

mandelbaum *verlag*



Siglinde Lang (Hg.)

# **AB IN DIE PROVINZ!**

Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als  
Stätten kultureller Mitbestimmung

mandelbaum *wissenschaft*

Die vorliegende Studie wurde unterstützt von:

Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft & Kunst  
(Paris-Lodron-Universität Salzburg/Universität Salzburg)  
Stiftungs- und Fördergesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg



[www.mandelbaum.at](http://www.mandelbaum.at)  
ISBN 978-3-85476-810-4

© mandelbaum *verlag*, wien 2016  
alle Rechte vorbehalten

Lektorat: KEVIN MITREGA, ROSWITHA GABRIEL  
Satz & Umschlaggestaltung: KEVIN MITREGA  
Druck: PRIMERATE, Budapest

# INHALT

- GERBERT SCHWAIGHOFER  
7 Grußwort
- SIGLINDE LANG  
9 Einleitung
- KUNST UND KULTUR IN LÄNDLICHEN RÄUMEN**
- ANDREAS KOCH  
16 Ländliche Räume: eigenständig, überformt, residual?  
*Versuch einer Positionsbestimmung*
- XENIA KOPF  
25 Hemmschuh oder Motor?  
*Kunst und Kultur in der EU-Regionalförderung*
- ANITA MOSER  
35 Zeitgenössische Kulturarbeit in ländlichen Räumen Österreichs  
*Bedingungen, Potenziale, kulturpolitische Forderungen*
- SIGLINDE LANG  
48 Raum im Raum schaffen  
*Kunst, Ortsspezifität und Teilhabe als Ingredienzen  
kultureller Entwicklungsprozesse*
- SILKE FELDHOF  
57 Dorf + Kunst + Partizipation = Ästhetischer Kommunitarismus?  
*Handlungsräume sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte*
- GÜNTHER FRIESINGER  
66 Eine Kultur des Miteinanders gestalten  
*Plädoyer für eine kollaborative Regionalentwicklung*

## ZEITGENÖSSISCHE RURALE KUNST- UND KULTURINITIATIVEN

- 74 CLAUDIA SCHMIDT-HAHN  
»Neue Räume schaffen neue Gedanken!«  
*Walsenherbst (Vorarlberg)*
- 82 STEFANIE NIESNER  
»Es war ein Eingriff in die Psyche des Ortes.«  
*Hotel Konkurrenz (Steiermark)*
- 90 MONIKA URBONAITE  
»Ich liebe große Visionen, sonst geht nichts weiter!«  
*Kulturverein frei-wild-molln (Oberösterreich)*
- 100 SIGLINDE LANG  
»Es geht um eine Art diskursive Operation.«  
*Projekte in und für Reinsberg (Niederösterreich)*
- 112 MICHAEL J. MAYR  
»Wir haben durch Pionierarbeit einen neuen Klang hergebracht.«  
*KlangHaus Untergreith (Steiermark)*
- 120 ANDREA KURZ  
»Wir sind wie eine physische Form eines Möglichkeitsraums.«  
*Offenes Kunst- und Kulturhaus Vöcklabruck (Oberösterreich)*
- 128 JOSEF KIRCHNER  
»Die Provinz gibt es für mich nicht.«  
*Kino auf Rädern (österreichweit)*
- 136 CLAUDIA SCHMIDT-HAHN  
»Kein Vakuum, sondern Freiheit!«  
*Land-Projekte von ›lawine torrèn‹ (Tirol)*
- 144 JOSEF KIRCHNER  
»Wir wollten einfach mal was anderes machen.«  
*ViDEO:TEXT-Festival (Salzburg)*
- 151 Nachwort und Danksagung  
153 Autorinnen und Autoren

## GRUSSWORT

Kunst- und Kulturinitiativen im ländlichen Raum können gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, sind sie doch Faktoren, die die Lebensqualität einer Region zwar nicht vordergründig, aber sehr nachhaltig beeinflussen. Kulturelle Impulse lassen im ländlichen Raum Identität, ein Wir-Gefühl und eine Teilhabe in der Bevölkerung entstehen: Faktoren, die sich auf das Zusammenleben positiv auswirken.

Nicht immer ist es für die Initiator\*innen und Kunstschaffenden leicht, trotz aller Qualität wahrgenommen zu werden. Siglinde Lang hat als Herausgeberin versucht, mit diesem Personenkreis den positiven Erfahrungen, aber auch den Herausforderungen nachzugehen.

Die nun vorliegende Publikation ist aus einem Symposium zum Thema »Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung« entstanden. Zusätzlich fand auch noch eine forschungsorientierte Lehrveranstaltung statt, in der Studierende ergänzend zu den fachlichen Kompetenzen wissenschaftliche Methoden erlernen und erproben konnten.

Diese Lehrveranstaltung ist Teil des umfangreichen Angebots des Schwerpunkts Wissenschaft und Kunst, einer seit mehr als zehn Jahren bestehenden Kooperation zwischen der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der Universität Mozarteum. Das Lehrangebot umfasst unter anderem die Studienergänzung Kulturmanagement & Kulturelle Produktion, an deren Aufbau Frau Lang maßgeblich beteiligt war. Ziel dieser Ausbildung ist es, den Studierenden ein Rüstzeug für ihren späteren Beruf zu vermitteln. Studierenden der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum sollen also auf Basis fundierter wissenschaftlicher Herangehensweise und theoretischer Konzeption an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst neue Betätigungsfelder aufgezeigt werden.

Der Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst nimmt immer wieder Themen auf, wie sie in dieser Publikation auf den Punkt gebracht werden, und stellt damit die Vermittlung von kulturell relevanten

ten Fragestellungen in den Fokus. Diese Veröffentlichung ist von großer Wichtigkeit und ich freue mich, dass sie in dieser Form entstehen konnte. Im Namen des Kooperationschwerpunkts Wissenschaft und Kunst danke ich allen, die an dieser Publikation mitgewirkt haben, allen voran Siglinde Lang.

SIGLINDE LANG

## EINLEITUNG

*Kunst- und Kulturinitiativen in Dörfern, Gemeinden und Kommunen leisten seit jeher nicht nur kulturelle Nahversorgung für ihre Bewohner\*innen, sondern geben experimentellen Impulsen, partizipatorischen Formaten und zivilem Engagement Raum und notwendige (Infra-)Struktur. Und dennoch: Trotz hoher künstlerischer Qualität, internationaler Vernetzung und kultureller Durchschlagskraft wird ›Kunst im ländlichen Raum‹ zuweilen als ›provinziell‹ belächelt oder gar abgetan, erfährt erschwert nationale und internationale Sichtbarkeit und muss sich nachhaltige Produktionsbedingungen oft erst in Eigenregie erschaffen. Interdisziplinäre Perspektiven auf ländliche Räume, mittels Kunst generierte Partizipationsprozesse sowie regionale Entwicklungspotenziale verhandelnd, setzt sich der vorliegende Sammelband zum Ziel, einen Einblick in die Diversität sowie Pionierleistungen ruraler zeitgenössischer Kunst- und Kulturinitiativen in Österreich zu geben.*

Die Auseinandersetzung mit dem Themenfeld ›Kunst im ländlichen Raum‹<sup>1</sup> hat ihren Ursprung in einer Projektstudie, die 2015 in ähnlicher Konzeption<sup>2</sup> wie die vorliegende durchgeführt wurde: Bei der Recherche und Erforschung unternehmerischer Initiativen im zeitgenössischen Kunst- und Kultursektor (vgl. Lang 2015) stellten wir fest, dass zahlreiche hervorragende Unternehmungen in ländlichen Räumen stattfinden. Analog zu urbanen Initiativen ließ sich wiederholt ein partizipativer und kollaborativer Ansatz in der künstlerischen und kulturellen Produktion erkennen – oft war dieser jedoch explizit mit den lokalen Bedingungen vor Ort verbunden. Partizipation – vom

- 1 So der Titel jener Lehrveranstaltung, die das Symposium ›Ab in die Provinz‹ begleitet hat.
- 2 Zum Themenfeld ›Arts Entrepreneurship‹ wurde ein Symposium sowie eine Lehrveranstaltung durchgeführt, deren Ergebnisse in einer Publikation (aus Fachartikeln und Interviews) unter dem Titel »Kunst, Kultur – und Unternehmertum?! Aspekte, Widersprüche, Perspektiven« beim Mandelbaum Verlag 2015 erschienen ist. (vgl. Lang 2015)

Schaffen von Zugängen für kulturelle Aktivitäten bis hin zur aktiven Mitgestaltung künstlerischer Produktionen – ist folglich ein zentraler Aspekt, der in der Fragestellung nach Stätten kultureller Mitbestimmung sowohl in den Fachartikeln als auch Interviews thematisiert wird.

Die Erforschung partizipativer Räume im Kontext von Kunst und Kultur und somit das Potenzial einer (auch) ästhetischen Teilhabe für Prozesse kultureller Mitbestimmung ist wiederum ein Forschungsschwerpunkt<sup>3</sup>, der seit 2015 an unserem Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion verfolgt und durchgeführt wird. Inwiefern das Herstellen dieser Räume in der (ruralen) Regionalentwicklung von Bedeutung ist, welche Raumstrukturen vorliegen, und ob eine – potenzielle – Verschiebung dieser über künstlerische und kulturelle Initiativen möglich und erfassbar ist, bildet folglich einen weiteren Blickwinkel dieses Sammelbandes.

Im ersten Teil dokumentieren sechs Fachartikel jene Vorträge, die im Rahmen eines Symposiums am Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst – und hier wiederum am Programmbereich Zeitgenössische Kunst & Kulturproduktion – gehalten und intensiv diskutiert wurden. Im zweiten Teil werden neun zeitgenössische Kunst- und Kulturinitiativen in ruralen österreichischen Regionen vorgestellt. Diese Fallstudien wurden im Interviewformat von einer Arbeitsgemeinschaft realisiert, die sich in einer das Symposium begleitenden Lehrveranstaltung gebildet hat.

## TEIL I: KUNST UND KULTUR IN LÄNDLICHEN RÄUMEN

Was ist das – der ländliche Raum? So simpel diese erste und grundlegende Frage einer Auseinandersetzung mit ›Kunst‹ in eben diesem Raum formuliert werden kann, so komplex ist ihre Antwort. Der Sozialgeograph *Andreas Koch* fasst diese in seinem Beitrag *Ländliche Räume: eigenständig, überformt, residual?* in Form einer *Positionsbestimmung* umfassend und interdisziplinär zusammen: Er geht von bestehenden kategorialen Zuschreibungen von ›ländlich‹ (als Restgröße) und den damit verbundenen Problematiken und ihren – sowohl profanen als auch wissenschaftlichen – Auswirkungen aus und nähert sich »über das soziale Postulat der ›Gleichwertigkeit von Lebensverhältnis-

3 Vgl. dazu: <http://www.w-k.sbg.ac.at/zeitgenoessische-kunst-und-kulturproduktion/forschung-praxis/raum-und-kollaborative-wissensproduktion.html>

sen« und dem räumlichen Gebot »funktionaler Raumabgrenzungen« einer inhaltlichen Neubestimmung« an.

Dass die im ersten Beitrag skizzierten und tradierten Dichotomien (leider) nach wie vor kulturpolitische Perspektiven und Förderrichtlinien mitbestimmen, ist einer von zahlreichen Rückschlüssen, die *Xenia Kopf* aus einer Studie zieht, die im Auftrag des österreichischen Instituts für Kulturanalysen *Kunst- und Kultur in der EU-Regionalförderung* in und für Österreich analysiert hat. Als Mitarbeiterin des Instituts, derzeit zudem Doktorandin am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, fasst sie nicht nur die wesentlichen Daten und Fakten dieser Studie zusammen, sie analysiert auch sehr kritisch, ob die kulturpolitischen EU-Initiativen als *Hemmschuh oder Motor* für regionale Entwicklungen zu interpretieren sind. Im Fokus stehen dabei die Implikationen begrifflicher Differenzierungen entlang normativer und stereotyper Zuschreibungen.

Die Kulturwissenschaftlerin *Anita Moser* hat sich in ihrer mehrjährigen Tätigkeit als Geschäftsführerin der TKI (Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol) intensiv mit *Zeitgenössische(r) Kulturarbeit in ländlichen Räumen Österreichs* auseinandergesetzt. Aus ihren Erfahrungen und Einsichten leitet sie *Bedingungen, Potenziale sowie kulturpolitische Forderungen* ab. Als zentrales Problem sieht sie dabei »eine oft fehlende grundlegende Akzeptanz für zeitgenössische künstlerisch-kulturelle Arbeit« an, der es durch eine »Offensivpolitik« sowie das Herstellen »kommunikativer Räume« entgegenzutreten gilt.

Diesen Ansatz, *Raum im Raum (zu) schaffen*, greift mein eigener Artikel auf, der *Kunst, Ortsspezifität und Teilhabe als Ingredienzen kultureller Entwicklungsprozesse* ansieht: Das damit verbundene kollaborative Kunst- und Kulturverständnis lässt – so meine These – partizipative Räume entstehen, die zwischen lokalen Lebenswelten und zu erprobenden oder gestalterisch wahrzunehmenden Alternativen verortet und als Nährboden für regionale Prozesse und kulturelle Entwicklungen zu interpretieren sind.

Dieses Verständnis von partizipativen Räumen teilt die Kunstwissenschaftlerin *Silke Feldhoff*, wenn sie teilhabende Formate in dörflichen Lebenswelten als *Handlungsräume sozialer künstlerischer Partizipationsprojekte* fasst. Anhand von zahlreichen Beispielen sowie aus ihrer langjährigen Erforschung partizipativer Typologien im Kunstsektor erörtert sie, welche zusätzlichen Faktoren – wie Erwartungshaltung, (Selbst-)Verständnis der Kunstschaffenden und lokaler Ko-

lorit – die Rechnung *Dorf + Kunst + Partizipation = Ästhetischer Kommunitarismus?* bestimmen.

*Günther Friesinger* greift auf seine langjährige Erfahrung als Künstler, Kurator, Kulturmanager und Philosoph zurück, wenn er in seinem *Plädoyer für eine kollaborative Regionalentwicklung* fordert, *eine Kultur des Miteinanders (zu) gestalten*. Dass Kunst und Kultur, vor allem zeitgenössische, als Humus für soziokulturelle Regionalentwicklung zu interpretieren ist, bildet dabei die Grundthese seines Beitrags, der ein Resümee aus der eigenen Zusammenarbeit mit lokalen Bevölkerungsgruppen und der partizipativen Entwicklung künstlerischer Produktionen in ländlichen Regionen darstellt.

## TEIL II: ZEITGENÖSSISCHE RURALE KUNST- UND KULTURINITIATIVEN

Nach welchen Kriterien lässt sich eine Auswahl an Kunst- und Kulturinitiativen im ländlichen Raum treffen? Vor allem dann, wenn es *den* ländlichen Raum in einer homogenen Konstellation gar nicht gibt, dieser vielmehr zwischen »Mythen und Fakten« (2010) oszilliert, wie die österreichische Sozialgeographin Gerlind Weber feststellt. Die Mythen – ländlich wäre etwa mit herzlich, aber auch rückständig, agrarwirtschaftlich und strukturschwach gleichzusetzen – sollten durch die Fallstudien folglich entlarvt, Fakten jedoch aufgegriffen werden: So stellt vor allem Webers »Gliederung des ländlichen Raumes« (7) einen ersten Orientierungspunkt für unsere, in der Arbeitsgruppe verhandelten Auswahlkriterien dar: Weber unterscheidet »periurbane Räume«, die Regionen rund um urbane Räume bezeichnen, »ländliche Räume im Umfeld überregionaler Infrastrukturachsen«, also jene, die an wesentlichen Zugverbindungen, Autobahnen oder Verkehrsknotenpunkten liegen, »touristisch geprägte ländliche Räume«, »periphere ländliche Räume in inneralpiner Lage«, die oft sehr abgelegen und von Bergen eingeschlossen bzw. umgeben sind, sowie »periphere ländliche Räume entlang der Grenzen des ehemaligen eisernen Vorhangs«, also jene, die Grenzregionen vor allem an östlich(er)en Bundesländern umfassen. Ein erster Parameter war folglich, Fallstudien auszuwählen, die zumindest verschiedene dieser Gliederungsaspekte referenzieren oder gar mehrere in sich einen<sup>4</sup>. Zusätzlich suchten wir

4 Der letztgenannte Typus konnte leider nicht als Fallstudie abgebildet werden. Verwiesen sei exemplarisch auf die KUGA im Burgenland ([www.kuga.at](http://www.kuga.at)) oder

noch den »rurbanen« Typus in einem Beispiel zu erschließen, der als Zentrum bzw. Bezirkshauptstadt Infrastruktur für eine Region bildet.

Aus der bereits erwähnten Studie zu künstlerisch-kulturellem Unternehmertum leitete sich ein weiterer Parameter für die Auswahl der Fallstudien ab. Die Gründung oder Durchführung aller in dieser Publikation vorgestellten Initiativen erfolgte in der letzten Dekade.<sup>5</sup> Dadurch soll einerseits ein Fokus auf zeitgenössische Kunst- und Kulturarbeit gelegt werden, andererseits sollen vor allem Aktivitäten vorgestellt werden, die in der öffentlichen Wahrnehmung und in der kulturellen Landschaft noch nicht (so) etabliert sind. Aus dem Faktum, dass Zeitgenossenschaft in Kunst und Kultur (auch) oft eine gesellschaftskritische Dimension in sich trägt, leiteten wir ein weiteres Kriterium für die Auswahl ab.

Kunst in ihrer ästhetischen und medialen Vielfalt abzubilden, also zumindest eine Selektion zu treffen, die verschiedene Genres wie Musik, Theater, Bildende Kunst oder Film umfasst, war uns ebenfalls ein Anliegen, hat sich aber auch aus Vorlieben und Interessen der jeweiligen Interviewer\*innen ergeben.

Primäres Ziel war und ist es jedoch, eine Bandbreite an zeitgenössischen Kunst- und Kulturinitiativen vorzustellen und in Gesprächen nach Gründungsimpulsen, künstlerischen Programmatiken und Herausforderungen, nach der Einbindung lokaler Bevölkerungsgruppen, ortsspezifischen Gegebenheiten und dem Umgang mit diesen sowie Potenzialen von Kunst und Kultur für regionale Prozesse zu fragen: *Michael J. Mayr* hat mit *Mia Zabelka* über das *KlangHaus Untergreith* (Steiermark), *Andrea Kurz* mit *Richard Schachinger* und *Jolanda de Wit* über das *Offene Kunst- und Kulturhaus Vöcklabruck* (Oberösterreich), *Monika Urbonaite* mit *Eduard Sageder* über den *Kulturverein frei-wild-molln* (Oberösterreich), *Stefanie Niesner* mit *Phillip Furttenbach* über *Hotel Konkurrenz* (Steiermark), *Claudia Schmidt-Hahn* mit *Hubert Lepka* über *Land-Projekte von ›lawine torrè‹* (Tirol) sowie mit *Dietmar Nigsch* über den *Walscherherbst* (Vorarlberg), *Josef Kirchner* mit *Burgl Czeitschner* über *Kino auf Rädern* (österreichweit) sowie mit *Günther Heim* über das *ViDEO:TEXT-Festival* (Salzburg) und ich selbst

die Installation »Wohin verschwinden die Grenzen« von Hubert Lobnig/Iris Andraschek am österreichisch-tschechischen Grenzübergang bei Fratres 2005.

- 5 Die meisten der im zweiten Teil vorgestellten Initiativen fallen in diesen Zeitraum bzw. – wie etwa der Walscherherbst – lehnen sich in ihrem Entstehungszeitpunkt an diesen an.

mit *Hubert Lobnig* und *Iris Andraschek* über *Projekte in und für Reinsberg* (Niederösterreich) gesprochen.

Nach Abschluss aller Fallstudien konnten wir ein weiteres gemeinsames Kennzeichen feststellen: dass es die Leidenschaft und der Wille zur Gestaltung ist, der künstlerisch-kulturelle Initiativen in ländlichen Räumen prägt, ja auszeichnet – denn dieser Wille umfasst nicht nur einen künstlerischen oder kulturellen Gestaltungsdrang, sondern auch das Bedürfnis an regionalen Entwicklungen mitzuwirken.

#### **REFERENZEN:**

Lang, Siglinde (Hg., 2015): *Kunst, Kultur – und Unternehmertum?! Aspekte, Widersprüche, Perspektiven*. Wien: Mandelbaum Verlag.

Weber, Gerlind (2010): *Der ländliche Raum. Mythen und Fakten*. Kurzfassung, online unter: <http://www.netzwerk-land.at/lum/downloads/auftaktkonferenz-netzwerk-land-25.03.2009/vortrag-weber-der-laendliche-raum-mythen-und-fakten> (10.02.2016).

I.

# KUNST UND KULTUR IN LÄNDLICHEN RÄUMEN

*Sechs Artikel*

ANDREAS KOCH

# LÄNDLICHE RÄUME: EIGENSTÄNDIG, ÜBERFORMT, RESIDUAL?

*Versuch einer Positionsbestimmung*

*Die Unterscheidung in ›ländlich‹ bzw. ›städtisch‹ folgt einem tradierten Muster, das sich an Vorstellungen typischer Wirtschafts- und Lebensweisen orientiert. Mit Klassifikationen, die sich dieser Vorstellungen bedienen, werden städtisch-ländliche Differenzierungen auch wissenschaftlich befördert. Eine Assoziation als Restgröße wird für ländliche Räume dabei billigend in Kauf genommen. Die Auflösung dichotomer Strukturen und die wechselseitige Überformung beider Raumkategorien erfordern jedoch eine inhaltliche Neubestimmung – auch der ländlichen Räume. Hier wird der Versuch unternommen, über das soziale Postulat der ›Gleichwertigkeit von Lebensverhältnissen‹ und über das räumliche Gebot ›funktionaler Raumabgrenzungen‹ der Neubestimmung einen Schritt näher zu kommen.*

## LÄNDLICHE RÄUME ALS BILDLICHE ABSTRAKTIONEN

Von dem deutschen Kunsthistoriker Hans Belting (2005) stammt die Erkenntnis, dass wir die Welt nach der Ähnlichkeit messen, die sie mit Bildern hat – und nicht umgekehrt. Auch wenn der Zugang zur Welt über die Vermittlung durch Bilder keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann, so kann er doch für geographische Räume mit einigem Recht konstatiert werden. Mit dem Begriff Raum werden ›Sachverhalte‹ bezeichnet, die sich einer empirischen Wahrnehmung entziehen, weil sich der Begriff semantisch auf den Umstand bezieht, dass sich Dinge auf eine bestimmte Weise zueinander verhalten. Der Raum selbst hat keine Objekteigenschaften, sehr wohl aber die Dinge, die er aufgrund ihrer körperlichen Ausgedehtheit in ihrer Relationalität und Vernetzung zu einer Einheit konstituiert. Werlen (1997) spricht demzufolge von einem ›formal-klassifikatorischen‹ Begriff. Damit ist der Raumbegriff ähnlich abstrakt wie der Gesellschaftsbegriff. Niemand ist in der Lage, das wahrzunehmen, was mit

dem Begriff ›Salzburg‹ oder ›österreichische Gesellschaft‹ als Einheit assoziiert wird.

Auch der Begriff ›ländlicher Raum‹ stellt eine solche simplifizierende Abstraktion dar. Der Sinn einer solchen Abstraktion besteht darin, die Komplexität der Sachverhalte, die mit ländlichem Raum assoziiert werden können, zu reduzieren, um Kommunikation zu ermöglichen. Dies gilt auch dann, wenn man über den Plural – die ländlichen Räume – wieder eine komplexitätssteigernde Differenzierung einführt. Die Kommunikation läuft multimedial, die Referenz auf Bilder ist breit angelegt. Sie läuft auch multiintentional: Beispielsweise kann die Absicht darin bestehen, den besonderen Charakter ländlicher Räume hervorzuheben, wie in einer Projektausschreibung des BBSR (2011) geschehen:

Der ländliche Raum ist längst nicht mehr ein Raumtypus der Landwirtschaft, des Tourismus oder der Naherholung; ihm werden wichtige Funktionen wie die Bereitstellung von Ressourcen zugeordnet und er befindet sich in ständiger Dynamik. Er hat ein multifunktionales Potenzial und die Identifikation spezifischer Raumpotenziale [...] stellt sich als eine wichtige Aufgabe dar (BBSR, 2011: o. S.)<sup>1</sup>

Eine hierzu konträre Einschätzung, die die Zuschreibung von ländlich als (vermeintlich) überholt erachtet, findet sich bei Thierstein (2006), der behauptet:

Der »ländliche Raum« existiert nicht mehr! [...] Nur mangels neuer Begriffe und angesichts der Macht von Traditionen, welche die bekannten physisch-erkennbaren Stereotype des »Ländlichen« scheinbar erhalten, spricht man immer noch vom ländlichen Raum. Die Lebensstile und die Ökonomie der Akteure können jedoch längst als urban gedeutet werden. Der ländliche Raum hat sich pluralisiert. (Thierstein 2006: 72; H. i. O.)<sup>2</sup>

Die begriffliche Abstraktion und Vereinfachung unternimmt in dieser Hinsicht eine Ordnungs-, Organisations- und Zuschreibungsfunktion, die mehrdeutig bleibt und auf diese Weise Interpretations- und Instrumentalisierungsspielräume offeriert.

1 Angemerkt sei hier nur, dass der suggerierte Gegensatz zwischen der ersten und den nachfolgenden Aussagen ein scheinbarer ist; Ressourcenbereitstellung und Dynamik gelten auch für Landwirtschaft, Tourismus und Naherholung.

2 Auch hier sollte der Widerspruch zwischen dem ersten und letzten Statement nicht übersehen werden.

## LÄNDLICHE RÄUME ALS KATEGORIE VON KLASSIFIKATIONEN

Neben textlich vermittelten Bildern räumlicher Vorstellungen sind (karto-)graphische Repräsentationen eine weit verbreitete Möglichkeit, um ländliche Räume darzustellen. Ihr Ziel ist es, auf der Grundlage von Variablen und Indikatoren eine statistisch begründete Klassifikation von Räumen vorzunehmen, um z. B. förder- und raumordnungspolitische Maßnahmen durchzusetzen. Auch wenn eine solche pragmatische Vorgehensweise im Lichte dieser Ziele als legitim angesehen werden kann, darf nicht übersehen werden, dass derartige Klassifikationen auf territoriale Bezugseinheiten rekurren. Diese suggerieren in Folge eine trennscharfe Grenze von inhaltlichen Unterschieden bzw. Gegensätzen ›zwischen‹ den Raumeinheiten und eine inhaltliche Homogenität ›innerhalb‹ der Raumeinheiten.

Institutionen wie die OECD, die EU-Kommission oder Eurostat<sup>3</sup> verwenden für ihre Klassifikationen demographische Kriterien der Bevölkerungsdichte oder des Anteils ländlicher bzw. urbaner Bevölkerung. Ein Beispiel: »Eine NUTS-3-Einheit wird dann als ›überwiegend ländlich‹ klassifiziert, wenn mehr als 50 % der Einwohner in ›ländlichen‹ Gemeinden leben«<sup>4</sup> (Statistik Austria, 2012: 3). Abgesehen von der Nivellierung des Sachverhalts – ein politischer Bezirk ist »überwiegend ländlich«, wenn die einfache Mehrheit der Gemeinden »ländlich« ist – wird das Faktum der ›Ländlichkeit‹ lediglich am Bevölkerungsindikator festgemacht. Eine breitere inhaltliche Differenzierung, die sich auch über die entsprechende Berücksichtigung weiterer Variablen vornehmen ließe, ist hierbei nicht möglich bzw. vorgesehen. So sind nach OECD-Klassifikation in ganz Österreich nur zwei NUTS-3-Regionen als »überwiegend städtisch« klassifiziert (Wien und Rheintal-Bodenseegebiet), nach EU-Kommission-Klassifikation sind es fünf politische Bezirke (Wiener Umland Nord und Süd, Wien, Innsbruck, Rheintal-Bodenseegebiet). Auch wenn es multikriterielle Ansätze als Beschreibungskategorie durchaus gibt, so zeigt sich doch eine gewisse

3 Vgl. hierzu für Österreich: Statistik Austria 2014.

4 NUTS-Räume folgen einer administrativen Nomenklatur der jeweiligen Nationalstaaten der EU. In Österreich sind NUTS-1-Regionen die drei Regionen West-, Süd- und Ostösterreich; NUTS-2-Regionen entsprechen den neun Bundesländern, und NUTS-3-Regionen den 35 politischen Bezirken. Exemplarisch sei auf die Siedlungsindikatoren des Bundeslandes Salzburg hingewiesen, vgl. Land Salzburg 2011: 51ff.

eingeschränkte Nutzbarkeit von rein klassifikatorischen Verfahren für eine umfassendere Auseinandersetzung der Wesensmerkmale ländlicher Räume. Nachfolgend soll daher über den Entgrenzungsdiskurs auf die Idee der ›raumbezogenen Gleichwertigkeit der Lebensverhältnisse‹ Bezug genommen werden. Diese Perspektive ergänzt den deskriptiven Zugang der Klassifikationsverfahren um die politisch-normative Dimension.

### URBAN-RURALE ENTGRENZUNGEN UND FLIESENDE ÜBERGÄNGE

Produkte und Produktionsweisen, die – vermeintlich – mit ländlichen Räumen assoziiert werden, finden sich zunehmend in urbanen Zentren, z. B. in Form des landwirtschaftlichen Urban Gardening, der handwerklichen Repair Cafés oder der kollektiven Wohnformen wie dem CoHousing. Der umgekehrte Trend einer wachsenden Rationalisierung und Technologisierung ländlicher Räume gerät weniger in den Blick. Die Herstellung von Lebensmitteln erfolgt mit Hilfe eines hocheffizienten Precision Farmings, die Administration landwirtschaftlicher Flächen für EU-Fördermittel erfordert den Einsatz exakter GPS-Vermessung, und für die Kommunikation im virtuellen Raum stehen zumeist breitbandige Infrastrukturen zur Verfügung<sup>5</sup>. Auch die zunehmende Verlagerung großflächiger Daten- und Verteilzentren wie beispielsweise von Google oder Amazon prägen dieses Bild (vgl. Lembke 2015: 51).

Auf der Ebene des Signifikativen sowie des Lebensstils funktionieren die komplementären Zuschreibungen gleichermaßen. So werden z. B. gerne soziale Stereotype ländlicher Idylle für die Kompensation urbaner Missstände instrumentalisiert: dörfliche Solidarität und Zusammenhalt, die das Wissen um die Belange der Mitbewohnerinnen und Mitbewohner voraussetzen, dienen implizit zur Formulierung urbaner Leitbilder (vgl. Landeshauptstadt München 2009) oder als räumlich manifester Ausdruck in Form gentrifizierter Stadtteile (oder sogar als Gated Communities). Umgekehrt finden sich zunehmend auch in ländlichen Räumen Beispiele für die dem urbanen Raum zugeschriebene Ortsungebundenheit – eines »[...] ›kosmopolitischen«

5 Wo dies noch nicht der Fall ist, wie in demographisch peripheren oder topographisch schwer zugänglichen Regionen, wird dies in naher Zukunft ausgebaut, weil es auch hier für vordringlich gehalten wird.

Lebensstil[s] der neuen Sezessionisten [...]«, der die »[...] Irrelevanz des Ortes [feiert]« (Bauman 2009: 70; ferner: 127) – wie Zweitwohnsitze, monofunktionale Schlaf- und Freizeitorte mit täglich bzw. saisonal stark fluktuierender Bewohnerzahl oder dysfunktionale Shoppingcenter am Rande ländlicher Regionalzentren (vgl. Leitner 2012).

Wenn Städte sich also in ihre ruralen Umwelten entgrenzen (vgl. Berger 2003) und sich somit urbane Lebensstile, Kunst- und Kulturpraktiken räumlich ausbreiten, sie zugleich jedoch dörfliche Sozialpraktiken und ländliche Raumvorstellungen in ihre urbanen Zusammenhänge integrieren, dann entgrenzen sich auch ländliche Räume und machen diskrete Klassifikationen nach Dichte- und Erreichbarkeitswerten obsolet. Mit der klassifikatorischen Perspektive würde sich zudem die Vorstellung des Ländlichen als Residualkategorie verfestigen. Die Fragmentierung räumlicher Kontexte und Beziehungen, die der alle gesellschaftlichen Handlungsfelder durchdringenden Globalisierung, Technologisierung und Modernisierung ihre Entstehung und Gestaltungskraft verdankt, relativiert diese Einschätzung ländlicher Räume als residuale Kategorie jedoch. Nicht länger territoriale Maßstäbe bestimmen das Handeln der Menschen – über die Bezugnahme auf Kommune oder Nation –, sondern vielmehr sind es Zentrum-Peripherie-Muster, die sich zwischen lokal und global selbständig formieren und reproduzieren.

#### **DAS PARADIGMA ›GLEICHWERTIGE LEBENS- VERHÄLTNISSE‹ ALS SOZIALRÄUMLICHE RAHMUNG**

Für eine diesen Sachverhalt berücksichtigende Konzeptionalisierung ländlicher Räume sind also Zuschreibungen der (absoluten) Eigenständigkeit und Überformung sowie des Residualen wenig geeignet. Damit rückt eine weitere Perspektive in den Blick, die auf den Handlungsrahmen von Menschen in räumlicher Perspektive fokussiert – nämlich das raumordnungspolitische Postulat der gleichwertigen Lebensverhältnisse. Ein Vorzug des Perspektivenwechsels auf sozialräumliche Gleichwertigkeit besteht in der Emanzipation von Klassifikationen, die über die sozialen und kulturellen Wesensmerkmale der als ›ländlich‹ bzw. ›städtisch‹ bezeichneten Räume wenig bis nichts aussagen. Ein anderer Vorteil liegt in der Abstraktion von administrativen Raumkategorien, die hier als containerräumliche Vorstellung diskret abgegrenzter Einheiten eine nicht (länger) adäquate Repräsen-

tation darstellen, da sie die relationalen Beziehungsstrukturen von Orten, Menschen und Institutionen nicht berücksichtigen.

Die Bezugnahme auf den Gleichwertigkeitsbegriff erfolgt hier nicht in seiner Bedeutung als Rechtsbegriff, wie er sich z. B. im deutschen Grundgesetz<sup>6</sup> findet, wonach der Bund für die Herstellung gleichwertiger Lebensverhältnisse in allen Teilräumen des Bundesgebiets verantwortlich ist. Der Begriff wird vielmehr unter einem gerechtigkeitsphilosophischen Gesichtspunkt verwendet. Allerdings bleibt er in beiden Fällen semantisch kontingent und damit auch problematisch<sup>7</sup> (für die juristische Auslegung hat dies Brandt [2006] präzise nachgewiesen). Im Sinne einer Spatial Justice ermöglicht der Gleichwertigkeitsbegriff aber eine räumliche Adressierung sozialer Gerechtigkeitsprinzipien, die sich an sozialräumlichen bzw. raumfunktionalen Einheiten wie Gemeinschaften, Milieus oder Regionen orientieren und auf diese Weise den relationalen und fragmentarischen Geographien ländlich-urbaner Raumkonstrukte Rechnung tragen. In Anlehnung an Edenhofer/Lotze-Campen/Wallacher (2010) lassen sich drei raumbezogene Gerechtigkeitsnormen formulieren (siehe auch Hahne/Stielike, 2013: 3):

- Chancengerechtigkeit als Grundlage autonomer Entwicklung jedes Einzelnen,
- Zugangsgerechtigkeit zu Daseinsinfrastruktur und
- Verfahrensgerechtigkeit bei der Erlangung von Positionen.

Eine so verstandene Zuschreibung von Räumen folgt nicht einer reduktionistischen Klassifikationslogik und auch nicht einer teleologischen Logik räumlicher Organisation, sondern setzt an den sozialräumlichen Bedürfnissen lokaler Gemeinschaften an, die innerhalb ländlicher wie auch im Vergleich zu urbanen Räumen variieren. Als übergeordneter Vergleichsmaßstab, in den das Gleichwertigkeitsideal eingebettet ist, fungieren weitere Grundrechte (z. B. die freie Entfaltung der Persönlichkeit, körperliche Unversehrtheit), sozial- und raumordnungspolitische Vorgaben (z. B. zentralörtliche Versorgungshierarchien – nicht jeder Ort kann eine Universität beanspruchen) sowie schließlich auch vorherrschende ökonomische und kulturelle Ideologien.

6 In Artikel 72, Ansatz 2 (vgl. Deutscher Bundestag, o. J.).

7 Dieses Problem hat Brandt (2006) für die juristische Auslegung des Begriffs ausführlich nachgewiesen.

Doch auch dieser Zugang zum Verständnis ländlicher Räume ist keineswegs unproblematisch. Eine Umsetzung der räumlichen Gerechtigkeitsnormen stößt aufgrund der Planungsautonomie der Gemeinden schnell an raumorganisatorische Grenzen, da vor allem lokal und weniger regional gedacht wird. Auch kann das Problem, sich letztlich doch wieder auf territoriale Raumkategorien zu beziehen, eine zufriedenstellende Umsetzung erschweren. Eine faire Allokation von Gütern, Diensten und Infrastrukturen braucht aber eine an funktionalen Beziehungen orientierte Ausrichtung.

Aus der hier eingenommenen terminologischen Perspektive einer an allgemeinen Gerechtigkeitsnormen orientierten Argumentation sind ländliche Räume keine residuale Kategorie mehr; sie sind darüber hinaus ›relativ‹ eigenständig und ›relativ‹ überformt (wie Städte dann auch). Diese Charakterisierung ließe sich – so die hier gewagte Schlussfolgerung – an eine Idee anknüpfen, die Rosanvallon (2013) für Gemeinschaften formuliert hat, mit der er für eine Transformation von der Verteilungs- zur Beziehungsgerechtigkeit plädiert. Der für Verteilungsfragen relevanten Triade von (i) »Gleichheit«, (ii) »Autonomie« und (iii) »Staatsangehörigkeit« stellt er die unter Beziehungsgesichtspunkten mögliche Triade aus (i) »Singularität«, (ii) »Reziprozität« und (iii) »Kommunalität« gegenüber. Für die Frage, was ländliche Räume sind bzw. wie sie zu charakterisieren seien, kann eine Analogie der drei Begriffe hilfreich sein:

- »Singularität« verweist dann auf die lokalen Besonderheiten: »relative« Eigenständigkeit; Chancen-, Zugangs- und Verfahrensgerechtigkeit aus der lokalen Perspektive;
- »Reziprozität« auf die überlokalen Allgemeinheiten, die es zu integrieren gilt: »relative« Überformung; Chancen-, Zugangs- und Verfahrensgerechtigkeit aus der globalen Perspektive; und
- »Kommunalität« auf die aus der Dialektik von »Singularität« und »Reziprozität« resultierende raumzeitliche Konkretisierung auf regionaler Ebene. Ländliche Räume bleiben so als konkrete ländliche Räume identifizierbar, unterliegen aber nicht länger einem (zu) groben Schematismus.

## FAZIT

Die Überlagerung von Spezifischem und Allgemeinem, von Lokalem und Globalem, von Handeln und Struktur, von Idiographischem und Regelhaftem führt dazu, dass die begriffliche Fassung eines kontingent

abgrenzbaren Raumausschnitts als ›ländlicher Raum‹ eine modellhafte Abbildung übersetzter Zuschreibungen ist. Diese beruhen auf sozialen Konstruktionen, entfalten als Modell dann aber WIRKLICHKEIT. Insofern, so die Schlussfolgerung, handelt es sich um Rekonstruktionen auf der Basis von Modellen. Ländlicher Raum fungiert dann als Simplifizierung für konkret vorfindbare komplexe Zusammenhänge sozialräumlicher Handlungspraktiken. Letztlich ist es der Ort als lokale, konkrete Entität, der interessiert. Zum einen als Ort, an dem Menschen leben, arbeiten und sich versorgen, und eben auch Kultur hervorbringen, variieren, adaptieren, modifizieren oder revolutionieren. Zum anderen über das Handeln der Menschen, die ihren Ort prägen, gestalten, zerstören oder schützen und dafür Handlungsmotive bewusst oder unbewusst anführen können. ›Ort‹ und ›Handeln‹ sind damit die Ingredienzen, die Räume als zwischen ländlich und städtisch wahrgenommene Kompositionen sichtbar werden lassen. Ihre Abgrenzungen sind, sofern relevant, fluide oder permeabel. Die normative Idee der räumlichen Gerechtigkeit über den Gleichwertigkeitsdiskurs verlagert den Blick für ländliche Räume auf den Zusammenhang zwischen lokaler Binnenperspektive und globaler Rahmung und verhilft damit den sozialräumlichen Zusammenhängen zu einer vergleichbaren Spezifität.

## REFERENZEN

- Bauman, Zygmunt (2009): *Gemeinschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BBSR (Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung): *Baukultur in ländlichen Räumen*. Online: [http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/FP/ReFo/Raumordnung/2011/BaukulturLaendlicheRaume/01\\_Start.html](http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/FP/ReFo/Raumordnung/2011/BaukulturLaendlicheRaume/01_Start.html) (27.11.2015).
- Belting, Hans (2005): *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: C.H. Beck.
- Berger, Hartwig (2003): *Entgrenzte Städte. Zur politischen Ökologie des Urbanen*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.
- Brandt, Edmund (2006): Gleichwertige Lebensverhältnisse als Rechtsproblem. Materialien der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Zukunftsorientierte Nutzung ländlicher Räume – LandInnovation – (Hg.), Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Materialien Nr. 13.
- Deutscher Bundestag (o. J.): *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*. Online: <https://www.bundestag.de/grundgesetz> (26.11.2015)
- Edenhofer, Ottmar/Lotze-Campen, Hermann/Wallacher, Johannes (2010): *Global aber gerecht. Klimawandel bekämpfen*. München: C.H. Beck.
- Hahne, Ulf/Stielike, Jan Matthias (2013): Gleichwertigkeit der Lebensverhältnisse. Zum Wandel der Normierung räumlicher Gerechtigkeit in der Bundesrepublik Deutschland und der Europäischen Union. In: *ethik und gesellschaft, ökume-*

- nische zeitschrift für sozioethik, Nr. 1/2013, S. 1–39. Online: <https://open-journals.uni-tuebingen.de/ojs/index.php/eug/issue/view/26/showToc> (26.11.2015).
- Landeshauptstadt München (2009): Messestadt Riem. Das Projekt – Planung und Realisierung. München. Online: <http://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Referat-fuer-Stadtplanung-und-Bauordnung/Publikationen.html> (25.11.2015).
- Land Salzburg (Hg.) (2011): Salzburger Raumordnungsbericht 2010. Salzburg.
- Leitner, Tarek (2012): Mut zur Schönheit. Streitschrift gegen die Verschandelung Österreichs. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Lembke, Judith (2015): Selbst ist das Dorf. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 45, 08.11.2015, S. 51.
- Rosanvallon, Pierre (2013): Die Gesellschaft der Gleichen. Hamburg: Hamburger Edition HIS Verlagsgesellschaft.
- Statistik Austria (2014): Zuordnung von Regionaltypologien der OECD und der Europäischen Kommission für Österreich auf NUTS-3-Ebene. Online: [http://www.statistik.at/web\\_de/klassifikationen/regionale\\_gliederungen/stadt\\_land/](http://www.statistik.at/web_de/klassifikationen/regionale_gliederungen/stadt_land/) (27.11.2015).
- Statistik Austria (2012): Kurzbeschreibung internationaler Verfahren zur Klassifikation von Stadt und Land. Online: [http://www.statistik.at/web\\_de/klassifikationen/regionale\\_gliederungen/stadt\\_land/index.html](http://www.statistik.at/web_de/klassifikationen/regionale_gliederungen/stadt_land/index.html) (27.11.2015)
- Thierstein, Alain (2006): Moderne Dienstleistungsangebote für den »ländlichen Raum«. Optionen angesichts räumlicher Dynamik? In: Eltrich, Wolfgang D. (Hg.): Perspektiven für die Agrarwirtschaft im Alpenraum. Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen 54, Hanns Seidl Stiftung, München, S. 71–83.
- Werlen, Benno (1997): Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen. Band 2: Globalisierung, Region und Regionalisierung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

XENIA KOPF

## HEMMSCHUH ODER MOTOR?

*Kunst und Kultur in der EU-Regionalförderung*

*Was verbindet das Werkraumhaus Bregenzerwald (Vorarlberg) mit der »soziokulturellen Drehscheibe kunst.ost (Steiermark) oder einem Goldhaubentreffen im Waldviertel? Alle diese Initiativen haben EU-Regionalförderungen erhalten. Basierend auf zwei Publikationen der österreichischen kulturdokumentation (2015; 2011)<sup>1</sup> untersucht der folgende Beitrag Kunst- und Kulturprojekte im Rahmen der EU-Regionalförderung in Österreich. Er thematisiert zudem den Diskurs der EU-Regionalpolitik zum Thema Kunst und Kultur, um abschließend nach kulturpolitischen Perspektiven zu fragen. Im Fokus stehen dabei die Implikationen begrifflicher Differenzierungen entlang normativer und stereotyper Zuschreibungen.*

Grundsätzlich ist die Regionalpolitik<sup>2</sup> der Europäischen Union nicht auf den Kunst- und Kultursektor ausgerichtet. Sie soll vielmehr Arbeitsplätze schaffen, die Wettbewerbsfähigkeit der Regionen verbessern und Wirtschaftswachstum ermöglichen. Regionalförderung ist also in erster Linie Wirtschaftsförderung – keine Kunst- oder Kulturförderung. Wie kommt es also, dass auch Kunst und Kultur aus diesen Töpfen gefördert werden, in welchem Ausmaß geschieht dies und zu welchem Zweck?

### KONTEXT: REGIONALPOLITIK IN DER EU

Die Europäische Union lässt sich als primär wirtschaftlich ausgerichtetes Integrationsprojekt fassen. Die Regionalpolitik ist ihre »Hauptinvestitionspolitik«: Sie »richtet sich an alle Regionen und Städte in der Europäischen Union, um die Schaffung neuer Arbeitsplätze, die Wettbewerbsfähigkeit der Unternehmen, das Wirtschaftswachstum, eine nachhaltige Entwicklung und die Verbesserung der Lebensqua-

1 Beide erhältlich unter: [www.kulturdokumentation.org](http://www.kulturdokumentation.org)

2 Auch: Strukturpolitik, Kohäsionspolitik.

lität der EU-Bürger zu fördern« (GD Regionalpolitik und Stadtentwicklung 2016). Ihr Hauptanliegen ist die Verringerung der regionalen Disparitäten. Die meisten Gelder fließen daher in die »weniger entwickelte Regionen«<sup>3</sup>. Aber auch wohlhabende Regionen haben Anspruch auf Regionalförderung: Österreich beispielsweise zählt überwiegend zu den »stärker entwickelten Regionen«<sup>4</sup>. Wenn Infrastrukturen, Wirtschaft und Arbeitsmarkt vergleichsweise gut aufgestellt sind, wofür werden Regionalförderungen in solchen Regionen eingesetzt? Sie sollen auch Nachhaltigkeit, Lebensqualität und Kohäsion stützen, d. h. den wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhalt der EU-Mitglieder. Hier liegen die Ansatzpunkte für Kunst und Kultur: Abgesehen von ihrem Potenzial für Arbeitsplätze und regionale Attraktivität spielen sie für Lebensqualität und gesellschaftlichen Zusammenhalt eine un- leugbar wichtige Rolle.

Die Regionalpolitik ist komplex strukturiert, auf zahlreichen Ebenen werden Vorgaben für jeweils eine Haushalts- bzw. Förderperiode von sieben Jahren gemacht. In der aktuellen Förderperiode 2014 bis 2020 sind das:

- Ressortübergreifende Strategieplanung: Europa 2020 (Europäische Kommission 2015a)
- Regionalpolitik: Gemeinsamer Strategischer Rahmen (GSR) mit Bestimmungen für alle Förderinstrumente (Abl. 2013: 412–422)
- Förderinstrumente: Europäische Struktur- und Investitions-Fonds (ESI-Fonds)<sup>5</sup>
- Nationale Ebene: STRAT.AT 2020, österreichische Partnerschaftsvereinbarung mit der Europäischen Kommission zur Umsetzung der ESI-Fonds 2014 bis 2020 (ÖROK 2014)
- Programmebene: Operationelle Programme, mit je eigenem Programmgebiet und eigenen Vorgaben (ÖROK 2016a)
- Projekte: werden jeweils im Rahmen eines operationellen Programms kofinanziert; je nach Ausrichtung des Programms lokal,

3 BIP/Kopf unter 75 % des EU-Durchschnittes.

4 BIP/Kopf über 90 % des EU-Durchschnittes, lediglich das Burgenland ist als »Übergangsregion« definiert (zwischen 75 % und 90 %).

5 Dazu zählen: Europäischer Fonds für regionale Entwicklung (EFRE), Europäischer Sozialfonds (ESF), Europäischer Fonds für die Entwicklung des ländlichen Raums (ELER); vgl. die Verordnungen 1299/2013, 1301/2013, 1304/2013 und 1305/2013 (Abl. 2013: 259ff; 289ff; 470ff; 487ff).

national oder international (grenzüberschreitend, transnational oder interregional)

Jede Ebene ist der darüber liegenden Rechenschaft schuldig. Ein (Kunst- oder Kultur-)Projekt wird folglich nur gefördert, wenn es nachweislich zu den Zielen eines Programms beiträgt, d. h. die Programme müssen zu den Zielen des STRAT.AT beitragen, der STRAT.AT zu jenen der Fonds, die Fonds zum GSR und der GSR zu Europa 2020.

### **ZAHLEN: REGIONALFÖRDERUNGEN FÜR KUNST- UND KULTURPROJEKTE**

Die Mittel für Regionalförderungen in Österreich belaufen sich 2014 bis 2020 auf die beachtliche Summe von knapp € 5 Mrd. (Europäische Kommission 2015b). Inwieweit kann daran nun der Kunst- und Kulturbereich partizipieren? Während für die aktuelle Förderperiode noch keine Untersuchungen vorliegen, hat die Studie »Der Kreativ-Motor für regionale Entwicklung« (österreichische kulturdokumentation 2011) einige überraschende Ergebnisse zur vergangenen Förderperiode geliefert: Zwischen 2007 und 2010 wurden 534 Projekte aus den Bereichen Kunst, Kultur und Kreativwirtschaft mit € 78,8 Mio. EU-Mitteln gefördert (Ebd.: 66ff). Von den bis dahin insgesamt genehmigten EU-Mitteln sind das 5,71 Prozent. Zum Vergleich: EU-weit werden lediglich 1,7 Prozent für Kultur veranschlagt (Ebd.: 63). Inhaltlich dominiert klar das Kulturerbe (immaterielles, baukulturelles Erbe) vor den Transversalen Bereichen<sup>6</sup> (v. a. Kulturinitiativen und -zentren). Projekte in Kunstsparten wie etwa der darstellenden Kunst (am häufigsten Musik-Projekte) oder der visuellen Kunst sind deutlich seltener (Ebd.: 81ff).<sup>7</sup>

Auch die Verteilung nach Programmen (Ebd.: 73ff; 93ff) weist ein klares Muster auf: Die grenzüberschreitenden Programme stellen den größten Topf für Kunst- und Kulturprojekte dar: Mit 215 entfallen darauf die meisten Projekte, mit € 36,8 Mio. die höchste EU-Summe.

6 Umfasst u. a.: Kulturinitiativen/-zentren, Aus-/Weiterbildung, Internationaler Kulturaustausch, Großveranstaltungen/Festivals, Kulturverwaltung.

7 Das Schema basiert auf LIKUSkreativ und wurde für die Studie um eine Reihe von Merkmalen erweitert. LIKUS steht für Länder-Initiative Kulturstatistik und wurde entwickelt, um eine Vergleichbarkeit der Kulturstatistiken der österreichischen Bundesländer herzustellen. Die Erweiterung »kreativ« umfasst zusätzlich Bereiche der Kreativwirtschaft. Vgl. BKA 2015a.

Ausschlaggebend dafür sind hier die Kleinprojektfonds<sup>8</sup>. Auf die LEADER-Projekte<sup>9</sup> entfällt die zweithöchste Anzahl (149), aber nur knapp 8 Prozent der EU-Mittel (knapp € 7 Mio.). Der Grund liegt in den konzeptionellen Voraussetzungen: LEADER soll zahlreiche, kleinformartige Bottom-up Projekte ermöglichen. Die LEADER-Initiative, eigentlich aus Mitteln der Agrarförderung finanziert, ist damit ein durchaus relevanter ›Kulturpool‹ für die Entwicklung des ländlichen Raums.

Kultur findet sich also schwerpunktmäßig in Projekten des ländlichen Raums<sup>10</sup>: zum einen in der grenzüberschreitenden Zusammenarbeit und zwar v. a. in Form von Kleinprojekten, zum anderen in der Programmschiene LEADER. Dies ist ein Indiz dafür, dass (kleinformartige) Kulturprojekte im ländlichen Raum vergleichsweise gute Chancen auf EU-Regionalförderungen haben bzw. dass der Kultur ein wesentlicher Nutzen für die Entwicklung ländlicher Regionen zugestanden wird.

Inhaltlich sind die erhobenen Kulturprojekte – wie bereits erwähnt – auf Kulturerbe (lokale Geschichte und lokales Brauchtum, historische Bausubstanz, Museen) aber auch auf die lokale Kulturversorgung fokussiert, etwa in Form von regionalen Kulturinitiativen und -zentren oder niederschweligen, vermittlungszentrierten Kulturangeboten. Formate, die eine aktive künstlerische und kulturelle Mitgestaltung implizieren, sind abgesehen von einigen Kinder- und Jugendprojekten eher selten.

- 8 In vier der sieben grenzüberschreitenden Programme kofinanzierten diese Stellen Projekte mit bis zu 25.000 Euro unter einfacheren Anforderungen.
- 9 LEADER ist ein französisches Akronym und steht für Liaison Entre Actions de Développement de l'Économie Rurale, dt. Verbindung zwischen Aktionen zur Entwicklung der ländlichen Wirtschaft. LEADER wurde 1991 als Gemeinschaftsinitiative von der EU-Kommission gegründet und wird aus dem ELER finanziert. Für die aktuelle Förderperiode wurde es um den CLLD-Ansatz erweitert: CLLD bedeutet Community-Led Local Development und kann auch aus anderen ESI-Fonds finanziert werden. (ENRD 2015)
- 10 Regionalförderungen sind nicht per se auf den ländlichen Raum beschränkt, sondern kommen auch urbanen und ›intermediären‹ Gebieten zugute, s. Abschnitt Kulturpolitische Perspektiven.

## FAKTEN: STELLENWERT DER KULTUR IM EU-DISKURS

Warum ist das so? Der Diskurs zu Kultur in der Regionalpolitik gibt eine mögliche Antwort. Zahlreiche Veröffentlichungen um 2011 halten positive Effekte von Kultur für die Regionalentwicklung fest (vgl. Rat der Europäischen Union 2010a; OKM-Gruppe 2012; CSES/ERICarts 2010). Der Rat der EU-Kulturminister fordert darauf basierend eine durchgängige Berücksichtigung der Kultur in der Regionalpolitik (Rat der Europäischen Union 2010b). Mitgliedstaaten und Kommission werden beispielsweise ersucht, »die Rolle der Kultur in einer integrierten Politik der lokalen und regionalen Entwicklung [...] zu verstärken« (Ebd.: 15) oder »die kulturelle Zusammenarbeit und die Mobilität der Kulturschaffenden der verschiedenen Regionen Europas zu erleichtern« (Ebd.: 17).

Die EU-Dokumente der Regionalpolitik 2007–2013<sup>11</sup> weisen wiederum in unterschiedlichem Grad Kulturbezug auf, v. a. in den Bereichen Kulturerbe, Kultur und Natur, Tourismus und grenzüberschreitende Zusammenarbeit, teils auch bei Stadtentwicklung und ländlichem Raum: Ein attraktives Kulturangebot soll die Lebensqualität verbessern und Abwanderung verhindern. Kultur ist hier – als eine sozioökonomische Ressource von vielen – in spezifische Nützlichkeitsdiskurse eingebunden. Im STRAT.AT 07–13 (ÖROK 2006; vgl. österreichische kulturdokumentation 2011: 42ff), dem Vorgänger des aktuellen STRAT.AT, ist Kultur vergleichsweise am breitesten vertreten. Hier finden sich auch ausdrücklich die zeitgenössische Kultur und die Kreativwirtschaft<sup>12</sup>.

Ein erstes Screening der neuen Strategie- und EU-Programmdokumente zeigt zunächst keine größeren Veränderungen (vgl. österreichische kulturdokumentation 2015: 13f). Wiederum werden in erster Linie Natur- und Kulturerbe sowie natürliche und kulturelle Ressourcen konzeptionell zusammengedacht. Stellenweise werden kulturelle Dienstleistungen oder kulturelle/kreative Kompetenzen genannt. Im aktuellen STRAT.AT schließlich ist der Kulturbezug im Vergleich zum Vorgänger am stärksten zurückgeschnitten, trotz einer eigens eingerichteten Fokusgruppe Kultur & Kreativwirtschaft im Zuge des

11 Kohäsionsleitlinien, Allgemeine Bestimmungen, Verordnungen zu den einzelnen Fonds etc. (Vgl. österreichische kulturdokumentation 2011: 39ff)

12 In keinem anderen Strategie- oder Programmdokument hat Kultur einen so großen Stellenwert – ein Grund ist womöglich auch, dass Linz 09 Kulturhauptstadt Europas 2009 in diese Programmperiode fiel.

STRAT.AT 2020-Prozesses (vgl. ÖROK 2016b). Auch auf Programmebene hat sich diesbezüglich nicht viel geändert: noch immer stehen die Chancen am besten in den grenzüberschreitenden Programmen (Themenkomplexe Natur- und Kulturerbe, Tourismus, people-to-people-Projekte).

Im Rahmen von LEADER zeichnet sich jedoch eine deutliche (positive) Veränderung ab: die neue Initiative LEADER Transnational Kultur (BKA 2015b) baut das fruchtbare Zusammenspiel von Kultur, ländlichem Raum und grenzüberschreitender Zusammenarbeit weiter aus. Diese Förderinitiative zielt u. a. auf die »Entwicklung von transnationalen Vorzeigeprojekten, die Kultur als positive Kraft der Veränderung einsetzen«, die »verstärkte Einbindung der österreichischen Kunst- und Kulturakteure in die Prozesse der ländlichen Entwicklung und in transnationale Kooperationen« sowie »internationale[n] Know-how-Transfer im Bereich ›Kultur als Transformationskraft« (österreichische kulturdokumentation 2015: 256).

#### **KULTURPOLITISCHE PERSPEKTIVEN: CHANCEN, RISIKEN, NOTWENDIGKEITEN**

Was bedeuten diese teils recht technokratischen Erkenntnisse für die Frage nach ruralen Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung? Sie zeigen in erster Linie, dass die Regionalpolitik der Europäischen Union nicht nur ein Politikbereich ist, sondern das Terrain eines spezifischen, ideologisch strukturierten Diskurses.

Zum einen ist ›regional‹ nicht gleichbedeutend mit ›ländlich‹. EU-Regionalförderungen kommen Städten und dichter besiedelten Regionen ebenso zugute wie dem ländlichen Raum. Dieser ist – definiert durch statistische Kennzahlen – eine residuale Kategorie<sup>13</sup>, d. h. er umfasst alle Gebiete »außerhalb der Cluster mit hoher Bevölkerungsdichte und der städtischen Cluster« (Eurostat 2015). Wie praktikabel ist aber eine solche Definition für die kulturelle Praxis? Aus ihrer Sichtweise und ihren Handlungsmodi sind Begriffe wie ›ländlich/rural‹ und ›städtisch/urban‹ eher als subjektive Qualitätszuschreibungen denn als empirische Gegebenheiten zu verstehen. Damit sind nicht Werturteile gemeint, sondern Beschreibungen spezifischer regionaler Gegebenheiten, Koordinaten eines lokalen gesellschaftlichen Selbstverständnisses: Räume mit niedriger Bevölkerungsdichte, die polyzen-

13 Vgl. dazu und zum Folgenden den Artikel von Andreas Koch in diesem Band.

trisch und funktional vernetzt sind, können als urban wahrgenommen werden; dichter besiedelte Räume mit viel Grün als ländlich oder einzelne Stadtviertel als dörflich. Die Zuschreibungen ›ländlich/städtisch‹ werden damit zu Bezeichnungen für bestimmte soziale Interaktionsformen oder Kulturräume. Technische Definitionen decken sich nicht notwendig mit diesen Zuschreibungen – legen aber die ›Förderfähigkeit‹, die Zugehörigkeit zu bestimmten Programmen fest. Ihre Kenntnis ist daher die Voraussetzung für das Erschließen von Geldquellen und Mitgestaltungsmöglichkeiten.

Zum anderen ist ›Kultur‹ nicht gleichbedeutend mit ›Kunst‹. Der Diskurs zur EU-Regionalpolitik zeigt eine klare Vorliebe für den Begriff der Kultur, der immerhin punktuell im Diskurs auftaucht. Dieser Begriff wird zwar nicht ausdrücklich definiert, aber seine Kopplung mit anderen Begriffen wie Natur, Erbe oder Tourismus, ebenso wie die Zusammenschau der geförderten Projekte erlaubt eine (rein skizzenhafte) Interpretation: Kultur wird in erster Linie als Kulturerbe (Brauchtum/Tradition/Geschichte, Baukultur/Denkmäler) sowie als Erlebnisangebot aufgefasst (Veranstaltungen und dazugehörige Infrastruktur). Sie soll über Umwegrentabilität (Tourismus) wirtschaftliche Einnahmen generieren und schließlich als soziales ›Kitt-Thema‹ fungieren: d. h. zur Kohäsion, also zum sozialen Zusammenhalt beitragen (ein Kernziel der Regionalpolitik), Sinnstiftung ermöglichen und Identifikationsangebote schaffen. Der Kultur-Begriff der EU-Regionalpolitik ist also auf Harmonie ausgerichtet. Kunst dagegen, besonders die zeitgenössische, irritiert häufig: Sie stellt Fragen, schafft Reibungspunkte, kann als Katalysator für Debatten wirken und Disharmonien erzeugen – und das ist nicht unbedingt im Sinne der Regionalpolitik.

Abschließend zeigt noch ein anderer Begriff die ideologische Grundierung des Diskurses, nämlich jener der ›Entwicklung‹. Ihr Kriterium ist das regionale BIP pro Kopf, eine wirtschaftsstatistische Kennzahl. EU-Regionalentwicklung strebt in erster Linie die Annäherung der regionalen Kaufkraft an ein gemeinsames (höheres) Niveau an. Gesellschaftliche oder kulturelle Dimensionen von Entwicklung – wie Gleichberechtigung, Daseinsvorsorge, politische Partizipation – werden der wirtschaftlichen Entwicklung untergeordnet oder finden in diesem Kontext keinen Platz. Auch Ziele wie Nachhaltigkeit oder Integration zielen bei genauerem Hinsehen auf ökonomische Aspekte ab: auf eine kohlenstoffarme, energieeffiziente und damit wettbe-

werbsfähigere Wirtschaft, oder auf die verbesserte Arbeitsmarktintegration der Bürger\*innen (verstanden als Arbeitskräfte) und die Anhebung der Beschäftigungsquote.

Aus kulturpolitischer Perspektive zeichnen sich nun eine Reihe von Risiken, aber auch Chancen im Zusammenspiel von Kultur und EU-geförderter Regionalentwicklung ab: Zunächst würde die Regionalentwicklung von einem holistischen Ansatz, der ökonomische, ökologische, soziale und kulturelle Aspekte umfasst, klar profitieren. Eine Berücksichtigung nicht nur der Kultur, sondern auch der Kunst könnte zudem Möglichkeiten der Beteiligung und Selbstbestimmung eröffnen und damit fast beiläufig Ziele der Regionalentwicklung stützen (z. B. Abwanderung verhindern, Kreativität und Bildung fördern).

Die größten Risiken liegen dagegen in der drohenden Instrumentalisierung von Kunst und Kultur: für ›Markenpolitik‹, Branding und Image-Gestaltung von Regionen, um letztlich den Tourismus als Einnahmequelle zu erschließen oder zu fördern. Zahlreiche Kunst- und Kulturprojekte in der Regionalentwicklung zielen explizit oder implizit darauf ab. Unter anderem daraus resultiert auch der problematische, einseitige Fokus der Regionalförderungen auf das Kulturerbe, während die zeitgenössische Kunst außen vor bleibt. Ihre Rolle als das ›Kulturerbe von morgen‹ und ihre gesellschaftliche Notwendigkeit, gerade auf Grund ihrer Widerspenstigkeit, werden zu wenig gewürdigt. Hauptursache der beiden genannten Aspekte ist die ökonomische Grundausrichtung der EU-Regionalpolitik.

#### **FAZIT UND AUSBLICK: REGIONALPOLITIK GANZHEITLICH DENKEN UND FÖRDERN**

Daraus ergeben sich zwei Denkrichtungen: Entweder lassen sich Kunst- und Kulturschaffende auf die ökonomische Logik ein und argumentieren dementsprechend, um sich ihren Platz in der Regionalförderung zu erkämpfen – dagegen sind allerdings berechnete Widerstände der Kunst- und Kulturszene zu erwarten; oder: Ein ganzheitlicher Ansatz für die Entwicklung der Regionen – mit gleichwertiger Berücksichtigung ökonomischer, ökologischer, sozialer und kultureller Dimensionen – würde die Europäische Union nicht nur als wirtschaftliches, sondern auch als soziokulturelles Integrationsprojekt stützen. Diese Alternative würde bedeuten, die EU-Regionalpolitik breiter aufzustellen, den Fokus von der Ökonomie stärker auf Ökologie, Soziales und Kultur zu verlagern, und dabei auch der Kunst und

ihren kritischen Aktivierungspotenzialen Rechnung zu tragen.<sup>14</sup> Auf Grund der geringen Transparenz der EU-Institutionen und des kaum vorhandenen zivilgesellschaftlichen Mitspracherechts kann dies allerdings nur ein langfristig angelegtes politisches Projekt sein, das transnationale Organisation und einen langen Atem erfordert. Es braucht auch eine Diskussion und (Neu-)Definition der verhandelten Begriffe (ländlich/regional, Kunst/Kultur bzw. auch Entwicklung), also ein kritisches Hinterfragen des EU-Diskurses. Voraussetzung dafür ist eine Auseinandersetzung des Kunst- und Kulturbereichs mit den EU-Institutionen, ihrer Sprache und ihren Rahmenbedingungen, mit dem Ziel, diese umgekehrt für den Kunst- und Kulturbereich zu öffnen. Diese ›doppelte Öffnung‹ wäre der Gewinn einer produktiven, kooperativen Begegnung von Kunst, Kultur und EU-Regionalpolitik.

### REFERENZEN

- Abl. (2013): Amtsblatt der Europäischen Union L347, 20. Dezember 2013, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=OJ:L:2013:347:FULL&from=DE> (10.02.2016)
- BKA (Bundeskanzleramt Kunst und Kultur) (2015a): Glossar: Likus, <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8055/default.aspx#a36> (26.12.2015)
- BKA (Bundeskanzleramt Kunst und Kultur) (2015b): Leader Transnational Kultur 2014–2020, <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8221/default.aspx> (09.02.2016)
- CSES/ERICarts (2010): Study on the Contribution of Culture to Local and Regional Development, Kent/Bonn
- ENRD (Europäisches Netzwerk für Ländliche Entwicklung) (2015): LEADER – Portal, <http://enrd.ec.europa.eu/de/leader> (26.12.2015)
- Europäische Kommission (2015a): Europa 2020, [http://ec.europa.eu/europe2020/index\\_de.htm](http://ec.europa.eu/europe2020/index_de.htm) (08.02.2016)
- Europäische Kommission (2015b): Country Data for: Austria, <https://cohesiondata.ec.europa.eu/countries/AT> (09.02.2016)
- Europäische Kommission (2010a): Europa 2020. Eine Strategie für intelligentes, nachhaltiges und integratives Wachstum, KOM(2010) 2020 endg., Brüssel
- Europäische Kommission (2010b): Grünbuch. Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien, KOM(2010) endg., Brüssel
- Eurostat (2015): Territoriale Typologien, [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Territorial\\_typologies/de](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Territorial_typologies/de) (08.02.2016)
- GD Regionalpolitik und Stadtentwicklung (2016): Die Hauptinvestitionspolitik der EU, [http://ec.europa.eu/regional\\_policy/de/policy/what/investment-policy/](http://ec.europa.eu/regional_policy/de/policy/what/investment-policy/) (10.02.2016)
- OKM-Gruppe (Experten-Arbeitsgruppe der EU-Mitgliedstaaten [Offene Koordinierungsmethode] zum Thema Kultur- und Kreativwirtschaft) (2012): Strategieleitfaden zum Thema Strategische Nutzung der EU-Stützungsprogramme,

14 Vgl. die Beiträge von Siglinde Lang und Anita Moser in diesem Band.

- einschließlich der Strukturfonds, zur Förderung des Kulturpotenzials für die lokale, regionale und nationale Entwicklung und der Auswirkungen auf die allgemeine Wirtschaft, o. O.
- ÖROK (2016a): Europäische Struktur- und Investitionsfonds in Österreich 2014–2020, <http://www.oerok.gv.at/esi-fonds-at/> (08.02.2016)
- ÖROK (2016b): Fokusgruppen, <http://www.oerok.gv.at/esi-fonds-at/partnerschaftsvereinbarung-stratat-2020/prozess/fokusgruppen.html> (08.02.2016)
- ÖROK (2014): STRAT.AT 2020. Partnerschaftsvereinbarung Österreich 2014–2020, Wien
- ÖROK (2006): STRAT.AT 2007 | 2013. Nationaler Strategischer Rahmenplan Österreich 2007–2013, Wien
- österreichische kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen / Lungstraß, Anja / Ratzenböck, Veronika / Kopf, Xenia (2015): Auf einen Blick. EU-Regionalförderungen für Kunst und Kultur 2014–2020, hg. vom Bundeskanzleramt, Sektion Kunst und Kultur, Wien
- österreichische kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen / Ratzenböck, Veronika / Kopf, Xenia / Lungstraß, Anja (2011): Der Kreativ-Motor für regionale Entwicklung. Kunst- und Kulturprojekte und die EU-Strukturförderung in Österreich, Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, Wien
- Rat der Europäischen Union (2010a): Schlussfolgerungen des Rates und der im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten zum Arbeitsplan für Kultur 2011–2014
- Rat der Europäischen Union (2010b): Schlussfolgerungen des Rates vom 10. Mai 2010 über den Beitrag der Kultur zur lokalen und regionalen Entwicklung

ANITA MOSER

# ZEITGENÖSSISCHE KULTURARBEIT IN LÄNDLICHEN RÄUMEN ÖSTERREICHS

*Bedingungen, Potenziale, kulturpolitische Forderungen*

*Abseits urbaner Zentren sind Kunst- und Kulturinitiativen mit anderen Problemlagen und Herausforderungen konfrontiert als in Städten. Nicht nur Strukturen, Netzwerke und die öffentliche Wahrnehmung fehlen vielfach in ländlichen Räumen<sup>1</sup>, sondern oft auch die grundlegende Akzeptanz für zeitgenössische künstlerisch-kulturelle Arbeit. Zudem sind die finanziellen Rahmenbedingungen – für Neugründungen wie etablierte Projekte – schwierig. Was sind Gründe dafür? Welche Lösungsansätze gibt es? Welche kulturpolitischen Forderungen sind daraus abzuleiten und wie lässt sich eine ländlichen Räumen angemessene Kulturpolitik skizzieren?<sup>2</sup>*

## BEDINGUNGEN REGIONALER ZEITGENÖSSISCHER KUNST UND KULTURARBEIT

In der Kunst- und Kulturarbeit tätig zu sein bedeutet, sich unter anderem erheblichen strukturellen und finanziellen Herausforderungen zu stellen. In Österreich ist insbesondere die freie Szene von chroni-

- <sup>1</sup> In Bezug auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst und Kultur ist eine Unterscheidung zwischen größeren Städten, Übergangsräumen mit Kleinstädten und ›Speckgürteln‹ (vgl. Weber 2010) und ländlichen Räumen als komplexe Geflechte angebracht: »Typisch für ländliche Räume ist heute das Nebeneinander [...] von Merkmalen wie Abgelegenheit und zentrennaher Lage, niedriger Bevölkerungsdichte und Suburbanisierungsdruck, Abwanderungstendenzen und Entstehung neuer Wirtschaftscluster, geringem Durchschnittseinkommen, aufstrebenden Fremdenverkehrsbetrieben und attraktiven Wohnstandorten.« (Faulde/Hoyer/Schäfer 2006: 15, zitiert nach Maier/Hart/Ikrath 2014: 8f)
- <sup>2</sup> Eine wichtige Basis des vorliegenden Textes ist das im Zuge meiner mehrjährigen Tätigkeit als Geschäftsführerin der Interessensvertretung TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol gesammelte Erfahrungswissen über Kulturinitiativen in ländlichen Räumen sowie das in diesem Zusammenhang von Helene Schnitzer und mir unter Mitarbeit von Hans Oberlechner und Günther Moschig erstellte »Konzept zur Stärkung regionaler Kulturarbeit« (vgl. TKI 2012).

scherscher Unterfinanzierung, Raummangel, fehlender Anerkennung sowie prekären Arbeitsbedingungen trotz hoher Professionalität (vgl. Moser 2015) geprägt. Während jedoch in urbanen Räumen zeitgenössische freie Kunst- und Kulturarbeit als wichtiger Bestandteil städtischer Kultur nicht mehr wegzudenken ist, Kulturarbeiter\*innen dort auf Netzwerke gegenseitiger Unterstützung und kulturpolitisch aktive Initiativen als Anlaufstellen zurückgreifen und einige Kulturorganisationen sogar finanziell halbwegs abgesichert arbeiten können, sind die Bedingungen in ländlichen Gebieten (vgl. TKI 2012; Götzky 2012) deutlich schwieriger.

Am Land sind Brauchtumspflege und Volkskultur meist gut verankert, vor allem in den Bereichen Musik und Theater gibt es lange und wirksame Traditionen samt entsprechender Strukturen. Die katholische Religion und ihre Institutionen haben einen großen Stellenwert, Heimat- und Ortsmuseen sind in vielen Gemeinden wichtige kulturelle Träger und Mainstreamprogramme (wie Kabarets, Sommertheater, Popkonzerte) sind gut angenommene und durchaus auch kulturpolitisch unterstützte Formate. Gerade für kritische Kulturarbeit fehlt in ländlichen Räumen jedoch oft die Akzeptanz. Dörfer sind sowohl in Hinblick auf die Bevölkerungsstruktur als auch die kulturellen Angebote weniger divers aufgestellt als größere Städte, wodurch Ungewohntes nicht selten auf Unverständnis stoßen kann. »Innovative Kulturprojekte im ländlichen Raum führen im Kulturbetrieb ein Schattendasein«, umreißt der Künstler und Kulturtheoretiker Bernhard Kathan (2011: o. S.) die Lage. Es werde dort tendenziell all das aussortiert, was nicht in vorgegebene Muster passe, und »[e]s mangelt auf allen Ebenen an Diskussion [...]« (ebd.). Nicht-mehrheitsfähige künstlerisch-kulturelle Ansätze werden mitunter nicht als demokratiepolitische Notwendigkeit erachtet, sondern als Bedrohung von ohnehin mehrheitsfähigen Positionen oder sogar als Provokation. Das kann Auseinandersetzungen und die Einstellung finanzieller Unterstützungen zur Folge haben. Oft treten die Gemeinden auch selbst als Kulturveranstalter auf und bilden dadurch – vor allem in Bezug auf die Finanzierung – eine unmittelbare Konkurrenz zu bestehender und potenzieller freier Kunst- und Kulturarbeit (vgl. TKI 2012: 8ff). In touristisch geprägten Regionen kommt erschwerend hinzu, dass die Förderung kultureller Angebote oft an einen wirtschaftlichen und touristischen Mehrwert geknüpft ist (vgl. Moser 2013).

In ländlichen Gemeinden leisten Kulturinitiativen, die im zeitgenössischen Bereich arbeiten wollen, oftmals Pionierarbeit, da Strukturen, auf denen aufgebaut werden könnte, weitgehend fehlen. Potenzielle Netzwerkpartner\*innen können in solchen Fällen jene Traditionsverbände (wie Musikkapellen, Heimatbühnen, Gesangsvereine) sein, die über relativ gute Strukturen verfügen, oder auch Schulen, Pfarren und kulturinteressierte Wirtschaftsbetriebe. Der Aufbau themen-, sparten- und gebietsübergreifender Netzwerke und Allianzen ist in der Regel jedoch schwierige Basisarbeit.

Zwischen regionalen Kulturinitiativen und jenen in urbanen Räumen lassen sich auch Unterschiede in Hinblick auf Personalstrukturen und das Thema Ehrenamt bzw. Gratisarbeit feststellen. Während in Städten staatliche Kulturbetriebe sowie zumindest teilweise auch Organisationen der freien Szene über bezahlte Personalstrukturen verfügen, wird am Land selbst hoch professionelle Kulturarbeit oft immer noch weitgehend gratis geleistet, um Inhalte und Programme finanzieren zu können.<sup>3</sup> Die Praxis zeigt zudem, dass Kunst- und Kulturinitiativen im ländlichen Raum häufiger mit fehlendem Nachwuchs konfrontiert sind als in der Stadt. Abwanderung von Jugendlichen spielt dabei eine große Rolle, aber auch deren geändertes Kulturkonsum- und -produktionsverhalten. Oftmals ziehen sie »ästhetische Ad-hoc-Gemeinschaften«<sup>4</sup> (Großegger 2010: 8) starren Strukturen wie Kulturvereinen vor. Dadurch ist nicht nur die Fortführung bestehender Einrichtungen und Projekte gefährdet, sondern auch Vereinsneugründungen von jungen Menschen und damit kontinuierliche Angebote für Gleichgesinnte und Gleichaltrige vor Ort.

Ebenfalls kaum vorhanden sind auf Ebene der Kommunalpolitik und -verwaltung eigene Zuständigkeiten, also Kulturreferate mit

3 Dies hängt mit den geringen budgetären Mitteln für Kunst und Kultur zusammen, aber auch mit dem Kulturbegriff und der Rolle ehrenamtlicher Tätigkeiten in ländlichen Räumen: »Das Kulturverständnis in ländlichen Räumen ist durch die Historie ländlicher Breitenkultur geprägt. Breitenkultur ist selbstverständlich. Und: selbstverständlich ehrenamtlich!« (Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2015: 28)

4 »Ob HipHop oder Metal, ob Skateboard, House, Emo oder Parkour – Jugendkultur ereignet sich an der Schnittstelle von jungem (Freizeit-)Alltag und medienvermittelter und marktfähiger Populärkultur«, betont die Jugendkulturforscherin Beate Großegger. Jede Szene für sich sei Ort eines vergemeinschaftenden Lebensgefühls und Gemeinschaft werde »ohne große solidaritätsbezogene Wertsetzungen erlebt und gelebt« (Großegger 2010: 8, H. i. O.).

geschultem Fachpersonal oder kompetente Ansprechpartner\*innen. Ähnlich wie es Doreen Götzky (2012: 277) für Deutschland feststellt, lässt sich in Bezug auf Österreich festhalten, dass »[k]ommunale Kulturpolitik im ländlichen Raum [...] personenabhängig und damit strukturell nicht gesichert [ist], sondern zufällig. Insgesamt fehlt es an konzeptionellen kulturpolitischen Überlegungen auf kommunaler Ebene«. Denn Kunst und Kultur laufen meistens bei anderen politischen Themen und Ressorts nebenbei mit und werden somit von Personen betreut, deren Arbeits- oder Ausbildungsschwerpunkte in anderen Bereichen liegen. Auch Kulturausschüsse sind oft mit Personen besetzt, die sich für Zeitgenössisches weder interessieren noch dementsprechende Qualifikationen mitbringen. Häufig fehlen außerdem adäquate oder gar mutige kulturpolitische Maßnahmen sowie ausreichend dotierte Kulturbudgets.

#### **BÜRGERLICHER KUNSTBEGRIFF ALS BASIS VON ÖSTERREICHS KULTURPOLITIK**

Die schwierigen Bedingungen zeitgenössischer Kunst- und Kulturarbeit am Land hängen eng mit dem Faktum zusammen, dass Österreichs Kulturpolitik in erster Linie auf einem bürgerlichen, der Repräsentation und Tradition verhafteten Kulturverständnis (vgl. Wimmer 2011: 376) basiert. Bürgerliche Kunst und Kultur waren und sind immer noch in Städten konzentriert, weshalb auch von einer städtischen Kulturpolitik gesprochen werden kann, die weder die besonderen Bedingungen noch die Potenziale ländlicher Kunst- und Kulturarbeit im Fokus hat. Obwohl sich seit den frühen 1970er Jahren in Österreich das künstlerisch-kulturelle Feld auf Basis eines erweiterten Kunstbegriffs stark ausdifferenziert hat, im Zuge der neuen Kulturpolitik die Förderung soziokultureller, zeitgenössischer und spartenübergreifender Formate auch in die Kulturförderungsgesetze Eingang gefunden hat und kontinuierlich neue Förderansätze – unter anderem Anfang der 1990er Jahre für regionale Kulturinitiativen – geschaffen wurden, spiegelt sich das in der Förderungspraxis nur marginal wider.

Die größten Summen des Bundeskulturbudgets fließen in die vor allem in Wien beheimateten bundeseigenen Kultureinrichtungen. Laut Vorschau 2016 werden zum Beispiel allein 162,9 Millionen Euro (von insgesamt rund 441 Millionen Euro) für die Bundestheater aufgewandt (vgl. o.V. 2015). Lediglich etwas über fünf Millionen Euro aus Bundesgeldern gehen verteilt auf ganz Österreich an regionale Kul-

turinitiativen (vgl. Gerbasits 2015), wobei allerdings für das Jahr 2016 eine Erhöhung in Aussicht gestellt wird.<sup>5</sup> Von den jeweiligen Landeskulturförderungen fließt ebenfalls der größte Teil in landeseigene Einrichtungen – und das sind in den Bundesländern Tirol, Oberösterreich und der Steiermark mehr als 85 % des Gesamtkulturbudgets (vgl. Schachinger/Reindl 2015: 8f). Vom Rest geht nur ein kleiner Teil in zeitgenössisches Kunst- und Kulturschaffen und davon wiederum ein noch kleinerer Teil in den ländlichen Raum. In den kommunalen Haushalten sind die budgetären Mittel generell sehr gering, sodass es sich bei Kulturförderungen – sofern überhaupt welche gewährt werden – meist um Kleinstbeträge handelt.

Die Kulturförderung Österreichs ist zwar föderal strukturiert, allerdings weit weniger als etwa in der Schweiz oder in Deutschland. De facto trägt der Bund in Österreich mit einem Anteil von ca. 35 % einen vergleichsweise hohen Anteil an der gesamten Kulturförderung des Landes, während die Kommunen mit lediglich 30 % (zuzüglich Wien 39 %) der Gesamtausgaben einen relativ niedrigen Anteil<sup>6</sup> aufweisen (vgl. Zembylas 2011: 132).

Zusammenfassend können als vorrangige Herausforderungen regionaler zeitgenössischer Kunst und Kulturarbeit fehlende Akzeptanz, mangelnde Netzwerke, knappe Personalressourcen, auf kommunaler Ebene kaum vorhandene Unterstützungsstrukturen sowie prekäre finanzielle Bedingungen genannt werden. Trotz dieser schwierigen Rahmenbedingungen konnten sich in den ländlichen Räumen Österreichs zahlreiche Kunst- und Kultureinrichtungen im zeitgenössischen Bereich etablieren (vgl. Grisseemann 2015; Gurschler 2013), die lokal und regional wichtige Funktionen erfüllen.

5 In Relation zu den Fördersummen für bundeseigene Einrichtungen handelt es sich dabei zwar um geringe Beträge, die aber für den massiv unterdotierten Bereich zumindest kleine Änderungen bringen können. 2016 sollen laut Bundesvoranschlag 4,5 Millionen Euro mehr in zeitgenössisches Kunst- und Kulturschaffen fließen, schwerpunktmäßig auf Film und regionale Kulturinitiativen aufgeteilt (vgl. o. V. 2015).

6 Zum Vergleich Zahlen aus der Schweiz und Deutschland: Die Bundeskulturförderungen sind in der Schweiz mit einem Anteil von ca. 15 % und in Deutschland mit weniger als 15 % an den Gesamtkulturausgaben deutlich geringer, während die kommunalen Ausgaben – in der Schweiz sind es 46 %, in Deutschland zwischen 44 % und 53 % – um einiges höher sind als in Österreich (vgl. Zembylas 2011: 132).

## POTENZIALE ZEITGENÖSSISCHER KUNST UND KULTUR AM LAND

Eine wesentliche Funktion von zeitgenössischer Kunst und Kultur in ländlichen Räumen ist, Alternativen zu volkskulturellen Angeboten und zu Mainstreamprogrammen anzubieten und für kulturelle Diversität zu sorgen. Kulturarbeit kann (kritische) künstlerisch-kulturelle Auseinandersetzungen mit aktuellen gesellschaftlichen und politischen Themen initiieren, zur Reflexion einladen, sich innovativ und forschend auf lokale Gegebenheiten beziehen, jugendkulturelle Versuchsräume zur Verfügung stellen und zum Mittun aktivieren. Auf unterschiedliche Weise können somit Beteiligungs- und Kommunikationsräume für die Bevölkerung vor Ort geschaffen werden – also Räume, die am Land nicht zuletzt aufgrund von Abwanderung und einer zunehmenden Ausdünnung öffentlicher Infrastruktur immer weniger werden.

Im spezifischen »Verhältnis zwischen der Kultur und ihrem Ort« sieht der Kunsthistoriker und Kurator Günther Moschig (2008: 104) die »augenscheinlichste Qualität« regionaler Kulturarbeit. Ihre Aufgabe sei es, »lokale Besonderheiten« aufzuspüren und sie »im globalen Zusammenhang auf ihre zeitgenössische gesellschaftliche Relevanz zu prüfen. Damit ist die ländliche Kultur immer auch eine soziale«. Formen der investigativen und partizipativen Kulturarbeit, die an Gegebenheiten vor Ort anzudocken wissen, an lokale materielle und soziale Räume gebunden sind und sich innerhalb dieser entfalten, können im Kontext ländlicher Kulturarbeit als besonders relevant erachtet werden. Für Gerd Dallmann ist es beispielsweise vor allem die ländliche Soziokultur, die in dem Zusammenhang äußerst wichtig ist. Ihr komme eine ähnliche Dringlichkeit und Bedeutung zu wie den kulturellen Initiativen gegen die Unwirtlichkeit der Städte in den 1970er Jahren. Denn es gehe »um Zukunfts- und Dialogfähigkeit und die Vermeidung seelenloser Schlafstädte im Grünen« (Dallmann 2010: 15). Insbesondere im Kontext von Regionalentwicklung sind Kunst und Kultur folglich als elementare Ressourcen zu betrachten (vgl. Müllegger/Schachinger/Pilsl 2014; Dallmann 2010).

Prognosen zufolge hält die bereits erwähnte Abwanderungstendenz aus einzelnen Regionen auch in Zukunft an (vgl. Stix/Peña 2012). Die Bedeutung einer ländlichen Region wird jedoch nicht nur – wie oft angenommen – von guter Kapitalausstattung bestimmt, betont Thomas Dax von der Bundesanstalt für Bergbauernfragen, sondern

ganz wesentlich von immateriellen, oft nicht quantifizierbaren Kennzeichen, wie beispielsweise der Entwicklung eines vielfältigen institutionellen Netzwerks oder wirksamer Bezüge zu den Einwohner\*innen auf lokaler und regionsüberschreitender Ebene (vgl. Dax 2012: 18). Im Sinne einer Regionalentwicklung plädiert der Autor für die gezielte Erweiterung und bessere Nutzung »sozialer Spielräume«, die sich über jenes Ausmaß bestimmen lassen, »in dem die unterschiedlichen Akteurinnen/Akteure und sozialen Gruppen ihre Kreativität, ihre Interessen und ihre Talente entfalten und in die Entwicklung ihrer Lebensumwelt einbringen können« (ebd.: 19). Für eine erfolgreiche Politik auf lokaler und regionaler Ebene sei eine wichtige Voraussetzung, sich intensiv mit den Lebensbedingungen der Bevölkerung vor Ort in all ihrer Vielschichtigkeit zu befassen. Exemplarische Zielsetzungen sind dabei »eine ausgewogene Mitwirkung von Frauen und Männern an [...] Entscheidungsprozessen, die Nutzung der Potenziale von Jugendlichen, ›QuerdenkerInnen‹ und MigrantInnen sowie eine kontinuierliche Forcierung experimenteller Pilotprojekte« (ebd.).

Diese Überlegungen können auf eine für ländliche Räume adäquate Kulturpolitik übertragen werden, für die eine zentrale Prämisse sein soll, sich mit der Bevölkerung vor Ort in ihrer Diversität auseinanderzusetzen, also sie aktiv einzubinden, gender- und minderheitensensible Prozesse zu initiieren, Experimente zu fördern sowie die Interessen und Potenziale der Jugendlichen, Zuwander\*innen und Querdenker\*innen ernst zu nehmen. Künstlerische Prozesse und kulturelle Projekte stellen eine gute Basis für die Entfaltung sozialer Spielräume dar, in die sich Akteur\*innen mit ihrer Diversität einbringen und dadurch Teil von Kommunikations- und Aushandlungsräumen werden können.

#### **ZENTRALE HANDLUNGSFELDER UND MASSNAHMEN EINER KULTURPOLITIK FÜR LÄNDLICHE RÄUME**

Bei einer ländlichen Räumen angemessenen Kulturpolitik geht es im Wesentlichen darum, dieses Herstellen von Räumen ebenso wie die besonderen Bedingungen ruraler Räume explizit in den Fokus kulturpolitischen Handelns von Bund, Ländern und Gemeinden zu rücken und entsprechende Maßnahmen zu setzen. Auf Basis der bisherigen Überlegungen lässt sich elementarer kulturpolitischer Handlungsbedarf auf den Ebenen von a) Kulturförderung, b) kommunaler Politik und Verwaltung sowie c) Kommunikation feststellen.

a) Prioritär in Hinblick auf eine für die ländlichen Räume adäquate Kulturpolitik ist eine Umstrukturierung und Umverteilung der Kulturförderungen durch die öffentliche Hand. Dies kann gelingen, indem die Kulturbudgets – etwa als Folge ressortübergreifender Umverteilungen – insgesamt deutlich erhöht werden und die Erhöhungen ausschließlich ins Feld zeitgenössischer Kunst und Kultur fließen. Bei der realistischeren Variante gleichbleibender bzw. kontinuierlich sinkender Kulturbudgets sind die Initiierung und Umsetzung neuer Förderungsstrategien unumgänglich, die das Abziehen von Mitteln aus der Förderung des kulturellen Erbes und kultureller Großevents und die Umschichtung hin zu zeitgenössischer Kunst sowie kritischer regionaler Kulturarbeit ermöglichen. Die Kulturförderungen sollten dabei eine gute Basisfinanzierung (durch Jahresförderungen) sowie die finanzielle Sicherstellung von Inhalten und Infrastruktur gleichermaßen ermöglichen. Um Planungssicherheit über längere Zeiträume zu garantieren, sind mehrjährige Fördervereinbarungen unumgänglich. Eine kulturpolitische Notwendigkeit zur Stärkung regionaler Kulturarbeit ist auch die Hinterfragung des Prinzips der Subsidiarität, da es eine zu große Abhängigkeit zwischen Landes- und Bundesförderungen (und teilweise auch Gemeindeförderungen) zur Folge hat.<sup>7</sup>

b) Parallel zur Umstrukturierung der Bundes- und Landeskulturförderungen samt neuer Ausschreibungen und Schwerpunktsetzungen (auf zeitgenössische Kunst, regionale Kulturarbeit, Jugendkultur, experimentelle Ansätze) sind eine Aufwertung der kommunalen Kulturpolitik, Empfehlungen an Gemeinden zur verstärkten Förderung zeitgenössischer Kunst und Kultur und einhergehend damit entsprechende budgetäre Aktualisierungen<sup>8</sup> notwendig. Auch die auf Bundes- und

7 Subsidiär gewährte Bundesförderungen orientieren sich direkt an Landesförderungen, das heißt geringe Landesförderungen ziehen geringe Bundesförderungen nach sich. Zu betonen ist jedoch, dass eine Landesförderung noch lange kein Garant für die Förderung durch den Bund ist. Zwar hat er laut Gesetz Vorhaben, »die von überregionalem Interesse oder geeignet sind, beispielgebend zu wirken« oder »innovatorischen Charakter haben«, zu fördern (vgl. RIS 2016: o. S.). Doch nur wenige regionale Kunst- und Kulturprojekte scheinen diesen sehr frei interpretierbaren Ansprüchen gerecht zu werden, weshalb ein minimaler Teil der Bundesförderungen in ländliche Räume fließt (vgl. Bundeskanzleramt Österreich o. J.).

8 Erforderlich wären hier u. a. Budgeterhöhungen für finanziell schlecht gestellte Gemeinden, etwa durch Änderungen des Abrechnungsmodus beim Finanzausgleich. Die Verminderung der Bevölkerungszahlen in ländlichen Regionen hat

Landesebene seit langem geforderte Transparenz der Förderverfahren, politische Unabhängigkeit der Förderentscheidungen, Subventionsrichtlinien oder gendersensible Kulturförderungsberichte (vgl. Zembylas/Lang 2009) sind auf der kommunalen Ebene als zentrale Grundlagen der Kulturförderungen einzufordern. Nicht zuletzt gilt es, den Zugang der Bürger\*innen zu EU-Regionalentwicklungsprojekten zu sichern und auf Bundes- und Länderebene Ko- und Zwischenfinanzierungsmodelle für EU-Förderungen anzubieten (vgl. Müllegger/Schachinger/Pils 2014: 11). Auf Ebene der kommunalen Verwaltung sind zur Stärkung regionaler zeitgenössischer Kulturarbeit vielfältige Service- und Unterstützungsangebote notwendig. Die Besetzung (kommunaler oder regionenübergreifender) Zuständigkeiten für Kunst und Kultur mit kompetenten Ansprechpersonen und die Minimierung gemeindeeigener Kulturveranstaltungen wären erste wichtige Schritte. Eine bürger\*innenfreundliche Bürokratie, die konkrete Hilfestellungen bei Förderanträgen leistet und auf langwierige und komplexe Ansuchen- und Abrechnungsmodalitäten verzichtet, wäre ebenfalls hilfreich, insbesondere für junge oder wenig erfahrene Kulturschaffende. Elementar in diesem Zusammenhang ist auch die Bündelung und das Zur-Verfügung-Stellen von Informationen, etwa über mögliche Netzwerkpartner\*innen für Kulturprojekte in einer Gemeinde oder einer Region, Veranstaltungsräume, Verleihfirmen, Förderstellen und andere relevante Themen.

c) Im Kontext regionaler Kulturpolitik und der Stärkung von Kunst- und Kulturarbeit in ländlichen Räumen kommt der Kommunikation eine Schlüsselrolle zu. Verschiedene Auseinandersetzungsangebote (Workshops, Diskussionen, Vorträge) können den Austausch über differente, auch sich widersprechende Perspektiven ermöglichen und maßgeblich zu einem besseren Verständnis und größerer Akzeptanz zeitgenössischer Kunst beitragen. Eine ausgewogene Medienberichterstattung über Kunst und Kultur ist in diesem Zusammenhang ebenfalls wesentlich, die durch die Förderung und Verbreitung alternativer Medien gestärkt werden kann. Nachhaltig zu Verbesserungen des kulturellen Klimas einer Gemeinde tragen außerdem Maßnahmen bei, die Dialoge auf Augenhöhe zwischen Kunst-/Kulturschaffenden

zur Folge, dass weniger Geld aus den öffentlichen Mitteln in diese Regionen fließt, da das Budget über den jährlichen Finanzausgleich pro Bewohner\*in zugeteilt wird. Das wiederum führt zur weiteren Ausdünnung öffentlicher Strukturen und zu fehlenden Investitionsmöglichkeiten (vgl. TKI 2012: 13).

und -politik ermöglichen und die Bevölkerung aktiv in kulturpolitische Agenden einbinden. Kulturentwicklungsprozesse<sup>9</sup> können solche Räume der Kommunikation und Partizipation darstellen, die nicht nur zur Erörterung und Lösung inhaltlicher Fragen bezüglich Kunst und Kultur beitragen, sondern auch zu einem gegenseitigen Kennenlernen der Beteiligten, Verständnis für divergierende Positionen und damit ganz wesentlich zu kommunikativen und ›atmosphärischen‹ Verbesserungen in einem Dorf.<sup>10</sup> Entscheidend für das Gelingen sind die Rahmenbedingungen dieser Prozesse. Neben der möglichst gut austarierten Gruppenzusammensetzung ist elementar, dass der Ablauf von einem/einer professionellen Prozessbegleiter\*in geleitet und moderiert wird, der/die nicht in dörfliche Strukturen involviert ist und eine Außenperspektive einbringen kann. Wichtig ist zudem, dass er/sie Erfahrungen und Wissen in Bezug auf zeitgenössische Kunst und Kultur mitbringt, auf Ausgewogenheit im Prozess und bei den Entscheidungen achtet und in einem demokratiepolitischen Sinne Minderheitenpositionen wahrzunehmen und zu stärken weiß.<sup>11</sup> Heterogene Perspektiven und Ergebnisoffenheit von Prozessen bilden eine gute Grundlage, um lokale Handlungsfelder zu eruieren, unkonventionelle Lösungsansätze zu generieren und wichtige Impulse zu setzen,

- 9 Die TKI hat 2007 mit Kultur vor Ort speziell für Gemeinden ein Kulturentwicklungsformat konzipiert, das den Rahmen für einen breiten Austausch und Entscheidungsgrundlagen bereitstellt. Die Hälfte der Kosten trägt das Land Tirol, wenn die Gemeinde die andere Hälfte übernimmt (vgl. TKI o. J.).
- 10 Beispielsweise fand 2013 in dem 3.000 Einwohner\*innen zählenden Tiroler Ort Inzing ein derartiger Prozess statt. Ergebnis war neben dem gemeinsamen Nachdenken über das kulturelle Profil der Gemeinde die Erarbeitung eines Kulturleitbildes, in dem zeitgenössisches Kunst- und Kulturschaffen zentral verankert und »Demokratiebewusstsein, Humanität, Toleranz, Solidarität, Minderheitenschutz und Antirassismus« (Gemeinde Inzing 2014) als Basis des Kulturverständnisses festgehalten sind. Es wurden auch Subventionsrichtlinien ausgearbeitet und regelmäßige Kulturgespräche etabliert. 2015 starteten unterschiedlichste Vereine – ebenfalls eine Folge des Prozesses – gemeinsam mit den Bewohner\*innen ein historisch-künstlerisches Rechercheprojekt (vgl. Verein für Kultur Inzing 2015).
- 11 Demokratisch ist im Kontext partizipativer Prozesse durchaus in Analogie zu demokratischer Kulturpolitik zu verstehen, die Kunst und Kultur so zu fördern verstehen sollte, dass sich die Bevölkerung in ihrer Gesamtheit und Diversität im kulturellen Feld wiederfindet, was bedeutet, dass gerade auch minoritäre Positionen gefördert gehören. Kulturpolitische Entscheidungen dürfen nicht auf der Grundlage des »spontanen BürgerInnenwillens« getroffen werden (vgl. Moke 2005: 96).

die im Idealfall in konkrete kulturpolitische Maßnahmen münden. Ganz im Sinne einer erfolgreichen Politik auf lokaler oder regionaler Ebene (vgl. Dax 2012) verdeutlichen Kulturentwicklungsprozesse, dass innovative Kommunikationsformate die Bildung von (dörflichen) Gemeinschaften, deren Auseinandersetzungen und Zusammenarbeiten unterstützen.

Abschließend kann auf Basis der bisherigen Ausführungen das, was die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Kristina Volke (2010: 173) in Bezug auf Deutschland feststellt, auch für Österreich als wesentlich erachtet werden: »Kulturpolitik darf nicht länger Verteidigungspolitik sein, sondern muss Offensivpolitik werden. Die kommunikativen Räume dafür zu erobern, gehört zu den zentralen kulturpolitischen Aufgaben der Zukunft.« Diese Aufgabe ernst zu nehmen und umzusetzen würde nicht nur grundlegend zur Förderung von Kunst und Kultur, sondern auch wesentlich zur Regionalentwicklung beitragen.

#### REFERENZEN

- Bundeskanzleramt Österreich (o.J.): Kunstberichte. Online unter: [http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/cob\\_54362/8051/default.aspx#at](http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/cob_54362/8051/default.aspx#at) (04.01.2016).
- Dallmann, Gerd (2010): Soziokultur in ländlichen Räumen. In: Land (m)unter? Ländliche Räume und Kulturarbeit, soziokultur, 3/10, S. 14–15.
- Dax, Thomas (2012): Grundbedingungen der Regionalentwicklung. Offenheit, Vernetzung und Innovation. In: ausblicke. Magazin für ländliche Entwicklung, 2/12, Wien, S. 18–19.
- Faulde, Joachim/Hoyer, Birgit/Schäfer, Elmar (2006): neu-LAND in Deutschland: Jugendarbeit in ländlichen Räumen. In: Faulde, Joachim/Hoyer, Birgit/Schäfer, Elmar (Hg.): Jugendarbeit in ländlichen Regionen. Entwicklungen, Konzepte und Perspektiven. Weinheim/München: Juventa, S. 9–16.
- Gemeinde Inzing (2014): Kulturleitbild Inzing. Online unter: [http://www.tki.at/fileadmin/dokumente/downloads/Kultur-Leitbild\\_Inzing.pdf](http://www.tki.at/fileadmin/dokumente/downloads/Kultur-Leitbild_Inzing.pdf) (04.01.2016).
- Gerbasits, Gabriele (2015): Symbolpolitik. In: profil. Das unabhängige Nachrichtenmagazin Österreichs, Nr. 30, 46. Jg., 20.07.2015, S. 86–87.
- Götzky, Doreen (2012): Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen. Dissertation, Universität Hildesheim.
- Gurschler, Susanne (2013): Ein weites Feld: Kulturinitiativen in Tirol. In: Tirol Magazin, Nr. 83, Winter 2013/14, S. 88–90.
- Grissemann, Stefan (2015): Beim Ort genommen. In: profil. Das unabhängige Nachrichtenmagazin Österreichs, Nr. 30, 46. Jg., 20.07.2015, S. 82–86.
- Grossegger, Beate (2010): Kinder- und Jugendkultur(en). Rezeptionsästhetiken und ästhetischer Selbststaudruck im Spannungsfeld von Bellismus, Realitätsbewältigung und neuen Formen der Kreativität. Online unter: [http://jugendkultur.at/wp-content/uploads/beitrag\\_grossegger\\_tagungsband\\_BOEKWE.pdf](http://jugendkultur.at/wp-content/uploads/beitrag_grossegger_tagungsband_BOEKWE.pdf) (04.01.2016).

- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (2015): Förderpotenziale für die kulturelle Infrastruktur sowie für kulturelle Aktivitäten in ländlichen Räumen. Eine Bestandsaufnahme. Online unter [http://www.kupoge.de/download/Studie\\_laendliche-kulturarbeit.pdf](http://www.kupoge.de/download/Studie_laendliche-kulturarbeit.pdf) (04.01.2016).
- Kathan, Bernhard (2011): Regionalprojekte. Strategien im ländlichen Raum. Online unter <http://www.hiddenmuseum.net/regionalprojekte.html> (04.01.2016).
- Maier, Nadja/Hart, Patrick/Ikrath, Philipp (2014): Berichtsband Jugendabwanderung im ländlichen Raum. Ein Einblick in die Wanderungsmotive von Jugendlichen aus Leoben und Bruck-Mürzzuschlag. Online unter [http://www.obersteiermark.at/fileadmin/user\\_upload/Downloads/141117\\_Berichtsband\\_Jugendabwanderung\\_Druckversion.pdf](http://www.obersteiermark.at/fileadmin/user_upload/Downloads/141117_Berichtsband_Jugendabwanderung_Druckversion.pdf) (04.01.2016).
- Mokre, Monika (2005): Kann und soll ein demokratischer Staat Kultur fördern? In: Zembylas, Tasos/Tschmuck, Peter (Hg.): Der Staat als kulturfördernde Instanz. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag, S. 81–100.
- Moschig, Günther (2008): Lokale Kulturarbeit an der Peripherie. In: Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung Kultur (Hg.): Freie Tiroler Kulturszene. Innsbruck: Eigenverlag, S. 104–105.
- Moser, Anita (2015): Freie Kunst- und Kulturproduktion. Ein Überblick. In: Lang, Siglinde (Hg.): Kunst, Kultur – und Unternehmertum?! Aspekte, Widersprüche, Perspektiven. Eine österreichische Studie. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 32–44.
- Moser, Anita (2013): Überlebensmittel Kultur. Zur Bedeutung zeitgenössischer Kultur in Tourismusgebieten. In: kulturrisse – Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik, 01/2013, S. 46–47.
- Müllegger, Julia/Schachinger, Richard/Piisl, Klemens (2014): Kulturarbeit entwickelt Regionen. In: die KUPFzeitung, Nr. 150, Juni–August 2014, S. 10–11.
- o. V. (2015): Thema: Budget 2016. Die Budgets der einzelnen Ressorts im Überblick. In: Der Standard vom 15.10.2015, S. 4.
- RIS (Rechtssystem Bundeskanzleramt) (2016): Bundesgesetz vom 25. Februar 1988 über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln (Kunstförderungsgesetz), Fassung vom 04.01.2016. Online unter <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009667> (04.01.2016).
- Schachinger, Richard/Reindl, Michael (2015): Kulturbudgets im Vergleich. In: die KUPFzeitung, Nr. 153, März–Mai 2015, S. 8–9.
- Stix, Elisabeth/Peña, Andrés: Landflucht als Schicksal? Bevölkerungsentwicklung in Österreich – ein kurzer Überblick anhand der ÖROK-Regionalprognosen. In: ausblicke. Magazin für ländliche Entwicklung, 2/12, Wien, S. 6–9.
- TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol (2012): Konzept zur Stärkung zeitgenössischer Kulturarbeit in den Regionen. Online unter [http://www.tki.at/fileadmin/dokumente/downloads/TKI\\_KONZEPT\\_Kulturarbeit\\_Regionen-1.pdf](http://www.tki.at/fileadmin/dokumente/downloads/TKI_KONZEPT_Kulturarbeit_Regionen-1.pdf) (04.01.2016)
- TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol (o. J.): Kultur vor Ort. Online unter <http://www.tki.at/projekte/kultur-vor-ort.html> (04.01.2016).
- Verein für Kultur Inzing (2015): Wege machen. Online unter <http://kulturverein-inzing.com/?p=310> (04.01.2016)
- Volke, Kristina (2010): Kultur und Entwicklung. Von der Kraft kulturellen Handelns, ihrer Relativität und den Herausforderungen für Kulturpolitik. In: Volke,

- Kristina (Hg.): *Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 163–175.
- Weber, Gerlind (2010): *Der ländliche Raum, Mythen und Fakten*. In: Online-Fachzeitschrift des Bundesministeriums für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft, Jahrgang 2010.
- Wimmer, Michael (2011): *Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich*, Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag.
- Zembylas, Tasos (2011): *Rechtspolitischer Sinn oder Unsinn von Kulturförderungsgesetzen*. In: *Jahrbuch Kulturmanagement 1*. Bielefeld: transcript, S. 129–147.
- Zembylas, Tasos/Lang, Meena (2009): *Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich*. Online unter <http://www.kupf.at/sites/kupf.at/files/StudieKulturfoerderung.pdf> (04.01.2016).

SIGLINDE LANG

## RAUM IM RAUM SCHAFFEN

*Kunst, Ortsspezifität und Teilhabe als  
Ingredienzen kultureller Entwicklungsprozesse*

*Kunst in ländlichen Regionen ist nicht anders, sie ist nicht provinziell und mitnichten von geringer Professionalität gekennzeichnet. Sie ist Kunst – und zwar eine, die Ortsspezifität, zivilgesellschaftliche sowie ästhetische Teilhabe und künstlerische Qualitätsansprüche nicht als Widersprüche, sondern als sich befruchtende Essenzen für regionale Entwicklungen ansieht. Dieser Ansatz eines kollaborativen Kunst- und Kulturverständnisses lässt partizipative Räume entstehen, die zwischen lokalen Lebenswelten und möglichen Alternativen verortet und als Nährboden für kulturelle Prozesse und Veränderungen zu interpretieren sind.*

Ein gesellschaftskritischer Kulturverein setzt unbequeme Themen der Lokalhistorie theatralisch in Szene, verhandelt diese mit Laiendarsteller\*innen an der Schnittstelle von realen Begebenheiten und künstlerischem Freigeist und lässt die dörfliche Identität ins Wanken geraten.<sup>1</sup> Ein Kuratoren- und Künstler\*innenpaar verbringt mehrere Wochen in einer kleinen Gemeinde, um vor Ort künstlerische Arbeiten zu entwickeln, die in Referenz zu lokalen Gegebenheiten stehen und topografische Bedingungen aufgreifen. Der Austausch mit den Einheimischen und die konkrete Zusammenarbeit wird dabei als ›diskursive Operation‹ verstanden.<sup>2</sup> Per Zufall entdeckt eine Wiener Musikerin ein leerstehendes, fernab urbaner Zentren gelegenes Einfamilienhaus, um es gemeinsam mit vier weiteren Künstlerinnen als sowohl lokal wie auch international angesehene Begegnungszone für höchst anspruchsvolle experimentelle Klangkunst und regionale kulinarische Köstlichkeiten zu etablieren.<sup>3</sup>

1 Fallstudie Kulturverein frei-wild-molln.

2 Fallstudie Projekte in und für Reinsberg.

3 Fallstudie KlangHaus Untergreith.

Wenn von ›Kunst in ländlichen Räumen‹ die Rede ist, sind es selten Initiativen wie diese, auf die sich das Augenmerk richtet. Brauchtumspflege, der Erhalt von historischen Gebäuden und die damit oft verbundene Entwicklung von Nutzungskonzepten für kulturelles Erbe, aber auch traditionelle, volksbürgerliche Sommertheater sowie Mehrzweckhallen, die Kabarett, Musical und leicht verdauliche Unterhaltungskunst bieten, werden primär als kulturelle Aktivitäten von kommunalen Kleinstädten und ländlich(er)en Regionen wahrgenommen. Diese Kluft in der öffentlichen und medialen Wahrnehmung mag darin begründet sein, dass stereotype Dichotomien wie urban-ländlich, zentral-peripher, avantgardistisch-provinziell unser Verständnis von ländlichen Räumen als das prägen, was eben ›nicht-städtisch‹, ›nicht-hip‹, ›nicht-progressiv‹ usw. ist und als »Restgröße«<sup>4</sup> kaum der Beachtung wert zu sein scheint. Mediale – und auch wissenschaftliche – Ignoranz scheint ›Kunst im ländlichen Raum‹, speziell in Österreich<sup>5</sup>, zu begleiten.

#### **RAUS AUS DER UNSICHTBARKEIT: MITTELS PARTIZIPATIVER RÄUME KULTUR VON UND FÜR ALLE SCHAFFEN**

Aktuell bahnt sich jedoch eine Debatte und Auseinandersetzung an. Erste Anzeichen eines Umdenkens lassen sich feststellen, zumindest ein Aufgreifen der mangelnden Sichtbarkeit: Der Journalist Stefan Grissemann chauffiert die »Helden der Provinz« (2015) auf das Cover des »wichtigsten österreichischen Nachrichtenmagazins« (Fidler 2008: 497) und belegt mit sieben Initiativen aus der ruralen Kunst- und Kulturszene eindrucksvoll, dass ›rural‹ keineswegs den erwähnten Stereotypen entspricht. Vielmehr kommentiert Grissemann sehr treffend, was engagierte und qualitativ hochwertige Kulturarbeit – nicht nur – in ländlichen Regionen auszeichnet: »Hier wird Kultur von allen für alle gemacht.« (2015: 82)

Auch die deutschsprachige Online-Plattform kulturmanagement.net setzt in der Juni-Ausgabe 2015 ihres KM-Magazins auf Kunst und Kultur in der »Provinz« (KM Kulturmanagement 06/2015) und versammelt darin Beiträge, die sich u. a. der »Eroberung des ländlichen Raumes durch die Bildende Kunst«, »neuen Chancen für die Provinz«

4 Vgl. dazu den Artikel von Andreas Koch.

5 Vgl. dazu den Artikel von Silke Feldhoff, in dem sie einige Förderungsstrukturen in Deutschland vorstellt.

sowie stattfindenden und möglichen »transformativen Entwicklungsprozessen« (ebda: online) widmen. Kunst- und Kulturarbeit in ruralen Regionen wird das Potenzial zugesprochen, ortsspezifische regionale Entwicklungen einzuleiten und Anstoß für kulturelle Prozesse zu sein, die als kollaborative Gestaltungsaufgabe<sup>6</sup> wahrgenommen werden.

Der konkrete Bezug auf topografische Gegebenheiten sowie ein partizipativer Ansatz in der künstlerisch-kulturellen Ausgestaltung sind zwei Spezifika, die jene Initiativen auszeichnen, die regionale Kulturarbeit als Prozess kultureller Mitbestimmung begreifen. Da hohe künstlerische Qualität und zivilgesellschaftliche Teilhabe keinen Widerspruch, sondern sich befruchtende Ingredienzen eines kollaborativen Verständnisses von Kunst- und Kulturproduktion darstellen, entstehen Formate, die dem »schnöden Konsumismus« zu entsagen suchen. Der Anspruch ist weniger, Kunsttempel oder Hochburgen des auratischen, jedoch passiven Staunens zu errichten, sondern vielmehr »veritable Biotope als Treffpunkte« (Grissemann 2015: 82) zu gestalten – und somit partizipative Räume des Austausches, der Reflexion und des Aushandelns.

Für das bestehende regionale Gefüge – sozial, politisch, auch kulturell – können diese Biotope jedoch eine räumliche und soziale Herausforderung darstellen. Denn Räume, die Prozesse eines Anders- und Umdenkens zu ermöglichen suchen, benötigen (lokalisierbare) räumliche Strukturen, in denen bestehenden Ordnungen alternative Raumgefüge entgegengesetzt und dadurch konventionelle Denkstrukturen aufgebrochen werden. Weisen diese Räume Strukturen auf, die alle Individuen, die diesen Raum betreten und damit Teil von diesem werden, als gleichberechtigte und (inter-)agierende Raumkonstituent\*innen interpretieren, kann von partizipativen Räumen gesprochen werden (vgl. Lang 2015c). Solche gilt es herzustellen.

#### **RÄUME HERSTELLEN: RE-INTERPRETATIONEN BESTEHENDER NUTZUNGS- UND WAHRNEHMUNGSSTRUKTUREN**

Im Alltag werden Zimmer bzw. ein in unterschiedlicher Nutzung verwendeter, von Mauern umschlossener Teil eines Gebäudes mit Räumen assoziiert. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird der Begriff Raum

6 Vgl. dazu die Forschungsarbeit und Publikationen des Programmbereichs Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion (u. a. Zobl/Lang 2012, Klaus/Lang/Zobl 2015 oder auch Lang/Zobl 2015).

außerdem als geographisch definierte bzw. lokalisierbare Kennzeichnung verwendet, etwa für ›Naturschutzräume‹ oder ›Grenzübereich‹, und eben auch ländliche, urbane oder öffentliche Räume.

(Gebaute) Räume und räumliche Anordnungen übernehmen jedoch auch handlungsstrukturierende Funktionen: Wir wissen, wie wir uns in einem spezifischen Raum verhalten sollten, welche Handlungen in diesem als legitim und angepasst gelten. Wir können aber auch ›Raum schaffen‹ – für neue Gedanken, für mehr Platz, für eigene Bedürfnisse. So können Räume auch losgelöst von ihrer materiellen oder geographischen Verortung als ein Produkt konkreter sozialer Praxen gesehen werden. Das bedeutet, dass über (soziale) Handlungen Räume hergestellt und produziert werden (vgl. u. a. Lefebvre 1974/1991, Busch 2007 und Löw 2001).

In dieser »Wechselwirkung zwischen Handeln und Strukturen« (Löw 201: 158) sind Räume konstituiert bzw. entstehen sie. Diese Konstitution beinhaltet eine »relationale (An-)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern« (ebda: 153). Als Raum wirksam wird eine durch diese Platzierungen geschaffene (An-)Ordnung allerdings erst dadurch, dass die Elemente dieser (An-)Ordnung aktiv durch Menschen verknüpft und (wieder-)erkannt werden. Das bedeutet, wie wir uns im Raum verhalten, wie wir uns in ihm anordnen oder anordnen lassen, bestimmt, wie wir ihn wahrnehmen, nutzen und gestalten. Meist geschieht dies unbewusst, diese Rezeptionsmuster und die damit verbundenen Verhaltensnormen sind in unseren alltäglichen Erinnerungsstrukturen und Vorstellungen gespeichert, erfolgen »in der Regel aus einem praktischen Bewusstsein heraus« (ebda: 160) und werden in Routinen folglich kaum wahrgenommen oder reflektiert. Vielmehr reproduzieren wir mit unseren repetitiven Handlungen Räume und ihre bestehenden Konstitutionen. (Vgl. Lang 2015c)

Mit Blick auf kulturelle Entwicklungsprozesse und Veränderungen spielt ›Raum‹ folglich vor allem dann eine zentrale Rolle, wenn es um das Herstellen von Räumen geht, die etablierte räumliche Konstellationen und ihre Handlungsnormen zu durchbrechen suchen. Über Interventionen in bestehende (Raum-)Konstellationen – wie in dieser Publikation dargestellte Beispiele verdeutlichen (sollen) – wird eine Neuverhandlung über bestehende (symbolische) Zuschreibungen und somit auch Nutzungsoptionen, Aneignungsprozesse und Verhaltensstrukturen evoziert: Ein sich formierender Kulturverein interveniert in die geplante Nutzung eines leerstehenden Krankenhauses, eignet sich

diesen an und schafft Raum – nicht nur für (sub-)kulturelle Initiativen, sondern auch für alternative Formen der gemeinnützigen Kulturarbeit, die sich der kollaborativen Aufgabe stellt, sich als (r-)urbanes Zentrum zu positionieren.<sup>7</sup> Ein bestehendes Hotel wird zu einer temporären Skulptur umgebaut, wobei (Spiel-)Regeln eines touristischen Betriebes, seine Geschäfts- und Kommunikationsstrukturen re-definiert werden und eine alternative Form des Dialogs und des Sozialgefüges ermöglicht wird.<sup>8</sup> Wie bereits erwähnt, wird ein Einfamilienhaus in ein Klanghaus<sup>9</sup> umgemünzt und dadurch eine Plattform für Musikgenuss, Austausch und gesellschaftliches Zusammenkommen geschaffen.

Über Handlungen der Aneignung und der Restrukturierung werden dabei nicht nur Raumnutzungskonzepte verändert, sondern auch – kollektive und individuelle sowie lokale – Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Identitätsprozesse in Gang gesetzt: Wie stehen wir, als Anrainer\*innen, Bewohner\*innen, ja Gemeindeabgabenzahler\*innen, aber auch als (potenzielles) Publikum oder Mitgestalter\*innen zu dieser Re-Nutzung? Was verändert sich dadurch? Wie nehmen wir diese Umdeutung wahr und auch an? Wie stehen wir zu dem, was passiert und uns angeboten wird? Die Um- und Neudefinition eines Raumes oder räumlicher Strukturen eröffnet einen Austausch, führt zu Diskussionen und Verhandlungen.

Aber auch nicht unmittelbar (gebaute) räumliche Veränderungen – wie etwa eine alternative Nutzung und Bespielung praktisch un bebauter Gebirgszüge<sup>10</sup> oder öffentlicher (Dorf-)Plätze, Bauernhöfe<sup>11</sup>, Hallen und Gemeindesäle<sup>12</sup> – können bestehende Wahrnehmungsstrukturen und räumliche sowie sozietäre Gefüge ins Wanken bringen.

### **ALTERNATIVEN ERPROBEN: DIE ›EIGENART‹ VON KUNST ALS NÄHRBODEN KULTURELLER MITBESTIMMUNG**

So werden oft erst in der Auseinandersetzung mit differenzierten Haltungen oder Perspektiven Reflexions- und Wahrnehmungsprozesse in Gang gesetzt. Diese Konfrontation mit widerläufigen Perspektiven ist

7 Vgl. Fallstudie Offenes Kunst- und Kulturhaus Vöcklabruck.

8 Vgl. Fallstudie Hotel Konkurrenz.

9 Vgl. Fallstudie KlangHaus Untergreith.

10 Vgl. Fallstudie Land-Projekte von lawine torrèn.

11 Vgl. Fallstudie ViDEO:TEXT-Festival.

12 Vgl. Fallstudie Kino auf Rädern.

eine jener gesellschaftlichen Funktionen<sup>13</sup>, die generell dem Bereich der Künste zugesprochen wird. Kunst bezieht sich auf Phänomene der Welt, die uns umgibt, d. h. sie reflektiert einen kulturellen Status quo und bezieht sich – durchaus kritisch – auf das, was in Alltagspraxen als gängige kulturelle Bedeutungszuschreibungen sichtbar wird. Sie interveniert – oft explizit, zuweilen nur implizit – in das, was aktuell als Kultur verstanden und gelebt wird. Gleichzeitig weisen künstlerische Produktionen und ihre Artefakte in Form imaginativer Darstellungen, Assoziationen und künstlerischer Verfahren über Alltags- bzw. phänomenale Bezüge hinaus, ja distanzieren sich von diesen (vgl. Lang 2015a: 106ff, 2015b und 2015c).

Denn das grundlegende Spezifikum, die Eigenart von Kunst – ob urban, rural, ob im Kulturtempel oder in der Scheune, ob kollektives Musizieren oder die Arbeit im Atelier – ist, dass Kunst nicht den Anspruch erhebt, Lösungen, Erklärungs- oder auch Handlungsmodelle, sondern ästhetische Erfahrungsräume und -prozesse zu generieren (vgl. Lang 2015a: 102): In einer oft verdichteten, verfremdeten, abstrahierten oder subversiven Auseinandersetzung mit (sozialen) Phänomenen und Konstruktionen von ›Wirklichkeit‹ bringen Kunstschaffende nicht nur differenzierte und alternative Perspektiven hervor<sup>14</sup>, sie laden dazu ein, einen Raum zwischen ›Fakt‹ und ›Fiktion‹ (vgl. Lang 2015a: 85) zu betreten, der alternative und vielschichtige Erfahrungs- und Wahrnehmungsprozesse initiiert.

#### **IM DAZWISCHEN SCHWEBEN: ÄSTHETISCHE TEILHABE UND LEBENSWELTLICHE BEZÜGE**

Partizipation in Kunst und Kultur – in Form der ›passiven‹ Auseinandersetzung als Publikum bis hin zur aktiven Mitgestaltung einer künstlerischen Produktion – umfasst stets, sich (auch) auf ästhetische Prozesse einzulassen. Die ästhetische Teilhabe, das Eintreten in mittels Kunst geschaffene (Zwischen-)Räume, ermöglicht einen Erfahrungszustand, den Erika Fischer-Lichte als »liminalen Zustand« (2008: 200), beschreibt. Diese Schwellenerfahrung als Art Schwebestand, der die »Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst« verhandelt

13 Angemerkt sei, dass es sich dabei um eine von vielen Funktionen – und auch potenziellen – Zuschreibungen der Künste handelt (vgl. dazu u. a. Kleimann/Schmücker 2011).

14 Vgl. dazu das in Xenia Kopfs Artikel angesprochene »kritische Aktivierungspotenzial« der Kunst.

(ebd.: 65), verweist auf ein transformatorisches Moment und Potenzial (ebd.: 36), das kognitive wie auch synästhetische Wahrnehmungs- und Reflexionsprozesse umfasst.

Das durch Kunst veranlasste Eintreten in eine Schwellen- und Transformationsphase korreliert auch mit dem Verständnis von Ästhetik als jener »Macht des Unbestimmten« (Ranciére 2008: 57), die als eine Art Affekt gefasst werden kann, der einen Bruch mit bestehenden Wahrnehmungsstrukturen bedeutet. Der Bruch entsteht aus und in der »Verunsicherung der Grenze zwischen Fiktion und Realität« (Rebentisch 2015: 76) und versetzt die Beteiligten in jenen Spannungszustand, der eine ästhetische Erfahrung bedeutet – nämlich, »den lebensweltlich bekannten Erfahrungswelten im Modus einer reflexiven Distanz neu zu begegnen« (80). Die Beteiligten sind aufgefordert, sich mit konventionalisierten Haltungen und auch (eigenen) Handlungsmodi des täglichen Lebens und Miteinanders auseinanderzusetzen und zu reflektieren.

Damit der Prozess, eingefahrene Einstellungen zu reflektieren und sich Re-Interpretationen von bestehenden Sichtweisen zu öffnen, (auch) an Orten initiiert werden kann, in denen – ob aufgrund von mangelndem Angebot oder zivilem Widerstand – der Zugang zu Kunst und Kultur erschwert wird oder ist, oder sich auf Pflege und Erhalt eines (kulturellen) Bestands beschränkt<sup>15</sup>, braucht es Bezugspunkte für die lokale Bevölkerung. Dies meint sowohl eine inhaltliche Referenz als auch die Möglichkeit, sich mittels diverser Beteiligungsformate einzubringen. Denn ob als (eher passive) Zuhörer\*in/Zuschauer\*in oder als – leider zumeist ehrenamtliche – Unterstützer\*in und Helfer\*in oder ob als aktiv Mitgestaltende\*r an dem künstlerischen und kulturellen Geschehen partizipiert wird: Teilhabe ist die Grundvoraussetzung für Mitsprache und die Bereitschaft, sich nicht nur auf Prozesse kultureller Veränderung einzulassen, sondern an diesen auch aktiv mitzuwirken.

#### **ÜBER KULTURELLE MITBESTIMMUNG REGIONALE ENTWICKLUNGEN ERMÖGLICHEN: FAZIT UND AUSBLICK**

Als partizipative Räume benötigen Räume stets eine Anbindung an die Lebenswelten der Teil werdenden Individuen, die gleichzeitig Teil des (bestehenden) Raumkonstrukts und der Raumkonstitution sind oder des zukünftigen bzw. temporär alternativen sein soll(t)en. Speziell in und

15 Vgl. dazu den Artikel von Xenia Kopf.

mit der Kunst durchbrechen solche alternativen Räume den lebensweltlichen Bezug, indem sie konventionelle Deutungsschemata versichern und – durchaus auch emotional – durchbrechen. Sie laden ein, in einer (vorerst) inszenierten Verhandlungszone Alternativen, ob gedanklich oder als Akt der künstlerischen Beteiligung, zu erproben.

Nachhaltigen, »erfolgreichen« Initiativen in ländlichen Räumen ist es gelungen, diese Verhandlungsprozesse über kulturelle Deutungen und (Selbst-)Zuschreibungen zu initiieren. Sie brechen stereotype und eingefahrene Verhaltensmuster und Wahrnehmungsstrukturen auf. Sie schaffen Raum für alternative und vielfältige (Re-) Interpretationen, bringen Identitäten – ob als soziales und lokales Gefüge oder als individuelle Haltung – ins Wanken und leisten einen wesentlichen Beitrag für regionale Visionen und potenzielle Entwicklungsprozesse.

Doch rurale Kunst- und Kulturinitiator\*innen haben es nicht leicht. Sie kämpfen mit stereotypen Zuschreibungen, gegen (anfänglichen) Unwillen auf kommunalpolitischer, durchaus auch zivilgesellschaftlicher Ebene und gegen sich selbst. Nämlich dann, wenn die intrinsische Motivationskurve nach unten zeigt. So schreibt auch Stefan Grisseman in seinem Beitrag vom »notwendigen Kampfgeist gegen leere Budgettöpfe«, dem lokalen Widerstand gegen (vorerst) »unbekanntes Terrain« (2015: 82), von der Bedeutung persönlicher Netzwerke und dem Durchhaltevermögen jener, die oft jahrelang unentgeltlich ihre Freizeit der Passion für Kunst widmen. Denn auch das mag ein Spezifikum kultureller Pionierarbeit abseits urbaner Zentren darstellen, dass künstlerisches und kulturelles Engagement mit vermeintlichen Eigeninteressen und folglich mit Ehrenamt gleichgesetzt wird. Doch auf kulturpolitischer Seite – sowohl seitens der EU-Förderprogramme als auch kommunaler Subventionsprogramme – machen sich (erste) Anzeichen eines Umdenkens bemerkbar. Wie wichtig und notwendig ein solches Umdenken ist, zeigen jene künstlerisch-kulturellen Initiativen, denen es gelungen ist, (einen partizipativen) Raum im (ruralen) Raum zu schaffen.

#### REFERENZEN

- Busch, Kathrin (2007): Hybride. Der Raum als Aktant. In: Kröncke, Meike/Mey, Kerstin/Spielmann, Yvonne (Hg.): Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen. Bielefeld: transcript, S. 13–27.
- Fidler, Harald (2008): Österreichs Medienwelt von A bis Z. Wien: Falter-Verlag, S. 497.

- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London/Oxford: Routledge.
- Grissemann, Stefan (2015): Beim Ort genommen. In: profil. Das unabhängige Nachrichtenmagazin Österreichs, Nr. 30, 46. Jg., 20.07.2015, S. 82–86.
- Klaus, Elisabeth/Lang, Siglinde/Zobl, Elke (2015): Re-think: Kultur produzieren?! Ein Rück- und Ausblick auf die Forschung am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturelle Produktion. In: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten #06, online: <http://www.p-art-icipate.net/cms/re-think-kultur-produzieren/> (02.02.2016)
- Kleimann, Bernd/Schmücker, Reinold (Hg., 2001): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KM Kulturmanagement (Hg, 2015): *Provinz. Das Monatsmagazin von kulturmanagement.net*, Nr. 102, Juni 2015, online unter: <http://www.kulturmanagement.net/frontend/media/Magazin/km1506.pdf> (10.02.2016)
- Lang, Siglinde (2015a): *Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Lang, Siglinde (2015b): *Kunst, Kultur – und Unternehmertum?! Aspekte, Widersprüche, Perspektiven*. Wien: Mandelbaum Verlag.
- Lang, Siglinde (2015c): *Partizipative Räume als Nährboden kultureller Bedeutungsproduktion*. In: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten #06, online unter: <http://www.p-art-icipate.net/cms/partizipative-raume-als-nahrboden-kultureller-bedeutungsproduktion/> (02.02.2016)
- Lang, Siglinde/Zobl Elke (2015): ›Taking cultural production into our own hands: Kulturelle Bedeutungsprozesse im Kontext zeitgenössischer Kunst. In: Drüeke, Ricarda/Kirchhoff, Susanne/Steinmaurer, Thomas/Thiele, Martina (Hg.): *Zwischen Gegebenem und Möglichem. Kritische Perspektiven auf Medien und Kommunikation*. Festschrift für Elisabeth Klaus. Bielefeld: transcript, S. 237–250.
- Lefebvre, Henry (1974/1991): *The Production of Space*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ranciére, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve.
- Rebentisch, Juliane (2015): *Gegenwartskunst. Zur Einführung*. Hamburg: Junius
- Zobl Elke/Lang, Siglinde (2012): *P/ART/ICIPATE – The Matrix of Cultural Production. Künstlerische Interventionen im Spannungsfeld von zeitgenössischer Kunst, partizipativer Kulturproduktion und kulturellen Managementprozessen*. Ein Werkstattbericht über ein Forschungsprojekt. In: *kommunikation.medien*, Ausgabe 1, online unter: <http://www.journal.kommunikation-medien.at>

SILKE FELDHOFF

# DORF + KUNST + PARTIZIPATION = ÄSTHETISCHER KOMMUNITARISMUS?

*Handlungsräume sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte*

*Was können partizipative künstlerische Projekte in ländlichen bzw. dörflichen Regionen leisten? Welche Ziele und Erwartungen haben Initiator\*innen, Bewohner\*innen und Kunstschaffende? Ausgehend von einer Typologie partizipativer Praxen in der Kunst fokussiert der Beitrag Beispiele sozietärer Partizipation in ruralen Räumen und deren Potenzial, Reflexions- und Entwicklungsprozesse auszuloten und zu gestalten.*

Der demographische und strukturelle Wandel stellt viele ländliche Regionen vor große Herausforderungen. Mit den Veränderungen des sozialen und wirtschaftlichen Gefüges gehen zunehmend Anlässe und Räume der zwischenmenschlichen Begegnung und Kommunikation verloren. Damit verlieren kleinteilige Sozialräume wie Dörfer oder Siedlungen im ländlichen Raum oftmals ihre Identität. Ebenso schwindet der gesellschaftliche Zusammenhalt, welcher für die Zukunftsfähigkeit dörflicher Siedlungen unabdingbar ist. Partizipative künstlerische Projekte sollen dem entgegenwirken.

## **PARTIZIPATIVE KUNST ALS ENTWICKLUNGSPULS: HERAUSFORDERUNGEN DES LÄNDLICHEN RAUMS**

Um gemeinsam mit der Bevölkerung künstlerisch-kulturelle Projekte für ihre Orte zu realisieren, haben zahlreiche Kommunen, kulturelle Initiativen und Stiftungen partizipativ arbeitende Künstler\*innen in ländliche Räume eingeladen.<sup>1</sup> Strategien und Praxen einer partizipa-

<sup>1</sup> Vgl. z. B. DA Kunsthaus Kloster Gravenhorst 2012 oder auch das Projekt Transformation von Kultureinrichtungen der deutschen Bundeskulturstiftung. Ab 2016 wird die Stiftung dazu auf breiter Basis mit partizipativ arbeitenden Künstler\*innen kooperieren, die in strukturschwachen Räumen gemeinsam mit lokalen Kulturschaffenden Impulse für zukünftige Entwicklungen geben und gemeinsame Reflexionsprozesse gestalten sollen (Kulturstiftung des Bundes 2016).

tiven Kunst im öffentlichen Raum<sup>2</sup>, die in Städten seit 20 Jahren erfolgreich entwickelt wurden und sich vielfach ausdifferenziert haben, sollen für spezielle Problemstellungen ruraler Kontexte in Anschlag gebracht werden. Die mit partizipativen künstlerischen Projekten im ländlichen Raum verknüpfte Agenda unterscheidet sich dabei zwar in vielen Details der Umsetzung, nicht aber strukturell von Projekten in der Stadt: Hier wie dort findet sich der Versuch einer politischen Indienstnahme partizipativer Projekte zur Förderung sozialer Kohäsion sowie als Faktor der lokalen oder regionalen (wirtschaftlichen) Entwicklung.

Ein Beispiel ist die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft. 2008 initiierte sie das Projekt Kunst fürs Dorf – Dörfer für Kunst, das 2009, 2011 und 2013 mit jeweils drei Künstler\*innen bzw. Künstler\*innengruppen in jeweils drei Dörfern/Siedlungen im ländlichen Raum stattfand. Die Dörfer und die Künstler\*innen konnten sich um eine Teilnahme an dem Programm bewerben, eine Fachjury suchte jeweils drei Orte aus und traf eine Vorauswahl an Kunstschaffenden. Die gewählten Orte entschieden sich dann für ›ihren‹ oder ›ihre‹ Künstler\*in. Für die Dauer von sechs Monaten und ein Honorar von 20.000 € arbeiteten diese dann vor Ort, die Dörfer stellten Wohnraum und Atelier zur Verfügung und hatten die Chance, am künstlerischen Schaffensprozess teilzuhaben. »Mit unserem Projekt wollen wir einen möglichst breiten und nachhaltigen öffentlichen Meinungsbildungs- und Mitgestaltungsprozess anregen, der das Dorf als lebendigen Aktionsraum auf neue Weise erfahrbar macht«, so die Stiftung: »Unser Ziel ist es, mittels der Kunst [...] den Menschen Anregungen für eine konstruktive Auseinandersetzung mit der dörflichen Lebenswirklichkeit zu geben. Idealerweise entstehen dabei weiterführende Ideen und Handlungsansätze, welche perspektivisch zu einer Verbesserung der örtlichen Lebenssituation beitragen.« (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2013: o. S.)

Die Zielstellung solcher Matchings wird in der Regel klar adressiert: Die künstlerischen Projekte mögen einen signifikanten, verwertbaren Entwicklungsimpuls angesichts einzelner struktureller Probleme des ländlichen Raums wie etwa Wegzug und Verlust kommunaler Souveränität geben. Das künstlerische Projekt soll gemeinschaftsbildend wirken, es soll zum Beispiel zerfallende Pendlerdörfchen mit ei-

2 Hierzu sei auf die entsprechenden Diskurse über Kunst im öffentlichen Interesse respektive über Kunst des Öffentlichen verwiesen.

ner Vision ausstatten und dadurch wieder zusammenführen. Partizipativer Kunst wird dabei das Potenzial zugeschrieben, als Modell oder als konkretes Werkzeug dazu beizutragen, soziales Leben zu gestalten und gesellschaftlich wirksam zu sein.

### **KUNST UND TEILHABE: EINE TYPOLOGIE PARTIZIPATIVER KUNST**

Was aber ist gemeint, wenn von ›partizipativer Kunst‹ oder von ›Beteiligungskunst‹ gesprochen wird? Welche Typen von Partizipation lassen sich identifizieren?<sup>3</sup> Zur ihrer Bestimmung müssen zunächst verschiedene Einzelaspekte identifiziert werden. Zentrale Parameter sind etwa das Thema (Kunst über Kunst, als Selbstreflexion des Künstlers oder als gesellschaftliche/politische Artikulation), das Format (die konkrete Ausprägung), die Wirkungsabsicht (Politisierung, Emanzipation und Demokratisierung, Bildung und Erziehung, Unterhaltung) sowie die Rezeptionsmodi (reflexive, physisch-räumliche, somatische, soziale Rezeption). Weitere Kriterien zur Bestimmung eines Projekts sind der Grad der Beteiligung (konsumistische oder konstitutive Partizipation), die Struktur der Arbeit (egalitäre/dialogische oder hierarchische/monologische Partizipation) sowie schließlich die Adressat\*innen (individualistisch-solitäre oder kommunitaristisch-sozietäre Partizipation).

Durch die Verschränkung der genannten Parameter ergeben sich typische Sets von Einzelaspekten. Diese Kombinationen machen einen distinkten Typus von Beteiligung in der Kunst aus. So kristallisieren sich vier Typen partizipatorischer bzw. partizipativer Praxis heraus:

- Individual-Partizipation
- Systemische Partizipation
- Konjunktivische Partizipation
- Sozietäre Partizipation

Im Zentrum der Individual-Partizipation steht die somatische, physisch-räumliche oder reflexive (Selbst-)Erfahrung von Individuen. Tendenziell ist die Haltung der Partizipierenden eine konsumistische. Individual-Partizipation findet sich vorrangig in den Formaten Handlungsanweisung bzw. operatives Setting. Um Rezipient\*innen die intendierten (Selbst-)Wahrnehmungen zu ermöglichen, stellen Künstler\*innen eigens entwickelte Werkzeuge zur Verfügung.

3 Vgl. zum Folgenden auch Feldhoff 2009–1 und Feldhoff 2009–2.

Systemische Partizipation meint eine Teilhabe, die das System Kunst mit seinen stetig zur Disposition stehenden Vorstellungen von Werk, Autor\*in und der Rolle der Rezipient\*innen betrifft. Sie zielt primär auf die Reflexion und Öffnung von Kunstbegriff und -betrieb ab. Systemische Partizipation realisiert sich in sehr unterschiedlichen Formaten. Häufig sind solche Beteiligungsangebote eher strategische Platzierung innerhalb bestimmter Diskurse (wie etwa Kunst im öffentlichen Raum) als Angebote zu einer tatsächlichen mitgestaltenden Teilhabe.

Konjunktivische Partizipation bewegt sich im Feld des Als-ob und Was-wäre-wenn. Entweder verfolgen Künstler\*innen offensiv die Praxis der instrumentellen Partizipation oder Beteiligungsangebote sind von vornherein symbolisch angelegt und fungieren als Fake. Eine dritte Spielart besteht darin, dass Kunstschaffende kontra-partizipative Vermittlungsstrategien wählen. So werden viele Handlungsobjekte von den Rezipient\*innen schlichtweg nicht benutzt, da die auratische Art ihrer Präsentation tradierte Verhaltensregeln aufruft, die immer noch eine reflexive Distanzierung statt einer immersiven Involvierung vorsehen.

Bei Praxen der Sozietären Partizipation hingegen geht es um die Erfahrung oder Etablierung gesellschaftlicher Gefüge sowie um soziale, politische, kulturelle Sachverhalte und Fragestellungen. Die Beteiligung findet kollektiv oder kooperativ statt, die Rolle der Partizipierenden ist konstitutiv für das Projekt. Der Effekt auf sie ist politisierend, emanzipativ oder didaktisch. Gruppenarbeit, Intervention sowie soziale Praxis sind Formate, in denen sich Sozietäre Partizipation vorrangig realisiert. Ebenso stellen Arbeiten, die sich unter dem Begriff des Ästhetischen Kommunitarismus fassen lassen, typische Formen dar. Dabei handelt es sich um Kunst, die sich mit ihren Mitteln in sozialen und politischen Bereichen engagiert. Ästhetischer Kommunitarismus begreift Kunst als ein Möglichkeitsfeld, innerhalb dessen soziale und politische Belange sowie kommunitarische Konzepte verhandelt werden. Historisch betrachtet finden sich zahlreiche in Kunst übersetzte Modelle kultureller und politischer Teilhabe, aktuell sind es häufig gemeinschaftsbildende oder integrative Maßnahmen.

Während die Typen Konjunktivische Partizipation, Systemische Partizipation und Individual-Partizipation in der Regel eine monologische Kommunikationsstruktur und ein deutlich hierarchisches Verhältnis zwischen Künstler\*in/Werk und Rezipient\*in aufweisen, fin-

det sich bei der Sozietären Partizipation eine dialogische Struktur und eine, zumindest dem Anspruch nach, demokratische Verfassung im Sinne einer gleichberechtigten Teilhabe.

### **SOZIETÄRE PARTIZIPATIVE KUNST: EFFEKTE AUF DAS LEBEN IM DORF**

Vor allem ihre Struktur – demokratisch, dialogisch, bottom-up-Prozesse ermöglichend und befördernd – sowie ihr inhaltlicher Fokus auf kommunitarische Belange machen sozietäre partizipative Kunst für ländliche/dörfliche Regionen interessant. Sozietäre künstlerische Partizipationsprojekte werden flankiert von dem Versprechen, Impulse für ein ›anders‹, für Selbstbestimmung und Lösungsorientierung zu setzen.

Ein erfolgreiches Beispiel ist das Projekt der Künstlergruppe Reinigungsgesellschaft in der Gemeinde Grambow. Anfang 2009 zog die Künstlergruppe Reinigungsgesellschaft, Martin Keil und Henrik Mayer, nach Grambow, eine 700-Seelen-Gemeinde in der Nähe von Schwerin. Ohne Arbeitsplätze und eigene Infrastruktur war diese zu einer reinen Pendlersiedlung ohne Gemeinschaftsbewusstsein und Handlungsperspektive degeneriert. In dieser Situation versuchten die beiden Künstler, zunächst einmal gemeinsame Aufgaben zu identifizieren, diese zu definieren, um darüber eine neue Identität für den Ort zu stiften. Eine Projektion in die Zukunft – »Wie könnte oder sollte Grambow in 50 Jahren aussehen?« – initiierte eine Reflexion darüber, wie das Dorf nachhaltig gestaltet werden könnte. Die Kommunikation erfolgte über einen Fragebogen, über mehrere öffentliche Termine und viele Einzelgespräche. Auf der Basis der Ergebnisse der Befragungen erstellte die Reinigungsgesellschaft Diagramme und Schaubilder, die im Gemeindezentrum ausgestellt und durch diskursive Formate flankiert wurden. Die in dieser kollektiven Wissensproduktion generierten Erkenntnisse und Ideen setzten die Künstler in ihrem ›Leitsystem zum Neuen‹ gestalterisch um. Hierbei handelt es sich um Piktogramme in der Größe und Erscheinung von Verkehrsschildern, die auf die für Grambow drängenden Aufgaben der Zukunft verweisen, wie z. B. den demographischen Wandel, schlechte Infrastruktur, alternative Energiekonzepte. Die Hinweis- und Warnschilder, aufgestellt auf einer gut einzusehenden öffentlichen Grünfläche entlang der Dorfstraße, sollten Orientierungspunkte bieten für das gesellschaftliche Handeln der Grambower\*innen. Als

Agenda waren sie täglich für die Bewohner\*innen präsent (Reinigungsgesellschaft 2013).

Noch im selben Jahr wurde auf Initiative der Reinigungsgesellschaft der Grambower Moorbote gegründet, ein seitdem monatlich erscheinendes Informationsblatt. Hier haben alle Bewohner\*innen die Möglichkeit, ihre Arbeit, Hobbys, Veranstaltungen oder auch kommunalpolitische Themen vorzustellen. Damit können sich erstmalig alle Menschen der Gemeinde über die Geschehnisse im Dorf informieren und austauschen. Diese Initiative zur Verbesserung der Kommunikation wird bis heute mit großer Begeisterung betrieben.

Ebenso entstand im Gemeindehaus eine Bibliothek aus gespendeten Büchern, neben Tanzabenden finden dort auch wöchentlich Tischtennis- und Seniorenabende statt. Vor allem aber schlugen einige Grambower\*innen vor, zur Verbesserung der Versorgung und der Kommunikation einen Dorfladen einzurichten. Als Genossenschaft betrieben, konnte dieser schließlich 2014 eröffnet werden, mit einer neu geschaffenen Vollzeitstelle und Milch, Obst, Gemüse, Wildspezialitäten und Honig aus lokaler Produktion (Reinigungsgesellschaft 2013; Reinigungsgesellschaft 2015).

Ein anderes Beispiel sozietär-partizipativer künstlerischer Praxis ist die Arbeit von Frank Bölter 2013 im hessischen Örtchen Sachsenberg (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2014: 36–45). Der Künstler stellte bald fest, dass diejenigen, die ihn eingeladen hatten, nicht die Interessen der Einwohner\*innen vertraten und vor allem auch nicht mit deren Rückhalt operierten. Zudem erkannte er, dass er angesichts der mikropolitisch schwierigen Lage des Gemeinwesens und des Auftrags der Stiftung, etwas »für die Gemeinde« zu tun, eigentlich nur anbieten konnte, die Sachsenberger\*innen zu ermächtigen, das Projekt »Kunst für ihr Dorf« selbst in die Hand zu nehmen. So verteilte er u. a. einen polemischen Fragebogen an alle Haushalte, in dem er dazu aufrief, selbst Vorschläge für künstlerische Arbeiten zu entwickeln. Die Idee, ein Sachsenberger Tor unter Verwendung von im Dorf zahlreich vorhandenen Ziegelsteinen einer insolvent gegangen lokalen Ziegelsteinfabrik zu errichten, wurde schließlich nach zähen Querelen über den Aufstellungsort sowie über die Verwendung einer großen, anonym gespendeten Betonplatte außerhalb der Gemeindegrenze und mit wachsender Beteiligung der Sachsenberger\*innen realisiert. Unmittelbar vor dem feierlichen Projektabschluss wurde das Sachsenberger Tor mit der gestifteten Betonplatte versperrt und provozierte damit

die Frage des Künstlers an die Teilnehmer\*innen des Abschlussfestes: »Wollt Ihr die freie Sicht auf Sachsenberg und frisches Denken hinter seine schöne Fachwerkfassade bringen, oder soll alles bleiben, wie es ist?« Daraufhin wurde das Tor von mehreren Anwesenden gewaltsam wieder geöffnet. Im Anschluss wurde die das Sachsenberger Tor ver-  
sperrende Betonplatte auf dem Marktplatz als Stein des Anstoßes auf-  
gestellt (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2014: 42).

Nach Projektende wurde ein Verein gegründet, der seitdem die  
Geschicke des Dorfes leitet. Die Wirkung von Frank Bölters Arbeit,  
der von der Stiftung beauftragten partizipativen Kunst im öffentli-  
chen Raum, ist damit zu allererst eine politische: Seine künstlerische  
Arbeitspraxis, »unterschiedlichste Öffentlichkeiten in Kommunikati-  
onsprozesse mit offenem Ausgang« (Bölter 2015) zu verwickeln, resul-  
tierte in einer Selbstermächtigung der Sachsenberger\*innen, die in der  
Konsequenz zu einer grundlegenden Neuordnung des politischen Ge-  
füges im Dorf führte.

Die Beispiele zeigen: Partizipation ist ein besonders wirksamer  
Schlüssel, Zugänge zu eröffnen – zu Menschen, zu Strukturen, zu  
Kunst. Kunst wirkt als Katalysator, vor allem partizipative Kunstpro-  
jekte haben dieses Potenzial. Partizipation ist dabei Methode und Ve-  
hikel, im Kern geht es darum, Reflexions- und Entwicklungsprozesse  
so zu gestalten, dass sie auf breiter Basis zu Teilhabe einladen (vgl.  
Dröge Wendel 2007). Die partizipative künstlerische Arbeit resultiert  
dabei nicht notwendig in einem Werk, im Vordergrund stehen die  
Maßnahmen der Künstler\*innen und ihre Rolle als Akteur\*innen in  
sozialräumlichen Gefügen. Wobei es festzuhalten gilt, dass sozietäre  
Partizipationsprojekte kein Selbstläufer sind, sondern nur dann erfolg-  
reich sind, wenn sie Krisen als Entwicklungschance wahrnehmen und  
im Dialog konstruktiv bewältigen.

#### **ÄSTHETISCHER KOMMUNITARISMUS: EINE EMPFEHLUNG FÜR KUNSTPROJEKTE IN LÄNDLICHEN REGIONEN**

In allen Praxen sozietärer Partizipation verschränken sich Kunst  
und Gesellschaft (vgl. Wappler 2011). Ästhetischer Kommunita-  
rismus, übersetzt in konkrete künstlerische Praxis, bedeutet, dass  
Künstler\*innen vor Ort Prozesse einer kollektiven Wunschproduk-  
tion<sup>4</sup> initiieren und koordinieren. Sozietäre partizipative Kunst stellt

4 Vgl. hierzu Park Fiction, Hamburg seit 1992.

Räume für sozialen Austausch bereit, für kritischen und emanzipatorischen Diskurs sowie für kreatives Denken. Sie bietet Werkzeuge an für eine gemeinsame Produktion von Ideen, Fragestellungen und Lösungsansätzen. Gerade im ländlichen Raum bricht sie damit hergebrachte Denkmuster und Strukturen auf und ermöglicht vielfach erst ein ›anderes‹ Denken, eine Veränderung und Entwicklung.

In solchen Prozessen spielt die Haltung der involvierten Künstlerinnen und Künstler eine wesentliche Rolle. »Wir arbeiten nicht über, sondern mit Menschen«, beschreiben zahlreiche Aktive ihr Selbstverständnis. Es geht eben nicht um die paternalistische Geste eines »für jemanden«, sondern um die demokratische eines »Miteinanders«. Das Gegenüber in seinen Bedürfnissen und Kompetenzen wahrzunehmen, es als verantwortliche Mitarbeiter\*innen und Ko-Autor\*innen einzubinden – diese Haltung bietet die große Chance, emanzipatorische Bildungsprozesse, mikropolitische Verschiebungen hin zu mehr Demokratie und darüber schließlich auch strukturelle Veränderungen anzustoßen. Eben weil Kunst für die meisten immer noch das nicht-alltägliche Andere ist, das alternative Herangehensweisen und Umgangsformen erfordert und ermöglicht.

Künstlerische Partizipationsprojekte in gesellschaftlich-sozialen Gefügen erproben, wie und mit welchen Konsequenzen kollektive Wissensproduktion, individuelles künstlerisches Handeln und demokratische Aushandlungsprozesse funktionieren. Partizipatorisch strukturierte und auf den Prozess eher denn auf ein Resultat hin orientierte Projekte, die konkrete demokratische Teilhabe ermöglichen, zeigen Alternativen auf zu Modellen eines top-down-Wissensstransfers (Ackermann et. al. 2013), der tendenziell konsumistische Rezipient\*innen hervorbringt. Teilhabemodelle erfordern und fördern Reflexionsprozesse, etablieren Foren für Diskussion und Produktion, ermächtigen zur Selbstermächtigung, setzen Energie und Kreativität frei und motivieren durch Mitbestimmungsmöglichkeiten und Gestaltungsspielraum.

Sozietäre Partizipationsprojekte in kleinräumlichen Sozialstrukturen wie ländlichen Gemeinden, Stadtteilen oder Nachbarschaften können durch eine Demokratisierung von Entscheidungs- und Gestaltungsprozessen das Gemeinwesen stärken. Dadurch, dass Menschen (mit-)bestimmen und (mit-)gestalten, selbst entscheiden und dann dafür verantwortlich sind, entwickeln sie eine hohe Akzeptanz den Prozessen und den Ergebnissen gegenüber – sei es eine kulturelle

Initiative (vgl. Gesser et. al. 2012), eine politische Entscheidung oder Kunst.

## REFERENZEN

- Ackermann, Felix/Boroffka, Anna/Lersch, Gregor H. (Hg.) (2013): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen. Bielefeld: transcript.
- Bölter 2015: Frank Bölter in E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, Oktober 2015.
- Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2013: <http://www.landschaftt.info/projekte/eigene-projekte/kunst-furs-dorf-%E2%80%93-dorfer-fur-kunst/> (eingestellt 2013, aufgerufen 14.01.2016)
- Deutsche Stiftung Kulturlandschaft (Hg.) (2014): Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst. Deutschland 2013. Husum: Verlag der Kunst.
- DA Kunsthaus Kloster Gravenhorst (Hg.) (2012): Gilbert Geister und Matthias Schamp, Das partizipative Geflecht. Selbstverlag, zu beziehen über die Künstler oder das Kunsthaus.
- Dröge Wendel, Yvonne et al. (Hg) (2007): An Architecture of Interaction. Rotterdam: Maasstad.
- Feldhoff, Silke (2009–1): Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst.
- Feldhoff, Silke (2009–2): Formen partizipatorischer Praxis in der Kunst. Begriffe, Entwicklungen, Typen. Eine Standortbestimmung, in: Frank Bölter, Katalog Columbus Art Foundation. Leipzig.
- Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Janelli, Angela/Lichtensteiner, Sibylle (Hg.) (2012): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld: transcript.
- Kulturstiftung des Bundes (2016): [http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/nachhaltigkeit\\_und\\_zukunft/transformation\\_von\\_kultureinrichtungen.html](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/transformation_von_kultureinrichtungen.html)
- Reinigungsgesellschaft (2013): Reinigungsgesellschaft. 2-bändiger Katalog. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Reinigungsgesellschaft (2015): E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, Oktober 2015.
- Wappler 2011: Friederike Wappler im Rahmen der internationalen Tagung »New Relations in Art & Society« der Ruhr Universität Bochum 21.+22. Januar 2011.
- Wicker, Rolf (2013): TKL – Temporäre Kunsthalle Lelkendorf, in: Polzer, Brita (Hg.): Kunst und Dorf. Künstlerische Aktivitäten in der Provinz. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, S. 22–37.

GÜNTHER FRIESINGER

## EINE KULTUR DES MITEINANDERS GESTALTEN

*Plädoyer für eine kollaborative Regionalentwicklung*

*Ausgehend von der eigenen kuratorischen und künstlerischen Praxis und auf Basis der Realisierung zahlreicher partizipativer Projekte und Festivals in ländlichen Regionen, reflektiert der folgende Beitrag zivilgesellschaftliche Beteiligungsprozesse, hinterfragt die Grenzlinien von urban und rural und sichtet Potenziale auf Veränderung in eingefahrenen ruralen Strukturen und Zuschreibungen. Dass Kunst und Kultur, vor allem zeitgenössische, als Humus für soziokulturelle Regionalentwicklung zu interpretieren ist, stellt dabei die Grundthese des – philosophisch und emphatisch gehaltenen – Plädoyers.*

Gemeinhin wird das Verhältnis von Stadt und Land, von Ballungsraum und ländlicher Region als Gefälle betrachtet. Was der moderne Stadtraum wie von selbst zu bieten scheint – Vielfalt, ein breit gefächertes Kulturangebot und Spielraum für individuelle Entfaltung –, scheint auf dem Land, wenn überhaupt, nur begrenzt möglich. Es ist dort stets zu wenig, zu begrenzt, zweitklassig und nachrangig, eine rustikale Version städtischer Selbstverständlichkeiten, die sich niederschlägt in herablassenden Kommentaren und als deren positive Kehrseite: der Idealisierung des ländlichen Raumes als bodenständige Idylle.

Derlei Stereotypisierungen werden häufig auch von den Bewohner\*innen ländlich geprägter Regionen verinnerlicht. Ihre Vorstellungen vom modernen aufregenden Leben projizieren sie in den Stadtraum, während sie in ihrer unmittelbaren Umgebung wahlweise Beschaulichkeit, Entschleunigung oder Eintönigkeit und kulturelle Armut wahrnehmen. Wo der eigene Lebensraum gleichsam schicksalhaft für fad und rückständig gehalten wird, lohnt es sich kaum, ihn zu verändern. Provinz kann vielfach eine selbsterfüllende Prophezeiung sein, die lähmt und träge macht.

## SCHARNIERE DER KULTURELLEN VERNETZUNG

Wer hinter diese Klischees blickt, lernt oft eine ganz andere Region kennen, als die, die in unserer Vorstellung davon existiert. Der ländliche Raum ist keine Einheit, sondern ebenso widersprüchlich und ungleichzeitig, wie wir es von den Ballungsräumen kennen. In ihm gibt es das Rückständige ebenso wie das Avancierte. Nur fehlt manchmal der passende Rahmen, der uns dieses zeigt.

Stadt und Land sind kein Gegensatz, sondern ein vielfältiges Befruchtungsverhältnis, unter anderem deshalb, weil das Urbane zu Passivität und kulturellem Konsumismus verführt. Es gibt dort ja bereits genug. Das Land bringt dagegen häufig einen Hunger nach Kultur hervor, der sich in Aktivismus und Universalismus niederschlägt, während die Stadt eher zum Spezialistentum treibt. Diese Gegensätze können sich aber auch aufheben, nämlich dann, wenn junge Menschen, die auf dem Land zu kulturellen Aktivist\*innen wurden, irgendwann in die Städte ziehen, um das dortige Kulturleben voranzutreiben. Ganz verlassen sie dabei aber die Gegend, die sie geprägt hat, nicht, manche kehren irgendwann sogar zurück, andere halten die Verbindung. Sie alle sind Scharniere, die Stadt und Land verbinden und die Region und Welt kulturell vernetzen. Auch wenn das oft nur im Stillen und unter Ausschluss der Öffentlichkeit geschieht.

Es gibt daher gar kein ›Problem‹ der Region zu beheben, sondern es gilt, auf die besondere kulturelle Funktion dieser Region aufmerksam zu machen und lokale Akteur\*innen dabei zu unterstützen, das zu tun, was sie sowieso schon tun: einen kulturellen Beitrag leisten, unter anderem als Impulsgeber\*innen für die regionale, oder aber auch die städtische und die globale Kultur. Nicht Regionen haben ein Problem, nämlich sich zu entwickeln und zu kulturell spannenden Orten zu werden, sondern jene, die immer noch dem medial verbreiteten Bild der ländlichen Region als kulturellem, sozialem oder ökonomischem Pflegefall anhängen. Denn das ist so schön bequem und produziert wahlweise Häme und Arroganz oder idyllische und reaktionäre Wunschbilder, die sich allseits großer Beliebtheit erfreuen.

Mit der tatsächlichen Realität der Region haben sie allesamt nur wenig zu tun. Ihre Identität besteht nicht bloß in kulinarischen Besonderheiten für den Fremdenverkehr, sondern ebenso darin, ein vielgestaltiges kulturelles und soziales Gefüge zu sein. Es verbindet die Hiergebliebenen mit den Abgewanderten, und diejenigen, die sich vorübergehend dort aufhalten, mit jenen, die sich dort dauerhaft einge-

richtet haben. Niemand von ihnen ist das Opfer der eigenen Mobilität oder Immobilität, aber alle haben etwas von den Entscheidungen, die sie getroffen haben und die es zu respektieren gilt, zu erzählen.

Kulturelle Arbeit und Regionalentwicklung versteht sich als Hilfe zur Selbsthilfe, als Anlauf- und Koordinationsstelle, als Durchlauferhitzer, der regionale Energien bündelt und mit anderen zusammenbringt – lokal wie global. Allen, die etwas tun, ohne dabei andere auszugrenzen, sollte aufgeschlossen gegenübergetreten werden. Nur eines sollte dabei nicht akzeptiert werden: Fatalismus, Gleichgültigkeit, Resignation. Helle Köpfe und beherzte Menschen mit Ideen für ein besseres Zusammenleben gibt es nicht nur überall. Sie leben mitten unter uns, genau hier: nebenan, um die Ecke, eben überall. Potenziale gibt es genug. Sie müssen nur noch gefunden und vernetzt werden.

#### ENTGRENZTE REGIONEN UND IDENTITÄTEN IN EINEM DIGITALISIERTEN ZEITALTER

Regionen sollen ... ja was eigentlich genau? Vielleicht passt am besten, »entgrenzt« zu werden. Jene Grenzen, die sich Menschen – in ihrer regionalen Identität selbst gesetzt haben, indem sie sich weniger zutrauen, weil sie eben nicht aus einer Stadt sind, sondern nur »von hier«. Jene Einschränkungen, die lokale Akteur\*innen in den Köpfen tragen, von denen sie glauben, sie würden sie von anderen trennen, sind jene Grenzen, die wir – als Kulturaktivist\*innen – niederreißen wollen: Identität hört nicht da auf, wo wir uns öffnen und aus uns herausgehen. Im Gegenteil! Wo wir es tun, stärken wir sie und verändern uns zugleich. Die Vorstellung einer starren, unverrückbaren und unbeeirraren Identität ist längst obsolet geworden. Identität ist stets im Fluss. Sie entsteht jeden Tag aufs Neue im Miteinander. Niemand ist dazu verdammt, immer nur der oder die Gleiche zu sein. Freiheit ist die Freiheit zur Veränderung.

Die Probleme von Regionen sind Probleme jener Welt, deren Bestandteil sie sind. Sie müssen sie nicht stets aufs Neue und für sich alleine lösen. Andere haben es getan, wieder andere werden es erst tun. Lokale als kulturelle Akteur\*innen können von den einen lernen und den anderen etwas beibringen. Das aber können sie nur, wenn sie aufhören, gesellschaftliche und kulturelle Probleme als die eigenen zu betrachten; die ökonomischen, die sozialen und die ganz privaten.

Denn das digitale Zeitalter kennt keine geschlossenen oder abgegrenzten Gegenden mehr. Jeder Ort ist ein Knotenpunkt, eine Weg-

kreuzung oder eine Relaisstelle mit unendlich vielen möglichen Verbindungen, hierhin und dorthin und in alle Welt. Manche mögen in einem bestimmten Moment stärker in die globalen Informationskreisläufe eingebunden sein als andere, aber das kann sich jeden Moment ändern. Und wo es sich nicht von selbst ergibt, muss eben manchmal ein wenig nachgeholfen werden.

Digitale Kultur hat den alten Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen Stadt und abgehangtem ländlichen Raum längst eingeebnet. Online-Informationen stehen – soweit die technologische Grundversorgung gewährleistet ist – allen gleichermaßen und überall zur Verfügung. Der Informationsvorsprung der Stadt gegenüber dem Land wird daher weiter schrumpfen. Durch neue Technologien wächst den Nutzer\*innen eine neue (Selbst-)Verantwortung zu. Chancen und Gefahren der digitalen Welt liegen jedoch eng beieinander. Die Technologien können sowohl zur Verarmung zwischenmenschlicher Kommunikation als auch zu deren Ausweitung führen. Wie wir mit technischen Hilfsmitteln umgehen, ist vor allem eine Frage der Kompetenz. Den technologischen Kompetenzerwerb und die Mündigkeit im Umgang mit den Geräten zu fördern, sollte eine der wichtigsten Aufgaben sein. Aber mit ihnen entstehen auch neue Zugangshürden, Ausgrenzungen und Deklassierungen. Gegen sie muss eine inklusorische, niederschwellige und verantwortungsvolle – Verantwortung nicht nur für unsere eigenen Daten – Technologie eingesetzt werden. Diesen Zugang und Umgang zu schaffen, lässt sich vor allem durch kulturelle Aktivitäten stärken, lernen und etablieren.

#### **DIE EIGENE KULTUR SCHAFFEN**

Um sich als Region zu begreifen und einbringen zu können, muss eine Gemeinschaft erst einmal zusammenwachsen: über das, was sie trennt, hinweg. Sie ist, was sie ist, und gerade das macht sie wertvoll: Ob Menschen schon immer hier leben oder schon lange nicht mehr, ob sie zugezogen sind, aus einer anderen Gegend, einem anderen Land, ob sie es freiwillig getan haben oder ob sie auf der Flucht vor Verfolgung waren, all das hat sie zu dem gemacht, was sie sind und als was sie einander begegnen – sobald sie einen Ort haben, wo dies möglich ist: gleichberechtigt, barrierefrei, ohne Privilegien des Geschlechts, des Alters, der Herkunft oder der sozialen Zugehörigkeit, der kulturellen Präferenzen und des Wissens. Dieser kulturelle Ort, an dem jeder für sich und alle für einander sind, soll ein Projekt sein, an dem sie ge-

meinsam arbeiten, das eine Zuflucht ist, vor dem, was sie im Alltag sind; ein Ort, der seine eigene Kultur erschafft: Diese Kultur ist eine des Miteinanders, des Interesses, der spielerischen Herausforderung von Seh-, Hör- und Denkgewohnheiten. Und natürlich auch eine, an der eine neue Form der Ökonomie entstehen kann.

Es geht dabei um nicht weniger als die Zukunft. Es geht um die kulturelle Perspektive der Region und die der Menschen, die in ihr leben. Zukunft entsteht da, wo gehandelt wird. Um neue, nachhaltige und zukunftsweisende Formen des Zusammenlebens, der kulturellen Arbeit und des künstlerischen Schaffens bis hin zur Ökonomie entwickeln zu können, müssen Menschen selbstbewusst und handlungsfähig werden. Sie müssen einen Raum kreieren, in dem sie verantwortungsbewusst handeln können, hier wie überall auf der Welt. Dieser Raum darf niemanden ausschließen, aber er soll alle einladen, sich nach ihren Möglichkeiten und Fähigkeiten einzubringen; er soll es zulassen, Fragen zu stellen und Antworten zu entwickeln. Die wichtigste Frage ist dabei wohl die: Wie wollen wir in Zukunft leben? Welche Formen der Arbeit, der kulturellen Lebensgestaltung und der Wirtschaft sind zukunftsweisend? Und was ist dafür nötig, für eine zukunftsweisende Region, die das Rückgrat des Zusammenlebens bildet? Wie müssen und können alternative, künstlerische, kulturelle Sozialformen aussehen, damit das (Zusammen-)Leben lebenswert ist?

### **KUNST ALS HUMUS SOZIOKULTURELLER REGIONALENTWICKLUNG**

Kulturelle und künstlerische Initiativen müssen sich gerade in der Region weitaus stärker mit diesen Fragen der Veränderung auseinandersetzen. Es geht aber auch um Fragen wie den Wandel der Arbeitswelt, die Auswirkungen des veränderten Arbeitsmarktes auf Arbeitnehmer\*innen und Arbeitgeber\*innen, ihr Verhältnis zueinander und zur Region. Dabei wird es auch um den Leistungs- und den Arbeitsbegriff – heute wie in Zukunft – gehen sowie um die Bedeutung und Verantwortung von Unternehmen als soziale Akteur\*innen. Wie muss sich die Arbeitswelt von morgen verändern? Was wünschen sich Menschen in Regionen von ihr? Lässt sie sich so organisieren, dass sie ihren Bedürfnissen entsprechen? Was bedeutet das Schlagwort der Nachhaltigkeit in diesem Zusammenhang und welche nachhaltigen Entwicklungen wollen in Gang gesetzt werden?

Der Bereich der Persönlichkeitsentwicklung und das Lernen als Erwerb sozialer, kultureller und ökonomischer Fähigkeiten sind wichtige Faktoren, die darüber entscheiden, ob Menschen sich in ihrer Lebensumwelt wohl fühlen. Reagieren sie bloß oder gestalten sie diese aktiv? Modelle des lebenslangen und am individuellen Wissensbedürfnis orientierten Lernens können dabei der herkömmlichen Ausbildungssituation entgegengesetzt werden. Gemeinsam sollten neue kulturelle Ansätze entwickelt werden, um individuelle Potenziale erkennen und gezielt fördern zu können. Dabei muss dafür Sorge getragen werden, dass die Lernprozesse, Lernformen und Lernorte, die initiiert werden, einem inklusorischen Anspruch genügen.

In künstlerischen, partizipatorischen Prozessen können Menschen erfahren, dass die Grundbedingung für das nicht ausschließende Miteinander die Freiwilligkeit, d. h. die Freiheit von Zwang, und eine gesellschaftliche Wertschätzung von Andersartigkeit sind. Gemeinschaft wird erst durch jene Verschiedenheit stark, die ihre Mitglieder mitbringen. Vielfalt ist ihre wichtigste soziale und ökonomische Ressource. Daher muss sie das gleichberechtigte Miteinander ganz unterschiedlicher Menschen gewährleisten.

Die Teilhabe aller gesellschaftlichen Akteur\*innen an kulturellen und sozialen Entscheidungsprozessen ist grundlegend für eine Gemeinschaft, die mehr ist als das zufällige Zusammenleben unverbundener, unsolidarischer Menschen. Hier steht die Frage im Mittelpunkt, wie sich Politik als Tätigkeit einiger weniger Spezialist\*innen öffnen lässt und auf welche Weise sich die von ihr Betroffenen sinn- und wirkungsvoll an ihr beteiligen können. Der demographische Wandel, von dem vor allem ländliche Regionen betroffen sind, stellt dabei erhebliche Herausforderungen an alle handelnden Akteur\*innen.

Kunst und Kultur sind entscheidend für unsere Lebensqualität. Als Ereignisorte, die außerhalb des Alltags liegen, tragen sie dazu bei, dass Menschen einander schichten- oder generationsübergreifend begegnen. Sie stellen neue Fragen und durchbrechen alte Vorurteile, und weil sie uns neue Perspektiven, ungewohnte Blickwinkel und innovative Herangehensweisen zeigen, können sie auch ökonomische Potenziale oder soziokulturelle Möglichkeiten freilegen, die bisher verborgen waren.



## II.

# ZEITGENÖSSISCHE RURALE KUNST- UND KULTURINITIATIVEN

*Neun Interviews*

## »NEUE RÄUME SCHAFFEN NEUE GEDANKEN!«

Der Walserherbst wurde 2004 gegründet und ist ein biennales Festival für zeitgenössische Kunst und Kultur im Biosphärenpark Großes Walsertal in Vorarlberg. Das Gebirgstal mit rund 3.500 Einwohner\*innen umfasst sechs Gemeinden und ist dünn besiedelt. Es erstreckt sich über 2.000 Höhenmeter und 25 km Länge. Der Talabschluss grenzt an den Bregenzerwald.

Das Festival Walserherbst ist spartenübergreifend und bekannt für seine ungewöhnlichen Veranstaltungen aus Musik, Theater, Literatur, Autorenkino, Kulinarik und Kunsthandwerk, die jeweils drei Wochen im Spätsommer die Geschichte und Tradition des Tales mit zeitgenössischen Performances verknüpfen. Das Festival sieht die kulturelle Auseinandersetzung mit den eigenen Qualitäten, Sichtweisen und Ressourcen als Basis für eine ganzheitliche Entwicklung der ländlichen Region.

*Im Gespräch:* Dietmar Josef Nigsch, 1951 geboren und aufgewachsen im Großen Walsertal (Vorarlberg), absolvierte eine Schauspielausbildung in Wien. 1988 gründete er das Projekttheater Vorarlberg und prägt seit 25 Jahren nachhaltig die freie Theaterszene mit seinen Projekten an ungewöhnlichen Orten. Seit der Gründung 2004 ist Nigsch künstlerischer Leiter des Festivals Walserherbst.

*Link:* [www.walserherbst.at](http://www.walserherbst.at)

## WALSERHERBST (VORARLBERG)

Dietmar Nigschs Verbundenheit mit der Walser Bevölkerung und seine Liebe zum Tal hat *Claudia Schmidt-Hahn* während des gemütlichen dreistündigen Gesprächs bei Kaffee und weißem Spritzer deutlich gespürt und dabei erfahren, was der Begriff Zeitkultur mit Jodelworkshops zu tun hat und warum einer verstaubten Volkskultur eine Wurzelbehandlung manchmal sehr gut tut. Ob die Enge des Tales mit dem geistigen Horizont seiner Bewohner\*innen gleichzusetzen ist und wie aus Misstrauen Neugierde wird, erklärt Dietmar Nigsch im folgenden Gespräch.

*Der Walscherherbst ist das »steilste Festival mitten in den Bergen«. Dieses Jahr, 2016, findet das biennale Kulturfestival bereits zum 7. Mal statt. Wie kam es dazu?*

Im Jahr 2000 wurde das Große Walsertal von der UNESCO zum Biosphärenpark ausgezeichnet. Da ich selber aus dem Großen Walsertal komme, war das für mich der Anreiz, mir auch irgendetwas Künstlerisches für das Tal zu überlegen. Das war der richtige Zeitpunkt. Ich bin dann zu den Gemeinden gegangen und habe einfach gesagt: Ich möchte ein Festival im ganzen Tal machen, das über drei Wochen geht und ihr sollt euch beteiligen. Die Gemeinden waren zuerst skeptisch. Ich habe sie aber von meiner Idee überzeugt, und sie haben mir das Vertrauen geschenkt. Daraufhin wurden erstmals Kulturbudgets in den einzelnen Gemeinden vorgesehen. Davon profitieren bis heute die Vereine und sonstige Kultureinrichtungen.

*Wenn Sie sagen, Sie wollten »etwas Künstlerisches« machen: Was genau? Was war die Vision?*

Ich bin auf einem Bauernhof bei meinen Großeltern aufgewachsen und habe das Tal immer als spannend empfunden. Dann bin ich nach Wien gezogen und wurde Schauspieler. Ich wollte dem Tal, das mir viel gegeben hat, jetzt einfach etwas zurückgeben. Da ich vom Theater komme, begreife ich das ganze Tal als Bühne. Ich wollte diese Bühne beleben – Räume suchen und Geschichten erzählen. Es ist

nicht die Kultur, die ich den Walsern bringen muss. Die haben sie schon – eine unglaublich vielfältige, starke Volkskultur. Sie ist aber leider manchmal etwas verschüttet. Ich wollte diese kulturellen Wurzeln wertschätzen und stärken, daraus neue interessante Dinge entwickeln.

*Auf Ihrer Homepage kann man als Selbstverständnis des Festivals auch lesen: »Offenheit für Neues, Lust am Brechen erstarrter Konventionen ...«*

Die Wurzeln sind die Basis, die man braucht, damit man stehen kann. Mir ist aber auch wichtig, dass man Dinge bricht. Wir bezeichnen uns auch als »radikales« Festival und zwar ausgehend vom lateinischen Begriff für Wurzel: ›radix‹. Das bedeutet zum einen fest verwurzelt in Kultur und Geschichte des Großen Walsertales, zum anderen aber auch radikal offener Impulsgeber zu sein.

*Der Walserherbst verspricht den Besucher\*innen »überraschende Begegnungen mit zeitgenössischen Kunst- und Kulturschaffenden«. Nach welchen Kriterien wird das Programm entwickelt?*

Ich habe nicht jedes Mal ein Motto. Das kann nämlich auch einengen! Zwei Festivals habe ich aber schon dem Thema ›Wasser‹ gewidmet. Das Große Walsertal hat die fast biblischen Lutzquellen, also viele Bäche, und ist vom Wasser geprägt. Gerade als Biosphärenpark sollte diesem Thema – das in Zukunft immer wichtiger wird – mehr Beachtung geschenkt werden. Das Motto vom Walserherbst 2016 ist ›WeitSicht‹. Das Große Walsertal ist nämlich nicht nur geografisch ein enges Tal. Man muss manchmal erst auf die Berge gehen, damit es weit wird. Das ist für mich etwas, was in jeder Hinsicht gut in die heutige Zeit passt. Viele sehen ja nur bis zu ihrem Bildschirm und nicht darüber hinaus. Man muss sich Raum schaffen, um weiter sehen zu können, manchmal nur die Perspektive ändern. Ich will diese Räume schaffen. Räume der Begegnung.

*Was ist Ihr künstlerischer Anspruch?*

Ich tue mir schwer mit dem Wort ›Anspruch‹. Natürlich habe ich viele Ansprüche – umso mehr, je älter ich werde. Ein Festival ist ja im gewissen Sinne eine festliche Zeit – eine Ablenkung vom Alltag. Aber die heile Welt gibt es auch in den Tälern nicht – und ich möchte sie auch nicht vorspielen. Ich will mit meiner künstlerischen Arbeit radikal an die Wurzeln gehen, Konventionen brechen – eine Wurzelbehandlung machen sozusagen. (*lacht*) Die Kultur reißt da

schon etwas auf und darf nicht unter den Teppich kehren. Wir greifen durchaus kritisch-amüsant Themen auf, die emotional beladen sind. Zum Beispiel die Jagd – im hinteren Walsertal sehr wichtig. Das kann auch schmerzhaft sein, aber danach ist es gut! Über den Humor kann man ja – vor allem im Theater – viel mehr transportieren als über das Drama.

*Wie werden die Kunst- und Kulturschaffenden ausgewählt?*

Sehr wichtig ist mir, verschiedene Sparten abzudecken. Mit Evelyn Fink-Mennel habe ich eine hervorragende Musikkuratörin im Team. Für die Filmvorführungen ist Wolfgang Steininger dabei [Anm.: Leiter des Festivals ›Der Neue Heimatfilm‹, Freistadt, OÖ]. Es ist mir auch besonders wichtig, dass sich die Künstler im Tal bewegen und in verschiedene Dörfer kommen. Das Tal ist doch 25 Kilometer lang und wenn man statisch an einem Ort bleibt, erreicht man nicht so viele. Kommunikation entsteht durch Bewegung! 2010 haben wir eine musikalisch begleitete Kulturwanderung von 2,5 Stunden durch das Tal gemacht. Einmal hatte ich eine Clown-Frau, die einen Monat lang durch das Tal gezogen ist, oder das Künstlerkollektiv AO&<sup>1</sup>, das bereits fester Bestandteil des Walserherbst ist und jeweils für die Festivaldauer von Dorf zu Dorf zieht und an unterschiedlichen Orten spannende Dinge macht. Dieses Jahr machen sie ein Musikhappening auf einer Oberalpe, das 200 Stunden dauern soll. Jeder ist eingeladen, mitzutun. Für mich sind AO& der Inbegriff von zeitgenössischen Kunstschaffenden – sie machen ganz klare, einfache Dinge.

*Zeitgenössisch bedeutet für Sie also ›klar und einfach‹?*

Für mich bedeutet ›zeitgenössisch‹ eigentlich ›selbstverständlich‹. Wir sind schon so weit weggekommen von den einfachen Dingen. Alles muss irgendwie überkandidelt sein und kompliziert! Es gibt ja schon alles! Man kann es nur noch lauter und noch verrückter machen. Manchmal kommt es mir vor wie der Turmbau zu Babel. Die Sehnsucht nach einfachen Dingen ist aber da. ›Zeitgenössisch‹ heißt für mich: einfach. Die Kunst liegt darin, die Essenz zu erkennen und zu reduzieren. Einfache, unscheinbare Kunst berührt oft viel mehr – vielleicht nicht im ersten Moment und auch nicht jeder mag es verstehen. Aber wer es versteht, den trifft es dann umso tiefer.

1 Vgl. Fallstudie Hotel Konkurrenz.

*In der Beschreibung des kommenden Walscherherbst ist mir das interessante Wort »Zeitkultur« aufgefallen – der Walscherherbst stelle die Verknüpfung zwischen Tradition und Zeitkultur dar. Welche Überlegung steckt hinter diesem Begriff?*

Es geht darum, die Kultur bzw. das, was schon da ist, in die jetzige Zeit zu transportieren. Sich auch zu fragen: Wie schaut Tradition heute aus? Kultur darf nie erstarrt sein und muss immer in Bewegung bleiben – im Laufe der Zeit. Ich will Kultur in Beziehung zu ihrer Zeit setzen. Das mache ich eigentlich aus einem Bauchgefühl heraus. Wie gesagt, spüre ich momentan, dass man in der Kunst wieder reduzieren muss. Inszenierungen sind oft deshalb aufgepumpt, weil man sich keinen tieferen Sinn überlegt oder überlegen will. Die Sehnsucht geht aber ganz klar wieder hin zum Wort. Hin zum Menschen. Die Zeit an sich ist leise. Natürlich mache ich auch laute oder publikumswirksame Dinge, zum Beispiel Jodelworkshops. (*lacht*) Die sind immer ausgebucht!

*Das Tourismusbüro Großes Walsertal beschreibt die Gegend als ein dünn besiedeltes, bergbäuerlich geprägtes Gebirgstal mit rund 3.400 Einwohnern, die sich auf sechs Gemeinden verteilen. Könnte das Festival, so wie es ist, auch woanders stattfinden?*

Es könnte auch in einer anderen Region sein, würde dann aber ganz anders ausschauen. In diesem Sinn ist es tatsächlich einmalig, weil es dort seinen Platz hat. Dort findet es statt. Das Große Walsertal hat eine gewisse Atmosphäre, eine Geschichte und viele Geschichten, die ich auch in das künstlerische Gesamtkonzept einbinde. Zum Beispiel habe ich an einem Abend am Seewaldsee [Anm.: kleiner Bergsee im Dorf Fontanella] ein im Tal bekanntes Brüdertrio aufspielen lassen und dazu den zeitgenössischen Performance-Komponisten Johannes Kretz eingeladen. Über 500 Leute sind gekommen – natürlich hauptsächlich wegen des Blasenka-Trios. Am Ende waren sie aber auch fasziniert von Kretz' moderner Klangsprache. Oder: Ich weiß, dass die Walscher gerne singen. Dann integriere ich einen lokalen Singkreis in das Programm und bringe die chinesische Meistervokalistin Gong Linna dazu. Das funktioniert und das Publikum nimmt diese Horizonterweiterung dankbar auf.

*Sie bespielen ein ganzes Tal und binden sich nicht an einen bestimmten Ort. Wo finden Sie die Kulturstätten für Ihre Aufführungen?*

Ich überlege mir eine gewisse Dramaturgie durch das Tal, die jede Gemeinde einbezieht. Wenn Festivalbesucher von außen kommen, sollen sie einen Tag im Tal genießen und sich fünf, sechs Sachen ansehen können. Wichtig ist mir auch, bestehenden Räumen im Großen Walsertal eine andere Funktion zu geben und damit gleichzeitig auch wieder ihre Berechtigung, hier zu sein. Ich suche nach interessanten Menschen und Geschichten und finde dann auch die Räume dazu. Zum Beispiel mache ich Ausstellungen in Garagenzeilen, die gar nicht mehr für Autos genutzt werden, sondern nur mit Gerümpel angefüllt sind. Diese Garagen sind dann offen, niederschwellig zu betreten – ohne Eintritt! Ich habe oft das Gefühl, dass mir die Räume zurufen: Mach was mit mir! Ich bin da! Ein alter Stall, ein Brunnen – die schreien förmlich danach, anders genutzt zu werden.

*Sie bespielen aber nicht nur schon vorhandene Räume, sondern bauen auch schon mal eine Jurte auf die Alm oder verankern einen Kubus als Spielstätte im Fluss. Was macht temporäre Kulturstätten so faszinierend im Vergleich zu einem üblichen Theaterraum?*

Neue Räume schaffen neue Gedanken! Das Wissen um die Vergänglichkeit des Raumes inspiriert zum Weiterdenken über Veränderung und Beweglichkeit.

*Ist es Aufgabe der Kunst, neue Räume zu schaffen?*

Ja – neue Freiräume für die Phantasie.

*Oft wird bemängelt, dass Kulturinitiativen auf dem Land nur für reisefreudige Stadtbewohner\*innen gemacht sind, die den Tourismus ankurbeln sollen – die Bevölkerung vor Ort aber tatsächlich kalt lassen. Welche Erfahrung haben Sie mit den Bewohner\*innen des Großen Walsertals gemacht? Akzeptanz, Beteiligung oder Ablehnung?*

Für mich war von Anfang klar: Ich mache das Festival für die Walser! Nicht für irgendjemanden von außen. Wenn es gut ist, dann spricht sich das sowieso herum und die Leute kommen von überall her. Wenn aber die Walser Bevölkerung, die Menschen, die dort leben, nichts damit anfangen können oder es nicht gutheißen, dann funktioniert auch das beste Festival nicht. Es freut mich, wenn die Walser und Walserinnen von ›ihrem‹ Festival im Tal sprechen. Das ist wich-

tig! Auch die abgewanderten Talbewohner kommen gerne anlässlich des Festivals in ihre ›alte‹ Heimat zurück, um zu schauen, zu erleben.

*Partizipieren die Walser\*innen am Festival oder sind sie nur Zuschauer\*innen?*

Von Anfang an war meine Überlegung, das Festival nur alle zwei Jahre zu machen. Denn das gibt mir genug zeitlichen Spielraum, mit den Walsern zu reden und für das nächste Mal Ideen zu entwickeln. Ich setze mich dann mit den Leuten im Wirtshaus zusammen und wir überlegen, wie wir z. B. meine Idee einer Festival-Begegnungszone im Ort umsetzen können. Oder wenn ich etwas auf den Alpen (Vorarlbergisch für ›Almen‹) machen will, muss ich mit den Alpleuten zusammenkommen und besuche sie. Die freuen sich, einbezogen zu werden. Vielleicht denken sie sich schon auch: Das ist verrückt! Aber sie sagen ›ja‹. Beim ersten Mal, 2004, war schon noch mehr Skepsis und Ablehnung zu spüren. Man wollte erst einmal schauen, was das wird. Ein großer Vorteil für die Akzeptanz war natürlich, dass ich selber gebürtiger Walser bin. Mittlerweile sind gut 10 Prozent der Talbevölkerung aktiv am Festivalgeschehen beteiligt! Da hilft auch das rege Vereinsleben der Walser Bevölkerung, das von Ehrenamt und menschlicher Wertschätzung getragen ist.

*Durch Ihre Inszenierungen in offenen Räumen ermöglichen Sie auch jenen Menschen Kulturgenuss, die sonst nie in ein Theater gingen oder mit zeitgenössischer Kunst in Kontakt kämen. Spielt diese Überlegung für Sie eine Rolle – also ›Kunst‹ zu jenem Publikum zu bringen, das sonst nicht Publikum wäre?*

Ich möchte sicher niemanden bekehren! Bei der Bevölkerung im Tal trifft man auf ein gesundes Misstrauen und auf Zurückhaltung gegenüber Neuem und das ist auch legitim und gut. Neugierde ist aber ebenso da! Darum gestalte ich das Programm möglichst offen und vielfältig, damit ich viele verschiedene Menschen damit ansprechen kann. Ich habe oft das Gefühl, dass man die Talbewohner nur aufwecken muss. Sie sind nämlich viel weiter als man glaubt!

*Sie haben durch Ihre Kulturarbeit auch Erfahrung mit Publikum in der Stadt. Gibt es einen Unterschied zum Publikum im Tal?*

Man könnte glauben, in der Stadt ist man offener und am Land ist der geistige Horizont so eng wie das Tal. Ich erlebe das Gegenteil!

Die Landbewohner sind oft neugieriger, weil einfach nicht so viel los ist, und in der Stadt sind die Leute oft schon so übersättigt und vor-ingenommen! Die Fülle an Angeboten dort lässt ja auch kaum mehr Raum für Neues.

*Zu Beginn des Interviews haben Sie sich als offenen Impulsgeber beschrieben. Haben sich in den letzten Jahren aus den Impulsen des Festivals nachhaltige Initiativen entwickelt? Spürt man den Walserherbst auch während des Jahres?*

Ich freue mich, dass sich viele Dinge weiterentwickelt haben, die als Festivalidee begannen: Rund um eine Performance von AO& beim Festival 2012 wurde zum Beispiel der Verein Wassertal gegründet, der nun das Lutzschwefelbad dauerhaft betreibt. Auch im Heimatmuseum sind nun jährlich wechselnde Ausstellungen zu sehen. Anstoß waren mehrere Aktivitäten und zeitgenössische Installationen in den Museumsräumen während des Festivals. Dieses Jahr werden sieben bewirtschaftete Alpen zu temporären Kulturräumen – daraus könnte ein ALPmanach entstehen, der Geschichten von Alp und Älpler im Tal erzählt. Wir arbeiten auch an der Entwicklung eines internationalen Musikworkshops. Vor allem sollen dauerhafte Begegnungsräume entstehen. Wie dazumal die traditionellen Tanzhäuser – nur eben zeitgemäß. Ideen habe ich genug!

## »ES WAR EIN EINGRIFF IN DIE PSYCHE DES ORTES.«

In eine Skulptur und ein experimentelles Laboratorium verwandelte sich das traditionelle Hotel St. Oswald in Bad Kleinkirchheim/Kärnten zwischen 14. Mai und 15. Juni 2014. Mitten in dem kleinen, vom Tourismus und seinen Auswirkungen geprägten Ort im Biosphärenpark Nockberge betrieb das Wiener Künstlerkollektiv AO& (Philipp Furtenbach, Philipp Riccabona und Thomas Wissner), das im ruralen Raum bereits Projekte im Sinne von ›land art‹ durchgeführt hat, den Hotelbetrieb nach eigenen Regeln. Ihr Projekt Hotel Konkurrenz wurde von der lokalen Kultur- und Tourismusinitiative nock/art in Auftrag gegeben. Grenzen und hierarchische Strukturen im täglichen Hotelgeschäft wurden abgeflacht, architektonische Veränderungen vorgenommen und neue Räume für Gäste, Mitarbeiter\*innen und Künstler\*innen geschaffen.

*Im Gespräch:* Philipp Furtenbach (AO&) begann ein Architekturstudium, ehe er zu kochen begann und dies schließlich auch als Profession in Berlin ausübte. Aus der Beschäftigung mit dem Essen und den Räumen, in denen eben jenes produziert und konsumiert wird, entstand schließlich AO&.

*Link:* [www.hotelkonkurrenz.at](http://www.hotelkonkurrenz.at)

## HOTEL KONKURRENZ (STEIERMARK)

9 Uhr morgens, Café Korb, Wien: Philipp Furtenbach rührt in seinem Tee und spricht über jenes Projekt von AO&, das den eigenwilligen Titel Hotel Konkurrenz trägt. Mit räumlichen, gestalterischen, performativen und dramaturgischen Mitteln versuchte das Künstlerkollektiv im, für und durch das Hotel St. Oswald in Bad Kleinkirchheim neue Bedingungen für Aufenthalt, Kommunikation und Produktion zu schaffen. So ist der Name sowohl eine Anspielung auf die stagnierenden Besucher\*innenzahlen und den daraus wachsenden Druck auf die einzelnen Hotelbetriebe, die den Tourismusort prägen, als auch auf die ursprüngliche Übersetzung aus dem Lateinischen: ‚concurrere‘ bedeutet zusammenlaufen. Ob Hotel Konkurrenz sowohl ein anspruchsvolles als auch gewagtes Unterfangen darstellte, ob die Intervention der Kunstschaffenden eine nachhaltige Wirkung auf den Ort hatte und ob diese soziokulturelle Dimension aus künstlerischer Perspektive für AO& überhaupt von Bedeutung ist, hat *Stefanie Niesner* im Gespräch mit Philipp Furtenbach herausgefunden.

*Welche Rahmenbedingungen wurden euch vorgegeben, als die Kultur- und Tourismusinitiative nock/art auf euch zugekommen ist?*

Wir wurden von Edelbert Köb, der seit ein paar Jahren nock/art kuratiert, gefragt, ob wir mitmachen wollen. Der ursprüngliche Auftrag war, Kultur im Umraum von Bad Kleinkirchheim zu entwickeln. Vorgabe war, etwas Räumliches, etwas Skulpturales zu konzipieren. Zuerst waren wir eher abgestoßen, weil dies ein Tourismusort ist und hinter nock/art der lokale Tourismusverband steht, der mit solchen Projekten auch ein breiteres Publikum anziehen möchte. Es fühlt sich sonderbar an, sich als Künstler so zu instrumentalisieren oder instrumentalisieren zu lassen und eine eigentlich höchst zweifelhafte Kultur- und Wirtschaftsform zu unterstützen. Deswegen hatten wir zunächst einen Fluchtreflex, als wir hingefahren sind und uns das angesehen haben. Uns war eigentlich klar: Wenn wir da mitmachen, gibt es nur die Möglichkeit, diese Problematik als solche zu thematisieren.

*Wie seid ihr dann an den Auftrag herangegangen?*

Wir haben dieses Hotel gesehen, das Hotel St. Oswald aus den 70er Jahren. Ursprünglich waren dort Gasthäuser, die dann tumorartig über Jahrzehnte zu Großhotels gewachsen sind. St. Oswald war wirklich eine Idee von einem – damals – zukünftigen, hoch qualitativen Massentourismus in den Bergen. Deshalb hat uns das Hotel auch aufgrund seiner skulpturalen Identität, wie es so einzeln dasteht, interessiert. Wir kamen zu dem Schluss: Ihr wollt eine große Skulptur – das ist unsere Skulptur. Die ist schon da, und wir wollten diesem Kulturraum nichts mehr hinzufügen – neben den Skiliften und Beschneiungsanlagen. Und so kam es zu dem Hotel Konkurrenz. Zunächst dachte jeder, auch vor Ort, dass es nie gelingen wird, die Besitzerfamilie zu überreden, doch irgendwie gelang es uns.

*Wie stark habt ihr die touristische Komponente im Projekt tatsächlich gespürt?*

Wir haben uns nicht nur damit beschäftigt, sondern diese touristische Kultur auch verwendet. Ein großer Teil davon ist Kommunikation. Es geht ja darum, bei den Menschen Begehrlichkeiten zu erzeugen – also an so einen Ort zu kommen, zu bleiben und Geld auszugeben. Und deswegen haben wir uns mit der Art, wie Tourismus kommuniziert, beschäftigt. Wir haben nicht nur mit dem Haus und der Familie zusammengearbeitet, sondern auch mit dem Tourismusverband, der ja letzten Endes wirtschaftlich für das Projekt verantwortlich war.

*Ihr wart sozusagen Hotelbetreiber\*innen auf Zeit?*

Wir sagten: ›Ja, wir machen das Hotel und übernehmen die künstlerische und inhaltliche Verantwortung, aber sicher nicht die rechtliche und wirtschaftliche.‹ Und das war der Coup, der uns gelungen ist: Wir haben den Tourismusverband dazu gebracht, Hotelbetreiber zu sein. Das war interessant, da seine Aufgabe eigentlich darin besteht, die ansässigen Hotels zu promoten. Und nun geriet der Tourismusverband in die Position, selbst ein Hotel zu betreiben, das aber in Konkurrenz zu den Hotels stand, die er eigentlich promoten sollte. Und dieses Hotel funktionierte auch noch auf eine ganz andere Art und hat die Aspekte, die hinter Hotels stehen, kritisch hinterfragt. Das war natürlich auch Sprengstoff im Dorf.

*Ergab das Konfliktpotenzial?*

Ja, es haben sich einige vor den Kopf gestoßen gefühlt. Aber letzten Endes hat sich das in Wohlgefallen aufgelöst. Die Bevölkerung hat erst eher skeptisch reagiert, aber es ist nicht zuletzt durch das gute Essen und auch unsere Kommunikationsfreudigkeit gelungen, Hotel Konkurrenz zu einer Art ›Dorfbar‹ zu machen. Die Hotelbar wurde von den Einheimischen angenommen, sie sind essen gekommen und haben sie wie einen Aufenthaltsraum verwendet. So gesehen ist es von Teilen der Bevölkerung sehr gut aufgenommen worden. Bis zu Leuten, die täglich fast da und darüber traurig waren, dass das Projekt eine Endlichkeit hatte.

*Was war der Hintergedanke bei den baulichen und dekorativen Veränderungen im Hotel?*

Der wesentlichste Eingriff war sicherlich die Eingangssituation. Sie war genau das Ventil, das Druck aufgebaut und das Hotel zu einer Blase gemacht hat, innerhalb derer diese offene Gesellschaft einfach besser funktionieren konnte. Ansonsten ging es um so eine fast archäologische Arbeit und Strukturierung, um zeitliche und inhaltliche Schichtungen in der Architektur zu zeigen. Der inhaltliche Ansatz war, bis auf wenige schwarze Vorhänge und Bühnenlicht nur mit dem zu arbeiten, was da ist, den Bestand zu konfigurieren und dadurch jene Settings zu erzeugen, die wir für unsere Vorstellung von diesem Ort brauchten.

*Wie waren die Reaktionen der ›eentlichen‹ Hotelbetreiber\*innen?*

Das war heikel. Gerade diese Demontagen oder Abbrucharbeiten, besonders als wir die Decke herausgenommen haben, waren natürlich auch ein Eingriff in die Psyche des Ortes. Das war auch bewusst so gewählt. Wir hätten das Hotel auch leer bekommen, das heißt, die Inhaber wären bereit gewesen, in Urlaub zu fahren. Aber wir haben darauf bestanden, dass sie im Haus bleiben. Das hat es einerseits natürlich komplizierter gemacht, war aber inhaltlich und sozial auch viel interessanter.

*War vorab bekannt, dass die Decke rauskommt?*

Ja, natürlich. Auch aus taktischen Gründen haben wir das noch viel drastischer angekündigt, als wir es immer umsetzen wollten. Wir haben von vornherein versucht, uns einen Spielraum zu schaffen, da-

mit wir auch das umsetzen konnten, was wir eigentlich vorhatten. Das war natürlich eine psychologische Herausforderung. Die Inhaber pflegen das Gebäude 40 Jahre lang, und dann kommen wir und reißen Löcher hier rein.

*Wurde das Loch wieder geschlossen? Wurden Rückbauten vorgenommen?*

Interessanterweise mussten wir ganz wenig zurückbauen, weil es den Eigentümern so gefallen hat. Sie haben dann im Verlauf des kommenden Jahres selbst wieder zurückgebaut. Das Hotel hat während unserer Zeit dort so gut funktioniert wie schon lange nicht mehr. In einer Phase, in der normalerweise nichts los ist, in der Zwischensaison und am Anfang der Sommersaison. Es hat wirklich gebrummt an den Wochenenden. Das war eine Herausforderung, weil die meisten Leute, die mit uns gearbeitet haben, gar nicht aus dem Tourismusbereich kamen. Unter der Woche war es erholsam, aber auch sozial super. Es waren schon immer um die 30 Gäste da, dafür der Umgang familiär und nicht so eine Maschine wie am Wochenende.

*Welche Bedeutung hatte Bad Kleinkirchheim als konkreter Raum? Anders formuliert: Hätte es auch wo anders stattfinden können?*

Naja, wenn es irgendwo anders stattgefunden hätte, hätten wir wahrscheinlich ein anderes Konzept entwickelt. Es ist aus dieser Beschäftigung mit diesem Ort, mit Bad Kleinkirchheim, mit der Touristikultur, den damit verbundenen Problemen entstanden. Es wäre sicher ein anderes Projekt geworden. Es ist ja nicht so, dass wir das Konzept entwickelt haben und dann dort auf Touren gebracht haben, sondern es ist dort entstanden und dort entwickelt worden.

*... also, in der Stadt zum Beispiel, hätte es nicht funktioniert?*

Dann hätte es nicht Hotel Konkurrenz geheißen und hätte sich konzeptuell auch ganz anders entwickelt. Aber es hätte natürlich auch funktioniert. Für uns ist es immer reizvoll, Orte zu schaffen, wo sonderbare Bedingungen für offene Kommunikation herrschen. Der Fakt, dass dann dort übernachtet wird, ist dem nur zuträglich. Und je mehr übernachtet wird, umso mehr wird es auch zum Lebensraum und desto reichhaltiger und desto vielfältiger sind auch die Austauschmöglichkeiten zwischen den Menschen. Und deswegen ist es in der Stadt genauso interessant. Es wär' halt dann etwas anderes.

*War das Projekt ökonomisch erfolgreich? Ihr habt ja Geld für die Zimmer genommen.*

Ja, war es. Es gab zwei finanzielle Räume, wenn man so will. Der eine Raum waren unsere Gagen als Künstler und das Budget beziehungsweise die Kostendeckung der ganzen Umbauten, die ja nicht unwesentlich waren. Und das andere war der Betrieb des Hotels, die ganzen Lohnkosten der 30 Mitarbeiter. Die ganzen Lohn-, Material- und Lebensmittelkosten wurden durch die Zimmer gedeckt. Das war herausfordernd.

*Hat euch das künstlerisch eingeschränkt?*

Nein, überhaupt nicht. Wir sind deswegen nicht weniger radikal vorgegangen. Aber wir haben uns bemüht und auch um die Finanzierung insofern gekümmert, dass wir uns daran beteiligt haben. nock/art stand zwischendurch auf schwierigen Finanzierungsbeinen, da das Land Kärnten eingebrochen war. Damit war das Projekt auch zum Teil in Gefahr. Das sind wir mitgegangen. Es wäre auch ein Wermutstropfen gewesen, wenn es inhaltlich toll gewesen wäre, aber wirtschaftlich nicht funktioniert hätte. Das war ein Ansporn, ein Anreiz. So wie beim Essen oder in der räumlichen Ausformulierung war auch hier Sorgfalt angesagt.

*Würdest du also sagen, dass das Projekt wirtschaftlich nachhaltig war?*

Ich glaube, das war nur eine temporäre Sache. Ich kann mir nicht vorstellen, dass sich da wirtschaftlich was verändert hat. Das Hotel ist wieder in aller Munde gekommen, aber ob sich das so ausgewirkt hat, das möchte ich bezweifeln. Das habe ich mir aber ehrlich gesagt auch nicht erwartet. Es ging auch nie darum, den Ort zu vermarkten, geschweige denn zu zeigen, wie ein Hotel zu funktionieren hat. Aber es sind zahlreiche Hoteliers, Gastronomen und Leute angereist und haben sich unser Projekt angeschaut. In gewisser Form hatte es auch eine Modellwirkung, weil es ein Laboratorium war, in dem auch Sachen ausprobiert werden konnten, die sich ein Wirtschaftsbetrieb aus dem Stand heraus nicht getraut hätte.

*Und generell: Mit welchem Stichwort lässt sich das Ergebnis charakterisieren – Nachhaltigkeit oder Abgeschlossenheit?*

Das Projekt ist abgeschlossen, würde ich mal sagen. Aber es wird in Erinnerung bleiben. Das für mich Bemerkenswerte daran war, dass es gelungen ist, eine Blase zu erzeugen, der Versuch einer offenen Gesellschaftsform. Das hat sehr gut funktioniert. Auch ist es ganz gut gelungen, den Unterschied zwischen den Leuten, die dort arbeiten, und den Leuten, die dort hinkommen und Urlaub machen, möglichst klein zu halten. Wir haben das eher als einen Ort gesehen, in dem Menschen Zeit verbringen, egal, ob das jetzt Arbeiten ist oder nicht, also ein Lebensraum für alle. Das Personal hatte keine Uniform und war auf den ersten Blick auch nicht als solches zu erkennen. Die Angestellten haben die Arbeitspausen genauso an der Bar verbracht, haben das gleiche Essen bekommen und auch an denselben Tischen wie die Gäste gegessen.

*Eine Schlussfrage habe ich noch: In unserem Symposium haben wir viel darüber diskutiert, dass oft der Anschein erweckt wird, dass Künstler und Künstlerinnen aus der Stadt aufs Land kommen müssen, um dort ein Vakuum an Kunst zu füllen – gerade weil es dort nicht als Vakuum wahrgenommen wird. Wie habt ihr das gesehen?*

Ja, aber uns ist das Vakuum dort ›wurst‹. (*lacht*) Es ist mir egal, ob dort ein Vakuum ist oder nicht. Ich finde auch nicht, dass es unbedingt notwendig ist, dass überall Kunst stattfindet. Ich glaube, wenn Menschen das Bedürfnis haben, etwas zu machen, sei es jetzt, dass sie dort leben, selbst Kunst machen, sich kulturell betätigen wollen, oder das Bedürfnis haben, Künstler von anderswo herzuholen, dann passiert etwas. Aber wenn es generell das Bedürfnis nicht gibt, warum soll man es künstlich herstellen? Und wenn es Leute gibt, die gar nicht von dort sind, aber die dort etwas Künstlerisches machen wollen, dann ist es einfach das Setting, das sie auswählen. Das ist auch okay, finde ich. Also wenn ich jetzt was machen will, das in der Stadt weniger funktioniert als am Land, dann kann ich das ja am Land machen – solange niemand zu Schaden kommt. (*lacht*) Ich mache persönlich auch gar nicht so einen Unterschied zwischen Stadt und Land oder zwischen sogenannter Natur und Kultur. Für mich sind das einfach alle Orte. Jeder Ort hat für sich spezifische Qualitäten und bringt auch jeweils unterschiedliche Anforderungen oder Fragestellungen mit sich. Ob das jetzt in der Stadt oder am

Land ist, oder im Wald oder in einem Museum oder wo auch immer, das ist mir eigentlich egal. Man muss sich eh mit jedem Ort auseinandersetzen, also ich glaube, es gibt keine Rezepte.

## »ICH LIEBE GROSSE VISIONEN, SONST GEHT NICHTS WEITER!«

Als flächenmäßig viertgrößte Gemeinde Oberösterreichs, jedoch nur etwa 3.500 Bewohner zählend, ist Molln einerseits als Erzeugungstätte eines seltenen Musikinstruments, der Maultrommel, bekannt, andererseits aufgrund seiner Wilderer-Schlacht in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Diese historischen Ereignisse hat eine engagierte Gruppe von Mollner Kulturliebhaber\*innen aufgegriffen, um daraus »etwas zu machen«: Der Kulturverein frei-wild-molln wurde gegründet, eine Theatergruppe initiiert. Trotz großer Herausforderungen konnte sich in kurzer Zeit ein höchst professionelles und anspruchsvolles Kultur- und Theaterprogramm in, mit und für die Gemeinde (und darüber hinaus) etablieren. 2014 mit dem oberösterreichischen Volkskultur-Förderpreis ausgezeichnet, folgt der Kulturverein – wie auf der eigenen Website formuliert – seiner Grundidee, »konkrete, historische, lokale und regionale Ereignisse [...] sowie die dahinter liegenden Probleme in Form von anspruchsvollen Theaterspielen sichtbar und damit erlebbar und diskutierter zu machen«.

*Im Gespräch:* Der 1944 in Linz geborene, lebenslange Kulturmensch Walter Eduard Sageder lebt seit 2001 in Molln und ist Obmann, Intendant, Schauspieler, Marketing-, Design- und Medienverantwortlicher des 2008 von ihm mitbegründeten Kulturvereins frei-wild-molln. Beruflich war er 20 Jahre als Manager in der Versicherungswirtschaft tätig und später Marketing- und Vertriebsleiter des Generali Konzerns in Wien.

*Link:* [www.theater-frei-wild.at](http://www.theater-frei-wild.at)

## KULTURVEREIN FREI-WILD-MOLLN (OBERÖSTERREICH)

2008 bewegt sich etwas in der oberösterreichischen Gemeinde Molln: Der Kulturverein frei-wild-molln traut sich, mit einer Theatertruppe von Amateur\*innen diverse anspruchsvolle Projekte zu gestalten und somit den Blick auf die Kultur in der Region zu verändern – nicht nur bei den Bewohner\*innen des Orts selbst. Denn die gesellschaftskritischen Inszenierungen des Vereins – deren Themen mit weiteren Kulturaktivitäten wie Konzerten, Workshops, Symposien und vielem mehr verbunden sind – haben mittlerweile große Anerkennung und mediale Aufmerksamkeit über die Region hinaus erlangt. Über die Kulturmission des Vereines, die Gründungsgeschichte der Initiative, ehrenamtliches Engagement, aber vor allem über die Vision, eine Region aktiv mitzugestalten, hat *Monika Urbonaite* im Gespräch mit Obmann W. Eduard Sageder mehr erfahren.

*Was war die Motivation, das Projekt »frei-wild« zu starten? Wie ist der Kulturverein entstanden?*

Ausschlaggebend war, dass es hier im Ort ein historisches und sehr emotionales Ereignis gibt, nämlich die Wildererschlacht von Molln im Jahr 1919. Wir dachten uns, das sollte man in Form eines populären Theaterstückes, vielleicht immer wiederkehrend und modernisiert, aufführen. Wir haben folglich einen Autor gesucht, den Theatergründer von Kirchdorf, Mittelschulprofessor Franz Horcicka. Er hat dann ein Stück geschrieben mit dem Titel ›Freiwild, Wilderei, Mord und Auferstehung‹, das aus einem historischen, einem gegenwartsbezogenen und einem utopischen Teil bestanden hat. Das haben wir als Freiluftaufführung 2009 erstmals auf die Bühne gebracht, auch vor einem historischen Platz, dem Hoisenhaus in Molln. Es war ein unglaublicher Erfolg mit ca. 3.500 Besuchern. Das Schauspielensemble war ausnahmslos mit Amateuren besetzt und bestand damals schon aus 30 Personen. Dieses wurde von Prof. Horcicka und dessen Tochter künstlerisch eingeschult.

*Was waren am Anfang die größten Herausforderungen?*

Die erste Herausforderung war eigentlich, einen Autor zu finden. Wir hatten eine Idee, welches Thema wir wollten, aber einen Autor zu finden, der ein Auftragswerk schreibt, war gar nicht einfach. Die zweite Herausforderung war, Schauspieler zu finden. Zu Beginn gab es keinen einzigen. Und die dritte Herausforderung bestand darin, die Gemeinde und die Mollner zu überzeugen, dass es dies wert ist, sich anzustrengen und davon, dass unser Theaterprojekt keine ›Eintagsfliege‹ bleibt.

*Wie ging es dann weiter nach der ersten erfolgreichen Inszenierung?*

Wenn man so einen Erfolg hat, tut man natürlich weiter, obwohl es zuvor schon seit 25 Jahren keine Theatergruppe mehr gab. Wir haben sozusagen ›auf der grünen Wiese‹ angefangen. Mit der Zeit hatten wir richtig Blut geleckt und Erfahrung gewonnen. Es waren spektakuläre Aufführungen im Sinne von Qualität und Themen. Wir sind jedoch trotzdem immer beim Grundthema geblieben: Es geht immer um Widerständigkeit, um Zivilcourage, um gesellschaftspolitische Anliegen. So waren dann auch die anderen Stücke. Wir spielen grundsätzlich kein Boulevard.

*Was genau stand in den letzten Jahren auf dem Programm?*

Wir hatten zum Beispiel noch eine andere Uraufführung: ›Der Aufstand‹ nach einem Opernlibretto von Gertrud Fussenegger über den oberösterreichischen Bauernaufstand. Diese wurde mit Ausstellungen über die Rolle unserer Gemeinde im Bauernkrieg begleitet. Dabei sind zum Teil ganz neue Fakten zu Tage getreten. Wir haben auch ein selten gespieltes Stück über den bayerischen Robin Hood ›Jennerwein‹ ausgegraben und aufgeführt. Ebenso haben wir von Nestroy ›Freiheit in Krähwinkel‹ und im letzten Jahr von Dario Fo ›Bezahlt wird nicht‹ gespielt. Das ist ja auch ein ganz zeitgemäßes und zeitkritisches Stück. Diese Linie hat sich, bezüglich der Theaterinhalte, fortgesetzt und wurde auch zu unserem anerkannten Markenzeichen.

*Aber auch der regionale Bezug der Themen, scheint mir, ist Ihnen ein wesentliches Anliegen, oder?*

Ja, wie bei ›Freiwild‹ haben wir bei allen anderen Stücken, z. B. von Haushofer ›Die Wand‹, von Fussenegger oder sogar Nestroy, immer versucht, auch regionale Bezüge herzustellen. In unserer Grund-

philosophie wollen wir auch immer regionale Autoren und Themen finden. Aber nicht immer gelingt das so einfach. Dario Fo ist ja Italiener (*lacht*), aber das Thema passt genauso hierher.

*Wie viele Besucher und Besucherinnen kommen zu den Aufführungen? Und wie weit reicht das Einzugsgebiet?*

Im Durchschnitt haben wir 1.300–1.600 Besucher pro Jahr. Es kommen ca. 80 Prozent unseres Publikums aus umliegenden Gemeinden oder von weiter weg. Das ist für eine so kleine Gemeinde wie Molln, die normalerweise nur ein Potenzial von 150–200 Besuchern hat, schon beachtlich. Mittlerweile hat sich unser Theater herumgesprochen und es kommen Besucher aus ganz Oberösterreich, auch von Wien und München.

*Und wie werden die Inszenierungen von den Medien rezipiert?*

Seit 2009 bin ich Obmann, als Nachfolger von Herrn Illecker, und mache daher auch die ganze Medienarbeit und ich würde sagen, ebenso groß wie der Besucherstrom ist auch das Medienecho. Wir sind jedes Jahr im Fernsehen und Rundfunk vertreten, weil wir uns einen Namen gemacht haben. Ein Redakteur der Oberösterreichischen Nachrichten sagte 2015: »Da muss ich doch erst nach Molln fahren, um den Dario Fo in der Qualität erleben zu können!«

*Werden diese Medienberichte auch von der lokalen Bevölkerung wahrgenommen? Und wenn ja, wie?*

Zu Anfang waren die Mollner eher skeptisch, doch mittlerweile sind sie begeistert, dass die Theatergruppe so in den Schlagzeilen vertreten ist – aber auch von den Stücken, den Schauspieler\*innen, vom General-Thema ›Widerständigkeit‹, das ein Beitrag zur Identitätsstiftung der Region werden kann.

*Inwiefern?*

Bei ›Freiwild‹ war ja das 90-jährige Jubiläum dieser Wildererschlacht. Da wurden auch Ausstellungen gemacht und Historiker eingeladen. Wir veranstalten seit drei Jahren auch ein Symposium, ein historisch-soziologisches Philosophikum zum Thema Widerstand, zusammen mit der Johannes-Kepler-Universität und Prof. John. Zum Teil gehören dazu auch Lehrveranstaltungen, an denen die Studenten von Prof. John teilnehmen, um Fragen zu erörtern, wie z. B. 2015: ›Widerstand im Genderaspekt‹.

*Das heißt, der Verein konzentriert sich stark auf das Theater, aber dadurch breitet es sich auch auf andere Bereiche aus?*

Genauso ist es. Es gibt auch ein regionales und ein europäisches Förderprojekt, bei dem verschiedene Initiativen zum Thema Zivilcourage eingereicht werden können. Sollten wir es auch dort hineinschaffen, sähe ich das Projekt als etabliert. Denn das ist zusammenfassend der philosophische Überbau des gesamten Theaterprojekts.

*Auf Ihrer Homepage steht, dass in der Gemeinde eingeladen wurde, als Schauspielende mitzuwirken?*

Ja, wir haben über Medien, über Flugzettel und Plakate versucht, Leute zum Mitmachen zu bewegen. Es waren auf Anhieb 24, die sich gemeldet haben, wovon auch heute noch 22 aktiv sind. Mittlerweile sind wir einer der größten Kulturvereine der Region, wir sind »die junge Tradition in den Kalkalpen« geworden. Wir haben 85 Mitglieder, von denen ca. 50 jedes Jahr, zumindest im erweiterten Sinn, auch auf der Bühne stehen. Es gibt jetzt eher das Problem, dass moderne Stücke oft nur ca. 5–10 Rollen zu vergeben haben, was wir aber oft auf 15–20 Rollen erweitern. Jeder soll die Möglichkeit haben, am Stück mitzuwirken. Wir haben von Anfang an professionelle Regisseure beschäftigt, die selbst an Theatern sind oder waren und extra nach Molln kommen.

*Kann auch heute noch jeder als Schauspieler oder Schauspielerin mitwirken?*

Ja, es kann im Prinzip jeder mitwirken. Die Mitwirkenden sind aus Molln, wie auch aus den umliegenden Gemeinden. Sie sind zwischen 11–82 Jahre alt und aus ganz unterschiedlichen Berufen, wie z. B. Industrieller, Putzfrau, Lehrer oder Bauer. Das macht es insgesamt sehr spannend. Es gibt hier nicht diese gesellschaftliche Monokultur wie an anderen Theaterensembles.

*Sie sind aber zu Beginn auch sehr aktiv auf die Bevölkerung zugegangen. Ich habe gelesen, dass Sie 2009 mit einem Zyklus von zwölf Aufführungen in den Wirtshäusern der Umgebung begonnen haben. Wie hat das konkret stattgefunden?*

Richtig, das war die Vorphase. Es war sozusagen »oral history«. Beim Stück »Freiwill, Wilderei, Mord und Auferstehung« haben wir mit den Recherchen unter den Mollnern begonnen – und bei denen

gab und gibt es ganz konträre Meinungen. Die einen sagen, dass die Wilderer alle erschossen werden hätten sollen, die anderen sagen hingegen, dass die Grafen alle erschossen hätten werden sollen. Das ist auch heute noch spürbar. Die dritte Meinung ist, die alten Geschichten einfach ruhen zu lassen. Darum haben wir nicht mit dem eigentlichen Stück, sondern mit einem von Franz Horcicka geschriebenen Einakter begonnen, quasi als Vorbereitung für das »große Theater«. Damit sind wir dann durch 12–14 Wirtshäuser getingelt. So haben wir die lokale Bevölkerung eingeladen, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen. Hier gab es ganz entgegengesetzte Meinungen, je nach Familienhistorie. Jedenfalls war es eine tolle Erfahrung und eine schöne Werbung.

*Welcher Raum steht Ihnen für die Proben bzw. auch die Aufführungen selbst zur Verfügung? Gibt es etwas Fixes oder muss improvisiert werden?*

Da legen Sie den Finger auf die große Wunde. Ich habe eingangs erwähnt, wir haben zweimal das Wilderer-Drama als Freiluftaufführung gespielt, zuletzt 2011 in der Regie von Franz Strasser. Die Erkenntnis war, dass wir dies aufgeben müssen, weil damals im Sommer von zwölf Aufführungen nur zwei wetterbedingt im Freien stattfinden konnten. Wir hatten zwar von der Gemeinde die Zusage, den Nationalparkzentrumssaal zu bekommen, aber das bedeutete jedes Mal zweimal Inszenierung, zweimal Technik, also ein irrer Aufwand. Nachdem wir auf der Suche nach einer ständigen Bleibe keine gefunden haben, haben wir dann beschlossen, nur mehr im Nationalparkzentrum zu spielen. Daher spielen wir auch nur mehr im Herbst. Das Thema Proben im Zentrum gestaltet sich jedoch schwierig, da das ein öffentlicher Gemeindesaal ist und natürlich nicht immer zur Verfügung steht.

*... das bedeutet?*

Proben heißt für uns Wanderzirkus. In einem der Gasthäuser – es gibt nur mehr drei, weil hier auch viele »sterben« – haben wir günstige Voraussetzungen. Jedoch müssen immer Tische, Stühle und Einrichtungen vorher weggeräumt werden, was wieder zusätzlichen Aufwand bedeutet. Im Nationalparkzentrum selbst haben wir jedes Mal den Saal zu adaptieren, mit unglaublich großer Bühne, größer sogar als im Landestheater. Solche Probenverhältnisse bekommt man anderswo natürlich nicht. Es gibt auch eine Initiative, die heißt »Erlebnisquartier Molln«. Gemeinsam mit einem Gastwirt, dem Mollner Museum

sowie einem Eisstockschützenverein versuchen wir einen Um- bzw. Neubau zu initiieren. Dieser ist seit eineinhalb Jahren bereits baubewilligt, aber da zwei Partner zerstritten sind, liegt das Projekt derzeit auf Eis. Ich gebe die Hoffnung jedoch nicht auf. Ich liebe immer große Visionen, sonst geht nichts weiter!

*Wie läuft die Zusammenarbeit im Verein ab? Wie wird zum Beispiel konkret über die Programmgestaltung entschieden?*

Das läuft im Prinzip so, dass ich als Obmann gleichzeitig auch als Intendant fungiere. Im Wesentlichen sind es drei Leute aus dem Vorstand, die ein Literaturkomitee bilden. Vor allem lesen die beiden ständig beschäftigten Regisseure und ich pro Jahr ca. 25 Theaterstücke von allen Theaterverlagen. Daraufhin entscheidet man, ob ein Stück passen könnte oder nicht. Dies läuft immer eineinhalb bis zwei Jahre vor der Aufführungszeit ab. Wenn wir drei der Meinung sind, es passt – auch zu den Rahmenveranstaltungen, die parallel dazu laufen – dann wird dies der Spielerversammlung vorgelegt, diskutiert und abgesegnet. Danach gibt es meistens im Jänner und Februar erste Workshops mit allen, die an der Produktion mitwirken. Also auch Technik und Kostüme, die wir alle selber machen. Dabei wird auch der Probenplan vorgelegt. Probenplan bedeutet in der Regel mindestens 40 Probetage für ein Stück mit ca. zehn bis zwölf Aufführungen. Probetage sind sehr oft am Wochenende. Zusätzlich muss der Regisseur natürlich das ganze Stück noch bearbeiten, was mehr Arbeit bedeutet. Ich selbst mache auch alles Organisatorische rund um das Stück, was Saalreservierungen, Plakate erstellen usw. beinhaltet. Es bedeutet für mich eigentlich, einen Vollzeitjob zu haben.

*Aber Sie machen das aus Überzeugung?*

Ja klar, weil es sehr schön ist und auch kaum jemand geglaubt hat, dass das überhaupt möglich ist und jetzt sind wir so gut drauf, jetzt kann man nicht aufhören! (*lacht*) Alle machen das ehrenamtlich, mit Ausnahme der beiden Regisseure.

*Wie sieht es mit der Finanzierung des Vereins und Theaters aus? Haben Sie Förderer und Sponsoren?*

Es ist ganz einfach beantwortet. Wir kommen an Sponsoren, indem Herr Sageder bettelt. Das Sponsorenbudget erstelle leider ausschließlich ich. Interessanterweise ist dies gegenläufig zum Bekannt-

heitsgrad. Am Anfang waren die Unterstützer hauptsächlich private Freunde oder Mollner Unternehmen. Die Unternehmen ziehen sich dabei jedoch immer mehr zurück aufgrund der Annahme, dass der große Erfolg mehr Finanzmittel mit sich bringt. Allerdings würden wir ohne die Sponsoren jedes Jahr rote Zahlen schreiben, wobei wir bis jetzt jedes Jahr schwarze Zahlen hatten. Aber als Verein bekommen wir nur projektbezogenen Zuschüsse (1.000–2.000 Euro) vom Land. Die Höhe des Zuschusses bemisst sich aus der Höhe des Gesamtbudgets des Projekts.

*Und die Ausgaben ...?*

Wir haben bestimmte Utensilien wie Scheinwerfer oder Vorhänge selbst gekauft. Genauso haben wir einen Beleuchter herangezogen, um die Kosten in Zukunft auch senken zu können. Früher hat allein die Beleuchtung und Lichttechnik 3.000–4.000 Euro gekostet. Heute kostet es kaum noch etwas. Von der Gemeinde bekommen wir den Saal mittlerweile umsonst, dank der Presse und der guten Stimmung für uns.

*Was sind Ihre Ziele für die Zukunft des Mollner Theaters?*

Mein Ziel ist einerseits, dass die von mir mitgegründete Mollner Theaterszene in der Qualität so bleibt, wie sie ist und dass das Umfeld nachhaltig wird, dass eine Kontinuität in der Vereinsführung und Intendanz entsteht, die nach meinem Abgang dies weiterbetreibt. Die Sicherung der Qualität, unter einer bis jetzt toll funktionierenden Mannschaft ist mir ein Anliegen. Das sind die Wünsche für die Zukunft des Theaters. Als zweites ist der Wunsch, dass das Symposion sich regional, überregional und international etabliert und dass das, was wir tun, philosophisch untermauert wird.

*Abschließend nochmals zum Publikum bzw. zur Wahrnehmung im Ort: Hat das Theater das Kulturinteresse der Bevölkerung verändert?*

Ja, durch unseren immer stärker werdenden Bekanntheitsgrad hat sich das Interesse an uns sehr zum Positiven gewandelt. Wir sind jetzt die Kulturbotschafter Mollns. Und alle, die ein bisschen über den Tellerrand hinausblicken, sagen: »Dass es sowas gibt!« Die Begeisterung ist riesengroß. Zu Beginn war das noch nicht so, da haben die Skeptiker überwogen, aber jetzt sind wir sehr gut akkreditiert. Wir mussten anfangs sehr viel Druck aufbauen, da solche Veränderungen sonst zu

viel Zeit brauchen. Nun sind die Leute in Molln stolz und andernorts fasziniert, dass es in einem kleinen Ort wie Molln ›überhaupt‹ Kultur gibt. Wir haben den Oberösterreichischen Volkskulturpreis 2014 bekommen und vieles mehr, was uns die Anerkennung von außen bringt und in Folge zu einem Bewusstseinswandel im Ort selbst führt.

*Und wenn die Anerkennung von außen nicht da wäre?*

Sowas gibt es – anderswo – auch. Das funktioniert dann aber nur, wenn man sich in der Tradition der klassischen Landesbühne bewegt, mit ländlichem Repertoire und Stammpublikum im Ort. Dann braucht es auch keine Werbung, weil die Dorfbewohner wissen, was zu erwarten ist und einfach dort hingehen. Aber wenn du ein Programm fahren willst wie wir, dann verhungerst du am ausgestreckten Arm, weil es nicht das ist, was im Dorf goutiert wird. Dann hilft es nur, mit ›awareness‹ von Seiten der Medien, die Mollner stolz drauf zu machen. Erst dann kommen sie und schauen sogar Dario Fo an. Was als Stück erst eher sehr lustig erscheint – aber das Lachen bleibt im Halsen stecken, wenn man die Gesellschaftskritik merkt. Man kann lächelnd jemandem mehr Wahrheit ins Gesicht sagen als mit dem erhobenen Zeigefinger. Und das ist für mich die Mission der Kultur.



## »ES GEHT UM EINE RE-AKTIVIERUNG VON BEDEUTUNGSSCHICHTEN, EINE ART DISKURSIVE OPERATION.«

Langsame Annäherung, Einbeziehung der lokalen Bevölkerung und Zusammenarbeit charakterisieren die Arbeit von Iris Andraschek und Hubert Lobnig. In ländlichen Räumen haben sie bereits zahlreiche Projekte realisiert, mehrfach in der Gemeinde Reinsberg (NÖ): Dieser Ort mit etwa 1.000 Einwohner\*innen hat seit den frühen 90er Jahren die Auf- und Umwertung seines Dorfes vor allem mittels eines hohen kulturellen Engagements seitens der Bevölkerung vorangetrieben. Ab 1999 wurde auf Initiative der Dorfbewohner\*innen eine Projektreihe in Zusammenarbeit mit Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich entwickelt, in der Iris Andraschek und Hubert Lobnig als Kurator\*innen und Kunstschaffende dem Ort Reinsberg, seinen Bewohner\*innen, seiner Geschichte und seinen Geschichten durch einen längeren Aufenthalt näher zu kommen und in die Produktion und Präsentation von ortsbezogenen künstlerischen Arbeiten miteinzubeziehen suchten.

*Im Gespräch:* Hubert Lobnig arbeitet freischaffend mit Fokus auf Video, Zeichnung, Malerei und Fotografie, Iris Andrascheks künstlerische Schwerpunkte sind Fotografie und Zeichnung. Seit 1997 realisieren die beiden in Wien und Mödring lebenden – und mehrfach ausgezeichneten – Kunstschaffenden ortsbezogene Projekte und Installationen im öffentlichen Raum.

*Link:* [www.reinsberg.at](http://www.reinsberg.at)

# PROJEKTE IN UND FÜR REINSBERG (NIEDERÖSTERREICH)

Mehrdeutige Ausstellungstitel wie etwa ›Schöne Aussichten‹ (2004) oder ›Geteilte Zuversicht‹ (2011) beziehen sich nicht nur auf ein spezielles Gefühl von (dörflicher) Gegenwartswahrnehmung und Zukunftserwartung, sondern reagieren stets auch auf konkrete örtliche, dabei teilweise ausgeblendete Begebenheiten. Vor Ort konzipierte und realisierte künstlerische Arbeiten eröffnen einen Raum, der zwischen lokalen Lebenswelten und illusionären, oft spielerischen und gestischen Alternativen oszilliert. Inwiefern sich die Gemeinde Reinsberg auf diesen Raum eingelassen hat, welche Bedeutung Ortsspezifität aus künstlerischer Perspektive hat und warum Partizipation eher als Kollaboration zu begreifen ist, hat *Siglinde Lang* im Gespräch mit Hubert Lobnig und Iris Andraschek erfahren.

*Ihr habt seit 1999 mehrfach Projekte in der Gemeinde Reinsberg kuratiert und auch selbst vor Ort künstlerische Arbeiten entwickelt und umgesetzt. Wie ist es zu dieser Zusammenarbeit gekommen?*

HL: Angestoßen wurde die Zusammenarbeit von dem Autospengler und unermüdlichen Betreiber der kulturellen Aktivitäten im Dorf Karl Prüller. Wir wurden dann auf seine Initiative hin 1999 von dem Kunstbeirat der Abteilung Kunst im Öffentlichen Raum Niederösterreich eingeladen, ein Konzept für ein temporäres Kunstprojekt für das Dorf Reinsberg zu entwickeln. Als ›Künstlerkurator\*innen‹ haben wir stets fünf bis sechs Künstler und Künstlerinnen bzw. Künstlerteams wegen ihrer spezifischen Arbeitsschwerpunkte und künstlerischen Verfahren für die Zusammenarbeit ausgewählt und manchmal auch eigene Arbeiten beigesteuert.

*Das Projekt wurde also von einem der Dorfbewohner\*innen initiiert. Hat dies Auswirkungen auf die Zusammenarbeit gehabt?*

HL: Absolut. Denn die Zusammenarbeit mit Herrn Prüller erwies sich als sehr fruchtbar. Durch seine Initiativen als Einwohner, als Bürger des Dorfes und nicht in einer politischen Funktion konnte er

durch seine genaue Kenntnis des Ortes, seiner Geschichte und seiner Menschen, durch seine Offenheit der Kunst und den Kunstschaffenden gegenüber unterstützend wirken. Seine große Fachkompetenz hat uns in fast jeder Situation geholfen. Das reichte von Verhandlungen über die Benützung von Grundstücken, der Vermittlung von Personen, helfenden Händen, Materialien, Transporten und Montagen bis zu Konfliktgesprächen.

*Wie würdet ihr den Ort Reinsberg beschreiben?*

IA: Ich glaube, das hat der Kulturwissenschaftler Christian Rapp im ersten Katalog sehr treffend beschrieben, in etwa so: Reinsberg – übrigens in der Nähe von Gresten – ist eine Gemeinde mit verschiedenen Geschwindigkeiten und Ausdehnungen. Beim schnellen Durchfahren umfängt einen die Geborgenheit einer Nachkriegssommerfrische. Da gibt es auf den ersten Blick eine hügelige Landschaft, sehr malerisch, mit vielen grünen Wiesen und Bauernhöfen mit Tieren in Einzellagen. Aber abseits oder zusätzlich zu dieser ländlichen Idylle und bei genauerem Blick lässt sich auch ein anderes Reinsberg wahrnehmen. Nämlich eines, das durch intelligente Dorferneuerungsprojekte, durch Selbstvermarktung biologischer Produkte und ungewöhnliche Kulturprojekte seine geschlossene Lage zu überwinden sucht.

HL: Speziell seit den 90er Jahren hat sich Reinsberg mit Kulturprojekten, darunter auch große Operninszenierungen, engagiert und auch die Auf- und Umwertung des Dorfes durch die immerwährende Erfindung neuer Images – wie z. B. Eisenstraße, Ötscherland oder als Kulturdorf – vorangetrieben. Das war dann oft verbunden mit der Vermarktung von regionalen (Bio-)Produkten und dem Aufbau von Strukturen (Gastronomie, Fremdenzimmer, Kulturwanderwege etc.). Dadurch versuchte man, Betriebsschließungen, Abwanderung, Eingemeindung, dem Auspendeln aus dem Dorf entgegenzuwirken und war damit erfolgreich. So konnte sich Reinsberg einiges an Infrastruktur erhalten, etwa das Gemeindeamt, Musikerheim, Kindergarten, Schule, Schwimmbad, Sportplatz, Kaufhaus oder auch das Gasthaus.

*Was sind die Themen eurer Projektreihen? Wie gestaltet ihr die programmatische Ausrichtung?*

HL: In den Kunstprojekten ›Gemeinsame Sache‹ 1999 und ›Gemischte Gefühle‹ 2001 ging es darum, sich Reinsberg, seiner Geschichte, seinen Geschichten und Menschen durch mehrere längere

Aufenthalte anzunähern. Ziel war es, ortsbezogene künstlerische Arbeiten zu produzieren und den idealen Ort im Dorf dafür zu finden, sie zu präsentieren. 2004 wurde dann mit ›Schöne Aussichten‹ das Streben nach Aufmerksamkeit, Öffentlichkeit und medialer Präsenz zum tragenden Thema. Wir wollten die Veränderung des Dorfes durch mediale Rückspiegelung aufgreifen. 2011 fand nach einer längeren Pause mit ›Geteilte Zuversicht‹ zum vierten Mal ein ortsbezogenes Kunstprojekt in Reinsberg statt.

IA: Die Titel der Reinsberg-Projekte waren dabei absichtlich immer mehrdeutig und ambivalent. ›Gemeinsame Sache‹ stand für Ein- und Ausschließungstendenzen im Erfinden und der Realisation der kulturellen Grundsituation und der ›gemeinsamen‹ Revitalisierung der Burgruine, die von den Dorfbewohnern und -bewohnerinnen in jahrelanger Arbeit eigenständig instand gesetzt und als gemeinsames Kulturforum reaktiviert wurde. ›Gemischte Gefühle‹ bezog sich auf die Kommunikation und Spannungen zwischen meist städtisch sozialisierten Künstlern und Künstlerinnen, die ja selbst oft aus Dörfern oder Kleinstädten stammen, und der relativ verschlossenen und auf sich bezogenen Dorfbewölkerung. ›Schöne Aussichten‹ thematisierte wiederum die Ressource Landschaft, Natur, Erholung, aber stand auch für ambivalent empfundene Zukunftsaussichten. In Österreich sagt man mit Bezug auf schlechte Zukunftsprognosen: »Das sind ja schöne Aussichten.« ›Geteilte Zuversicht‹ bezog sich auf die weit verbreitete Skepsis gegenüber einer sich verändernden Welt – Stichwort Globalisierung, Medialisierung, Technisierung – und einen im Jahr 2011 stattgefundenen Dorfkonflikt, der über die Kirche ausgetragen wurde und Reinsberg in zwei Teile zu zerreißen drohte.

*Wie würdet ihr die Zusammenarbeit mit den Dorfbewohner\*innen beschreiben? Welche Auswirkung hat das Vor-Ort-Sein für die eigene künstlerische Arbeit?*

HL: Verschlossenheit und Offenheit, Interesse, Diskussion und Rückzug, offene und geschlossene Türen wechseln sich permanent ab. Durch die Nähe der Recherche und der Arbeiten am Leben im Dorf entsteht bei den meisten Künstlern und Künstlerinnen das Interesse, konkrete Geschichte(n) des Dorfes aufzugreifen ...

IA: ... genau, dadurch ergab sich die Möglichkeit einer direkten Auseinandersetzung, die sonst in der Kunst nicht so oft stattfindet:

Kritische Ansätze verlieren ja oft schnell den Kontakt zum kritisierten Feld oder werden wie im Falle der Institutionskritik ins kritisierte System integriert.

*... und generell zum Publikum: Kamen meistens ›nur‹ die Dorfbewohner\*innen oder habt ihr auch über Reinsberg hinaus ein Publikum angesprochen?*

HL: Durch die Einbeziehung von Menschen aus dem Dorf in unterschiedlichsten Funktionen war jedes Mal ein gewisses Grundpublikum gesichert. Aber vor allem bei der Eröffnung von ›Gemischte Gefühle‹, an einem strahlenden Spätsommertag 2001, kamen unglaublich viele Menschen aus der Stadt angereist und mischten sich in das Dorfgeschehen. Die Eröffnungen in der Zeit des jährlich stattfindenden Dorffestes Reinsberger Nächte erwies sich auch als spannend: Mit unserer Arbeit ›Was soll ich tun?‹ fand auch das erste Mal eine direkte Durchkreuzung von Fest und Reinsberger Kunstprojekten, Kunst, Kommunikation und Rausch statt. Wir hatten eine konstruktivistische Schnapsbar mitten am Festplatz der Reinsberger Nächte platziert. Auf der Außenseite dieser Bar waren die Ergebnisse einer Erhebung von Dorffregeln »Was und wer regelt das soziale Leben im Dorf?« affiziert. Im Innenraum bewirteten wir selbst drei Tage und Nächte die Festgäste, die, angeregt durch die Wandzeitung und unsere ›Fremdheit‹, sofort zur Sache kamen. Wir wurden sehr schnell zu einer Art ›psychosozialen Institution‹, an der man sich beklagen, ausweinen, aussprechen oder einfach amüsieren konnte.

*Habt ihr vor Ort für die Entwicklung und Umsetzung der Arbeiten einen Raum zur Verfügung gehabt? Hat es so etwas wie eine Zentrale oder einen Arbeitsraum gegeben?*

IA: Wir hatten eine Basis im ehemaligen Kaufhaus Gruber im Ortskern von Reinsberg, mit einem mit großen Schaufenstern auf den Dorfplatz ausgestatteten Raum. Dieser wurde jedes Mal neu für die Projekte adaptiert und während der Vorarbeiten als Arbeitsraum und während der Ausstellung als Präsentationsort genützt. Bewusst wurde nie in der Burgruine oder an Orten, die das Bildhauersymposium bespielte, gearbeitet oder ausgestellt, sondern im Dorf selber. 2011 konnte für die Aufenthalte auch ein leer stehendes Einfamilienhaus angemietet werden. Das Dorfwirtshaus Stadler war auch immer wichtiger Angelpunkt und Drehscheibe.

*Nach welchen Kriterien habt ihr die Kunstschaffenden ausgewählt?*

HL: Basis waren das Interesse an ortsspezifischer Kleinarbeit und der Anspruch, sich auf Diskussionen einzulassen – sowohl kunstinterner, also mit uns als Kuratoren, als auch mit den anderen beteiligten Künstler und Künstlerinnen, aber ebenso auch mit den Dorfbewohnern und Dorfbewohnerinnen. Denn es ist jedes Mal eine Herausforderung, diesen Schritt in ein auf den ersten Blick verschlossenes Dorf zu gehen, ebenda zu recherchieren, Ansätze zu suchen, künstlerische Arbeiten zu entwickeln und zu realisieren.

*Wie ist die Zusammenarbeit mit den eingeladenen Künstler\*innen verlaufen? Haben diese auch längere Zeit in Reinsberg verbracht?*

HL: Ja, meistens, denn die Arbeitsaufenthalte der Künstler und Künstlerinnen, ihre Recherchen, Besuche, Begegnungen, Gespräche, Konflikte waren für das Konzept gleichwertig wichtig wie die Eröffnung, Präsentationen, die Ausstellung und Installationen selbst. Diese waren ja dann den Sommer und Frühherbst über in Reinsberg zu sehen ...

IA: ... das Grundthema und Vorgangsweise war ja von uns als Kuratorenteam vordefiniert und empfohlen, Rahmenbedingungen und Titel wurden aber in der Gruppe bei regelmäßigen gemeinsamen Treffen in Wien oder vor Ort diskutiert und bestimmt. Die Künstler und Künstlerinnen konnten ihre Aufenthalte im Dorf selbst festlegen, je nach den Anforderungen ihrer Projekte entsprechend, und da sie über unterschiedliche Zeitressourcen verfügten. Angestrebt wurde aber immer, ein paar gemeinsame Aufenthalte in Reinsberg zu fixieren, um die Projekte und den Prozess zu besprechen und Schritte zu planen. Manche Kunstschaffende haben sich dabei mehr aufs Dorf eingelassen, manche haben sich aus unterschiedlichen Gründen eher distanziert verhalten, haben aber gerade durch einen Blick aus der Distanz wertvolle Beiträge leisten können.

*Könnt ihr ein paar Arbeiten von den Kunstschaffenden herausgreifen? Wie hat sich das Einlassen auf den Ort in den künstlerischen Arbeiten dargestellt/gezeigt?*

IA: Rudi Weidenauer zum Beispiel engagierte für seine verstörende Zaubershow einen mittelmäßigen Zauberer und ließ ihn als seinen Repräsentanten (Magier und Künstler) auf der Bühne des Musikerheimes mit Beteiligung einiger Dorfbewohner auftreten, das war

1999. Im Jahr 2001 begrüßte – und irritierte – Rita Vitorelli Besucher und Dorfbewohner mit ihren gemalten, romantischen Billboards von Ruine, Wirtshaus und Kirche, die auf einer Kuhweide an der Dorfeinfahrt platziert waren. Im selben Jahr ließ Catrin Bolt 37 Künstler und Künstlerinnen mit einem Reisebus von Wien nach Reinsberg transportieren, wo sie sich ein paar Stunden aufhielten, um vor Ort Video- und Tonaufnahmen, Fotos und Zeichnungen zu machen.

HL: Ich fand auch die Arbeit von Matthias Klos, das war 2011, sehr spannend: Er schrieb einen poetischen Text über Nähe und Distanz und seine Rolle als Künstler im tagsüber menschenleeren Dorf, verarbeitete diesen zu einem kleinen Buch und verschickte es an alle Haushalte. Jedoch – manche Künstler und Künstlerinnen verweigerten den Anspruch von Involviertheit, Einbeziehung und engem Kontakt mit den Bewohner\*innen des Dorfes, erzeugten in der Gruppe aber eine produktive Spannung und trieben die Frage voran, wie die für Reinsberg entwickelten Arbeiten auch allgemein im Kunstbetrieb bestehen können, wie man als Künstler oder Künstlerin Wege findet, um eine ortsspezifische Arbeit ›für ein nicht ortsspezifisches Publikum‹ lesbar und rezipierbar zu machen. Oder auch deine Arbeit, Iris, auch 1999, der Lebensmittelkrimi.

*Was genau war das?*

IA: Das war der Versuch einer fotografischen Inszenierung eines lokalen Lebensmittelkrimis. Ich wollte den Orten, den Gesten und Handlungsstrategien der Lebensmittelproduktion in Reinsberg näherkommen. Die Fotografien, die dabei entstanden, waren durch die Verwendung von speziellen Licht- und Farbfiltern und eben den Inszenierungen sehr aufgeladen und spiegelten auch die Spannungen zwischen konventionellen und biologischen Produktionsweisen im Ort wider. Der Krimi mündete in mehreren Installationen; Fotobücher hingen in einem alten Schafstall und Fototafeln wurden an verschiedene Stellen im öffentlichen Raum platziert.

*Gab es auch Arbeiten, die von den Dorfbewohner\*innen eher nicht so positiv aufgenommen worden sind?*

HL: Die Performance ›Die Schneckenfalle‹ [Anm. 2011] von Barbara Kraus auf dem Kirchplatz vor dem leerstehenden Kaufhaus hat zu einem Skandal geführt. Diese Arbeit hat anhand einer Frauenbiographie aus Reinsberg den verqueren Umgang des Dorfes und der

Kirche mit einer alleinstehenden Frau auf sehr drastische Weise thematisiert und löste heftige Reaktionen aus. Sie war sowohl der aufgenommenen Dorfgeschichte zu nahe getreten als auch der Kirche zu kritisch begegnet ...

IA: Im Gegensatz dazu führten Oliver Hangls Inszenierungen am Dorfplatz, für die er Dorfbewohner\*innen castete und von Stylisten schminken und ankleiden ließ, zu unmittelbarer Involviertheit, Betroffenheit und Überraschung beim Publikum. Oder auch der Spaziergang durch Landschaftsbilder aus den Häusern von Reinsberg von Karolina Szmid und Barbara Musil: Die beiden Künstlerinnen hatten bemerkt, dass in den Häusern von Reinsberg oft Landschaftsbilder hingen, die den Fensterblicken fast glichen. Ich kann mich erinnern, wie ein älterer Bauer völlig verblüfft das Landschaftsbild aus seinem Flur in dem Film wiedererkannte und sich nicht erklären konnte, wie Szmid und Musil in ihrem Film darin herumwandern konnten. 2004 war das.

HL: Generell spannend war auch, dass viele Reinsberger und Reinsbergerinnen zur Eröffnung nicht erschienen, an den Tagen, an denen wir das Dorf verlassen hatten, aber sehr neugierig auf die Arbeiten blickten, diskutierten oder auf Aufführungen schimpften, denen sie gar nicht beigewohnt hatten. Johann Moser sprach mit seinem Foto-Leporello 1999 genau diese Grenze von Fremdheit und Vertrautheit, Innen und Außen an, indem er sich alle identitätsstiftenden Dorftrachten – vom Fußballdress über die Tracht der Dorfkapelle bis zur Feuerwehruniform – ausborgte und sich beim nächsten Kleinstadtfotografen damit fotografieren ließ. Er stellte damit die Frage: Wie weit nützt es einem, die Kleidung zu wechseln? Wird man dadurch schon Teil der Gemeinschaft?

*Habt ihr bewusst auch diese heiklen Themen aufgegriffen?*

IA: Ich würde es so formulieren: Heikle Themen wurden nie gescheut. Die Aufregung im Dorf um die Projekte nahm aber mit den Jahren ab. Führte ›Die Schneckenfalle‹ 2001 noch zu einem landesweiten Skandal – es wurden Briefe an den Landeshauptmann und auch an den Bischof verfasst, Petitionen wurden aufgesetzt, es wurde eine große öffentliche Diskussion abgehalten usw. –, wurde 2011 zum Beispiel viel offener auf die künstlerischen Arbeiten zugegangen. Die performative, verschlüsselte Arbeit von Peter Kozek und Thomas Hörl, die die Tabuisierung und Verdrängung von lesbischen, schwulen, bi-

sexuellen, queeren und Transgender-Personen im dörflichen Zusammenleben im Dorf thematisierte, wurde dann zum Beispiel ohne viel Aufsehen hingenommen. Ihre Fahne mit den Buchstaben LGBTQT wehte für zwei Monate über dem Dorf. Zweimal stürzte sie zwar um, es konnte jedoch nicht geklärt werden, ob einfach der Wind oder Personen in der Nacht sie zum Fall gebracht hatten. Bei ›Geteilte Zuversicht‹ 2011 mussten aber im Vorfeld auch langwierige Diskussionen mit dem Vizebürgermeister abgehalten werden, der mittlerweile die Verantwortung für Kultur im Dorf und im Burgruinenverein trägt und über die Projekte im Vorfeld informiert werden wollte. Durch die Anzahl der Projekte war jedoch immer eine Bandbreite von involvierten und distanzierten Arbeiten möglich.

*Seht ihr eure Projekte bzw. die jährliche Projektreihe als partizipative Arbeiten? Bzw. wie seht ihr Partizipation im Kontext der direkten Zusammenarbeit mit dem Ort Reinsberg?*

HL: Partizipation, die direkte Einbeziehung der Bewohner und Bewohnerinnen von Reinsberg in die künstlerischen Arbeiten, war am Anfang, also 1999 bis 2001, durchaus ein Anspruch von uns. Im Laufe der Zeit entwickelte sich daraus aber eher ein Anspruch auf Kommunikation, Kooperation und Kollaboration; der gleiche Effekt wie bei Partizipation stellt sich für mich nämlich auch ein, wenn Menschen an der Realisierung von Projekten mitarbeiteten, das heißt durchaus auch in anderer Form an den Projekten beteiligt waren, als in ihnen aufzutreten. Der im Dorf lebende Techniker, der den beiden Künstlern Johanna Tinzl und Stefan Flunger bei ihrer Arbeit half, die zur Uhr umfunktionierte Leiter mit der Kirchturmuhr zu synchronisieren, war zum Beispiel begeistert von der entstandenen Arbeit. Aber auch die gestylten Akteure und Akteurinnen in Oliver Hangls Fotoinszenierungen sind so ein Beispiel. Viele der Personen, die etwa auch mir die Zustimmung gaben, in ihren Häusern zu filmen, kamen neugierig zur Filmpräsentation. Beteiligung kann vielfältig sein. Das Wichtigste ist, die Menschen ernst zu nehmen und sich beharrlich über wie immer geartete Vorurteilsstrukturen hinwegzusetzen.

IA: Von Vorteil erwies sich auch die Kleinheit und Kleinteiligkeit des Projekts. Improvisation führte zu neuen, oft sehr guten Lösungen. Vieles konnte im Dorf selbst gefunden, produziert und realisiert und auch Zeiträume und Zeitabläufe konnten spontan festgelegt

werden. Hilfreich war auch die Tatsache, dass die Abteilung ›Kunst im Öffentlichen Raum‹ ein Grundbudget zur Verfügung stellte, das Dorf jedoch gleichzeitig vertraglich verpflichtet wurde, durch Übernachtungen, Arbeitsstunden, Helfer und Helferinnen, Infrastruktur etc. seinen Beitrag dazu zu leisten.

*Ihr habt in Reinsberg über mehrere Jahre Projekte und Projektreihen realisiert. Seht ihr die Reinsberg-Projekte und die Zusammenarbeit mit dem Dorf als erfolgreich an?*

IA: Funktioniert hat jedes Reinsberg-Projekt auf seine eigene Weise. Die langjährige Kenntnis des Ortes und seiner Protagonisten und Protagonistinnen führte jedoch sicherlich zu einer umfassenden Handlungsfähigkeit. Für mich war immer die Unvoreingenommenheit und Offenheit in der Wahrnehmung von Kunst bei Menschen, die Kunst und die Rituale ihrer Rezeption nicht kennen, beeindruckend. Zusätzlich half manchmal der Umstand, dass die Arbeit von Künstlern und Landwirten erstaunlicherweise so viele Parallelen aufweist, etwa in der Neuerfindung und Neudefinition ihrer Wirtschafts- und Handlungsweisen, in den Einreichverfahren, Unsicherheiten und Freiheiten. Dieser Umstand öffnete uns viele Türen. Und dem alten Vorurteil vom faulen, verschlafenen Kreativen arbeiteten die Künstler und Künstlerinnen kräftig entgegen. (*lacht*) Berührungängste schwächten sich im Lauf der Zeit ab.

HL: Durch die Anzahl der beteiligten Kunstschaffenden und ihre Unterschiedlichkeit war jedes Mal eine große Bandbreite von Projekten gewährleistet, die auch der Durchmischung und unterschiedlichen Erwartung des Publikums entsprach. Wichtig war, dass die ausgewählten Künstler und Künstlerinnen höchste Qualität in die Projekte brachten, die sie durch langjährige Erfahrung im Kunstfeld entwickelt hatten.

*Wie sieht es aktuell in Reinsberg aus? Bleibt Reinsberg ein Vorzeigemodell an zivilem Engagement und Offenheit für Kunst und Kultur?*

Im Moment stellt man sich vor allem die Frage der Qualität, Größe, Nachhaltigkeit, Wirtschaftlichkeit des Kulturbetriebs und organisiert sich um, wird aus finanziellem und politischem Druck leider kommerzieller und weniger einfallsreich. Herr Prüller wurde als Obmann des Burgruinenvereines durch den jungen Vizebürgermeister abgelöst, der eher vorsichtig agiert.

*Eine abschließende Frage: Michel de Certeau hat ja einmal gemeint: »Ein Raum ist ein Ort, mit dem man etwas macht.« Inwiefern trifft diese Aussage auf eure Projekte in Reinsberg zu? Oder anders gefragt: Welche Bedeutung hat ›Ortsspezifität‹ für eure kuratorische und künstlerische Arbeit?*

HL: Ortsspezifität heute zielt nicht mehr in erster Linie auf die topologischen Eigenheiten eines bestimmten Ortes. Der Ort ist nicht mehr der manifeste Gegenstand einer künstlerischen ›Intervention‹, eher ist er der je spezifische Anlass einer (Re-)Aktivierung von Bedeutungsschichten, ich würde sagen, eine Art diskursive Operation. Denn die künstlerischen Arbeiten realisieren sich diesem Verständnis zufolge weniger in der installativen Geste selbst denn in den Prozessen der Bedeutungsproduktion, die in der Zeit der Recherche, der Findung eines Ansatzes und eben auch in der Erarbeitung einer installativen Situation freigesetzt werden. Und zwar sowohl in den Künstlern und Künstlerinnen als auch beim Publikum.



## »IN DEN CHRONIKEN DES SAGGAUTALS SOLL EINMAL STEHEN, DASS WIR DURCH PIONIERARBEIT EINEN NEUEN KLANG HERGEBRACHT HABEN.«

2007 begannen die Wiener Geigerin und Komponistin Mia Zabelka und die aus Pakistan stammende Elektronikerin und Bassistin Zahra Mani rund um ein Haus, das sie auf dem Hugelweiler Untergreith im sudsteirischen Saggautal erstanden hatten, Feste der experimentellen Musik zu veranstalten. Heute ist das KlangHaus Untergreith längst eine Hochburg für Sound Art und experimentelle (Musik-)Kunst geworden, das viermal im Jahr Top-Vertreter\*innen des Genres aus aller Welt zum gemeinsamen Spiel anlockt. Die abgeschiedene Natur ist für sie dabei inspirierendes Erlebnis. Auch Musiker\*innen und Chöre aus der Region werden in die Feste eingebunden. Das funktioniert, weil das 2.000-Einwohner-Dorf St. Johann, zu dem Untergreith gehört, unter anderem eine Blasmusikkapelle hat, die zu den besten der Steiermark zählt. KlangHaus-Intendantin Zabelka weiß auch die Bevölkerung auf ihrer Seite. Wein und kulinarische Häppchen – gesponsert von örtlichen Gastronomen – sind fixe Festivalkultur.

*Im Gespräch:* Mia Zabelka wurde 1963 in Wien geboren und am dortigen Konservatorium sowie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst zur Konzertgeigerin, Komponistin und Elektro-Akustikmusikerin ausgebildet. Sie ist dreifache Ars Electronica-Gewinnerin. Ihre Auftritte reichen von New York über Tokio bis Melbourne.

*Link:* [www.klang-haus.at](http://www.klang-haus.at)

## KLANGHAUS UNTERGREITH (STEIERMARKE)

Die weltweit gefragte E-Geigerin und Komponistin Mia Zabelka fand durch reichlich Zufall – wie sie selbst sagt – nach Untergreith. Als sie und Musikerkolleginnen mit der Idee eines eigenen Experimentalzentrums »schwanger« gingen, wurden sie auf ein modernes Einfamilienhaus samt Weingarten in St. Johann-Untergreith nahe der Südsteirischen Weinstraße hingewiesen. Zabelka kaufte es und gründete dort eine Musiker-WG. Seit 2007 bespielen sie und Freunde den idyllischen Ort viermal jährlich mit speziellen Akustikfesten. Auch Artists in Residence finden hier regelmäßig Platz. Wie ihre Avantgardemusik in einer Region, die hauptsächlich von Wein- und Hopfenkultur lebt, aufgenommen wird, schildert die Chefin des KlangHaus-Frauenkollektivs auf Fragen von *Michael J. Mayr*.

*Frau Zabelka, wir sitzen hier in Untergreith. Ich hab' ehrlich Mühe gehabt, dieses südsteirische Nest zu finden. Wie sind Sie ausgerechnet auf Untergreith gekommen?*

Durch Zufall. Kolleginnen, die mit mir diese Initiative gestartet haben, beziehungsweise genau genommen Freunde von denen haben dieses Grundstück mit dem Haus in einem Inserat entdeckt. So sind wir drauf gestoßen.

*Wie kann man sich das KlangHaus, das Sie d'raus gemacht haben, vorstellen? Wie würden Sie's einem Blinden erklären?*

Ein Haus mit zwei Etagen, bestehend aus sehr viel Beton, Glas und altem Holz, in dem sich im unteren Bereich eine Wohnung und ein Studio befinden für die sogenannten Artists in Residence und im oberen Bereich eine Hörgalerie, in der auch Veranstaltungen stattfinden und diverse Klangausstellungen. Um das KlangHaus herum befindet sich ein Terrain für Außenveranstaltungen samt einem Weingarten.

*Die Musik ist mit Ihnen ins Haus gekommen oder gab es vorher schon Konzerte?*

Das ist mit uns hergekommen.

*Gab es sonst einen Humus, auf dem Sie Ihre Experimentalkunst aussäen konnten?*

Eine positive Voraussetzung war, dass die Gemeinde immer schon musikkaffin war. Es gab die St. Johanner Musiktage und andere Veranstaltungen. Von daher war man sehr aufgeschlossen. So war's eine logische Konsequenz, dass man die vorgegebene Volksmusik und Klassik in die Gegenwart fortzieht. Dafür war man sehr offen hier.

*Sie haben sich nicht als Ruferin in der Wüste gefühlt, was Ihre Musikgattung betrifft?*

Eigentlich nicht. Wir suchen auch immer wieder Anknüpfungspunkte. Klangkunst arbeitet ja auch mit der vorhandenen Akustik der Umgebung, mit den Naturgeräuschen, den Vogelstimmen etc. Das ist auch eine Form von Klangkunst.

*Ist es möglicherweise sogar eine bessere Voraussetzung, Gehör zu finden als in der Stadt, wo das die Menschen nicht mehr so unmittelbar wahrnehmen?*

Ich denke, dass die Leute hier sowieso eine andere Form der Wahrnehmung haben, weil es nicht so viel Ablenkung gibt. Wenn ein Forstarbeiter durch den Wald geht, muss er sich zur Orientierung auf das besinnen, was er dort hört. Es ist vielleicht diese Wahrnehmung auch ein bisschen mehr ausgebildet noch als in der Stadt, wo der Naturklang verkümmert.

*Ist dieser ländliche Klangraum auch konkretes Konzept, stimmen Sie Ihre vier Klangfeste pro Jahr auf Sommer, Herbst, Winter und Frühling ab?*

Wir machen immer wieder Veranstaltungen, wo wir die örtliche Musikkapelle einbeziehen oder einen Chor und gemeinsame Kompositionen entwickeln. Oder Klangkünstler machen hier field recordings und präsentieren sie dem Publikum in einer neuen Form. Aber die Leute erkennen die Klangkulisse wieder. Das ist eine besondere Form des Erinnerns und Neuinterpretierens ...

*... des einander Zuhörens als spezielle Form des aufeinander Zugehens ...*

... ja, genau. Ich glaube auch, dass nur so eine Kunstinitiative am Land funktionieren kann. Ich glaube nicht, dass man das künstlich von außen reinpfropft und sagt: ›Nehmt's es oder wurscht was!‹ Man

muss es wirklich integrieren und versuchen, den Dialog zu finden, Kommunikation stattfinden zu lassen. Auch die Künstler lernen hier.

*Wie schwierig ist es trotzdem, Künstler\*innen von Weltrang im Experimentierbereich herzubringen? Wenn die Untergreith hören, greifen sie sich wohl noch mehr auf den Kopf als ich.*

Ganz im Gegenteil! Die finden das großartig, dass es sowas am Land gibt. Das kennen sie gar nicht.

*Das KlangHaus ist wirklich einzigartig?*

Mehr oder weniger. Es gibt vielleicht noch einzelne Initiativen am Land, aber in der Regel musizieren sie in verrauchten Clubs in der Stadt. Wenn sie dann hierher kommen und in dieser wunderbaren Naturkulisse open air spielen können und auch eine neue Form der Auseinandersetzung finden mit dem Publikum, spricht sich das in der Szene herum. Wir hatten schon Phill Niblock hier, einen ganz berühmten New Yorker Komponisten. Die finden ihre Wege hierher. Die finden das großartig. Phill ist dagesessen im Zelt, da kam das Gewitter, alle Leute sind weg ins Haus und der Tontechniker wollte schon abbauen, er aber saß dort, hat das genossen, seine Klänge im Zusammenspiel mit dem Gewitterdonner zu hören. Da sind auch schon Welturaufführungen spontan entstanden. In der Kulturwelt sind wir medial vernetzt. Wir haben mittlerweile schon so viele Zuschriften von Künstlern, die kommen möchten, dass wir das gar nicht mehr bewältigen.

*Sie finden auch Publikum hier. Wer sind die Leute und woher?*

Es funktioniert alles über Mundpropaganda. Wir haben pro Fest zwischen 50 und 70 Gäste. Die können mit den Künstlern sprechen, ganz ungezwungen, auch ganz allein. Da gibt's auch besonderes Essen dazu. Dieser ungefilterte Kontakt gefällt auch den Künstlern. Auch wenn nicht alle Leute hier Englisch sprechen, funktioniert das immer. In der Stadt hätten wir 70 Zuhörer nicht in dieser Regelmäßigkeit. Es geht hier um ein Gesamtevent, nicht nur um Kunstgenuss. Wir gehen in die Gasthäuser und Buschenschanken, laden dort die Leute ein. Die kommen dann auch. Insgesamt ist das Publikum total gemischt. Unsere direkten Nachbarn hier heroben haben noch kein Fest seit 2007 ausgelassen. Dann kommen Gäste aus Graz, aus Wien, aus Klagenfurt, aus Maribor. Plus Künstler und deren Anhang ist das ein Potpourri,

wie man es nicht so oft findet. Menschen verschiedener Milieus verbringen auf kleinem Raum einen Abend gemeinsam.

*Die Gäste zahlen auch Eintritt?*

Der Eintritt ist frei. Wir möchten, dass Kunst und Kultur für jedermann barrierefrei zugänglich sein sollte. Wer will, gibt dann eh freiwillig was.

*Ist das Ihre Mission?*

Die Mission ist sehr wohl, auch ein Zentrum zu schaffen für experimentelle Musik. Dass sie nicht untergeht neben dem Mainstream der Gesellschaft. Experimentelle Kunst ist wichtig für andere Bereiche. Es hängt alles zusammen. Es ist beispielsweise erwiesen, dass die Experimente von Stockhausen wesentlich die Beatles beeinflusst haben. Meines Erachtens ist es von Kulturpolitikern zu kurzfristig gedacht, wenn sie in unserem Bereich einsparen wollen.

*Nach welchen Parametern wählen Sie die Künstler\*innen aus, etwa die Artists in Residence und die Mainacter?*

Die Mainacter müssen schon Leute mit längerer Vita sein, durchaus Stars. Die Artists in Residence können auch junge Studenten sein ohne große Referenzen. Aber die anderen sollten in unserer Szene bekannt sein.

*Wie viele Künstler\*innen treten pro Festival auf?*

Zehn bis fünfzehn sind's schon. Deswegen so viele, weil wir ein vielfältiges Programm bieten wollen. Wenn ich nur einen Künstler habe für zwei Stunden, ist das für die Menschen hier nicht ganz erträglich. Wenn man Zwanzig-, Dreißigminutenblöcke macht mit Pausen dazwischen, freuen sich die Leute wieder auf's Nächste. Es sind auch nicht nur Laptop-Musiker. Das wäre auch langweilig. Sondern dazwischen spielt ein Ensemble, ist was mit Video, dann gibt es eine Lesung ... Die Experimentalmusikszene ist abwechslungsreich und vielschichtig – vom akustischen Instrument bis zur Elektronik, Intermedialem.

*Wie halten Sie's mit den Gagen? Scheitern Engagements daran?*

Internationale Stars kriegen mehr, junge Künstler weniger. Aber der Grundsatz lautet: Jeder hier kriegt Gage. Es hat sich sonst leider so eingespielt, dass man ohne Gage spielt. Das ist auch eine wesent-

liche Aufgabe des KlangHauses, dass es wenigstens einen Ort gibt in Österreich, wo diese Form von Kunst stattfinden kann für Honorar.

*Das KlangHaus thront gleichsam über dem Prekariat, das in städtischen Milieus Platz greift?*

Genau.

*Wie können Sie sich das alles leisten, das schöne Haus, die Gagen?*

Wir haben gottlob eine Basisförderung vom Land und vom Bund und ein bisschen von Sponsoren. Im Jahr kommen wir damit auf 25.000 Euro.

*Eine Gage für Sie geht sich da aber nicht mehr aus?*

Spesenaufwand und ein bisschen was. Weiter hüpfen geht sich da nicht wirklich aus. Wir haben ja auch die Reisekosten internationaler Künstler.

*Finden sich kaum Sponsoren und keine Mäzene? Versteht's die Wirtschaft nicht?*

Die kooperieren nicht mit so einem Minibetrieb. Wir wollen die auch nicht so anbetteln. Das funktioniert für uns nicht. Da geht's um unsere Unabhängigkeit.

*Inwiefern klinkt sich die offizielle Südsteiermark hier ein, die Politik, die leitende Beamtschaft?*

Der Bürgermeister kommt regelmäßig und hat uns angeboten, gemeinsame Veranstaltungen durchzuführen. Die gehen dann zwar mehr in die Bereiche Klassik und Volksmusik. Aber wir sind da aufgeschlossen.

*Wie halten Sie das Niveau aufrecht? Endet das hier jedes Mal in einem kollektiven ›Niedersaufen‹?*

Bei uns gibt's kein ›Niedersaufen‹. Das ist kein Bierzeltfest. Das ist ein schönes, fröhliches Miteinandersein mit einer konzentrierten Kunsterfahrung. Danach geht man nach Hause. Es ist nicht so, dass man hier abhängt und sich ansäuft. Das hat sich so ergeben. Wenn das jemand machen will, werfen wir ihn nicht raus. Ist von uns aus auch okay. Aber es findet keiner die Notwendigkeit. Die wurden so genährt mit Kunst.

*Das KlangHaus hat 2015 den Outstanding Artist Award des Bundeskanzleramts gewonnen, einen Staatspreis. Fühlen Sie sich damit angekommen unter den Anerkannnten, gar als Staatskünstlerei?*

Es bestätigt schon den Bedarf nach unserer Art von Kunstvermittlung.

*Sie sagen ›wir‹. Wie sind Sie organisiert und wer sind ›wir‹?*

Der Kultur- und Eventverein zur Repräsentation von intermedialen Musikprojekten für den öffentlichen Raum. Ich bin die Obfrau und es gibt einen Vorstand, vier Frauen. *(lacht)* Daneben gibt's noch regelmäßige Mitarbeiter.

*Beobachten Sie schon Spin-offs des KlangHauses?*

Vielleicht nicht unmittelbar. Es ist mir einfach wichtig, dass der Experimentalbereich gestärkt wird. Denn ohne ihn gäb's keinen Fortschritt in anderen Musikbereichen. Die zehren von unseren Ideen, bringen sie in andere Bereiche, wo sie weitergehen.

*Wo Sie hier ganz in der Südsteiermark sind, beim Grenzort Spielfeld-Straß, einem Einfallstor großer Flüchtlingsströme: Wie integrieren Sie dieses Riesenthema in Ihr Programm?*

Man muss aufpassen, dass es nicht aufgesetzt ist. Natürlich bin ich mit Musikern schon im Gespräch, die mit Flüchtlingen arbeiten. Wir planen etwas mit osteuropäischen Künstlerinitiativen, weil wir da eine große Abschottung sehen dieser Länder, die da überhaupt nicht teilnehmen. Wir wollen von dort Künstler holen, die sich damit auseinandersetzen in ihren Kompositionen.

*In den Medien gibt es Zuschreibungen für die KlangHaus-Feste wie ›Ohrenschmaus‹, ›Klangcocktail‹, ›Soundsäulen zwischen Rebstöcken‹. Wie lautet Ihre Schlagzeile?*

Eine brodelnde Klangküche, ein Klanglabor. Es geht um eine lebendige Entstehung von Neuem.

*Wenn eine Fee käme und Ihnen einen Wunsch freistellt: Welcher Wunsch wäre das?*

Natürlich weitere finanzielle Mittel ... *(lacht)*

*... in welcher Höhe, um sich wirklich entfalten zu können?*

Das Doppelte, würde ich sagen. Dann bräuchte ich auch keine Künstler abzuweisen, die gerne hier arbeiten würden. Da gäb's noch mehr Fluktuation. Jetzt bringen wir die ganze Infrastruktur mit ein. In der Stadt zahlt eine Kulturinitiative für unsere Räumlichkeit bis zu 1.500 Euro Monatsmiete. Das schenken wir hier. Das muss man schon einmal ganz klar sehen.

*Soll es das KlangHaus in zehn Jahren noch geben?*

Absolut. So ist es konzipiert.

*Was soll einmal in den regionalen Chroniken darüber stehen?*

Dass wir durch Pionierarbeit einen neuen Klang hergebracht haben.

## »WIR SIND SO ETWAS WIE EINE PHYSISCHE FORM VON EINEM MÖGLICHKEITSRAUM.«

Das Offene Kunst- und Kulturhaus Vöcklabruck (OKH) ist ein Nahversorger für zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion und -präsentation. Verankert in Vöcklabruck, einer rurbanen Bezirkshauptstadt mit etwa 12.000 Einwohnern im zweitgrößten Wirtschaftsraum von Oberösterreich, werden regionale und überregionale Impulse gesetzt: Das OKH stellt einen modellhaften Möglichkeitsraum zur Verfügung, in dem neben Konzerten, Kabaretts, Lesungen und Vorträgen auch Diskurs, Vermittlung und gemeinsamer Austausch ihren Platz finden. Dafür konnten die Räumlichkeiten des Alten Krankenhauses adaptiert und im Mai 2012 eröffnet werden. Das OKH wird vom 2007 gegründeten Verein Kunst- und Kulturhaus Vöcklabruck getragen. Der Trägerverein hat 16 Kulturinitiativen als Mitgliedsvereine und Einzelmitglieder, die sich alle gemeinsam in verschiedenen Arbeitsgruppen (u. a. Filme, Medien, Onlinemagazin, Garten und vieles mehr) organisieren und für die programmatische Ausrichtung verantwortlich sind.

*Im Gespräch:* Jolanda de Wit arbeitet als Behindertensozialbetreuerin und hat sich im Jahr 2010, im Zuge der Demo ›Der Fußmarsch der Maroden‹, der OKH-Initiative angeschlossen. Gemeinsam mit Richard Schachinger ist sie die Co-Sprecherin des OKH. Richard Schachinger ist Soziologe und engagiert sich in diversen kulturellen Initiativen, z. B. bei KUPF (Kupf Kulturplattform OÖ) oder der IG Kultur Österreich. Er ist Mitbegründer von OTELO (Offenes Technologielabor) und im Zuge des Bock ma's-Festivals zum OKH gestoßen.

*Link:* [kulturhaus-vb.org](http://kulturhaus-vb.org)

# OFFENES KUNST- UND KULTURHAUS VÖCKLABRUCK (OBERÖSTERREICH)

Das OKH ist ein Mehrspartenhaus, in dem es vor allem um eines geht: um das Miteinander und das gemeinsame Kulturschaffen im Hier und Jetzt. Dabei bietet das OKH einen sehr offenen Zugang, der sich auch in der Atmosphäre des Interviews widerspiegelte: An einem kalten Nachmittag im Jänner wird *Andrea Kurz* von den Sprecher\*innen des OKH herzlich empfangen. Richard Schachinger ist gerade dabei, den Schwedenofen einzuheizen, Jolanda de Wit kocht Kaffee. Im gemütlichen Gastrobereich, in dem kein Gegenstand dem anderen gleicht, findet das Interview statt. Hier gibt es viel zu entdecken – und zu besprechen, wie etwa die lange Gründungsgeschichte, das Aufeinandertreffen von Gegensätzen in der Region, das Verständnis einer ›urbanen Insel‹, die unerwarteten Vorteile von öffentlichen Fördergeldern und ihre Pläne für die Zukunft.

*Wie würdet ihr das OKH beschreiben?*

JDW: Wir fungieren als Plattform und sind in erster Linie keine Veranstalter. Wir stellen hier ein Gebäude oder Räume zur Verfügung: für Kultur, für Austausch, für Projektideen, für Vernetzung vor Ort. Wir wollten immer einen Platz haben, an dem wir uns kulturell ausdrücken können – auch, um Gesellschaftsthemen aufzugreifen und ein Diskussionsforum zu sein und um sich über aktuelle Themen auseinanderzusetzen. Mit diesem Wunsch ist das OKH entstanden.

RS: Wir sind so etwas wie eine physische Form von einem Möglichkeitsraum. An dem hat es einfach gefehlt in der Vergangenheit. Deswegen haben sich hier, in einer Art ›Gravitation der Dinge‹, die Initiativen und Leute zusammengeschlossen, um dieses Grundgerüst von kulturellem Gemeingut in Kooperation gemeinsam weiterzuentwickeln und auf die Beine zu stellen.

*Wie kann ich mir die Zusammenarbeit im Haus konkret vorstellen?*

RS: Wir haben das relativ früh mitgedacht, dass wir einen Kunst-Kultur-Vermittlungs-Begegnungs-Diskurs-Raum schaffen wollen:

Das sind wir als Verein für Kunst und Kultur. Und dann gibt es noch das Jugendzentrum im Haus als eigenständigen Bereich für Jugendarbeit. In Folge gibt es noch im ersten Stock mit dem OTELO die offenen Werkstätten.

JDW: Wir sind ja momentan nur im Erdgeschoß, wo wir den Veranstaltungssaal, den Gastrobereich und das Foyer haben. Deswegen haben wir keine Räumlichkeiten, wo wir sagen können, dass hier der Verein reinkommt und in den anderen ein anderer Verein. Es ist eher so, dass wir sagen, wenn frei ist, dann könnt ihr euch hier treffen.

*Ihr sagt ja, dass ihr dezidiert für zeitgenössische Kunst und Kultur da seid – was heißt für euch ›zeitgenössisch‹ und welcher Kulturbegriff steckt dahinter?*

RS: Wir haben einen breiten Kulturbegriff und ›zeitgenössisch‹ bedeutet für uns: ein initiativer Zugang und der Anspruch, aktuelle Themen aufzugreifen und mit dem vorhandenen Umfeld zu arbeiten. Dazu gehört auch, Themen zu besetzen, die beschäftigen und für Entwicklungen offen zu bleiben. Das beinhaltet auch, sich und das eigene Handeln zu hinterfragen und so quasi selbst zeitgenössisch zu bleiben.

JDW: Es geht nicht unbedingt darum, was am Ende dabei rauskommt, sondern eher um den Prozess dorthin. Das Miteinander-Vernetzen, das Miteinander-Arbeiten und das Miteinander-an-Etwas-Arbeiten ist das Spannende hier im Haus. Für mich ist das der Schwerpunkt hier. Wenn am Schluss dann noch eine schöne Veranstaltung dabei rauskommt, wenn nach einer Informationsveranstaltung die Leute mit Fragen im Kopf nach Hause gehen und vielleicht einen neuen Blickwinkel bekommen haben, ist das schön.

*Den langen Gründungsprozess habt ihr auf eurer Homepage mit dem Satz »Nach 20 Jahren hat das freie Kulturschaffen wieder ein Zuhause« kommentiert. Könnt ihr mir diese Aussage erklären und mir etwas über diese Gründungszeit erzählen?*

RS: Ich trenne das gerne in zwei Phasen: Wir sind hier die zweite Generation, weil die Anfangsgründungen eigentlich 20 bis 30 Jahre zurück liegen. Die Aussage bezieht sich darauf, dass es in den 1980er Jahren in Vöcklabruck den Stadtkeller gegeben hat. Im Unterschied zu anderen Bezirksstätten war es aber nicht möglich, diesen Raum zu halten. Zu diesem Zeitpunkt hat es eine inhomogene, diffuse, teilweise zerstrittene Bewegung gegeben, mit vielen Fürsprechern, Wi-

dersachern und Wegelagerern. Der Wunsch, dass man als Kulturschaffende endlich wieder ein Zuhause haben will, ist mit der Zeit immer stärker geworden. Diese Vorgeschichte hat erst Anfang der 2000er Jahre eine geordnete Form bekommen. Unterstützt wurde das Projekt dann auch von der freien Szene und von nun an wurde als Kollektiv gedacht. Damals hat es dann das Bock ma's-Festival gegeben, in dessen Rückenwind sich zwölf Vereine zusammengeschlossen und einen Raum in Vöcklabruck gefordert haben. Und das war der Schub, der 2007 passiert ist.

*Wie ist es dann weitergegangen?*

JDW: Die Stadtgemeinde wollte das Haus damals verkaufen. Als Reaktion darauf ist dann 2010 in einer quasi Spontanaktion die Demo, ›Der Fußmarsch der Maroden‹, entstanden: Da ist es eben dringend geworden, weil das Haus, auf das wir so lange hingearbeitet haben, plötzlich wieder zum Verkauf gestanden ist und das wollten wir nicht hinnehmen. Nach der Demo hat es eine Baustellenaktion gegeben, womit wir das Gebäude minimal adaptieren wollten, damit es halbwegs bespielbar wird – heute würde man das Crowdfunding nennen. Wir konnten dabei 20.000 Euro sammeln, was doch enorm war. Dann haben wir in Eigenregie begonnen abzuspachteln, auszumalen, eine Bühne zu bauen und eben alles hergerichtet, damit man etwas veranstalten kann. So hat das alles begonnen.

RS: Für uns ist durch diesen langen Prozess etwas Organisches gewachsen, auch vom Selbstverständnis her. Wir gehen nicht ins gemachte Nest – die Bereitschaft und die Leidenschaft, mit der Substanz zu arbeiten und zu wachsen, gehört zu uns.

*Was ist die Ortsspezifität von Vöcklabruck?*

RS: Mich fasziniert immer wieder das Aufeinandertreffen von wirklichen Gegensätzen: Das sind sowohl die Bergbautradition am Hausruck als auch die Industrietradition in Lenzing und die Eisenbahnertradition in Attnang-Puchheim. Dann gibt es noch das sehr ländlich geprägte Umland. Wir haben ein Einzugsgebiet von 100.000 Einwohnern. Es handelt sich immerhin um den zweitgrößten Wirtschaftsraum von Oberösterreich. Ich möchte die These aufstellen, dass das eine gewisse Reibungsfläche mit sich bringt. Es gibt einerseits die Möglichkeit, dass man Gleichgesinnte trifft, wenn man eine gewisse Mobilität an den Tag legt – andererseits muss man viele

Kämpfe im positivsten Sinn ausfechten, was natürlich auch anstrengend ist.

JDW: Alles streift Vöcklabruck irgendwie: Das Tourismusgebiet Attersee ist nicht weit weg, man spürt es in Vöcklabruck nur sehr schwach. Diese ganzen Bereiche, die Richard erwähnt hat, die kreuzen Vöcklabruck oder tangieren sie – das ist sehr spannend, was da für Faktoren auf die Stadt treffen.

*Ihr bezeichnet euch selbst als »urbane Insel« – was meint ihr damit?*

RS: Es ist ein Teil unseres Marketings, aber es ist auch vielmehr unser Selbstverständnis, dass wir eine urbane Insel sind. Da spielen wir mit ruralen und urbanen Begriffen und sprechen in diesem Sinne auch mit einer Ankerfunktion: Die Leute, die hier einen Bezugspunkt haben, sollen einen gewissen Lifestyle vorfinden, den man sonst nur im urbanen Raum genießt. Wenngleich hier logischerweise die Subgenres nicht so ausgeprägt sind. Aber es gibt zumindest einen Bezugspunkt, wo man gewisse Musikstile und Ästhetiken vorfindet.

*Apropos Lifestyle: Würdet ihr sagen, dass Kunst und Kultur zur Lebensqualität gehören?*

RS: Mir gefällt die Formel sehr gut, die ich bei einer Tagung in Linz gehört habe: Lebensqualität wird vor allem im ländlichen Raum an drei Faktoren gemessen, nämlich Liebe, Arbeit und Kultur. Das möchte ich unterstreichen.

*Wie sieht es mit der Partizipation der Bevölkerung aus? Wie setzt sich euer Publikum zusammen?*

JDW: Wir haben vorher von den zwölf Initiativen gesprochen: Da hat man gesehen, dass die Leute aus unterschiedlichen Genres und aus unterschiedlichen Bereichen kommen. Bei uns findet eine spannende Durchmischung statt, die sowohl genreübergreifend als auch altersübergreifend funktioniert: Man besucht sich gerne gegenseitig, wobei jede Initiative aber auch ihr Stammpublikum hat.

RS: Ich nenne diese dadurch entstehende Sogwirkung gerne »Community of Practice«: Über das, was man tut, verleiht man Ausdruck. Wir merken das sehr stark, wenn sich jemand bei uns als neues Einzelmitglied einklinkt und dann sieht, dass er etwas beitragen kann. Oft ergibt das eine Art von Sogwirkung. Uns ist eine echte Teilhabe im demokratischen Sinn sehr wichtig – so haben wir eine Art Türöffner-Funktion.

*Weil wir gerade über die Kulturinitiativen und eure Mitglieder sprechen:  
Wie seid ihr organisiert?*

JDW: Wir sind ein gemeinnütziger Verein mit einem erweiterten Vorstand mit neun Vorstandsmitgliedern. Wir haben mittlerweile 16 Mitgliedsvereine und bieten auch die Möglichkeit, als Einzelperson Mitglied zu werden.

RS: Der ursprüngliche Trägerverein war immer eher eine Interessensvertretung für Kulturinitiativen. Das spiegelt sich bis heute zu einem gewissen Grad wider. Wobei heute der Vorstand faktisch das Leitungsgremium ist, das für die Konzeptrealisierung, die strategische Ausrichtung und vor allem für die Infrastrukturentwicklung verantwortlich ist. Das ist nach wie vor der Fall und das ist mit einem sehr hohen Arbeitspensum verbunden. Die inhaltliche Ausgestaltung des Hauses läuft eigentlich über die Arbeitsgruppen und über die Mitgliedsvereine.

*Ihr werdet von der Stadt Vöcklabruck gefördert: Wie hat sich diese Zusammenarbeit mit der Stadt im Laufe der Zeit entwickelt?*

RS: Die Zusammenarbeit mit der Stadt hat sich von dem Konflikt im Jahre 2010 zu einer tragfähigen Kooperation entwickelt. Die Honorierung war anfangs, dass man uns im Haus einfach mal schaffen lassen hat. Und vor eineinhalb Jahren ging es weiter mit der Investition der Heizung, der Sanierung des Kellers und der Sanitäranlagen. Das waren alles Riesenschritte. Es waren immerhin 380.000 Euro, die die Stadt in die Hand genommen hat. Wir haben das Agreement, dass wir die von uns lukrierten Mieteinnahmen behalten dürfen. Das heißt, wir vermieten das Gebäude an Mitglieder und an Externe. Diese Einnahmen stecken wir wieder ins Haus als kulturelles Gemeingut. Während die Stadt dabei für ›das Grobe‹ zuständig ist, wie die Bausubstanz, kümmern wir uns darum, dass wir zum Beispiel so einen Raum wie hier gestalten oder eine Lärmschutztüre kaufen. So banal läuft diese Re-Investition in das Gebäude dann ab. Und so funktioniert das dann ganz gut als Duo mit der Stadt.

*Ihr werdet dann auch noch vom Land und vom Bund gefördert?*

RS: Ja, plus: Wir zahlen keine Miete und bekommen eine sogenannte unbare Förderung von der Stadt. Der Bund setzt das voraus oder sieht das zumindest gerne, dass die Kommune vor Ort das Pro-

jekt auch unterstützt. Seit 2013 werden wir also zusätzlich von Land und Bund unterstützt.

*Gibt es etwas, dass euch die Förderansuchen erleichtert hat?*

RS: Wir haben uns bei KUPF Hilfe gesucht und ihr Know-how bezüglich solcher Förderansuchen in Anspruch genommen. Den Verein zwingen solche Ansuchen zu einer gewissen Genauigkeit, das meine ich im positiven Sinne: Es ist ein Professionalisierungsschub, der zwar Aufwand bedeutet, aber wovon wir sehr profitieren. So haben wir eine Vergleichbarkeit und ein Bewusstsein darüber, was im ganzen Jahr passiert ist. Das ist eine schöne Selbstvergewisserung. Ich finde diese Bürokratie also nicht nur negativ.

*Was sind eure Pläne für die Zukunft des OKH?*

JDW: Ich wünsche mir, dass wir die Besiedlung vom ersten Stock gut überstehen. Das wird wieder viel Energie brauchen mit der Baustelle und Co. Ansonsten ist für mich die Jugend und somit unser Nachwuchs ein Thema: Ich möchte für die Jugend attraktive Punkte und Veranstaltungsmöglichkeiten finden – nicht nur als Zuseher\*innen oder Besucher\*innen, sondern auch als aktive Veranstalter\*innen. Das ist definitiv ein Ziel für mich.

RS: Ein gar nicht so zukünftiges Ziel – eher ein nächster Meilenstein – ist das LEADER-Projekt, an dem wir gemeinsam mit dem OTELO arbeiten. Da wollen wir den ersten Stock in Stand setzen, so dass das OTELO als Produktionsstätte ein wirkliches Zuhause bei uns findet, damit diese Trias zwischen dem Jugendzentrum, OTELO und uns dann wirklich abgeschlossen ist.

*Um mit einer provokanten Frage zu enden: ›Am Land is nix los.‹ – Was sagt ihr dazu?*

RS: Zunächst ist das logischerweise eine pauschalisierende Aussage, die teilweise auch nicht zu Unrecht gesagt wird. Im Vergleich zum urbanen Raum ist de facto einfach weniger los. Jedoch kann man bei kulturellen Nahversorgern häufig eine teilweise erstaunliche, versteckte Qualität finden. Der Unterschied zum urbanen Raum ist der: Wenn man will, dass etwas passiert, muss man es selbst auf die Beine stellen. Hierbei ist Kooperation sehr wichtig. In der Stadt hat man andere Möglichkeiten, da gibt es eine andere Form von Konkurrenz im besten Sinne gesprochen – da kann man passiv an die Sache range-

hen, was wir uns nicht leisten können. Das wollen wir uns aber auch nicht leisten.

JDW: Wenn man vom ländlichen Raum hier ausgeht, gibt es daselbe oder ein ähnliches Angebot wie in einer Stadt, aber in komprimierter Form, weil es natürlich auch nicht so viele Personen gibt, die ein Programm ausrichten. Man muss sich somit ein bisschen mehr verdichten am Land.

## »DIE PROVINZ GIBT ES FÜR MICH NICHT.«

Österreichische Filme in den Gemeinden, in denen es eigentlich gar kein Kino gibt, auf großer Leinwand vorzuführen war das Anliegen des von Burgl Czeitschner initiierten und vom österreichischen Filminstitut geförderten Projekts Kino auf Rädern. Das bundesweite Projekt zur besseren Verbreitung des österreichischen Films in den Gemeinden bestand von 2010 bis 2014 und bot digitale Filmvorführungen mit einem Programmangebot für Kinder und Erwachsene. Durch den geringen Anfahrtsweg und den günstigen Preis konnten Zugangshürden abgebaut und kommunikative Räume geschaffen werden. Gemeinden konnten sich für Vorführungen anmelden und aus einem Filmangebot auswählen. Die einzelnen Abende wurden gemeinsam mit der Initiatorin durchgeführt.

*Im Gespräch:* Nach ihrem Studium in Salzburg und ersten Erfahrungen beim »Salzburger Tagblatt« kam die Journalistin Burgl Czeitschner über den »Kurier« zum ORF, wo sie als kritische Moderatorin verschiedener Sendeformate bekannt wurde. Es folgten mehrere Arbeitgeber in München und Berlin, bevor sie wieder nach Wien zurückkehrte.

*Link:* [www.kinoaufraedern.at](http://www.kinoaufraedern.at)

## KINO AUF RÄDERN (ÖSTERREICHWEIT)

Den so hoch gelobten österreichischen Film zu den Menschen in kinoferne Regionen zu bringen, das war die Idee 2009. Ein Jahr später war Burgl Czeitschner – mit Kinoequipment ausgestattet – unterwegs von Vorarlberg bis ins Burgenland, um Vorführungen österreichischer Filme in Mehrzwecksälen und auf Pfarrplätzen zu organisieren. Nach 460 Vorstellungen und insgesamt mehr als 24.000 Besucher\*innen und anhaltend großer Nachfrage wurden Kino auf Rädern 2014 die Förderungen nicht mehr gewährt. Das Projekt wurde ersatzlos eingestellt. Wie sie die Begeisterung der Menschen wahrgenommen hat, warum es die ›Provinz‹ so für sie nicht gibt und wie sie mit dem Frust nach der Einstellung des Projekts umgegangen ist, erzählt die ehemalige Journalistin in einem emotionsgeladenen Gespräch mit *Josef Kirchner*.

*Wie kam es denn zu Kino auf Rädern – was waren die Überlegungen, die zur Idee, österreichische Filme in kleinen Gemeinden zu zeigen, geführt haben?*

Bis Ende 2009 war ich in Berlin und habe projektbezogen einen privaten Bildungskanal für Südosteuropa mit aufgebaut, parallel hatte ich aber immer noch einen Vertrag mit dem ORF, mit der Kulturabteilung – ich war Konsultantin für Kulturdokumentationen. Mir war aber bald klar, dass ich das Projekt in Berlin nicht fortführen wollte. Gleichzeitig hat mich der ORF altersbedingt nach Hause geschickt. Daher begab ich mich nach meiner Rückkehr nach Wien auf die Suche nach einem neuen Projekt. In einem Gespräch mit der damaligen Kulturministerin Claudia Schmied bat sie mich, etwas für den österreichischen Film zu machen. Damals wurde gerade Stefan Ruzowitzky der Oscar verliehen. Schmied meinte, die ganze Welt rede (zwar) über den österreichischen Film, aber wenn sie durch das Land fährt, erlebe sie, dass dieser gerade bei der heimischen Bevölkerung nicht bekannt sei.

*... und daraus ist Kino auf Rädern entstanden?*

Ja. Ich habe also recherchiert, welche Kinos es gibt, wie viele und welche österreichischen Filme dort gespielt werden und habe festgestellt: Das ist ein Niemandsland. Dann war ich schnell bei der alten Idee ›Wanderkino‹ – aber mit modernen Mitteln, da ich mich mit moderner Kinotechnik gut auskenne. Ich habe ein Konzept entwickelt – Claudia Schmied war ganz begeistert – und es dem Österreichischen Filminstitut vorgelegt. Die waren zunächst etwas skeptisch, aber ich wusste, dass ich es schaffen würde. Denn ich hatte einen Verbündeten: Helmut Mödlhammer, den Präsidenten des Österreichischen Gemeindebundes und damals noch Bürgermeister von Hallwang. Ich kannte ihn noch aus meiner Salzburger Journalistenzeit und wir haben einander sehr geschätzt. Er war von der Idee begeistert – das hat dann auch Roland Teichmann, den Direktor des Österreichischen Filminstituts, überzeugt.

*Und dann ging es auch schon los mit Kino auf Rädern ...*

Ja, am 21. Mai 2010 haben wir in Hallwang<sup>1</sup> – noch mit ausgerebtem Equipment – den ersten Abend organisiert. Ich war extrem nervös, weil ich nicht wusste, ob es funktioniert. Aber es bestand großes Interesse, es waren 130 Leute dort. Über den Gemeindebund habe ich dann einen Werbetext über Kino auf Rädern verfasst – und 106 Gemeinden haben sich gemeldet. Innerhalb von eineinhalb Monaten habe ich dann all diese Gemeinden besucht. Und die Bürgermeister oder Kulturbeauftragten waren wirklich fasziniert, dass jemand aus Wien kommt, um die einzelnen Abende und die Zusammenarbeit zu besprechen. Das war der Grundstein meines Erfolgs.

*Auch von der Presse wurde das Projekt sehr positiv aufgenommen ...*

Ich habe auf die Presseberichterstattung gar nicht so viel Wert gelegt, weil mir wichtig war, dass vor Ort die Werbung und Zusammenarbeit funktioniert: Für jede Vorstellung hab' ich Plakate und Flyer produziert, aber aufgehängt und aufgelegt wurde vor Ort: beim Supermarkt, beim Fleischer oder wo auch immer die Leute sonst zusammenkommen. Ich brauchte also immer Helfer vor Ort.

1 Hallwang ist eine Gemeinde mit rund 4.000 Einwohnern und grenzt im Nordosten an die Stadt Salzburg.

*Aber Sie waren immer die treibende Kraft, oder?*

Ich habe bei Kino auf Rädern festgestellt: So etwas kann nur jemand machen, der mit Leidenschaft dabei ist. Weil ich gesehen habe, dass da ein Bedarf da ist und eine Begeisterung – vor allem bei den Kindern, die oft zum ersten Mal ein Kinofeeling erleben durften. Es haben sich auch Freundschaften und Beziehungen zu den Menschen vor Ort entwickelt – abgesehen davon, dass man das ganze Land von innen kennenlernt, was manchmal auch nicht das Angenehmste ist. (*lacht*)

*Waren Sie nur einmal in jeder Gemeinde oder auch öfters?*

In vielen Dörfern war ich jedes Jahr, bei den meisten einmal. Es war ein Fixpunkt im Leben jeder Gemeinde. Binnen kürzester Zeit hab' ich einen Stammkundenstock gehabt – immer mehr Gemeinden sind dazugekommen –, ich bin aber auch an die Grenzen meiner Kapazitäten gelangt. Im letzten Jahr habe ich dann einen Assistenten für die schwere Arbeit gefunden und dann hätten wir das noch jahrelang so weitermachen können. Ich bin von März bis November gefahren. Ich habe keine Werbung mehr machen müssen, weil sich die Mundpropaganda zwischen den Bürgermeistern verselbstständigt hat und ich Anfragen en masse gehabt habe. Mein Prinzip war so: Dort, wo die Werbung funktioniert hat, bin ich wieder hingefahren – auch in kleine Gemeinden. Es reichte von 25 bis 430 Zuschauern.

*Welche österreichischen Filme wurden denn gespielt?*

2012 ist etwas Interessantes passiert: Bis dahin hab' ich ›Die Fälscher‹ oder ›Das weiße Band‹ gespielt, also die anspruchsvollen Filme. Dann kam ›Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott‹ heraus – und von da an wurde es dann etwas kompliziert. Das war ein absoluter Knaller. Ich habe diesen Film insgesamt 50 Mal gespielt und dadurch auch immer selber gesehen. Von da an wollten die Gemeinden meist nur noch Komödien spielen. Ich hab' dann versucht, das ein bisschen zu steuern, obwohl sich die Gemeinden die Filme ja selber ausgesucht haben.

*... und die Kulisse, der Raum an sich?*

Eine meiner schönsten Veranstaltungen war auf einem Campingplatz im Klostertal<sup>2</sup> im ersten Jahr. Der Bürgermeister bestand auf den

2 Alpines Tal in Vorarlberg zwischen Bludenz und dem Arlberg.

Film ›Die Fälscher‹, aber ich hatte Bedenken, da ja auch die Gastronomie ein Geschäft machen wollte – ich bestand aber bei diesem Film auf absolute Stille. Es war dann so, als ob ich Lichtregie geführt hätte: Bei den bedrückenden Szenen zu Beginn war der Himmel zwischen den Bergen dunkelschwarz, bei den befreienden Szenen am Ende hat sich ein Sternenzelt aufgetan. Und die Leute sind ausgerastet vor Vergnügen. Ich habe immer zu Filmemachern gesagt: Ihr müsst mal kommen und das miterleben.

*Worin unterscheidet sich das Publikum in der Stadt von dem am Land?*

Es ist die Unmittelbarkeit. Die Leute kennen sich alle untereinander und manchmal verständigt man sich halt quer durch den Saal. Und danach wird gemeinsam darüber gesprochen. Und auch in der Folge, wenn man sich trifft, wird eben auch darüber gesprochen. Für die Bevölkerung in den Dörfern war das etwas ganz Besonderes. Die älteren Besucher haben sich teilweise schön angezogen, wie sie das aus ihrer Jugend noch kannten.

*Haben Sie auch mitbekommen, dass das Projekt Anstoß für Eigeninitiativen war?*

So weit geht die Liebe dann doch nicht. Ich habe versucht, immer wieder den Leuten vor Ort ans Herz zu legen, Kinoabende selber zu organisieren. Aber das funktioniert nicht. Es muss jemand sein, der das hinbringt. Und es muss jemand sein, der das mit vollem Einsatz und Engagement macht. Es war ein Vorteil, dass ich beim ORF gearbeitet habe – dadurch war ich gewissermaßen bekannt. Und: Wie Kreisky einmal gesagt hat, indem er Viktor Adler zitiert hat: »Man muss die Leute mögen.« Ich habe das gern gemacht, bin aber auch gerne wieder nach Hause gefahren. Aber es ist mir keine Perle aus der Krone gefallen, immer selber mit anzupacken.

*Wenn das Projekt schon nicht Stein des Anstoßes für selbst organisierte Kinoabende war, was war dann der Mehrwert für die Orte und die Bevölkerung?*

Die Leute haben wieder Lust auf Kino bekommen und sind wieder häufiger in das nächste Kino gefahren. Ein Grund, warum das so erfolgreich war, war die finanzielle Seite: Mit den großen Verleihern habe ich vorab Vereinbarungen getroffen, dass ich nicht die Mindestsicherung zahlen musste. Fünf Euro Eintritt habe ich pro Vorstellung

verlangt, mit drei Euro habe ich die Lizenz gezahlt, zwei Euro blieben dem Veranstalter. Die meisten Gemeinden haben ja gar kein Kulturbudget. Damit sie aber selber ihre Plakate drucken und das Buffet organisieren, bekamen sie so den finanziellen Anreiz, möglichst viele Besucher anzulocken.

*Wie hat Ihr Umfeld auf das Projekt reagiert?*

In Wien, in den intellektuellen Kreisen, in der Kulturszene, hat sich nur eine radikale Minderheit für dieses Projekt in der ›Provinz‹ interessiert. Diese Arroganz findet man auch bei den Politikern. ›Die Provinz‹ gibt es für mich nicht. Ich komme ja selber aus der Provinz, aus Kärnten. Ich habe aber immer das Bedürfnis gehabt, rauszukommen. Ich hatte aber auch Auseinandersetzungen mit Filmproduzenten, die gemeint haben, »wozu brauchen wir das, die sollen sich die DVD kaufen«. Aber ohne die ›Deppen in der Provinz‹, als die die Dorfbewohner häufig hingestellt werden, und deren Steuergelder gäbe es keinen österreichischen Film. Und diese Leute, die auch ihre Steuern zahlen, haben genauso das Recht, einmal im Jahr ein Kinofeeling zu erleben, wie die, die neben einem Kino leben.

*Sie haben jetzt und auch im offiziellen Text auf der Homepage häufig von Gemeinschaften und Gesellschaften gesprochen ...*

Es hat sich gezeigt, dass meine Annahme gestimmt hat: Die Leute sind gekommen und haben zunächst begonnen, miteinander zu reden. Ich habe immer empfohlen, dass es etwas zu trinken und ein kleines Buffet geben soll – und dann gingen sie immer gleich los, die Gespräche. Es hat sich gezeigt: Dort, wo es die Buffets gegeben hat, dort hat es auch funktioniert. Der Bürgermeister und dann ich haben jeweils eine kleine Begrüßung und eine Einführung in den Film gemacht. Bei den Komödien gab es zusätzlich eine Pause. In diesen wie auch nach dem Film, während ich mit meinen Helfern abgebaut habe, wurde noch weiter getrunken und geredet.

*2014 wurde das Projekt jedoch eingestellt. Wie ist es dazu gekommen und warum?*

Nachdem in den Jahren davor mein Förderantrag immer ohne Weiteres genehmigt worden ist, wurde ich im November 2014 zu einem Hearing im Filminstitut vorgeladen, in welchem ich regelrecht fertiggemacht wurde. Ein Mitglied dieser angeblich weisungsfreien

Kommission, das sich nicht mal bei mir vorgestellt hatte, hat mein Projekt einfach mies gemacht. Ich habe gemerkt: Er hat den Auftrag, das Projekt zu beenden. Ich würde es so formulieren: Was in der Ära Schmied begonnen hat, darf oder soll in der Ära Ostermayer wohl nicht weitergehen. Obwohl es erfolgreich war und die Leute das wirklich gut angenommen haben: Ich hatte am Ende noch über 50 fixe Buchungen. Viele haben dann noch per Mail angefragt, ob ich nicht trotzdem kommen könnte, aber ich konnte das privat nicht machen. Was mit den ›Menschen draußen‹ ist, das ist den Politikern, salopp gesprochen, scheißegal.

*Wie war das Projekt denn finanziert? Waren Ihrer Meinung nach auch finanzielle Gründe ausschlaggebend für die Einstellung von Kino auf Rädern?*

Die Jahresförderung hat 100.000 Euro betragen, aber an die zwei Drittel davon entfielen auf den Aufwand und ein wenig mehr als ein Drittel war mein Honorar. Über Steuern ist quasi die Hälfte wieder zurückgeflossen. Aber kaum ist etwas erfolgreich, tritt der Neid auf: Es waren mir anscheinend einige auch um das Geld neidig. Die politische Großwetterlage war nicht danach, das Projekt zu verlängern, und der Kleingeist und der Neid haben sich halt durchgesetzt – auf dem Rücken der Landbewohner. Mich hat das persönlich schwer getroffen: Es gibt jetzt kein Wanderkino mehr, abgesehen von ein paar professionellen Unternehmen, die in einzelnen Regionen regelmäßig spielen – wobei ich nicht verstehe, wie die sich finanziell über Wasser halten können. Ich war natürlich eine Konkurrenz, aber ich habe extra darauf geachtet, dass ich diesen nicht in ihre ›Herrschaftsgebiete‹ komme. Mir wurde dann zum Beispiel auch vorgeworfen, dass ich daran schuld sei, dass niemand mehr in Programmkinos geht, was in Wahrheit absurd ist.

*Haben Sie aktuelle Pläne?*

Trotz meines hohen Alters habe ich die Möglichkeit gefunden, wieder etwas Neues zu machen: Einen Dokumentarfilm zum Thema Restitution jüdischer Liegenschaften.

*Und wenn ich abschließend provokant formulieren darf: Am Land ist nix los, künstlerisch und kulturell ...*

Das stimmt so nicht. Das kann man so nicht sagen, nein. Man tut den Kulturreferenten, die sich wirklich den sprichwörtlichen ›Arsch aufreißen‹, unrecht. Aber kinomäßig tut sich wenig. Wir haben eine Film- und Kinoindustrie, aber die sollte möglichst nicht nur auf die Ballungszentren beschränkt bleiben. Es ist halt ein Unterschied, ob ich den Film im Fernsehen oder auf DVD sehe oder in der Gemeinschaft auf einer großen Leinwand und noch dazu mit so einem netten Menschen wie mit mir. *(lacht)*

## »KEIN VAKUUM, SONDERN FREIHEIT!«

2005 gründet Hubert Lepka die lawine torrèn gmbh, die als offenes Künstlernetzwerk bereits seit 1992 besteht und Menschen, Maschinen und Medien mit Tanz und Theater an unterschiedlichen Naturschauplätzen in Österreich zu spektakulären Performances verwickelt. Landschaft, Architektur und lokale Historie spielen bei den Inszenierungen eine zentrale Rolle.

Das Tiroler Ötztal wird regelmäßig zur Kulisse: Im Winter der Rettenbachgletscher in Sölden für die Großrauminszenierung ›Hannibal‹, die mit Pistenbulllys, Piloten, Spitzensportlern und Bergsteigern die legendäre Alpenüberquerung des Feldherrn aus Karthago multimedial nachspielt, und im Sommer das hinterste Ötztal vom Bergsteigerdorf Vent bis zur Martin-Busch-Hütte am Marzellferner mit dem Wandertheater ›Friedl mit den leeren Taschen‹. Bei diesem Wandertheater, das eine historische Erzählung aufgreift, folgt das Publikum den Schauspieler\*innen über 5,5 Stunden und 660 Höhenmeter und hört die Dialoge über kleine Ohrknöpfe.

*Im Gespräch:* Hubert Lepka studierte Gesang und zeitgenössischen Tanz am Mozarteum Salzburg und promovierte in Rechtswissenschaften an der Universität Salzburg. Er lebt und arbeitet mit seiner Familie am Passauergut in Moosdorf im südlichen Innviertel nahe Salzburg.

*Link:* [www.torren.at](http://www.torren.at)

## LAND-PROJEKTE VON ›LAWINE TORRÈN‹ (TIROL)

In einem intellektuell sehr anregenden, ja fast philosophischen Gespräch mit Hubert Lepka hat *Claudia Schmidt-Hahn* erfahren, wie man einer Entwicklung zum Winter-Ballermann in den Alpen entgegenwirkt. Ausgehend von Lepkas generellem Verständnis von Raum und Landschaft entdeckt der Künstler mit seinem Netzwerk das künstlerische Potenzial einer natürlichen Kulisse auch in der Stadt. Weshalb er aber auf dem Land einen Status des Öffnens und des Wahrnehmens erlangt und ob sich der idealisierte Zuschauer auf dem Land von jenem in der Stadt unterscheidet, erörtert er im folgenden Interview.

*In Ihren Projektbeschreibungen kommt der Begriff ›Landschaft‹ häufig vor: Auf Ihrer Homepage ist zu lesen, dass die Landschaft neben Architektur und lokaler Historie eine zentrale Rolle am Originalschauplatz spielt; beim Projekt ›Sägewerk‹ heißt es im Untertitel »über die Herstellung von Landschaft« und bei ›Hochwald‹ haben Sie sogar »Landschaft (den Wald) in die Stadt« gebracht. Wie wichtig ist der Ort als Raum für Ihre Projekte?*

Sehr wichtig! Bei unseren Arbeiten ist es sogar fast eine Umkehrung: Wir gehen nicht von einem Stoff aus und suchen dann eine Bühne oder ein Bühnenbild dafür, sondern wir gehen von einem Bühnenbild, einer Landschaft aus und suchen dafür den Stoff. Natürlich ist es immer ein dialektischer Vorgang zwischen Landschaft und Stoff. Aber zu Beginn muss – wenn man nicht Illusionstheater betreibt und von vornherein in einen Illusionsraum geht – der Raum vor dem Stoff gefunden werden. Anfangs empfand ich das als einen irritierenden Nachteil – aber nur sehr kurz! Bis ich draufgekommen bin, dass es im Grunde genommen kein Nachteil, sondern ein Faktum ist. Denn es gibt keine Regel, die vorschreibt, dass es zuerst den Stoff braucht und dann die Bühne dafür. Durch das Umkehren ergeben sich sehr spannende Ansätze der Gestaltung und der Entstehung von Werken. Es ist spannend, für den Raum Geschichten und Bewegungen zu erfinden, die dort einen neuen Sinn ergeben.

*Wie haben Sie konkret das künstlerische Potenzial des Ötztals für Ihr Wandertheater ›Friedl mit der leeren Tasche‹ erkannt? Um Ihre Formulierung aufzugreifen: Wie haben Sie den Stoff zur Landschaft gefunden?*

Zu jenem Zeitpunkt, an dem ›Friedl‹ entstanden ist, hatten wir bereits Erfahrung mit der Spannung, die zwischen Ort, Landschaft und ihren Geschichten liegt. Im Ötztal liegt diese Geschichte des Friedl auf der Hand. Sie wird schon den Kindern in der Volksschule beigebracht und weitergegeben, dass der Friedl mit der leeren Tasche dort in den Rofenhöfen [Anm.: Bergbauernhöfe der Rotte Rofen auf einer Höhe von 2009 m in der Nähe von Vent] Unterschlupf gefunden hätte. Tatsächlich weiß man nicht genau, wo Herzog Friedrich damals über die Alpen zurück nach Meran gekommen ist. Es gibt eine Zeitspanne von etlichen Tagen, wo man nicht weiß, was passiert ist. Diese einfache Geschichte birgt den Plot eines Roadmovie, einer Fluchtgeschichte, in sich. Dieses Potenzial auszunützen und daraus fiktionales Theater zu machen war unser Anliegen. Es ist uns aber nur vor dem Hintergrund der Erfahrung eines ›Hannibal‹ gelungen, dass fiktionale Elemente in solchen Geschichten sehr wichtig und sehr spannend sein können.

*Wenn man in und mit der Landschaft spielt – in der natürlichen Kulisse –, hat man aber immer eine Variable, einen zusätzlichen Darsteller mit dabei, der divenhaft nicht zu bändigen ist: die Natur, das Wetter.*

Ja, das Wetter! Auch hier dachte ich zunächst, das wäre ein großer Nachteil von Kunst in der Landschaft. Im Theater hat man ja immer die gleichen Bedingungen. Aber auch hier sind wir durch Akzeptanz dieses Umstands draufgekommen, welch großen Vorteil es bietet, ein aleatorisches Element im Spiel zu haben, das nicht berechenbar ist. Diese Unberechenbarkeit ist eine wunderbar inspirierende Quelle für das Spiel und wir empfanden es immer als großen Luxus, mit dem Wetter spielen zu dürfen.

*Sie beschreiben dieses Wandertheater als »Ausbruch aus der stickigen Luft des eng formatierten, selbstreferenziellen, dramaturgisch geknebelten Theaterraums«. Ist es Aufgabe des Künstlers, neue Räume zu schaffen?*

Es ist nicht Aufgabe des Künstlers im Allgemeinen, aber sicher Aufgabe der Performance-Kunst. Wir verstehen uns als eine Raum-Kunst, eine Raum- und Zeit-Kunst. Und da spielt der Raum eine wesentliche Rolle. Der immer gleiche Theaterraum, der immer gleiche

Tanzboden führt natürlich dazu, dass eine Art von Eintönigkeit entsteht, was den Raum betrifft. Das meinte ich mit diesem »geknebelten Theaterraum«, der durch selbstreferenzielle Darstellungsweisen à la Jérôme Bel [Anm.: französischer Choreograph und Tänzer] bis ins letzte Eck ausgeleuchtet, ausgereizt und auch umgestülpt worden ist. Das ist auch spannend, aber ich empfand es dann doch als eine gewisse Freiheit, diesen Raum verlassen zu dürfen, verlassen zu können und umgekehrt vorzugehen.

*Wie wichtig ist Ihnen die Ortsspezifizität im Vergleich urbaner und ruraler Raum? Welche Kulisse bietet mehr künstlerisches Potenzial?*

Natürlich finde ich auch Räume in der Stadt. Das ist nicht Stadt-Land-bezogen. Bei Friedl war die Besonderheit dieses Niedere Tal, das zum Niederjoch hinaufführt und tatsächlich über zwanzig Kilometer von einer dermaßen hohen Unberührtheit von Erscheinungen der Zivilisation des 20. Jahrhunderts geprägt ist, dass es sich als Hintergrund oder Spielort für die Geschichte des Friedl nahezu aufgedrängt hat. Die Stadt ist aber natürlich auch eine Landschaft, die in gewisser Hinsicht wahrscheinlich sogar mehr Geschichten birgt, als wir das wahrhaben oder uns das lieb sein mag. Ich finde aber, dass man nicht unbedingt unterscheiden muss zwischen Stadt und Land. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass in der Stadt eine höhere Dichte an Menschen existiert und an Zeichen, die sich überlagern. Hier muss man die ungewollten Zeichen aussortieren, um in eine konzise Erzählung zu kommen. Oder man nimmt in Kauf, dass man eins zu eins in der Jetzt-Zeit ist. Das ist aber zu eindimensional, um Geschichten zu erzählen, weil man nicht in die Vergangenheit oder in die Zukunft, nicht weg vom Ort kommt. Das ist der Nachteil der Städte: Sie bleiben sehr bleiern am Ort und in der Zeit und schränken den Raum für Phantasie erheblich ein. Hingegen am Land, am Beispiel Niederes Tal, existieren vergleichsweise null Zeichen, die es auszublenden gilt.

*Empfinden Sie diese ›null Zeichen‹ am Land als Vakuum, das Sie als Künstler füllen müssen?*

Nein, nicht als Vakuum, sondern als Freiheit! Zeichen engen in einer Weise ein, die wir gar nicht mehr wahrnehmen. Durch die Masse an Zeichen müssen wir ständig eine Vielzahl ausblenden und das beeinträchtigt unsere Wahrnehmung. In einer Landschaft wie dem Niederen Tal ergibt sich das Umgekehrte: Wir werden befreit von diesem

Zwang zur Ausblendung und kommen so in einen Status des Öffnens und des Wahrnehmens. Das ist das Besondere an den Landschaften außerhalb der Stadt – sie bieten uns die Möglichkeit, unsere Wahrnehmung zu öffnen.

*Wessen Wahrnehmung möchten Sie mit Ihren Performances auf dem Land öffnen? Jene der Landbevölkerung, jene des angereichten Publikums?*

Ich gehe von einem Publikum aus. Wie in jeder klassischen Performance-Situation gibt es den Performer A, der eine Situation B spielt, und ein Publikum C, das zusieht. C ist eine konstitutive Variable jeder Performance.

*Unterscheidet sich das Publikum auf dem Land von jenem in der Stadt?*

Nicht grundsätzlich! Wenn wir bei dieser Gleichung A-B-C bleiben, ist Publikum gleich Publikum, egal, wer das ist. Natürlich ist eine Performance anders, wenn das Publikum diesen oder jenen Hintergrund hat. Ich finde aber nicht, dass dies eine so entscheidende Bedeutung hat, wie man dem vielleicht zumessen möchte. Um mit Robert Pfaller [Anm.: österreichischer Philosoph und Kulturwissenschaftler] zu reden, gibt es ein idealisiertes Publikum – ein durchschnittlich intelligenter Zuschauer, der durchschnittlich aufnahmefähig ist und für den man etwas macht.

*Und dieses idealisierte Publikum finden Sie gleichermaßen in der Stadt und auf dem Land?*

Natürlich sieht der idealisierte Land-Zuschauer anders aus als der idealisierte Stadt-Zuschauer. Aber das wahre Publikum ist nicht unterschiedlich. Der idealisierte Land-Zuschauer ist vielleicht etwas einfältiger, mit weniger Kulturgütern und Stücken überfrachtet; der idealisierte Stadt-Zuschauer ist etwas mehr dem Intellektuellen zugewandt. Aber der idealisierte Zuschauer ist ja auch eine reine Konstruktion, die nicht wirklich existiert. Wenn man sich die Zuschauer auf dem Land tatsächlich anschaut, dann sind sie keinen Deut anders als jene in der Stadt!

*Bleiben wir im Ötztal. Sie bespielen bereits seit 15 Jahren den Gletscher in Sölden und seit 2013 das Niedere Tal. Was bewirken Sie längerfristig in der Bevölkerung mit Ihren Performances? Sehen Sie sich als eine Art künstlerischer Regionalentwickler sowohl für die Bevölkerung als auch für die Kul-*

*turschaffenden am Land, die vielleicht durch Ihre Initiative angespornt worden sind, selber etwas vor Ort auf die Beine zu stellen?*

Im Ötztal ging es schon auch darum, eine Kulturentwicklung in Gang zu bringen, weil es hier keine Kultur gab, die für den Tourismus geeignet war. Natürlich gab es Dinge mit lokalem Kolorit, aber keine Kulturveranstaltung, die in der Lage gewesen wäre, eine negative Entwicklung in Richtung Winter-Ballermann aufzuhalten. Und die Ötztaler haben dann ganz richtig gesagt: Das einzige, was man gegen eine Unkultur machen kann, ist Kultur! Aus dieser Idee heraus ist ›Hannibal‹ entstanden – als ein kulturelles Projekt, an dem das ganze Tal zieht und es gemeinsam auf die Beine stellt. Schon auch volksnah und theaterartig – aber doch Richtung Tourismus gewandt. Beim ›Friedl‹ war die Fragestellung anders: Es war klar, dass man im Sommer nicht auch so etwas Großes oder Monumentales machen kann und auch nicht will. Im Sommer hat man weniger Mittel, mehr Beschaulichkeit und auch ein anderes Publikum. Wir dachten, dass wir hier zuerst die Ötztaler selbst involvieren müssen. Das Theaterstück ist ja auch über ganze Passagen im Ötztaler Dialekt geschrieben – das verstehen dann tatsächlich auch nur die Einheimischen. Trotzdem kam das größte Interesse für das Stück von den Nicht-Ötztalern, was mich sehr erstaunt. Die stärkste Reaktion kam aus dem Inntal. Wir wollten mit dem ›Friedl‹ bei der Bevölkerung das Bewusstsein wecken, dass das Wandern durch die unberührte Natur einen Wert darstellt. Wir wollten sie nicht allgemein zur Kultur führen, sondern zu ihrer eigenen Natur. Und das ist uns zum Teil gelungen. Im Ötztal herrscht aber immer noch ein gewisses Ressentiment dagegen: Muss man das machen? Muss man sich das anschauen? Die anderen Tiroler haben es am ehesten angenommen und die Touristen waren zu Beginn abwartend – dann aber begeistert.

*Wie kann ich mir den Prozess von der Idee bis zur Produktion der Performance bei Ihnen generell vorstellen? Suchen Sie Sponsoren, um Ihre Idee zu verwirklichen, oder ist es eher umgekehrt und im Großteil Ihrer Projekte kommen Auftraggebende von außen und lässt Sie als ›Auftragskünstler‹ agieren?*

Das ist bei mir 50:50. Meistens kommen Auftraggeber nicht mit einer konkreten Idee, sondern mit einem Anlass. Anlassbezogene Kunst ist etwas sehr Spannendes. Vieles in der Kunst ist anlassbezogen entstanden, weil es eine Feierlichkeit oder ein Jubiläum gab, aus dem heraus ein Kunstwerk geschaffen wurde. Die anderen 50 Prozent meiner

Projekte entstehen aus einem eigenen Gestaltungswillen heraus. Dafür muss man dann Produktionsbedingungen finden. Meistens sind dies aber nicht Sponsoren, sondern es muss fast immer öffentlich gefördert werden. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Interesse eines Wirtschaftsunternehmens genau deckungsgleich mit dem zeitlichen und inhaltlichen Interesse eines Künstlers ist, ist gegen null gehend und damit fast aussichtslos. Anders ist das bei großen Festivals – da hat man eine gewisse Reputation weiterzugeben. Aber der Künstler selbst muss so eigenwillig sein, dass die Chance auf Deckungsgleichheit gegen null gehen muss, sonst ist es keine relevante Kunst, die er macht.

*Wie eigenwillig sind Sie als Künstler? Was ist das Eigene an Ihren Projekten?*

Das Eigene daran ist das *Eigenwillige* daran. Das, was sich vom anderen unterscheidet. Hier habe ich immer einen ganz einfachen Algorithmus verfolgt: Die Dinge, die ich mache, müssen sich von anderen unterscheiden. Punkt.

*In der zeitgenössischen Kunstszene ist zu beobachten, dass nur Initiativen wahrgenommen werden, die sich immer noch mehr in Größe, Aufwand und Spektakel übertreffen. Kleine Handwerkskunst wird in keinem Museum der Moderne ausgestellt oder prämiert. Nehmen Sie auch diese Entwicklung wahr?*

Da könnte etwas Wahres dran sein. Aber ich sehe auch eine Gegenbewegung in der Kunst, die als Reaktion darauf in Richtung Kleinheit und Kaum-Wahrnehmbarkeit geht. Wir leben in einer medialen Gesellschaft, in der wir mit unglaublichen Flutungen unserer Aufmerksamkeitsorgane zu kämpfen haben. Da entsteht dann auch die Sehnsucht, wieder kleinere, feinere und unbedeutendere Dinge wahrzunehmen.

*›Immer größer – immer mehr‹ versus ›klein und fein‹: Wenn wir das auf ›Hannibal‹ und ›Friedl‹ beziehen: Auf der einen Seite ist der unglaublich laute, spektakuläre ›Hannibal‹ – auf der anderen Seite der einfache und stille ›Friedl‹. Was ist Ihnen näher? Welche Tendenz inspiriert Sie für die Zukunft Ihrer Arbeiten – weg vom pompösen Feuerwerk?*

Natürlich ist mir der ›Friedl‹ näher, weil ich zeitlich näher an der Entstehungsgeschichte dran bin. Ich dachte auch, dass ich etwas runterkomme von dem Großen. Allerdings habe ich 2015 wieder den

›Hannibal‹ erlebt und war selber erneut fasziniert von der großartigen Show. Ich möchte auch jedem Skeptiker raten, das zu sehen, denn es ist im Grunde alles andere als nur spektakulär und pompös. Es ist eine feingliedrig und minutiös erzählte Geschichte, die ich jetzt auf diese Art und Weise vielleicht nicht mehr machen könnte, weil ich die Schaffenskraft dafür nicht mehr hätte. Ich kann mich nach wie vor nicht entscheiden und sehe auch keinen Grund, mich entscheiden zu müssen. Das wäre ja ein rationales Kalkül, zu überlegen: Die Welt ist zu laut, dann müssen die Künstler leise sein! Das wäre Unfug.

## »WIR WOLLTEN EINFACH MAL WAS ANDERES MACHEN.«

Das 2014 von Günther Heim, Eva Bischof-Herlbauer und Gerald Herlbauer gegründete, jährlich stattfindende ViDEO:TEXT-Festival versucht sich an transdisziplinärer Visualisierung von Literatur und Förderung junger Künstler\*innen. Aus der intensiven Zusammenarbeit von jungen österreichischen Autor\*innen, elektronischen Musiker\*innen, Performer\*innen und (Live-)Videokünstler\*innen entstehen neue Bühnenwerke zwischen Sound Poetry und Text-Aktivismus. Der 900 Jahre alte Weyerhof in Bramberg am Wildkogel im Salzburger Oberpinzgau und die darüber thronende Turmruine werden für die Tage des Festivals zur Bühne, zu einem kollektiv genutzten Kreativlabor und zu einer abstrakten sowie konkreten Projektionsfläche.

*Im Gespräch:* Der gebürtige Bramberger Günther Heim hat in Innsbruck Vergleichende Literaturwissenschaften studiert, lebt in Salzburg und arbeitet unter anderem bei einem Kulturverein in Trimmelkam im oberösterreichischen Innviertel. Seit 2014 organisiert er in seiner Heimatgemeinde im Oberpinzgau das ViDEO:TEXT-Festival.

*Link:* [www.videotext-festival.com](http://www.videotext-festival.com)

# VIDEO:TEXT-FESTIVAL (SALZBURG)

Sich ein Experimentierfeld, eine Spielwiese fernab der üblichen kulturellen Zentren zu schaffen war Basis der Vision, Clubkultur mit Literatur zu verbinden. Daraus entstand das Festival, das Günther Heim gemeinsam mit zwei Projektions- und Videokünstler\*innen umsetzt. Der interdisziplinäre Ansatz, Autor\*innen mit elektronischen Musiker\*innen und VJs zu verbinden, findet Ausdruck in Performances, Textfilmen und Video Mapping. Wie der Fokus auf das prozesshafte Experimentieren programmatisch realisiert wird, wie die Zusammenarbeit mit dem Ort funktioniert und warum es gerade in kleinen Gemeinden Treffpunkte für die kreative Jugend geben müsste, hat *Josef Kirchner* im Interview von Günther Heim erfahren.

*Wie hat denn das ViDEO:TEXT-Festival angefangen – wie seid ihr auf die Idee gekommen?*

Ich arbeite im Innviertel im sakog, einem Kulturzentrum, in dem relativ viele Technopartys stattfinden. Mit den Visualisten ist dann dritt die Idee zu einem Festival entstanden. Hauptsächlich auch, weil wir uns gedacht haben: Es kann nicht immer nur dieses Clubgeschehen geben – wir wollten auch einmal etwas anderes machen. Gemeinsam mit den Videokünstler\*innen entstand die Idee, dass die Zusammenarbeit zwischen den Kunstströmungen zentral sein sollte.

*Wie seid ihr dann auf die Idee gekommen, Videotext in Bramberg im Oberpinzgau zu machen?*

Die erste Überlegung war, das Festival im Innviertel zu machen. Dann hab' ich mir aber gedacht, dass ich auch gerne mal etwas zuhause machen möchte – ich bin in Bramberg geboren und aufgewachsen und verbringe immer noch viel Zeit dort. Noch dazu ist der Wirt vom Weyerhof ein guter Bekannter von mir, der relativ offen gegenüber solchen Kultur- und Kunstaktionen ist. Als wir den gefragt haben, war er sofort begeistert von der Idee.

*War es schwierig, solch ein ungewöhnliches Projekt im Ort zu vermitteln?*

Ich war überrascht, dass ich mit diesem Projekt eigentlich offene Türen einrannte – sowohl bei der Gemeinde als auch bei den privaten Sponsoren. Zuerst hab' ich mit dem Bürgermeister geredet, der mir volle Unterstützung zugesagt hat. Ich war mir nicht sicher, ob es nach den Wahlen und dem Wechsel von der SPÖ zur ÖVP auch so leicht gehen würde, aber es war überhaupt kein Problem. Der Obmann vom Tourismusverband ist gleichzeitig auch der ÖVP-Ortschef, also ist irgendwie alles verstrickt. Die Kulturabteilung des Landes Salzburg war auch von Anfang an offen und begeistert von dem interdisziplinären Ansatz. Es war insgesamt relativ unkompliziert, aber bei der Veranstaltung waren dann hauptsächlich Verwandte, Bekannte und Freunde, unsere Community.

*Hattet ihr im Zusammenhang mit dem Festival Kontakt zur Bevölkerung?*

Es wäre grundsätzlich als Festival für den Ort konzipiert gewesen, aber hauptsächlich entstand der Kontakt beim Plakatieren und beim Sponsoring. In der Nachbargemeinde Neukirchen gibt es kulturell einiges, da passiert auch überraschend viel. Es gibt zum Beispiel einen guten Draht zur österreichischen Kabarettzene, immer wieder treten bekannte Namen auf.

*Und der Kontakt mit der Veranstaltungsstätte funktionierte auch auf Anhieb?*

Beim Weyerhof hatten wir die vollste Unterstützung. Das war früher ein Bauernhof, jetzt stehen viele Gebäude oder Teile davon leer, da haben wir im Grunde machen können, was wir wollen. Zum Beispiel auch bei der Bespielung der 800 Jahre alten Ruine mit Visuals. Einige Passanten wurden so auf uns aufmerksam, haben sich gewundert und nachgefragt.

*Ist Bramberg ein touristischer Ort oder ist er doch eher von den Einheimischen geprägt?*

Da hat sich in den letzten drei Jahren einiges getan: Der Ort ist zusammen mit Neukirchen Teil eines größeren Skigebiets. Vor ein paar Jahren wurde auch in Bramberg ein Zubringer zum diesem gebaut. In der Folge sind rund um die Liftstation auch die entsprechende Infrastruktur und Zweitwohnsitze entstanden. Vorher war Bramberg aber

eher weniger vom Tourismus geprägt. Man kennt den Ort als Apfeldorf mit besonders vielen Sonnenstunden und guter Obstqualität. Außerdem gibt es eine große holzverarbeitende Firma, der größte Arbeitgeber ist aber die Gemeinde: Es gibt ein großes Altersheim und drei Schulen. Die Bevölkerung ist aber nach wie vor ziemlich homogen.

*Was kann Kunst und Kultur in so einem ländlichen Raum wie Bramberg leisten?*

Wir hatten bei den ersten beiden Ausgaben 2014 und 2015 noch kein Thema vorgegeben, aber eigentlich würden wir uns gerne an einem Thema abarbeiten – da würde sich die Kontroverse Heimat und Tourismus natürlich anbieten.

*Und euer künstlerischer Ansatz?*

Wir orientieren uns hauptsächlich am prozesshaften Experimentieren. Beim ersten Mal haben wir zum Beispiel ein Schulprojekt mit der Tourismusschule in Bramberg gemacht. Die Schüler haben zu einem Gedicht eines Autors, der auch zum Festival eingeladen war, ein Video produziert und waren dann natürlich auch bei der Präsentation am Abend anwesend. Die Schüler waren sehr engagiert, haben über die Projektwoche hinaus freiwillig Überstunden gemacht und waren teilweise bis drei in der Nacht beim Schneiden des Videos. Da gibt es sehr viele kreative Köpfe, die froh waren, dass endlich mal was passiert.

*Hatten die Künstler\*innen bereits Erfahrung mit dem ländlichen Raum?*

Die VJs haben in den letzten Jahren gesehen, dass in touristischen Gemeinden wie im Zillertal oder in Kitzbühel relativ viel Geld da ist für das, was sie machen. Es lässt sich leicht eine Verbindung zum Tourismus herstellen – und letztlich kommt das Geld dann auch nicht von der Kulturförderung, sondern aus dem Werbebudget der Tourismussparte. Die VJ-Szene ist in dieser Hinsicht sehr aktiv und mobil.

*Hast du beobachtet, dass das Festival irgendwas in Bewegung gesetzt hat?*

Auf jeden Fall beim Wirt, der öfter mal Kulturveranstaltungen und Kunstaktionen im Weyerhof machen will. Aber auch bei den Artists, für die unsere Herangehensweise auch größtenteils Neuland war – die waren auch sehr angetan. Die VJ-Szene ist grundsätzlich sehr viel unterwegs, auch in ländlichen Regionen. Wir haben aber versucht, in diesem interdisziplinären Ansatz verschiedene Kulturen zusammenzubringen:

Teilweise haben wir bereits im Vorfeld die Künstler miteinander in Kontakt gebracht, teilweise haben sie sich auch selber gesucht. Die Clubkultur-Szene arbeitet halt einfach anders als zum Beispiel die Literaten-Szene – es war sehr spannend zu sehen, wie jeder, der grundsätzlich auf sein eigenes Ding fixiert ist und genaue Vorstellungen von seinem künstlerischen Werk und dem Prozess dahinter hat, sich beim Zusammenarbeiten öffnet und sich Synergieeffekte ergeben.

*Wie lief das Festival dieses Jahr ab?*

Mit einem befreundeten Festival aus Wien haben wir den ersten Abend gestaltet, an dem Arbeiten präsentiert wurden und ein Professor von der Angewandten eine Werkschau seiner Studierenden gegeben hat. Die Performances, also das, worum es uns eigentlich gegangen ist, passierten dann am zweiten Abend. Die Kuratation geschieht durch unser Dreier-Team, für die Zukunft wäre aber auch ein Open Call angedacht.

*Was ist generell das Ziel oder die Zukunftsplanung?*

Wir sind uns noch nicht sicher, ob wir das Festival weiterhin jährlich machen wollen oder doch biennial. Das liegt daran, dass es halt doch sehr aufwändig ist und die gesamte Freizeit über das Jahr hinweg dann für dieses eine Projekt draufgeht.

*Soweit ich das mitbekommen habe, ist euch das Intime, Familiäre wichtiger als quantitatives Wachstum?*

Bislang wären sich große Veranstaltungen nicht ausgegangen, weil der Veranstaltungsraum, den wir hauptsächlich genutzt haben, nur für maximal 150 Personen ausgelegt ist. Aber es gäbe noch einen ungenutzten Kuhstall, den wir verwenden könnten – also das Festival wäre durchaus noch ausbaufähig. Wir werden uns aber nicht verkaufen, nur damit mehr Publikum kommt – wenn es dennoch zu einer Massenbewegung wird, haben wir natürlich auch nichts dagegen.

*Viele sagen ja: »Die, die es in der Stadt nicht schaffen, die gehen halt aufs Land.« Was sagst du dazu?*

Das hat sicher etwas, aber es spielt für uns keine Rolle.

*Und wenn ich sage: »Am Land ist in Bezug auf Kunst und Kultur nix los«?*

Das würde ich so nicht sagen. Aber es gibt halt nicht für alle ein Angebot. Wenn man auf Blasmusik steht, dann schon, aber halt eben keine Subkultur. Der Bankchef von Bramberg, der uns auch gesponsert hat und selber bei einem Kulturverein ist, hat gemeint, es gibt schon immer wieder Einzelinitiativen und persönliches Engagement, die Leute arbeiten ein paar Jahre mit Idealismus, aber irgendwann lässt das nach. Dass die Jungen nach dem Studium nicht mehr in die Heimat zurückkommen, ist sicher auch ein Grund dafür, dass wenig passiert.

*Wo siehst du Handlungsbedarf?*

Letzten Endes sind viele Aussagen in der Politik nur Lippenbekenntnisse: Es heißt zwar, es geht um die Bramberger, dann wird aber doch alles dem Tourismus geopfert. Anstatt für die Touristen etwas zu machen, sollte man eher Eigeninitiative fördern. Die Leute sind ja bereit dazu. Zum Beispiel das mit dem Apfeldorf: Jeder Bramberger macht jetzt, wo es eine kommunale Presse gibt, eigenen Apfelsaft. Man muss ihnen nur die Möglichkeit bieten. Es gibt zum Beispiel kein Jugendzentrum, wo sich die jungen Bramberger treffen und vernetzen könnten.

*Wie würdest du Bramberg und Trimmelkam vergleichen – gibt es da einen Unterschied des Publikums?*

Trimmelkam ist nicht so weit von der Stadt Salzburg entfernt, dort gibt es genug Publikum und Programm. Die Subkultur-Schiene kommt aber überall zu kurz. Wir haben auch schon überlegt, einen Ableger des Festivals in Trimmelkam zu machen. In Trimmelkam geht es hauptsächlich um Jugendkultur, die einfach schwieriger zu vermitteln ist als Literatur. Gegenüber einem Bürgermeister ist ein Literaturfestival definitiv leichter zu kommunizieren als eine Goa-Party. Im Pinzgau haben wir dennoch das künstlerische Programm mit einem Konzert am ersten und einer Techno-Party am zweiten Abend kombiniert. Die Idee war, das Festival so niederschwellig wie möglich zu organisieren, damit sich niemand vor Literatur fürchten muss.

*Hast du das Gefühl, dass das Hochkulturelle abschreckend wirkt?*

Wir hatten da schon einen Publikumswechsel zwischen den Teilen. Aber die Leute haben durchaus miteinander gesprochen – die, die noch da geblieben sind, haben den Neuen berichtet, dass es ihnen ge-

fallen hat. Und wir haben dann im zweiten Jahr beobachtet, dass die, die im ersten Jahr nur zur Party gekommen sind, dann heuer auch bei den Performances im Publikum waren. Und wenn wir öfter was machen würden, würden die vermutlich wieder hingehen. Hoffentlich werden die Bramberger auch generell offener. Aber man braucht einen langen Atem.

SIGLINDE LANG

## NACHWORT UND DANKSAGUNG

Die vorliegende Publikation ist ein kollaboratives Werk zahlreicher Beteiligter, die ihr Interesse – ob aus wissenschaftlicher, künstlerischer oder (sozio-)kultureller Perspektive – an ländlichen Räumen verbindet. All jenen, die einen Beitrag für »Ab in die Provinz!« geleistet haben, sei an dieser Stelle herzlichst gedankt: *Andreas Koch, Anita Moser, Xenia Kopf, Silke Feldhoff* und *Günther Friesinger* für vielschichtige und interdisziplinäre Auseinandersetzungen mit der Themenstellung ›Kunst im ländlichen Raum‹. Die Zusammenarbeit in Form von intensiven Debatten während des und nach dem Symposium(s), aber auch im Rahmen von Revisionsprozessen und begleitendem Schriftverkehr hat nicht nur sehr viel Freude gemacht, sondern mir als Herausgeberin auch viele neue Sichtweisen und vertiefende Einblicke erschlossen. Dass persönliches Interesse an einer Themenstellung zu einer kollaborativen temporären Arbeitsstruktur führen kann, die das ›Lernen für das Studium‹ aus dem geschützten universitären Betrieb hinausführt, hat mich als Dozentin besonders gefreut. Denn es ist dem Engagement von *Josef Kirchner, Claudia Schmidt-Hahn, Michael J. Mayr, Andrea Kurz, Monika Urbonaite* und *Stefanie Niesner* zu verdanken, dass die Fallstudien und Interviews mittels einer Formierung als Arbeitsgruppe realisiert werden konnten. Nicht nur, dass sie nach ihren Interviewpartner\*innen und Fallstudien – von zahlreichen Überlegungen begleitet – sehr lange und intensiv recherchiert haben, sondern auch, dass sie sich in mehrfachen Diskussionsrunden ausgetauscht, gegenseitig beraten und unterstützt haben, hat sich auf die Qualität und Komplexität der Interviews ausgesprochen positiv ausgewirkt. Herzlichen Dank für diese sympathische und lebendige Zusammenarbeit! Ein besonderes Dankeschön gilt aber vor allem auch all jenen, die die Grundlage der vorliegenden Publikation bilden: Denn ohne die zähe, unglaublich engagierte und zumeist auch visionäre (Kultur-)Arbeit von *Dietmar Nigsch, Eduard Sageder, Mia Zabelka, Richard Schachinger* und *Jolanda de Wit, Hubert Lobnig* und *Iris Andraschek, Günther Heim, Hubert Lepka, Burgl Czeitschner* und *Phillip Furtenbach* wäre

eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunst- und Kulturinitiativen in ländlichen Räumen als ›Stätten kultureller Mitbestimmung‹ erst gar nicht möglich bzw. obsolet gewesen. Auch für die Bereitschaft, sich Zeit für ein Interview zu nehmen und sich auf einen – oft sehr intensiven – Selbstreflexionsprozess der eigenen künstlerischen und kulturellen Arbeitsprozesse einzulassen, möchte ich mich an dieser Stelle sehr bedanken. Der Leiter des Schwerpunkts Wissenschaft & Kunst, *Gerbert Schwaighofer*, hat diese Publikation nicht nur in finanzieller und ressourcentechnischer Hinsicht maßgeblich ermöglicht, sondern auch erneut ein von mir initiiertes Projekt durch persönliche und inhaltliche Anteilnahme unterstützt. Danke! *Elke Zobl*, Leiterin des Programmbereichs Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion, hat das Aufgreifen des Themas ›Kunst im ländlichen Raum‹ als Forschungsaspekt mitgetragen und inhaltlich unterstützt. Ihr, sowie auch der Stiftungs- und Fördergesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg, die ebenfalls mittels eines Druckkostenzuschusses einen wesentlichen Beitrag geleistet hat, gilt ebenfalls mein Dank. *Roswitha Gabriel* hat mit ihrem genauen Auge und ihrer Versiertheit in der deutschen Rechtschreibung die Fachartikeln und Interviews einem ersten Lektorat unterzogen. Bei ihr bedanke ich mich sehr herzlich, ebenso bei *Kevin Mitrega* vom Mandelbaum Verlag – nicht nur dafür, dass die Zusammenarbeit mit ihm jedes Mal sehr erfrischend, effizient und unkompliziert ist, sondern auch, dass bei Lektorat, Layoutierung und Formatierung sein Augenmerk auch stets finale inhaltliche Widersprüche oder Unfeinheiten mitumfasst.

## AUTORINNEN UND AUTOREN

*Feldhoff, Silke* ist Kunstwissenschaftlerin, Dozentin an der UdK Berlin, Hochschule für Bildende Kunst Hamburg, Hochschule der Künste Bern, weissensee kunst-hochschule berlin, Universität Erfurt, Kunsthochschule Mainz, Bauhaus-Universität Weimar sowie in der Kunstvermittlung tätig (u. a. für Deutsche Bank KunstHalle, KW Institut for Contemporary Art, Berlin Biennale sowie als Kuratorin u. a. für Hochschulgalerie der HGB Leipzig). Ihre Dissertation »Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst« schloss sie 2009 ab. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Partizipation in Kunst und Kunstvermittlung sowie Formen des Lehrens und Lernens von Kunst.

*Friesinger, Günther* lebt in Wien und Graz als Philosoph, Künstler, Kurator und Produzent. Er ist Geschäftsführer von monochrom, Chairman des Quartiers für Digitale Kunst und Kultur im Museumsquartier, Leiter des parafloWS Festivals für Digitale Kunst und Kulturen in Wien und des ArseElektronika-Festivals in San Francisco, Produzent des Roboexotica Festivals in Wien, des KOMM. ST Festivals in Anger und der Hedonistika in Montreal und Tel Aviv. Friesinger lehrt Kulturmanagement, Produktion, Social Media und Ausstellungs-dramaturgie an verschiedenen Universitäten in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Schwerpunkte der letzten Jahre: Freie Software, Open Culture, Urban Hacking, Leerstände und Hackerspaces.

*Kirchner, Josef* absolviert aktuell das Masterstudium Geschichte an der Universität Salzburg und ist Mitarbeiter am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst. Nach der Leitung des Filmtheaters Kitzbühel übernahm er diverse Aufgaben im Salzburger Filmkulturzentrum Das Kino und in der ARGEkultur, ist Gründer und Herausgeber von »mosaik – Zeitschrift für Literatur und Kultur«, Mitglied des Kunstkollektivs Bureau du Grand Mot und Kulturveranstalter.

*Koch, Andreas* ist Professor für Sozialgeographie und Leiter des Zentrums für Ethik und Armutforschung an der Universität Salzburg. Er hat Geographie, Politikwissenschaft und Raumplanung in München studiert, in Aachen promoviert (zur Sozialgeographie elektronischer Bankdienstleistungen) und sich habilitiert (zur Anwendung der Systemtheorie Luhmanns in der Sozialgeographie). Seine Forschungsinteressen sind Geographien der Ungleichheit und Armut, urbane Segregation, demographischer Wandel, Modellierung und Simulation sowie (Geo-)Statistik und Geographische Informationssysteme (GIS).

*Kopf, Xenia* ist Doktorandin am interuniversitären Doktoratskolleg »Die Künste und ihre öffentliche Wirkung« (Universität Salzburg, Mozarteum), wissenschaftliche Mitarbeiterin der österreichischen kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen ([www.kulturdokumentation.org](http://www.kulturdokumentation.org)) sowie Redakteurin der gift – zeitschrift für freies theater. Davor studierte sie Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien.

- Kurz, Andrea* ist Archäologin und selbstständige Mitarbeiterin für das Keltenmuseum Hallein. Da sich für sie die Beschäftigung von (prä-)historischer und zeitgenössischer Kunst sehr gut ergänzen, studiert sie seit 2014 am Kooperations-schwerpunkt Wissenschaft und Kunst an der Universität Salzburg. Im Sommer 2015 war sie für die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst tätig und arbeitet nun in einer Salzburger PR- und Designagentur.
- Lang, Siglinde* ist als freie Dozentin und Kulturmanagerin tätig und als Senior Scientist am Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst (Universität Salzburg/Mozarteum Salzburg) für Forschung und Lehre im Bereich Kulturmanagement verantwortlich. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind partizipative sowie freie Kulturarbeit im Kontext zeitgenössischer Kunst sowie aktuell das Herstellen von Zwischenräumen als Motor kultureller Bedeutungsproduktion. Jüngste Publikationen umfassen »Partizipatives Kulturmanagement« (transcript 2015) sowie »Kunst, Kultur und Unternehmertum« (Mandelbaum 2015). Lang studierte Germanistik, Kulturjournalismus sowie Medienkunsttheorie und absolvierte Postgraduate-Lehrgänge in Marketing und Betriebswirtschaftslehre. Ihre Promotion schloss sie in Kommunikationswissenschaften ab.
- Mayr, Michael J.* ist im Rahmen seines Seniorenstudiums an der Uni Salzburg für die Lehrveranstaltung über zeitgenössische Kunst im ländlichen Raum gestoßen. In seiner Jugend hat er u. a. Publizistik studiert und danach dreißig Jahre lang journalistisch für Qualitätsmedien wie Ö1, profil und WirtschaftsBlatt gearbeitet. Mehrere Buchpublikationen, darunter »Die kommende Generation« (Böhlau Wien 1988). 2015 hat sich der dreifache Vater eine Auszeit zur persönlichen und beruflichen Weiterentwicklung genommen.
- Moser, Anita* studierte Vergleichende Literaturwissenschaft und Spanische Philologie in Innsbruck und Bilbao, absolvierte den Lehrgang Geisteswissenschaften und Kulturmanagement (Universität Innsbruck) und war u. a. als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Komparistik Innsbruck, als leitende Angestellte beim Festival Neuer Musik Klangspuren Schwaz und als Geschäftsführerin der TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol tätig. Das Doktoratsstudium schloss sie mit einer Dissertation über politische Kunst im Kontext aktueller Migrationen ab. Anita Moser lehrt in der Erwachsenenbildung und an der Universität Innsbruck und ist seit 2015 Senior Scientist am Programmbereich Zeitgenössische Kunst & Kulturproduktion.
- Niesner, Stefanie* ist Studentin der Geschichtswissenschaft an der Universität Salzburg und absolviert im Rahmen ihres Curriculums den Studienschwerpunkt Kunst und Öffentlichkeit bei Wissenschaft & Kunst.
- Schmidt-Hahn, Claudia* studierte Rechtswissenschaften in Salzburg, Paris und Innsbruck. Sie ist Geschäftsführerin des Herbert-Batliner-Europainstituts in Salzburg und in dieser Funktion verantwortlich für die Disputationen im Rahmen der Ouvertüre spirituelle der Salzburger Festspiele. Am Kooperations-schwerpunkt Wissenschaft & Kunst (Universität Salzburg / Mozarteum Salzburg) hat sie die Studienergänzung Kulturmanagement und kulturelle Produktion absolviert.

*Schwaighofer, Gerbert* studierte Sozial- und Wirtschaftswissenschaften sowie Rechtswissenschaften in Wien, wo er 1978 promovierte. Ein postgradualer Studiengang zum Master of Business Administration an der INSEAD, Fontainebleau, in Frankreich folgte. Nach führenden Positionen in der Privatwirtschaft war Schwaighofer für zehn Jahre als Kaufmännischer Direktor des Landestheaters und des Bruckner Orchesters Linz und anschließend als Geschäftsführer für Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas tätig. Es folgten zehn Jahre als Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele. 2012 hat Schwaighofer die Leitung des Schwerpunktes Wissenschaft & Kunst übernommen, einer Kooperation der Paris Lodron Universität Salzburg und der Universität Mozarteum, und ist außerdem Vorsitzender des Universitätsrates der Universität Mozarteum.

*Urbonaitė, Monika* wurde in Litauen geboren. Sie hat das Konzertsfach Bratsche an der Universität Mozarteum 2011 abgeschlossen und ist bis heute als Musikerin in verschiedenen Ensembles tätig. Seit 2014 studiert sie Musik- und Tanzwissenschaft mit Schwerpunkt Kulturmanagement an der Universität Salzburg.

