

1.16

LEBENS MITTEL



Kunst ist überall Lebensmittel, wie notwendig, zeigt der Blick über den nationalen Tellerrand.

Eine ehemalige Telefonzelle als Kunstraum. Kultur als, in, aus der Zelle heraus. Keimzelle gesellschaftlichen Fortschritts, Ausgangspunkt unbegrenzter Möglichkeiten, die Macht der Idee und die konkreten Bedingungen ihrer Umsetzung. In der dritten Ausgabe des „Zentralorgan für Kulturpolitik und Propaganda“ geht es genau darum: Kunst und Kultur als Lebensmittel, als unentbehrlicher Nährstoff für das Blühen und Gedeihen einer Gesellschaft und jeder/s Einzelnen. Die Telefonzelle im Innenhof des WUK erfindet sich und ihre Umgebung immer wieder neu – sie ist zur „Kunstzelle“ geworden.

Doch wer hat Zugang zu all den Möglichkeiten, die Kunst und Kultur eröffnen? Meist fehlt diese Chance gerade jenen, die sie am dringendsten benötigen, weil sie in der sozialen Hierarchie unserer auch so demokratischen Gesellschaft ganz unten stehen. Obdachlose, BezieherInnen von Mindestsicherung, Geflüchtete, Angehörige sogenannter bildungsferner Schichten, MigrantInnen ... Das zu ändern, den Kunst- und Kulturbetrieb gewissermaßen zu enttellarisieren haben sich die Aktion „Hunger auf Kunst und Kultur“ und die „KulturlotsInnen“ zur Aufgabe gemacht. Denn so sehr politisch immer wieder versucht wird, die, die am wenigsten haben, auch noch gegeneinander auszuspielen, so notwendig ist die gegenseitige Stärkung und Solidarität. Dazu kann Kunst nicht nur beitragen, sondern erfährt umgekehrt auch das kulturelle Klima einer Stadt, eines Landes eine enorme Bereicherung durch die Vielfalt von Zugängen und Auseinandersetzung.

Die Grenzen der Verfügbarkeit von Kunst- und Kulturangebot sind häufig aber auch geographische. Bieten urbane Zentren ein breites Spektrum an Kulturleben, sieht das weiter abseits schon ganz anders aus. Im ländlichen Raum herrscht nicht selten kulturelles Wüstenklima. Dass ein solches auch der wirtschaftlichen Entwicklung einer Region abträglich ist, liegt auf der Hand. Trotzdem haben es Initiativen, die diese Trockenlandschaft beleben wollen, mitunter alles andere als leicht und stoßen auf vielfältige Widerstände. Dass es sich dennoch oder gerade deshalb lohnt, belegen die fruchtbaren Folgen derer, die diesen Widrigkeiten immer wieder trotzen. Ob das „Rostfest“, „K.U.L.M.“ oder das „Festival der Regionen“ – sie brechen verkrustete Rollenbilder von der Peripherie her auf, schaffen Reibungsflächen und intensivieren die Kommunikation. Kurzum, sie erhöhen un-

mittelbar die Lebensqualität, was sich als wirksames Mittel gegen Abwanderung und Strukturverlust erweist.

Bruchstellen verlaufen aber nicht nur durch Orte, sondern auch durch Zeiten, Lebenszeiten nämlich, wie die Reflexion über gleichberechtigte Gestaltung des öffentlichen Raums für alle Altersgruppen veranschaulicht. Jung, fit, hip – aber was ist mit all jenen, auf die diese Attribute so nicht oder nicht mehr zutreffen? Die Verschiedenheit körperlicher Verfasstheit ist eine wertvolle Ressource in einer pluralen, respektvollen Gesellschaft – oder könnte es sein, wenn ihr nicht permanent Barrieren in den Weg gestellt würden, sondern abgebaut und in clevere Raumkonzepte für alle transformiert werden.

Kunst jedoch ist überall Lebensmittel, wie notwendig und weitreichend dieses wirkt, zeigt der Blick über den nationalen Tellerrand hinaus. Etwa nach Ruanda, wo sich gerade eine eigenständige Film-Szene entwickelt – und mit ihr das Selbstverständnis eines Landes jenseits kolonialer Zuschreibungsgewalt.

Wenn Sandy Fitzgerald festhält: „Kunst und Kultur war keine Berufswahl, sondern eine politische Wahl“, trifft das heute stärker zu denn je. Die Macht und die Möglichkeit von Kultur endet nicht auf der Theaterbühne, sondern beginnt dort gerade erst. Die wahre Krise in Europa ist keine wirtschaftliche, sondern eine soziale, die den einen alles und den anderen nahezu nichts zugesteht. In der Kunst des Widerstands liegt eine Chance, Räume für alle zu erkämpfen, in der Wahl der Mittel wird man kreativ sein müssen – „mit einer klaren Haltung gegen Kapitalismus und gegen Gentrifizierung“, so Jordi Blanchar über die Verteidigung des autonomen Zentrums „Banc Expropiat“ in Barcelona. Das gilt auch für den öffentlichen Diskurs. Egalitärer Zugang zu Informationen ist Voraussetzung für Beteiligung, dafür wiederum braucht es Medienvielfalt statt -konzentration im Konzernbesitz. Nur so lässt sich vermitteln, dass Kultur eben Lebensmittel und nicht bloß Überlebensmittel ist, weder Gnade noch Privileg, sondern ein Recht, das jedem/r Einzelnen zusteht und das es einzufordern und umzusetzen gilt. Fitzgerald: „Kultur heißt, eine Zukunft zu haben. Und die Schaffung dieser Zukunft steht in den Kräften von uns allen.“

Evelyn Schalk

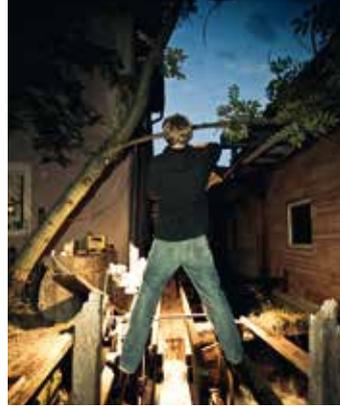


Abbildung Cover:
Impresum_Rostfest_2012

—
Zentralorgan für Kulturpolitik
und Propaganda
ISSN 1818-1694

Medieninhaberin, Herausgeberin,
Verlegerin:
IG Kultur Österreich,
ZVR-Nr. 998858552
Gumpendorferstraße 63b

A-1060 Wien
Tel.: +43 (1)503 71 20
office@igkultur.at www.igkultur.at

Redaktion:
Maria Buchinger, Gabriele Gerbasits,
Evelyn Schalk, Clara Toth

Grafikdesign:
Almut Rink, visual affairs
Druck: REMAprint Litteradruck

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:
Blattlinie:
Namentlich gekennzeichnete Beiträge
geben nicht notwendigerweise die
Meinung der IG Kultur Österreich
wieder.

Geschäftsführung: Gabriele Gerbasits
Vorstand: Anita Hofer, Isabella Herber,
Clara Toth, David Guttner, Katharina
Leissing, Simon Hafner

Erscheinungsweise:
2 Ausgaben pro Jahr

Preis: Euro 5,-

Mit der freundlichen
Unterstützung von:

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

4

Inhaltsverzeichnis

02 — 03

[Editorial | Impressum](#)

01. PRAXIS

08 — 11

[Armes Österreich](#)

Patrick Kwasi

12 — 17

[Das Rostfest](#)

Rainer Rosegger

18 — 22

[Let's Face Reality](#)

Elisabeth Bernroitner

23

Kolumne: [Society-Event Sozialarbeit](#)

Gebrüder Moped

02. POLITIK

24 — 25

[Raumpolitik mit Blick auf Alt und Jung](#)

Edith Zitz

26 — 28

[Kunst und Kultur für alle!](#)

Sabine Letz

30 — 32

[Jenseits der Armutsgrenze](#)

Elke Weilharter & Monika Wagner

33

Kolumne: [Höhenrausch mit](#)

[Obergrenze – oder die Kunst](#)

[des Upgrades](#)

Social Impact

03. INTERNATIONAL

34 — 36

[Film und Geschichte in Ruanda](#)

Arlette-Louise Ndakoze

37 — 39

[Land in Sicht!?](#)

[Soziokultur als Landlebensgestaltung](#)

Beate Kegler

40 — 45

[Kunst ist immer politisch](#)

Sandy Fitzgerald

46 — 49

[Gràcia: eine Gemeinschaft schlägt zurück](#)

Jordi Blanchar

04. THEORIE

52 — 55

[Stadt- und Regionalentwicklung: Kunst im öffentlichen Raum als Hoffnung](#)

Martin Fritz

56 — 59

[K.U.L.M. – Avantgardismus und „Provinz“](#)

Erwin Fiala

60 — 62

[Medienkultur – Kulturmedien?](#)

Evelyn Schalk

05. IG ARBEIT

64 — 67

[Die Europäische Theaternacht](#)

Rebecca Eder

68 — 70

[Zeitgenössischer Zirkus. Perspektiven, Probleme, Chancen](#)

Patrick Kwasi

72 — 73

[Kreative und innovative Wege der Publikumsgenerierung](#)

Helen Sust

74 — 75

Kolumne: [Von wertvollen Menschen](#)

Andi Wahl

07. LITERATUR

76 — 77

[Morgen & Mein Mädchen](#)

Alfred Goubran

08. KUNST

80 — 82

[KUNSTZELLE](#)

06 — 07 / 29 / 50 / 51 / 63

71 / 78 / 79 / 83





8

Patrick Kwasi

Armes Österreich

Patrick Kwasi ist Mediengestalter und Projektkoordinator der IG Kultur Österreich und Dozent an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz.

1,5 Millionen Menschen sind in Österreich laut Statistik Austria von Armut und sozialer Ausgrenzung betroffen, fast ein Viertel davon Kinder und Jugendliche. Für ein so reiches Land eigentlich viel zu viel. Österreich zeigt hierbei strukturelle Defizite. Wie so oft benötigt es die Initiative engagierter Menschen, um zu verbessern, worum sich der Staat zu wenig kümmert. Dabei kommt ihnen die Flüchtlingsdebatte nicht gerade entgegen.

Doch was heißt hier überhaupt arm? Armut misst sich an Anteil und Teilhabe, die Menschen in einer Gesellschaft in Anspruch nehmen. Sie ist relativ. Deshalb unterscheidet sich auch die Armutsgrenze in Österreich zu jener in Frankreich, Rumänien, den USA oder Südafrika. Sie ist ein Indikator für Verteilung und Ungleichheitsrelationen. Konkret geht es darum, wer sich alltägliche Güter nicht leisten kann. Aber nicht nur das. Es geht auch um mangelnde soziale Teilhabe und Stigmatisierung, mit denen die Betroffenen zu kämpfen haben. Besonders gefährdete Menschengruppen sind jene, die nicht mehr als einen Pflichtschulabschluss haben. Schon eine Lehre halbiert das Armutsrisiko, ein Studium hingegen drückt es nur mehr geringfügig. Aber es trifft auch Menschen in Ein-Personen-Haushalten, Arbeitslose, MigrantInnen, Menschen mit Behinderung, Alleinerziehende,

kinderreiche Familien und Langzeitarbeitslose. In Österreich gibt es in etwa 400.000 arme Menschen. Über 16.000 sind sogar obdachlos – über zwei Drittel davon in Wien. Für ein reiches Land wie Österreich ganz schön viel. Denn knapp 14% der Bevölkerung gelten als armutsgefährdet. Das sind all jene, die monatlich weniger als € 1.100 verdienen. Das betrifft sogar Leute, die vollzeitbeschäftigt sind, eine Klasse, die mit zunehmender Prekariisierung und Aufweichung des ArbeitnehmerInnenschutzes entstanden ist. Man spricht hierbei von den Working Poor. Trotz allen bedenklichen Entwicklungen muss man sagen, dass Österreich immer noch über ein ausgesprochen gutes Sozialsystem verfügt, wenn man es mit dem anderer Länder vergleicht. Aber es begnügt sich damit, die Symptome abzumildern und beschäftigt sich zu wenig damit, die Probleme zu lösen. Es ist nicht nur wichtig, konkrete Direkthilfe für Betroffene zu leisten, im Sinne von Soforthilfe in Versorgungsfragen, wie etwas zu essen oder ein Dach über dem Kopf. Es gibt auch jene, die nicht Fische, sondern Angeln verteilen. Verschiedene Initiativen kümmern sich um Programme zur Reintegration in die Gesellschaft und in den Arbeitsmarkt, und zwar nicht im Sinne des AMS, die Menschen gemäß Nachfrage des Arbeitsmarktes passend zu machen, sondern in dem Sinne, ihnen selbst zu ermöglichen, ihre

1,5 Millionen Menschen sind in Österreich laut Statistik Austria von Armut und sozialer Ausgrenzung betroffen, fast ein Viertel davon Kinder und Jugendliche.

Probleme gemäß ihrer eigener Bedürfnislage anzugehen. Darüber hinaus gibt es Initiativen, die eine Öffentlichkeit schaffen, versuchen Vorurteile abzubauen, zu sensibilisieren und eine Lobby für Betroffene zu bilden. Es sind Öffentlichkeiten, in denen eben nicht über die Betroffenen gesprochen wird, als seien sie das Problem, das gelöst werden müsse, sondern in denen sie selbst zu Wort kommen, sich selbst vertreten und für sich selbst und über ihre Probleme sprechen können. In einer politischen Stimmung, die diese Menschen als Problem sieht, sich aber darauf beschränkt, sie zu versorgen und ruhigzustellen, sehen sich viele dieser Initiativen sogar dazu gezwungen, auf die Unterstützung der öffentlichen Hand zu verzichten.

Die **Straßenzeitung „Augustin“** begann als Medienprojekt an der Sozialakademie in Wien und wurde in Anlehnung an bereits bestehende internationale Straßenzeitungen wie „The Big Issue“ in London konzipiert. Sie kommt ganz ohne öffentliche Förderungen aus. Nur so, glauben die Initiatoren, können sie unabhängig von der Politik ein Sprachrohr der Mittellosen sein. Man ist der Überzeugung, dass man mit Geld aus öffentlicher Hand einerseits nicht mehr so kritisch schreiben, andererseits nicht mehr einem so breiten Spektrum an Menschen bedarfsorientiert helfen könne, sondern Quoten die Arbeit bestimmen würden, anstatt die jeweilige Situation und Bedürfnisse der Menschen. Außerdem sind sie davon überzeugt, dass Asylwerbende aus ihrem Netz herausfallen würden. Der Fokus der Initiative liegt deutlich in der Sichtbarmachung, der Bewusstseinsbildung, nicht jedoch so sehr in der Partizipation der Betroffenen am Projekt selbst. Es handelt sich um eine Straßenzeitung mit Schwerpunkt Armut und Armutsgefährdung, das Image der Obdachlosenzeitung entspricht dem „Augustin“ nicht, so Eva Rohrmoser. Sie hätten zwar mit fünf Obdachlosen im Verkauf begonnen, allerdings handelt es sich auch dort mittlerweile um

eine äußerst heterogene Gruppe. Was sie eint, ist die finanzielle Not, nicht allerdings die Wohnungslosigkeit. Die Straßenzeitung hat zwar schon einen sozialarbeiterischen Anspruch, allerdings nur bedürfnisorientiert, das heißt gemäß den Nöten und Wünschen der Betroffenen selbst und nicht nach von außen kommenden Vorstellungen. Vermutlich schaffen sie es genau deshalb, eine so diverse Gruppe Menschen zu vertreten und einzubeziehen.

Einen anderen Ansatz verfolgt die „Kupfermuck’n“ in Linz. Hinter der Straßenzeitung der oberösterreichischen Landeshauptstadt steht der Verein ARGE für Obdachlose. Er beschäftigt sich in erster Linie mit Wohnhilfe, Beschäftigung und Tagesstruktur und Delogierungsprävention. Die Straßenzeitung entstand nicht aus

Was sie eint, ist die finanzielle Not, nicht allerdings die Wohnungslosigkeit.

sich heraus als Medienprojekt, wie etwa der Wiener „Augustin“, sie ist genau umgekehrt eher eine Folge ihrer Arbeit im Feld. Die Zeitung wurde gestartet, um den Betroffenen eine sinnvolle Beschäftigung zu liefern und sie nicht in Wärmestuben und Notschlafstellen ruhigzustellen. Nicht nur der Verkauf, auch die Redaktion wird von Betroffenen selbst geleistet, was bedeutet, dass sie grundsätzlich für sich selbst sprechen können und nicht nur vertreten werden. Insofern versteht sich die

10

► „Kupfermuck'n“ ebenfalls als Sprachrohr, der Verein dahinter als Lobby. Zwei ihrer Mitarbeitenden, selbst Betroffene, vertreten die Wohnungslosenhilfe auch vor der Landesregierung. Nicht das Medium kommt zuerst, und dann die Frage der Einbeziehung, sie legen ihren Fokus auf die integrative Hilfe, also die Inklusion und Partizipation von Betroffenen. Die Medienarbeit resultiert daraus.

Gerade für Initiativen, die eine Öffentlichkeit herstellen, ist es ärgerlich, wie das Thema in der Flüchtlingsdebatte instrumentalisiert wird. Das Thema Armut oder Obdachlosigkeit wurde erst wieder auf breiter Basis ein politisches Thema, als die Flüchtlingskrise im Agenda Setting ganz oben stand. Die rechten und konservativen Parteien sind es in erster Linie, die österreichweit seit über zehn Jahren Bettelverbote fordern und teilweise sogar umsetzen. Für ebenjene Gruppe, gegen die man so lange bereits erbittert kämpft – die ÖVP Linz plakatiert in der ganzen Stadt, ihr Bettelverbot habe die Sicherheit erhöht –, behauptet man also plötzlich, sich einzusetzen, wenn es darum geht, gegen Flüchtlinge vorzugehen. Für die Initiativen ist es mühsam, jahrelang für ihr Thema eine Öffentlichkeit zu schaffen und nun zusehen zu müssen, wie es politisch instrumentalisiert wird, die Themenführerschaft an eben jene geht, die die stärksten Vorurteile zu verantworten haben. Zumal sich dadurch auch nichts für die einheimischen Obdachlosen verbessert. Sie werden nur hervorgezerrt, um moralisch legitimieren zu können, einen härteren Asylkurs zu fahren, während Gesetze, die Schikanen für Obdachlose darstellen, weiter gefordert und umgesetzt werden. In anderen Worten: Man hilft ihnen nicht mehr, weil man den Flüchtlingen hilft – man fordert eher ganz im Gegenteil einen härteren Kurs gegen Flüchtlinge, um den harten Kurs gegen Obdachlose beibehalten zu können. Geholfen wird dadurch niemandem. Reaktionen auf die Gerüchte, dass für Obdachlose aufgrund des Aufkommens für die Flüchtlinge nichts getan würde, kamen ganz unmittelbar. Bei der „Kupfermuck'n“ habe der ORF angerufen, so Geschäftsführer Heinz Zauner, um nachzufragen, ob es stimme, was von gewissen Seiten behauptet werde, dass ihre finanziellen Mittel zurückgegangen seien, beispielsweise das

Man fordert eher einen härteren Kurs gegen Flüchtlinge, um den harten Kurs gegen Obdachlose beibehalten zu können.

Spendenaufkommen, seit Flüchtlinge in aller Munde sind. Eine Fehlinformation. Er erzählt aber auch, dass diese Ressentiments tiefer sickern, selbst Obdachlose seien dadurch gegen Flüchtlinge aufzubringen. Ihre eigene Klientel sei es teilweise, die sich darüber beschwere, was für Flüchtlinge geleistet würde und nicht für Obdachlose, obgleich sie selbst mitunter seit zehn Jahren die Hilfe des Vereines in Anspruch nehmen würden, in Betreuung sind, kurz: gerade Geld kosten, während Flüchtlinge auf Essens- und Kleiderspenden von Privatpersonen angewiesen sind und keinen Zugang zum Großteil der Sozialleistungen haben. In TV und Zeitung sieht man sie gar mit Tränengas beschossen und unter Stacheldraht durchrobben. Es sei paradox, so Heinz Zauner, jedoch ließen sie sich davon nicht beirren. Man behält die Zügel der Repräsentation dabei in der Hand, dadurch, mit wem man worüber in welcher Art und Weise spricht, vor allem dabei, was man im eigenen Medium ausdrücken kann. So beschäftigen sie sich selbst viel mit dem Flüchtlingsthema und haben auch viele AsylwerberInnen im Verkauf. Wenn sich das Blatt dem Thema Flüchtlinge widmet, scheut man im partizipativen Projekt konsequenterweise auch nicht davor, diese einzuladen, die redaktionelle Arbeit zu leisten. Es wird dann nicht über Flüchtlinge geschrieben, sondern sie erzählen selbst.

Manche Vorurteile werden sich bestimmt nicht über den ungleichen und vergeblichen Kampf gegen die medialen Riesen auf den Fußmatten der österreichischen Haushalte und den Blech-



kästen an unseren U-Bahn- und Straßenbahnstationen lösen. So gibt es auch Projekte, die gänzlich andere Wege gehen, als jene, über Redaktion oder Verkauf einer Zeitung eine Plattform bieten, die eigene Situation zu schildern und dabei wieder in den Arbeitsalltag zurückzufinden und ein paar Euro dazu zu verdienen. Die Selbstdarstellung unserer Straßenzeitungen kann der Fremddarstellung von „Krone“, „Österreich“ und „Heute“ wenig entgegensetzen, wenn sie sich dazu entschließen, den Wind, den sie machen, mit einem Sturm zu übertönen. Es gibt ja auch andere Ansätze, die direkte Kontakte zwischen Menschen herstellen und einen lebensnahen Eindruck von Situation und Alltag vermitteln. Am Ende beeindruckt das die einzelnen vielleicht sogar mehr, als ein paar reißerische Artikelchen in Boulevardblättern, die das Papier nicht wert sind, auf dem sie gedruckt wurden, auch wenn letztere das Tausendfache an Menschen erreichen.

Es sind vor allem soziale Initiativen, die einen großen Beitrag dazu leisten, dass sich die Situation nicht verschlechtert.

Initiativen wie „Supertramps“ oder „Shades Tours“ bieten Stadtführungen von und mit Obdachlose an. Man lernt dabei eine Seite der Stadt kennen, die sonst im Verborgenen bleibt. Sie führen durch Hilfseinrichtungen und öffentliche Plätze, zeigen, wo man gratis etwas zu essen kriegt oder sich aufwärmen kann und erklären, was einen guten Schlafplatz ausmacht. Ihre Geschichten unterscheiden sich ebenso, wie die Gründe ihrer Obdachlosigkeit. Vom einfachen Arbeiter bis zum Manager brachte

sie Scheidung, Jobverlust, Sucht, Krankheit, Schulden, Flucht oder Haftentlassung auf die Straße. Ihre Führungen leiten die Guides allerdings ohne Tränendrüse, dafür aber mit viel Humor und Anekdoten aus ihrem Alltag. Die „Supertramps“ bieten derzeit acht Touren an, um das andere Gesicht der Stadt Wien kennenzulernen, die man gegen freie Spende (Richtwert € 15) besuchen kann. Dabei leistet der Verein einen Beitrag zur Reintegration in einen Arbeitsalltag und für einen Zuverdienst der Betroffenen. Gleichzeitig baut die Initiative Vorurteile ab und vielleicht viel nachhaltiger, als es die geschriebene Sprache vermag. Denn wie könnte das besser geschehen als durch persönlichen Kontakt und Austausch zwischen Menschen?

Laut dem Experten Martin Schenk hat Österreich die Wirtschaftskrise bislang ohne einen wesentlichen Anstieg an Armut überstanden, was auch am Sozialsystem liegt. Aber nicht nur. Der Staat überlässt es viel zu sehr dem freiwilligen Engagement seiner BürgerInnen, die nötigen Impulse zu setzen, die über die Sicherung des nackten Überlebens hinausgehen und ein würdiges gesellschaftliches Leben ermöglichen. Eine Privatisierung des sozialen Gewissens. Denn es sind vor allem soziale Initiativen, die einen großen Beitrag dazu leisten, dass sich die Situation nicht verschlechtert, nicht nur als VersorgerInnen, sondern als Hilfe zur Reintegration, als Steigbügel zurück in das soziale und berufliche Umfeld, als politische Lobby und Sprachrohr der Stimmlosen. Jede Initiative für sich konzentriert sich im Sinne einer Verbesserung der Situation auf einen Aspekt des Ganzen. Doch gemeinsam schrauben sie an allen Seiten. Sie werden die Maschine alleine nicht in Gang kriegen, zusammen bringen sie aber vielleicht noch viele weitere Rädchen in Bewegung, die am Ende gemeinsam einen echten Unterschied machen könnten. Zumindest bleibt das zu hoffen. Denn 15% Armutsgefährdung und fast so viele Arme, wie die EinwohnerInnenzahl, der zweit- und drittgrößte Stadt Österreichs zusammen, das ist für so ein wohlhabendes Land wie Österreich viel zu viel. ◀

12



Rainer Rosegger

Das ROSTFEST: Ein postindustrielles Festival

Die Stadt Eisenerz mit dem Erzberg, ehemals als Brotlaib der Steiermark bezeichnet, und die Eisenstraße werden in unserer heutigen Zeit als „Systemfehler“ angesehen.

Rainer Rosegger ist Soziologe, mit der Agentur SCAN im Bereich kommunaler und regionaler Veränderungsprozesse tätig und unterrichtet an der Karl Franzens-Universität und der TU Graz. Engagiert in gesellschaftlichen Projekten in Österreich und Afrika. Seit 2012 gemeinsam mit Elisa Rosegger-Purkrabek und Franz Lammer für das ROSTFEST verantwortlich.

Die Stadt Eisenerz mit dem Erzberg, ehemals als Brotlaib der Steiermark bezeichnet, und die Eisenstraße werden in unserer heutigen Zeit als „Systemfehler“ angesehen. In einer Welt, in der Wachstum als die maßgebliche Größe zur Bestimmung der Daseinsberechtigung angesehen wird, ist eine mit Strukturproblemen sondergleichen behaftete, ehemalige Bergbauregion im globalen Kontext wenig bis gar nicht relevant. Die Stadt Eisenerz ist in den letzten 50 Jahren mit einem Rückgang von rund 13.000 auf rund 4.200 EinwohnerInnen auf ein Drittel der ursprünglichen Bevölkerung „geschrumpft“. Im Jahr 2004 stand mit rund 700 Leerständen fast ein Drittel aller Wohnungen leer. Inspiriert vom „Stadtumbau Ost“ und in Kooperation mit dem Programm „Shrinking Cities“ der bundesdeutschen Kultur-

stiftung startete vor über zehn Jahren der Prozess „re-design Eisenerz“: Ein auf 15 Jahre ausgelegter umfassender kommunaler Veränderungsprozess. Wesentliche Pfeiler der Vorgehensweise waren die politische Akzeptanz der demographischen Veränderung, die Aufwertung des historischen Ortszentrums mit Umzügen in zentrumsnahe sanierte Wohnungen und die zielgerichtete Vernetzung von Aktivitäten und Projektvorhaben. Im Rahmen dieser Tätigkeit hat ein deutscher Soziologe 2006 noch empfohlen, die Stadt doch „vom Netz zu nehmen“, die Lichter abzdrehen, wenn auch die Letzten weggezogen sind. Und auch auf Ebene politischer EntscheidungsträgerInnen wird in Zeiten schrumpfender Budgets die Sinnhaftigkeit hinterfragt, öffentliche Mittel in eine totgesagte Region zu stecken.

Nach einer langen Phase der Realitätsverweigerung hat an der Eisenstraße in den letzten Jahren ein Prozess der Akzeptanz und des Umdenkens eingesetzt.

► Im Jahr 2009 wurde im Rahmen des Projekts „re-design Eisenerz“ ein Kulturentwicklungskonzept erarbeitet. Ziel dieses Konzeptes war es, den Veränderungsprozess um den wichtigen Bereich der Kulturarbeit zu ergänzen, lokale AkteurInnen zu stärken und mit Kunstschaffenden überregional zu vernetzen. Daraus entwickelte sich 2010 das Programm „eisenerZ*ART“, und im Jahr 2012 wurde in Kooperation das ROSTFEST als eigenständiges Format gestartet. Es basiert auf der Annahme, dass leerstehende Gebäude eine [wachsende] Ressource darstellen und Eisenerz Pionier in der Aushandlung einer Postwachstumsgesellschaft sein kann: Europa ist seit 2008 mit einer umfassenden Krise konfrontiert, und in Österreich sind die Arbeitslosenzahlen aktuell auf einem für die zweite Republik historischen Niveau. Diese Umstände wurden in der Region rund um den Erzberg bereits vor 20 Jahren zur Wirklichkeit. Nach einer langen Phase der Realitätsverweigerung hat an der Eisenstraße in den letzten Jahren ein Prozess der Akzeptanz und des Umdenkens eingesetzt. Neue Strategien werden erprobt und kulturelles sowie soziales Kapital als wesentliche Faktoren einer Veränderung angesehen. Das ROSTFEST will dafür einen Experimentierraum schaffen.

In einem Beitrag zur gesellschaftlichen Vielfalt erörtert Luis Fidschuster die Bedeutung von „Diversität“ für die Entwicklung des ländlichen Raums. Ausgehend von dem Befund, dass die Bindung der Menschen an ländliche Regionen auch davon abhängt, inwieweit es gelingt, verschiedene Bevölkerungs- und Altersgruppen zu integrieren und sozialen Ausschluss zu verhindern, fordert er „soziale Spielräume“, in denen BürgerInnen ihre Talente und Interessen entfalten und in die Entwicklung einbringen können. Solche Spielräume entstehen durch die Wertschätzung, Förderung und Nutzung der Vielfalt in einer Region. In diesem Kontext warnt Fidschuster von einer Überbetonung der regionalen Identität, die [zu] stark auf Traditionen und regionalen Besonderheiten basiert und regionsunabhängige, zeitgenössische [globale] Werte sowie in Regionalentwicklungsprojekten unterrepräsentierte Gruppen (Jugendliche, MigrantInnen etc.) weitgehend ausblendet.

Mit dem ROSTFEST konnten wir über die letzten vier Jahre einen Handlungsspielraum schaffen, in dem unterschiedliche Genera-

tionen und Milieus aufeinandertreffen und in Austausch treten. Innerhalb dieses Rahmens sind neue Formen der Beteiligung entstanden: Normalerweise dominieren Flip-Charts und Diskussionsformate herkömmliche Regionalentwicklungsprozesse, die damit auch eine Zugangsbarriere für einzelne soziale Milieus schaffen. Durch die niederschwellige Vernetzung beim ROSTFEST können ganz unterschiedliche Menschen erreicht werden. Im Sinne des Prinzips „Hands On“ gehen wir davon aus, dass vieles bereits diskutiert und analysiert wurde. Vielmehr braucht es die konkreten Aktivitäten und Umsetzungen vor Ort, um die Veränderung gemeinsam zu gestalten. Beim monatlich in Eisenerz stattfindenden ROSTFEST-Stammtisch werden diese Aktivitäten besprochen und die Möglichkeiten der Umsetzung im konkreten sozialen Austausch erörtert. Dadurch werden unterschiedliche Menschen mit ihren jeweils gegebenen Ressourcen angesprochen und so ein gleichberechtigter Teil des Prozesses.

Das Festival selbst zeichnet sich durch die einzigartige Mischung von Kunst, Musik, Sport und Action, Inhalte für alle Generationen sowie Diskurse zu unterschiedlichen relevanten Themen bei freiem Eintritt aus. Als verbindende Klammer steht Kunst und Kultur im Mittelpunkt des Formats. Es werden unterschiedlichste Genres programmiert und Beziehungen dazwischen hergestellt. So trifft beispielsweise Heavy Metal auf Volksmusik, bildende Kunst auf „performative arts“, StraßenkünstlerInnen arbeiten mit etablierten Kulturschaffenden, und lokales Handwerk wird in unterschiedliche Methoden künstlerischen Schaffens integriert. So entstehen neuartige Inhalte, die unterschiedliche Menschen und Bevölkerungsgruppen ansprechen und zum Reflektieren motivieren: KünstlerInnenkollektive arbeiten in und rund um leerstehende Gebäude, beleben Plätze, zeigen auf, provozieren, denken über Vergangenes nach, behandeln die Zukunft, verändern Perspektiven und Fragen nach

Mit dem ROSTFEST konnten wir über die letzten vier Jahre einen Handlungsspielraum schaffen, in dem unterschiedliche Generationen und Milieus aufeinandertreffen und in Austausch treten.



16

Es ist wichtig, das Vertrauen der Menschen zu gewinnen, um wirk-
same Experimente zu ermöglichen.



Statt einer Selbstgefälligkeit ist für die Entwicklung des ländlichen Raums ein Selbstbewusstsein und die Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem gefragt.

Handlungsstrategien. Performances schaffen Spielräume, die zum Nachdenken anregen, neue Perspektiven aufzeigen oder einfach zum Mitmachen inspirieren. Im Jahr 2015 fanden an drei Tagen über hundert Programmpunkte an unterschiedlichen Locations statt, und das Festival wurde von rund 10.000 Menschen besucht.

Zu unserer eigenen Verwunderung ist das Format URBAN-CAMPING von Beginn an der „Publikumsschlager“ beim ROSTFEST. Im Jahr 2015 wurden rund 80 leerstehende Wohnungen in der Siedlung Münichtal von über 800 FestivalbesucherInnen bewohnt. Die Siedlung und deren Wohnungen sind dann in kürzester Zeit mit vielen jungen Menschen, Schlafsäcken, Isomatten, Gaskochern, Taschenlampen, Musik[instrumenten] etc. wieder bevölkert. Für die CamperInnen (meist junge Menschen, aber auch Familien) ist dies ein völlig neues Urlaubsgefühl. Vor allem aber auch die verbleibenden BewohnerInnen in der Siedlung erfreuten sich über die neue Nachbarschaft. Auf Grund des großen Erfolgs stellt sich die Frage, ob mit den Erfahrungen aus dem URBAN-CAMPING ein neues Angebot für bestimmte Zielgruppen im Tourismusbereich entwickelt werden kann: Gerade KlettersportlerInnen, BergsteigerInnen, TourengerInnen und KanufahrerInnen sind interessiert an alternativen Tourismuskonzepten. Die Eisenstraße mit ihren Attraktivitäten im Bereich Extrem- und Alpinsport bietet ein perfektes Umfeld dafür. Durch die Beschäftigung mit Urban-Camping kann ein neues System entstehen, in dem leerstehende Gebäude mittels einfachen und kostengünstigen Aufwertungsmaßnahmen zu attraktiven Angeboten für diese Zielgruppe werden. Dies ist ein Beispiel dafür, wie Nachhaltigkeit in der regionalen Entwicklung aus Experimenten entstehen kann. Eine Herausforderung dabei ist der Umgang mit bestehenden Gesetzen und Normen.

Wesentlich erscheint dabei: Statt einer Selbstgefälligkeit ist für die Entwicklung des ländlichen Raums ein Selbstbewusstsein und die Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem gefragt. Neben

der Brauchtumpflege gilt es, die Lust am Experiment zu entwickeln. Kunst darf in kommunalen oder regionalen Entwicklungsprozessen nicht zur Behübschung eingesetzt werden. Kunst kann auch verstören, Wunden aufreißen, Angst machen und kritisieren. Kunst kann aber auch verbinden, Sinn produzieren, glücklich machen und Ideen generieren. Wie Erfahrungen zeigen, besitzen Kunst und Kultur in Prozessen der Veränderung damit eine besondere Bedeutung. Dafür braucht es Mut und ein Bekenntnis zum Neuen seitens der politischen EntscheidungsträgerInnen in der Region. Die Bevölkerung muss direkt angesprochen und an der kulturellen Entwicklung beteiligt werden.

Kulturelle Entwicklung an der Schnittstelle zwischen künstlerischen Aktivitäten und sozialen Strukturen braucht im wesentlichen Kontinuität: Es ist wichtig, das Vertrauen der Menschen zu gewinnen, um wirksame Experimente zu ermöglichen. Dieses Vertrauen kann nur durch langjährige Arbeit vor Ort entstehen. Zahlreiche regionale Kulturinitiativen im ländlichen Raum Österreichs leisten dahingehend beispielhafte Arbeit. Gerade in Zeiten gesellschaftlicher Transformation und Umbrüche ist es wesentlich, diese Aktivitäten zu stärken. Das ROSTFEST selbst basiert auf umfassendem ehrenamtlichen Engagement. Auf Dauer wird es aber nicht möglich sein, so weiterzuarbeiten. Deswegen erscheint es uns als wesentlich, Kulturbudgets in diesen Zeiten zu erhöhen, um dabei das Stadt-Land-Gefälle zu reduzieren. In Zukunft wollen wir ein Netzwerk ähnlicher Initiativen aufbauen, um diese Forderung gemeinsam stärker artikulieren zu können. ◀

18



Elisabeth Bernroitner

Let's Face Reality

Über die Nicht-Teilhabe von Wiens – gar nicht mehr so – neuen StadtbürgerInnen

Kunst für alle?

Nur wenige Städte werden weltweit so sehr mit Kunst und Kultur verbunden wie Wien. Die Aufgabe von öffentlich geförderten Kunst- und Kultureinrichtungen ist es, für möglichst viele Teile der Gesellschaft zu arbeiten. Die demografische Zusammensetzung der Bevölkerung ist unter den BesucherInnen der Theater, Museen und Konzerthallen der Stadt Wien aber keinesfalls repräsentativ wiederzufinden – am öffentlich geförderten Kulturgeschehen nimmt nur ein kleiner Prozentsatz der Wiener Bevölkerung teil.

Betrachtet man die Nicht-Teilhabe auf Publikumsebene näher, handelt es sich primär um Aspekte sozialer Herkunft und Bildungshintergründe. Es werden bislang vor allem jene Menschen erreicht, die der so genannten „höheren Bildungsschicht“ angehören. Menschen mit bildungsbenachteiligtem oder „sozial schwachem“ Hintergrund sind bis heute von der Teilhabe an Kunst- und Kulturangeboten vielfach ausgeschlossen.

Elisabeth Bernroitner ist Kulturarbeiterin im Kunst-SozialRaum Brunnenpassage und freie Mitarbeiterin im Weltmuseum Wien. Sie ist kulturwissenschaftlich und kuratorisch tätig.

Dazu gehört auch ein großer Teil jener Bevölkerung, der als MigrantInnen oder Menschen mit Migrationshintergrund bezeichnet wird. Die Frage der Nicht-Teilhabe darf dabei aber keineswegs zu einer Migrationsfrage überhöht werden, dennoch überschneiden sich soziale Kategorien mit Kategorien der Herkunft des Öfteren. Überdies werden auch gut ausgebildete Menschen mit Migrationsbiografien, die in mehr oder weniger gesicherten finanziellen Verhältnissen leben, benachteiligt und diskriminiert. Als Beispiel sei hier die Diskriminierung akademisch ausgebildeter (post-)migrantischer KünstlerInnen genannt, die etwa auf den Theaterbühnen gar nicht oder aufgrund körperlicher Merkmale nur für wenige, stereotype Rollen eingesetzt werden.

Auch wenn die Teilhabe an Kunst und Kultur mitunter nicht bewusst vorenthalten wird, werden soziale Ungerechtigkeiten und Ausschluss von Kunst- und Kulturinstitutionen auf [un]sichtbare Weise reproduziert. Wenn nur ein Bruchteil der Bevölkerung Anteil an Kunst und Kultur hat, stellt sich die Frage nach dem Einsatz öffentlicher Kulturgelder, nach der Legitimität dieser Institutionen und somit auch nach der Rechtmäßigkeit der bestehenden Strukturen. Es ist ein demokratisches Prinzip, dass die

► inzwischen schon gar nicht mehr so neuen StadtbürgerInnen ein Anrecht darauf haben, dass staatliche Kulturfördergelder auch bei ihnen ankommen.

Transkulturelle Ansätze sind Querschnittsaufgaben von Theatern, Museen und Konzerthäusern und sollten selbstverständliche Ausgangsbasis ihrer Arbeit sein. In Hinblick auf ihren öffentlichen Auftrag sind große öffentlich geförderte Kulturhäuser daher aufgefordert, sich transkulturelle Konzepte anzueignen. Kunst- und Kultureinrichtungen, die sich dieser Öffnung verschließen und sich nicht darum bemühen, der Vielheit der Bevölkerung zu entsprechen, laufen Gefahr, sich selbst obsolet zu machen.

Einer Studie (Mandel, Birigit: Interkulturelles Audience Development? Barrieren der Nutzung öffentlicher Kulturangebote und Strategien für kulturelle Teilhabe und kulturelle Vielfalt. In: Schneider, Wolfgang [Hg.] Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis) zufolge wird das derzeitige öffentliche Kulturangebot tendenziell als elitär empfunden. Unter den Nicht-NutzerInnen der bestehenden Institutionen gibt es demnach u.a. die Annahme mangelnder Relevanz von Kunst für das eigene Leben und dass Kunst nicht zum eigenen Lebensstil passe. Ebenso herrsche Angst, nicht über die richtigen Formen im Umgang mit kulturellen Angeboten zu verfügen und Kunst nicht zu verstehen.

Trankulturelle Handlungsstrategien

Um für den Kultursektor relevant zu bleiben und der eigenen Musealisierung vorzubeugen, bedarf es nicht nur einzelner Projekte am Rande des Spielplans, sondern klarer politischer, langfristiger Strategien und Formate. Bei gleichzeitigem Erhalt der Kulturinstitutionen in ihrer jetzigen Form ist tatsächliche Veränderung nicht möglich. Gemeint sind ein Paradigmenwechsel, ein In-Frage-Stellen der eigenen Unternehmenskultur und eine nachhaltige Veränderung der eigenen Haltungen. Auf Organisationsebene bedeutet dies eine neue Besetzungspolitik in Bezug auf alle Entscheidungslevels. Auf Publikumsebene sind Kreativität in der Schaffung von Partizipations- und Zugangsmöglichkeiten gefragt sowie ein selbstverständliches Mitdenken jener Personen, die bislang ausgeschlossen wurden. Es darf dabei jedoch nicht um den Versuch des Generierens von neuem Publikum und damit neuer finanzieller Einnahmen im Sinne von

Es bedarf partizipatorischer Experimente, neuer Formate zeitgenössischer Kunst und künstlerischer Programme, die die Lebensrealitäten in Wien verhandeln.

klassischem Audience Development gehen bzw. die Bemühung, leere Sitzreihen aus Angst um das eigene Fortbestehen zu füllen. Auch die bisweilen vorgeschobenen Internationalitätssagen sind nicht mit transkultureller Praxis vor Ort gleichzusetzen. Eine transkulturelle Perspektive in Hinblick auf Publikum beinhaltet die Sensibilisierung für Barrieren und Ungleichheit betreffend Zugang und Chancen.

Anstatt kulturpolitischer Pflichterfüllung sollten betreffende Institutionen inhaltlich bezüglich Spielplan- und Programmgestaltung den Anspruch haben, gesellschaftliche Konzepte mitzudenken und mitzuprägen. Es bedarf partizipatorischer Experimente, neuer Formate zeitgenössischer Kunst und künstlerischer Programme, die die Lebensrealitäten in Wien verhandeln. Aktuell wenden sich vermehrt Kultureinrichtungen in ihrer Programmgestaltung Themen der gegenwärtigen sozialen, demografischen und politischen Veränderungen zu, doch eine weitere und gänzliche Hinwendung zu neuen Fragestellungen jenseits alter Hierarchien und Distinktionen einer Kulturelite ist erforderlich. Es gilt zu überlegen, wie man Menschen über bildungsbürgerliche Abonnement-BesucherInnen und eine hippe Kunstszene hinaus adressieren kann. KulturproduzentInnen sollten sich hierfür mit Überlegungen zu Mehrsprachigkeit und der Frage auseinandersetzen, in welcher Weise das bisherige Programmangebot für Menschen unterschiedlicher sozialer wie kultureller Hintergründe interessant ist. Würden die sozialen Realitäten unserer Stadt und Themenfelder wie Migration oder Flucht bislang in Blick genommen, ist dies mitunter in exotisierender Manier passiert. Diskriminierende Strukturen sind fest verankert, und es bedarf profunder Auseinandersetzung und Expertise, um nicht weiterhin in kolonialen Denkmustern zu verharren und Differenzen zu konstruieren oder aber einzuebnen.



Transkulturelle Kunstpraxis in der Brunnenpassage

Die Brunnenpassage versteht sich als Labor und Praxisort transkultureller und partizipativer Kunst. Vor allem mit Kunstformen, die einen kollektiven Schaffensprozess ermöglichen, wird versucht, die Grenzen der Teilhabe aufzuheben. Menschen mit unterschiedlichen Kunsterfahrungen – oder auch gänzlich ohne Erfahrung mit Kunst – soll hier die Möglichkeit geboten werden,

Menschen mit bildungsbenachteiligtem oder „sozial schwachem“ Hintergrund sind bis heute von der Teilhabe an Kunst- und Kulturangeboten vielfach ausgeschlossen.

an künstlerischen Projekten mitzuwirken. Für viele Menschen ist die Brunnenpassage erster Moment der Teilhabe am kulturellen Leben Wiens. Es ist daher grundlegend für die Arbeit, der Kunst das Elitäre zu nehmen und als möglichst barrierefreier Ort der Begegnung zu fungieren. Im Sinne des Aufbaus eines langfristigen Miteinanders ist Beziehungsarbeit Teil der täglichen Arbeitspraxis. Inhaltlich verhandelt die Brunnenpassage gesellschaftliche Fragen, migrationsbedingte Realitäten und postmigrantische Diskurse sowie Themenfelder, die die urbanen und sozialen Gegebenheiten der Stadt aufgreifen. Über Kunst und

Kultur können BesucherInnen sich Fragen und Themen annähern, die in anderen Diskursformen mitunter nicht so einfach zugänglich sind. In Hinblick auf Niederschwelligkeit sind Veranstaltungen, die ohne deutsche Sprache funktionieren, ebenso wichtiger Teil der Programmgestaltung. Das Kunstschaffen postmigrantischer KünstlerInnen findet in besonderem Maße Eingang in den Spielplan. Als eine lernende Organisation, die im Tun probiert, reflektiert und adaptiert, stellt die Brunnenpassage sich und ihre Formate dabei immer wieder in Frage.

Kunst wird hierbei als ein Medium mit Brückenfunktion betrachtet, das Dialog und Auseinandersetzung ermöglicht und über Sprachgrenzen hinweg verbinden kann. Der den Künsten inhärente Experimentier- und Innovationscharakter, die Mehrdeutigkeit und Ergebnisoffenheit von Kunst und nicht zuletzt die Möglichkeit der nonverbalen Kommunikation machen Kunst zum adäquaten Werkzeug der Artikulation. Mittels einer gemeinsamen Kunstpraxis wird ein durchlässiger, kollektiver Ort für sonst oft segregierte Gruppen geschaffen, den diese sich zu eigen machen und gemeinsam bespielen können. Abseits einer herrschenden Kunstelite, die versucht, ideologisch zu definieren, was in der Kunst Bedeutung hat und Kunst damit als ein Medium der Distinktion missbraucht, öffnet die Brunnenpassage ihren Raum für künstlerische Devianz und Abweichungen vom klassischen künstlerischen Kanon. Brüche und Diskontinuität werden künstlerisch produktiv gemacht.

Der Brunnenpassage ist es ein Anliegen, mit identitären Repräsentationslogiken zu brechen und stereotype Darstellungen auf der Bühne nicht unhinterfragt zu wiederholen. Angebliche Gewissheiten sollen in Frage gestellt und Blickregime dekonstruiert werden. Im Veranstaltungsraum wird nicht mit Differenz gearbeitet, Herkunft wird nicht ständig thematisiert oder als defizitär problematisiert. Ohne zu vereinnahmen wird Diversität als Teil des Alltags und unserer Normalität geltend gemacht. Im



► Sinne von Empowerment werden von Ausschluss Betroffene ermutigt, ihre Beteiligungsrechte einzufordern. Bislang Ungehörten werden SprecherInnenrollen ermöglicht. Dennoch ist die Brunnenpassage kein Raum, der sich in selbstreferentieller Weise ausschließlich unterrepräsentierten Gruppen widmet. Zum einen soll die Mehrheitsgesellschaft in Hinblick auf Ausschlussmechanismen und Strukturen von Diskriminierung sensibilisiert werden, darüber hinaus ist es ein zentrales Anliegen, mit Hilfe von Kunstprozessen und Kooperation das Gemeinsame herzustellen. Damit das Ziel erreicht werden kann, die demografische Zusammensetzung der Stadt widerzuspiegeln, ist strategisch-essentialistische Zielgruppenarbeit vonnöten.

Bei dieser aufsuchenden Form der Zielgruppenarbeit geht es darum – z.B. über die Kooperation mit Vereinen –, jene im Besonderen einzuladen, die von anderen Kunsteinrichtungen nicht adressiert werden und vermeintliche Barrieren zu erkennen und abzubauen. Der Erfahrung nach findet kulturaffines Publikum ohnehin seinen Weg in die Brunnenpassage. Die Konzepte der Brunnenpassage gehen in dieser Hinsicht deutlich über Audience Development-Ansätze hinaus. Nachhaltige und langfristige Projekte sowie prozessorientiertes Agieren sind für die Anbindung der BesucherInnen essentiell – als permanente Institution ist dies der Brunnenpassage, anders als anderen temporären Kunstinitiativen, möglich.

Die Brunnenpassage befindet sich im ständigen Austausch mit einer Vielzahl von Kunst- und Kultureinrichtungen, NGOs, politischen Bewegungen und wissenschaftlichen Institutionen. Im Sinne eines gegenseitigen Brückenschlags soll nicht nur über Kunst in die Gesellschaft hinein interveniert, sondern auch anderen Kulturinstitutionen ExpertInnenwissen zur Verfügung gestellt und Impulse transkultureller Kulturarbeit gegeben werden.

Weitere Praxisbeispiele

Neben der Brunnenpassage gibt es in Wien einige andere Kunstorte und -projekte, die sich zu transkulturellen Konzepten und Strategien bekennen und Teilhabemöglichkeiten und die Sichtbarmachung von unterrepräsentierten Gruppen im Kulturbetrieb zum Ziel haben.

WIENWOCHE als jährlich stattfindendes Festival hat sich u.a. die „Rückeroberung städtischen öffentlichen Raumes“ durch politische Kulturarbeit zum Ziel gesetzt und unterstützt viele Projekte migrantischer oder antirassistischer KünstlerInnen, die einen

Damit das Ziel erreicht werden kann, die demografische Zusammensetzung der Stadt widerzuspiegeln, ist strategisch-essentialistische Zielgruppenarbeit vonnöten.

gesellschaftskritischen Blick auf Themen wie Migration, Rassismus oder Teilhabe werfen.

Das Projekt „kültür gemmal“ fördert junge KulturproduzentInnen, die sich selbst als „migrantisch, Schwarz, Person of Color definieren, ohne Vorgaben zu den Herkunftsländern, Nationalitäten oder Ähnlichem“ finanziell durch Arbeitsstipendien über einen begrenzten Zeitraum.

Das Theaterlabor diverCITYLAB verschreibt sich der Verortung und Öffnung des Theaters für alle Mitglieder der Gesellschaft. diverCITYLAB bietet Stipendien-Programme für junge postmigrantische KünstlerInnen, eine umfangreiche Schauspiel Ausbildung für Menschen mit und ohne Migrationshintergrund und unterstützt unterschiedliche Kulturvermittlungsprojekte. Ziel ist es, dem Gegenwartstheater ein neues, unserer postmigrantischen Gesellschaft angemessenes Gesicht zu geben, mit neuen AkteurInnen und neuen TheatermacherInnen. Der Verein Boem* arbeitet an emanzipatorischen Praxen außerhalb der für die Kunst vorreservierten Felder, die sich mit Alltäglichkeit, Ökonomie und Diskriminierung auseinandersetzen. Oft niederschwellig, aber auch provokant und absichtlich exzessiv – auch und vor allem um ein Kunstangebot zu entwerfen, welches auch Nicht-Kunstinteressierte in seinen Bann ziehen möchte. Aus Platzgründen können hier exemplarisch nur wenige Initiativen genannt werden, darüber hinaus gibt es in Wien und Österreich weitere Orte für Partizipation, an denen Ausschlussmechanismen aufgelöst werden und Menschen sich artikulieren und in Dialog treten können.

Gemein ist all diesen Projekten, dass sie die Pfade der „Kunst um der Kunst willen“ verlassen und die Grenzen sozialer, politischer, künstlerischer und auch wissenschaftlicher Praxen überschreiten, um somit eine gänzlich neue Relevanz ihres eigenen Tuns zu erfahren. ◀

Gebrüder Moped

Society-Event Sozialarbeit

*Die Gebrüder Moped sind die Wiener Kabarettisten Martin
Strecha-Derkies und Franz Stanzl. www.gebruedermoped.com*



Als **Kabarettisten** sind wir ja Angehörige eines durchaus seltsamen Völkchens – wie alle Darstellenden. Wo sonst findest du nämlich eine Berufsgruppe, die Verwandte, Bekannte und andere Leidtragende mit der Frage konfrontiert: „Magst mir einmal bei der Arbeit zuschauen kommen?“ Kein anderer Berufsstand schöpft überhaupt erst die basale Existenzberechtigung daraus, dass ihm bei der Ausübung seiner Profession zumindest ein Mensch zusieht. Aus welchem Genre auch immer stammend, ist also der Bühnenmensch das exakte Gegenteil des Geheimagenten. Der hat bekanntlich seine Performance genau dann versammelt, wenn auch nur ein Mensch ihn bei der Erledigung seines Jobs sieht. (Wir geben zu: James Bond ist ein Streitfall.) / Jedenfalls aber haben der Geheimdienstler mit dem hochgeschlagenen Mantelkragen und der Kabarettist mit dem schwarzen Rollkragenpullover nicht nur gemeinsam, dass sie gerne in platten Klischeebildern beschrieben werden, sondern sie sind auch beide Dienstleister. Wirtschaftswissenschaftlich gehören sie damit dem so genannten Tertiärsektor an. In Volksmundart übersetzt, ist das jener Sektor, der sicher nicht unter die „Hacklerregelung“ fällt. Der Holzhacker hackt Holz (Primärsektor), die Bäckerin bäckt (Sekundärsektor), der Fußballer ballestert (Rapid-Sektor). Alles lehre Arbeit zum Wohle der Menschheit – und dagegen der dauernörgelnde Kabarettist? Wenn man ein Auge zudrückt, eh irgendwie Arbeit, aber kann man die auch brauchen? /

Ein bisschen leichter hat es da eine andere Gruppe Dienstleistender, deren Arbeit abseits jeder Öffentlichkeit stattfindet: die Werk tätigen in sozialer Arbeit. Sie arbeiten in dem spannenden Feld zwischen extrem niedriger finanzieller Entlohnung und dafür (oder deswegen) extrem hoher gesellschaftlicher Anerkennung. „Behindertenbetreuerin sind Sie? Respekt! Das könnte ich nie.“ Sensibilisiert durch die Ereignisse der letzten Zeit zolt man auch einer relativ neuen Verwendungsgruppe sozialer Dienstleister hohe emotionale Aufmerksamkeit. Egal, ob das Gegenüber der blauen Reichshälfte angehört (verächtlicher Blick) oder der anderen (verträumter Blick), wird etwa ein Flüchtlingsbetreuer nach Nennung seiner Tätigkeit stets mit der wertschätzenden Frage konfrontiert: „Und was machen Sie beruflich?“ / Gemeinsam ist den Streetworkerinnen, Pflegern, Jugendbetreuenden jedenfalls, dass sie die Ehre haben, für jene Menschen zu arbeiten, die nach allen Regeln der liberalen Marktwirtschaft Großes geleistet haben. Denn genau diese betreuten Menschen sind es, die das weite Beschäftigungsfeld sozialer Arbeit erst erschließen und mit Sinn füllen. Früge daher der verhaltenskreative Onkel aus Kanada die beinamputierte, drogenabhängige, alleinerziehende, vorbestrafte Transgenderperson mit Migrationshintergrund, ob sie jemals schon einen Arbeitsplatz geschaffen hätte, könnte diese schlicht sagen: „Ja. Mehrere!“

Edith Zitz

Raumpolitik mit Blick auf Alt und Jung

Edith Zitz ist Diversitätsfachfrau mit Fokus auf gesellschaftliche Teilhabe, Arbeit und Wirtschaft, spezialisiert auf Kooperation mit komplexen Organisationen und interdisziplinär ausgelegten Projekten. www.inspire-thinking.at

Sich unbeschwert im öffentlichen Raum bewegen zu können ist ein Grundrecht – möchte man meinen. De facto beeinflussen jedoch z.B. soziale Herkunft, Migrationsbiografie oder Geschlecht die Möglichkeiten, sich Raum zu nehmen, ganz massiv. Ein noch wenig beleuchteter Fleck ist das Zusammenspiel von Alter und Raumeignung. Dazu findet sich in der Literatur zu Mobilität zwar einiges, der klassische Stadtdiskurs blieb zu der Frage bislang eher noch abstinenter, speziell was betagte Menschen betrifft. Stadtplaner und Architekt Jan Gehl definiert die Vision einer menschengerechten Stadt mit den Eigenschaften lebendig, sicher, nachhaltig und gesund. Als Indikator für seine Vision der „Städte für Menschen“ sieht er – wohl nicht zufällig –, ob speziell Alte und Junge die genannten Qualitäten vorfinden. Initiiert hat die kritische Auseinandersetzung mit der autoverkehrsorientierten Stadt mit ihrer leblosen Kühle übrigens die Architekturkritikerin Jane Jacobs bereits 1961 mit „The Death and Life of Great American Cities“. Diese Pionierin ist nach wie vor eine der wenigen bleibend sichtbaren Expertinnen im Diskurs.

Die Vision liegt in einer selbstbestimmten, angstfreien Aneignung des öffentlichen Raumes für Menschen aller Altersschichten.

Die traditionelle Stadtgestaltung, besonders mit Blick auf den (halb)öffentlichen Raum, fegt über die Bedürfnisse von Alten und Jungen hinweg. Beide Spektren der biologischen Altersskala trifft diese Unaufmerksamkeit ähnlich hart, Kleinkinder genauso wie Hochbetagte. Weil der Fokus bei Fragen des öffentlichen Raumes oftmals ausschließlich bei dessen Qualitäten für die mit vielen sozialen Ressourcen ausgestatteten, mobilen und dem gesellschaftlichen Mainstream entsprechenden Menschen liegt, soll hier eine bewusste Weiterführung angeregt werden: Die Vision liegt in einer selbstbestimmten, angstfreien Aneignung des öffentlichen Raumes für Menschen aller Altersschichten, auch für sehr Alte mit Mobilitätseinschränkungen oder für demenzkranke Menschen: Eine caring community im Sinne eines Gemeinwesens und einer stadtpolitischen Planung, die aufmerk-



sam und behutsam auf alle „vor Ort“ schaut, ist dabei die handlungsleitende Vision für eine inklusive Stadtkultur.

Ein fairer Zugang zu (halb)öffentlichen Räumen und die Möglichkeit, sich diese höchstpersönlich zu eröffnen, bringt eine Ausweitung des Aktionsradius mit sich, weiters die Möglichkeit konsumfrei außerhalb der eigenen vier Wände unterwegs sein und entsprechend den eigenen Bedürfnissen verweilen und sich erholen zu können. Dazu gehört z.B. eine adäquate Möblierung (Bänke, Stehtische ...) ebenso wie gut erreichbare, saubere Sanitäreinrichtungen oder nachvollziehbare Beschriftungen mit diversitätssensiblen Piktogrammen: In der Praxis stellen sich genau diese Fragen prioritär, wenn man z.B. mit speziellen „user-Gruppen“ des öffentlichen Raumes unterwegs ist und diesen gemeinsam analysiert.

Die wachsende bzw. zunehmend sichtbare gesellschaftliche Heterogenität und der, bedingt durch ökonomische Verwertungsinteressen, sich verknappende, frei zugängliche öffentliche Räume führen zu einem Amalgam von unterschiedlichen Interessenslagen. Hier begegnen sich jedoch bei weitem nicht immer gleichberechtigte AkteurInnen, die automatisch partnerschaftlich und einander zugewandt in Ausverhandlungsprozesse einsteigen können. Ganz klar sind dann eindeutige Grenzen nötig, wenn es um Grundfreiheitsbeschränkungen und Gewalt geht: Hier auf ein bilaterales Ausverhandeln zwischen ungleich Starken zu setzen bagatellisiert die Verletzungs- und Schwächungserfahrungen, die diskriminatorische Praxen immer mit sich bringen und verschärft gesellschaftliche Hierarchien, anstatt sie abzubauen.

Einen grundlegenden Bezugspunkt für den derzeit inflationär gebrauchten Begriff Diversität stellt übrigens Artikel 21 der Charta der Grundrechte der Europäischen Union dar. Das Doku-

ment hat in Österreich Verfassungsrang: „Diskriminierungen insbesondere wegen des Geschlechts, der Rasse, der Hautfarbe, der ethnischen oder sozialen Herkunft, der genetischen Merkmale, der Sprache, der Religion oder der Weltanschauung, der politischen oder sonstigen Anschauung, der Zugehörigkeit zu einer nationalen Minderheit, des Vermögens, der Geburt, einer Behinderung, des Alters oder der sexuellen Ausrichtung sind verboten.“ Diese Darlegung führt weit mehr Tatbestände an als die alten Diskriminierungsnormen, da es beispielsweise soziale Herkunft und Vermögen beinhaltet. Dass es den Terminus „Rasse“ nach wie vor verwendet, wird bisher leider ohne Effekt kritisiert.

Voraussetzung für eine faire Raumeignung ist also, dass Nutzungskonflikte, die aus divergierenden Interessen entstehen, und gesellschaftliche Machtverhältnisse, etwa die Diskriminierung spezifischer Gruppen von Menschen, überhaupt einmal wahrgenommen werden. Eine solche Sensibilisierung ist keineswegs selbstverständlich, aber zwingende Voraussetzung für die Möglichkeit, diese Situationen überhaupt gezielt zu bearbeiten. Auffallenderweise erleben Junge und Alte vergleichbare Formen der Entwertung: Entweder werden sie paternalistisch in schützende, sie zugleich von der Umwelt isolierende Hüllen gepackt. Oder ihre Bedürfnisse werden denen der (männlichen) Erwachsenen „im besten Alter“ gleichgesetzt. Oder sie erleben, dass ihre „Eigenarten“ schlichtweg nicht ernstgenommen, sondern bagatellisiert werden. Dies alles führt über Verdrängung und Rückzug zur Unsichtbarkeit.

Raum ist ein knappes, endliches, wertvolles Gut. Der klare Blick, wie Alte und Junge ihn sich autonom aneignen können, wird in Zukunft die Lebensqualität der Gemeinden und Städte stark mitbestimmen. ◀

Es geht um den ganzen Menschen, nicht allein oder vorrangig um dessen intellektuelle Fähigkeiten.

Sabine Letz

Kunst und Kultur für alle!

Sabine Letz ist Geschäftsführerin des VÖGB.

Gewerkschaftliche Bildungs- und Kulturarbeit gehören untrennbar zusammen, die gewerkschaftliche Kulturarbeit hat deshalb im VÖGB (Verband österreichischer gewerkschaftlicher Bildung) einen wichtigen Stellenwert.

Dabei geht es um einen Kulturbegriff, der sich von dem, was klassischerweise als „bürgerliche“ Kultur bezeichnet wird, deutlich unterscheidet.

Das bedeutet z.B.,

- dass im gewerkschaftlichen Kulturverständnis der Besuch von Theater, Konzerten, Museen nicht an ein bestimmtes Vorwissen oder spezielle Ausbildungsabschlüsse gebunden ist,
- dass die Arbeitswelt ebenso miteinbezogen wird wie politische Themen
- und dass diese Kultur damit nicht nur der reinen Zerstreuung und Unterhaltung dient.

Der deutsche Gewerkschafter Walter Köpping hat diese Abgrenzung in seinen „Thesen zur Arbeiterkultur“ treffend formuliert: Es geht „um den ganzen Menschen, nicht allein oder vorrangig um dessen intellektuelle Fähigkeiten. Im Mittelpunkt stehen die Beziehungen von Mensch zu Mensch, die Gestaltung des gesellschaftlichen Zusammenlebens (Solidarität als Gegenbegriff zum bürgerlichen Individualismus). Die Arbeiterkultur bezieht die Arbeitswelt mit ein. Auch die Politik gehört dazu. Arbeiterkultur dient der Sammlung, nicht der Zerstreuung. Sie zielt nicht auf Ablenkung, sondern auf Hinlenkung auf die sozialen und politischen Probleme.“ [*]

Gewerkschaftliche Kulturarbeit hat speziell die ArbeitnehmerInnen, ihre wirtschaftlichen, sozialen, politischen Interessen zum Inhalt. Das ist im öffentlichen Kulturleben keine Selbstverständlichkeit, und oft gehen die Angebote an den Lebensinteressen der Mehrheit der Bevölkerung vorbei. Es ist wichtig, einen (neuen) Zugang zu Kultur zu ermöglichen und zu einer kritischen Teilhabe an den unterschiedlichen künstlerischen Darbietungen zu motivieren. Denn Kunst und Kultur stellen einen wesentlichen Beitrag zur umfassenden Persönlichkeitsentwicklung von Menschen dar, Zugang für alle und aktive Beteiligung von ArbeitnehmerInnen daran sind dafür eine wesentliche Voraussetzung.

Dabei geht es einerseits um das „Kunstgenießen“ und andererseits um das „Kunstschaffen“ – beides muss möglich gemacht werden.



Kunst dient der Reflexion von Wirklichkeit. Sie erschließt uns die Welt anders und lässt uns erkennen, dass es für ein Problem mehrere Lösungsmodelle geben kann.

Diese Kulturarbeit hat daher das Ziel, möglichst vielen ArbeitnehmerInnen den Zugang zu Kunst und Kultur zu ermöglichen. Die Teilnahme an kulturellen Veranstaltungen wird vielfach als Bereicherung und Ausgleich zum stressigen Arbeitsalltag erlebt, doch viele ArbeitnehmerInnen kommen viel zu selten in den Genuss von Kunst und Kultur, was oft auch mit dem Überwinden von Hemmschwellen zu tun hat. Und sie hat das Ziel, Räume und Möglichkeiten zu schaffen, in denen kreatives Schaffen möglich gemacht wird.

In der konkreten Umsetzung umfasst die gewerkschaftliche Kulturarbeit dabei mehrere Bereiche:

Das aktive Mitwirken in Workshops wie z.B. Schreibwerkstätten, Mal- oder Theaterworkshops. In kleinen Gruppen wird der Kreativität freien Lauf gelassen und mit Tipps und Erläuterungen von KünstlerInnen begleitet.

Angebote „zum Hingehen“: Im Foyer der ÖGB-Zentrale finden laufend Ausstellungen zu unterschiedlichen Themen und in unterschiedlichen Formen statt. Immer haben sie einen Bezug zur Arbeitswelt und gewerkschaftspolitisch relevanten Themen. Aktuell ist zum Beispiel eine Ausstellung zu sehen, die den Streik der Minenarbeiter im Jahr 2012 in Südafrika zum Thema hat und die in Workshops gemalten Bilder der Witwen der beim Streik ermordeten Arbeiter zeigt.

Ein besonderes Angebot stellt auch das Konzept von „Klang der Arbeit“ dar. Diese Performance-Reihe wurde vom VÖGB 2011 gemeinsam mit der Künstlerin und Ethnologin Angelika Hagen

entwickelt und verbindet Kunst und Wissenschaft mit gesellschaftspolitischen Anliegen. Dementsprechend ist das Ziel von Klang der Arbeit, wichtige gewerkschaftliche Inhalte mit dem Instrumentarium neuer Kunst zur „Klang-Sprache“ zu bringen und durch die starke Kraft der Musik so ins Bewusstsein der Menschen. Auf der Website klang-der-arbeit.eu können die Veranstaltungen auch nachgehört werden.

Kulturvermittlung durch die „KulturlotsInnen“: Vermittlungsangebote beseitigen Zugangsbarrieren. Seit sieben Jahren gibt es in Wien das Projekt ÖGB-„KulturlotsInnen“, das von der Kulturabteilung der Stadt Wien gefördert wird. Ausgehend von der Tatsache, dass das umfangreiche Kunst- und Kulturangebot zwar von allen SteuerzahlerInnen finanziert, aber nur von wenigen genutzt wird, wollen wir ArbeitnehmerInnen direkt zur Kultur bringen. Bereits 44.450 Wiener ArbeitnehmerInnen haben seit dem Start des Projektes „KulturlotsInnen“ mitgemacht. Es sollen Barrieren zwischen ArbeitnehmerInnen und Kulturinstitutionen abgebaut und das Bewusstsein erweckt werden, dass Kunst



In einer durch Wettbewerb und Erfolgsdruck globalisierten Gesellschaft braucht es Raum und Zeit für individuelle Auseinandersetzung ...

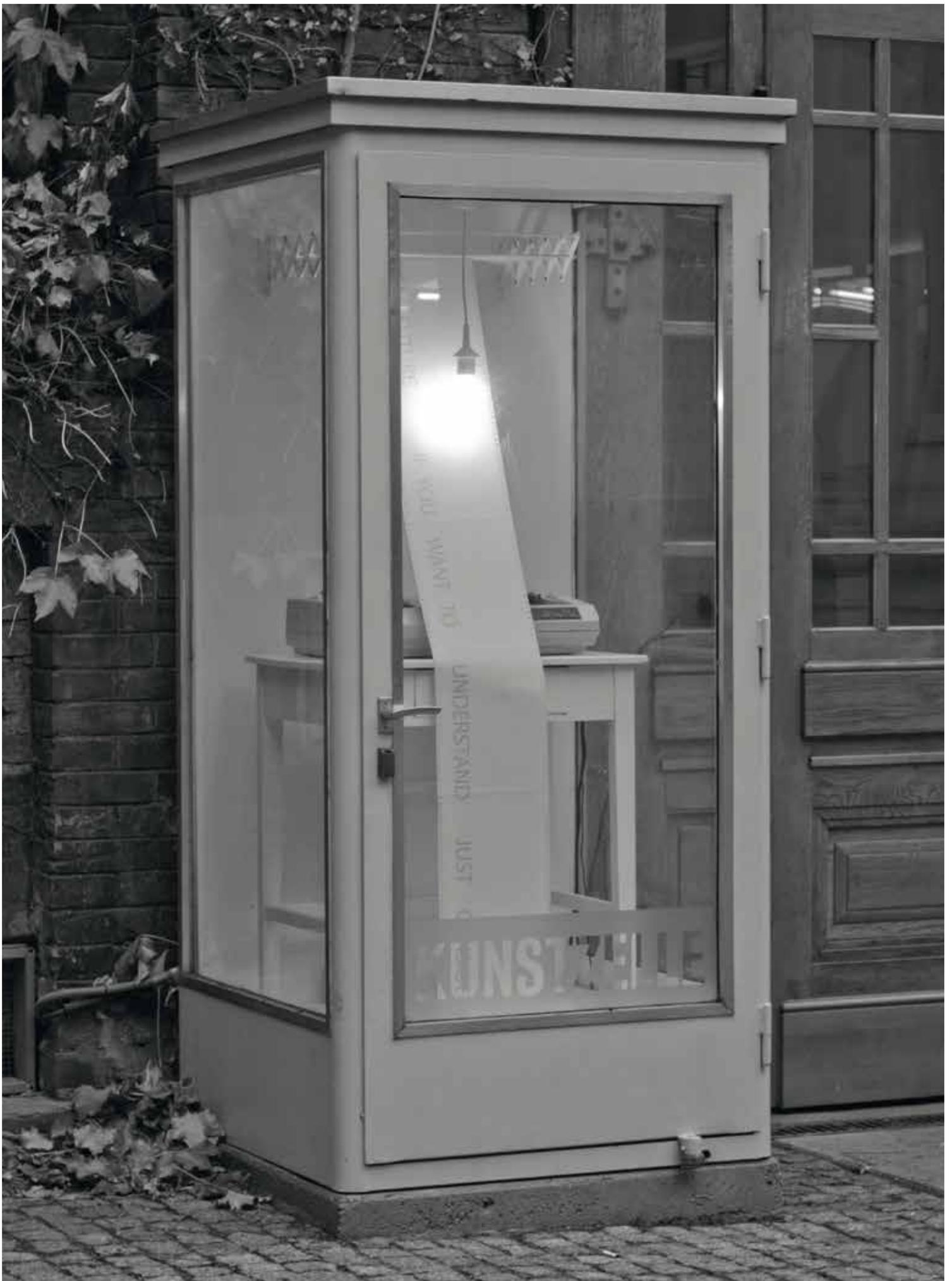
und Kultur Spaß machen. Ziel des Projekts ist es, den ArbeitnehmerInnen ein möglichst breites Kulturangebot zu erschließen und damit die Demokratisierung von Kunst und Kultur voranzutreiben.

Die KulturlotsInnen machen sich die vorhandenen ÖGB-Strukturen zu Nutze, in dem sie maßgeschneiderte Angebote für BetriebsrätInnen und PersonalvertreterInnen entwickeln. Die Aus- und Vorstellungen der KulturlotsInnen werden immer mit einem zusätzlichen Vermittlungsprogramm angeboten und sind für alle MitarbeiterInnen eines Betriebs offen. D.h. die ÖGB-KulturlotsInnen schlagen eine passende Kulturveranstaltung vor, der/die ArbeitnehmervertreterIn begeistert mindestens zehn MitarbeiterInnen- die KulturlotsInnen organisieren ein kollektives Kulturerebnis. Zu jedem Angebot gibt es ein exklusives Extra (ein Blick hinter die Kulissen, eine Werkeinführung, eine speziell zusammengestellte Führung, ein Atelierbesuch ...), das man im freien Verkauf nicht bekommt. Laufend werden neue Betriebe in das Projekt einbezogen, einige Betriebe haben bereits ein kulturelles Jahresprogramm mit regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen etabliert. Mehr Informationen unter: www.kulturlotsinnen.at

Kunst dient der Reflexion von Wirklichkeit. Sie erschließt uns die Welt anders und lässt uns erkennen, dass es für ein Problem mehrere Lösungsmodelle geben kann. Sie fördert Kreativität, vermittelt ein positives Verständnis von Vielfalt und schafft Handlungsfreiräume.

In einer durch Wettbewerb und Erfolgsdruck globalisierten Gesellschaft braucht es Raum und Zeit für individuelle Auseinandersetzung, für offene Begegnungen, für die Entfaltung der Vorstellungskraft, für ungewöhnliches Denken und kreatives Handeln, für Interesse aneinander, für Solidarität – in der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit ebenso wie in der Kulturarbeit. ◀

(*) Walter Köpping: Thesen zur Arbeiterkultur.
In: Gewerkschaftliche Monatshefte 7/88.



30

Elke Weilharter & Monika Wagner

Jenseits der Armutsgrenze



*Monika Wagner, seit 2007 Geschäftsführerin des Vereins Hunger auf Kunst und Kultur.
Elke Weilharter, CEO SKYunlimited, Agentur für Kommunikation und Besucherforschung und seit 2007 zuständig für die Öffentlichkeitsarbeit von Hunger auf Kunst und Kultur.*

Kunst und Kultur können Überlebensmittel sein, die helfen, den Atem nicht zu verlieren.

Den Anfang machten Airan Berg, damals [2003] Direktor des Schauspielhauses Wien, und Martin Schenk von der Armutskonferenz und ihre Überzeugung, dass jede und jeder einen Zugang zu Kunst und Kultur haben soll. Das Geld bzw. das Sich-leisten-Können einer Eintrittskarte soll und darf kein Kriterium dafür sein, ist doch die Teilhabe am kulturellen Leben ein Grundrecht und in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte verankert. Für viele Menschen ist aber in Zeiten steigender Armut ein Kulturbesuch einfach nicht leistbar.

„Durch diese Aktion ist mein Atem nicht verloren gegangen.“ Daniela hat es gerade sehr schwer. Sie lebt am Limit, unter der Armutsgrenze, mit ganz wenig über die Runden kommen. Warum brauchen Leute, die eh nichts haben, einen Theaterbesuch, Tanz oder Kino? Da geht es doch um Wohnung, Job und Einkommen. „Schon, um das geht es jedenfalls“, sagt Martin Schenk.

Aber: „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein. Er lebt auch von guten Beziehungen, tiefen Erfahrungen, Auseinandersetzung und Freundschaften. Kunst und Kultur können Überlebensmittel sein, die helfen, den Atem nicht zu verlieren.“

Hier setzt die Aktion „Hunger auf Kunst und Kultur“ mit dem „Kulturpass“ an. Sozial benachteiligten Menschen wird damit freier Eintritt in Kultureinrichtungen ermöglicht. Das Grundprinzip ist einfach: Diejenigen, die sich ein Ticket leisten können, finanzieren auch das eine oder andere Ticket für diejenigen, die gerade jeden Euro zweimal umdrehen müssen. In den Anfängen wurde im Schauspielhaus bei diversen Vorstellungen Geld gesammelt, und bald finanzierte das Spendengeld die Tickets der KulturpassbesitzerInnen. Ein engagiertes Team entwickelte ein funktionierendes System mit schneller und hoher Akzeptanz.

Die Idee und die Umsetzung gefielen, und rasch schlossen sich weitere Kulturinstitutionen der Aktion an. Gegen Vorweis eines



Kulturpassess können seither Personen, die sich in schwierigen finanziellen Lagen befinden, unentgeltlich Kultur genießen. Menschen, die unter der Armutgefährdungsgrenze leben, die die bedarfsorientierte Mindestsicherung oder Mindestpension beziehen, Menschen mit Notstandshilfe, Menschen in Grundversorgung.

„Der Kulturpass ist für mich sehr wichtig. Man fühlt sich besser integriert in die Gesellschaft, und man ist nicht ausgeschlossen von Kunst und Kultur.“

Die Kulturinstitutionen waren und sind selbst dafür verantwortlich, wie sie diese Kulturpass-Freikarten finanzieren bzw. refinanzieren bekommen. Einige haben Sponsoren, andere haben Spendenboxen.

Die Aktion und die Dynamik der Initiative gefielen auch der Stadt Wien, die die Aktion seit 2007 fördert und unterstützt. Ein Verein konnte gegründet werden, der mit viel Engagement das Fortbestehen und die Weiterentwicklung von „Hunger auf Kunst und

Kultur“ sichert. Neben umtriebigen Kulturinstitutionen braucht es auch die Bereitschaft der sozialen Partner, die Kulturpässe auszustellen, die Anspruchsberechtigungen abzuklären und die Initiative an ihre KlientInnen zu vermitteln. Und es braucht eine Anlauf- und Sammelstelle für die vielen NetzwerkpartnerInnen und die vielen Fragen und Anliegen, die immer wieder auftauchen. Heute ist die Aktion 13 Jahre alt, zählt österreichweit mehr als 700 Kulturinstitutionen quer durch alle Genres wie Museen und Ausstellungshäuser, Theater, Tanzhäuser, Musiksäle, Kinos, Festivals und mehr als 600 Partnerorganisationen im Sozialbereich. Sie ist einfach nicht mehr wegzudenken. Das Kulturnetzwerk wuchs, und auch das Netz an sozialen Partnern wuchs. Vom AMS über die Nachbarschaftszentren bis hin zu den Sozialzentren. Das Netz wuchs auch über Wien hinaus in die Bundesländer. Mit dem Burgenland, das seit 2016 auch an Bord ist, ist das Netz nun österreichweit flächendeckend gespannt. Die Wiener Aktion „Hunger auf Kunst und Kultur“ ist auch europaweit beispielgebend. In Frankfurt [2008], Jena [2007], Stuttgart [2010], Darmstadt [Herbst 2010] und Luxemburg [2010] haben sich Initiativen gebildet, die das Modell des Kulturpasses aufgegriffen und in ähnlicher Form umgesetzt haben bzw. umsetzen werden.

Wie wichtig diese Initiative ist, zeigt sich nicht nur in den Zahlen der im Umlauf befindlichen Kulturpässe und der ausgegebenen Tickets, sondern auch in den zahlreichen und oft berührenden Feedbacks der KulturpassbesitzerInnen, sei es die alleinerziehende junge Mutter, die Mindestpensionistin oder der arbeitslose Augustinverkäufer. „Es ist für mich als Betroffene sehr wichtig, dass es den Kulturpass gibt“, schreibt Martina. „Man fühlt



► sich besser integriert in die Gesellschaft, und man ist nicht ausgeschlossen von Kunst und Kultur, weil man sich sie nicht leisten könnte, gäbe es diese Möglichkeit nicht. Keine Arbeit zu haben, ist schon schlimm genug.“

Was die Aktion nicht kann: Die prekäre Situation von KünstlerInnen ändern, die oft genug selbst aufgrund ihrer Einkommensarmut den Kulturpass nutzen. Auch die ökonomischen Ursachen der Armut werden durch den Kulturpass nicht aus der Welt geschafft. Am besten wäre, wenn es keine Armut gäbe und eine ausreichende Finanzierung von Kunst und Kultur, dann bräuchten wir auch keinen Kulturpass.

Kulturvermittlung am Punkt.

Die Möglichkeit, ungehinderte Zugänge zu Kultur zu schaffen, ist das eine. Aber diese Zugänge auch zu nutzen bzw. attraktiv zu machen, ist das andere. „Zugang zu haben, heißt noch nicht, willkommen zu sein. Zugang zu haben, heißt noch nicht, in Anspruch zu nehmen. Grenzen überwinden heißt auch willkommen sein, Begleitung, Assistenz und Partizipation“, analysiert Martin Schenk: „Mit ‚Hunger auf Kunst und Kultur‘ überschreiten wir diese doppelte Grenze. Mit dem Kulturpass als Türöffner die ökonomische, mit Hilfe und Begleitung die soziale.“

Das hat „Hunger auf Kunst und Kultur“ sehr bald (2009) erkannt und mit dem Programm „KulturTransfair“ darauf reagiert. In partnerschaftlichem Zusammenwirken schaffen Sozial- und Kultureinrichtungen maßgeschneiderte Angebote für die jeweiligen Personengruppen, die Barrieren und Hemmschwellen abbauen und Bezüge zum Kulturleben dieser Stadt ermöglichen. 24 Kultureinrichtungen haben mit 30 Sozialeinrichtungen 39 Vermittlungs-Spezialmodelle entwickelt und realisiert. Dauer-

Grenzen überwinden heißt auch willkommen sein, Begleitung, Assistenz und Partizipation.

hafte Kooperationen sind entstanden und weitere Projekte haben sich daraus entwickelt wie der „Wurlitzer“, ein Programmheft in leichter Sprache. Dank der Unterstützung der Erste Bank kann das Projekt seit 2011 regelmäßig stattfinden.

Ebenfalls im Bereich Kulturvermittlung angesiedelt ist das noch junge Projekt „Kulturbuddies“, das die Caritas 2012 – durch freiwilliges Engagement entwickelt hat und das seit Herbst 2014 gemeinsam mit Hunger auf Kunst und Kultur umgesetzt wird. Sozial benachteiligte Menschen, z.B. Menschen in Obdachlosen- und Flüchtlingshäusern, Menschen mit psychischen Erkrankungen oder körperlichen Behinderungen oder etwa Menschen, die straffällig geworden sind, nehmen Freizeitangebote oder öffentliche Räume wie Museen selten in Anspruch, auch wenn diese unentgeltlich zur Verfügung stehen. Ursachen dafür sind u.a. mangelnde Informationen über bestehende Angebote, eingeschränkte

Mobilität (bspw. aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen für öffentliche Verkehrsmittel), aber auch die Schwellenangst, sich auf Unbekanntes, möglicherweise Kompliziertes einzulassen als Folge von langer erzwungener Untätigkeit (bspw. im Zuge eines Asylverfahrens) oder psychischer Krisen. Mithilfe der Kulturbuddies sollen diese Hürden überbrückt werden. ◀

Höhenrausch mit Obergrenze – oder die Kunst des Upgrades



Seit etlichen Jahren befindet sich die Stadt Linz mit ihren 266 Höhenmetern bereits im Höhenrausch. Denn das gleichnamige Ausstellungsformat im Offenen Kulturhaus begeistert mit immer neuen Attraktionen das Publikum, das dort mittlerweile einen richtigen Erlebnisparcours mit Holzweg, Flying Fox etc. vorfindet. Natürlich sollte entlang dieses Weges auch eine Kunst sein, weshalb man im Zuge des Höhenrausches nicht nur wie ein glorreicher Feldherr oder erfolgreicher Penthouse-Besitzer die Stadt von oben herab betrachten kann, sondern auch auf diverse Schöpfungen trifft. Die künstlerischen Werke stehen jedes Mal unter einem anderen Motto. So waren es 2015 die Vögel, während heuer die Engel zu Ehren kommen. Für die kommenden Jahre würden sich für das Motto noch Flughunde, fliegende Fische und fliegende Holländer anbieten. Und weil so eine Ausstellung nicht nur eine Kunst bieten soll, sondern Kunst ja durchaus auch kritisch sein darf, haben sich die Eventmanager des OK etwas ganz besonders Subversives einfallen lassen. Sie haben der Nike von HAUS-RUCKER-CO an der Fassade der Ursulinenkirche zu einem Revival verholpen. Bei der Eröffnung durfte sogar erzählt werden, wie schlimm das früher alles war, wie man das Kunstwerk, das von der Bevölkerung auch als Fetzenvogel bezeichnet wurde, herabgewürdigt hat und wie niedrig generell die Toleranzgrenze gegenüber einer

Kunst damals gewesen ist. / Wir von Social Impact AG wollten das mit den Grenzen nun genauer wissen und haben die Probe aufs Exempel gemacht: Aus aktuellem Anlass haben wir dem Höhenrausch mit seinen Engeln als Geschöpfen der bedingungslosen Nächstenliebe eine Obergrenze entgegengesetzt. Dafür haben wir einige Plakate der Ausstellung mit dem Zusatz „Neu mit Obergrenze“ versehen, und wir haben für unsere Aktion die Installation „How To Meet An Angel“ der russischen Künstler Ilya und Emilia Kabakov ausgewählt. Dieses Werk zeigt einen Menschen am Ende einer mühsam zu erklimmenden Leiter, der hoffnungsvoll die Arme nach oben hin ausstreckt, um von einem Engel gerettet zu werden. In der Nacht nach der Eröffnung haben wir uns nach oben auf dem Weg gemacht, um genau diesem Mann das Schild „Obergrenze“ präsentieren zu lassen. Es ist uns gelungen. Und zugegeben, es sah auch schon etwas irritierend aus. Irritierend für uns war allerdings auch, dass dieses Upgrade, das auf eine aktuelle gesellschaftliche Situation hinwies, schon am frühen Vormittag von den Mitarbeitern des ach so Offenen Kulturhauses wie ein Stück Dreack entfernt wurde. Wir nehmen an, dass das Schild nun in einem Depot untergebracht ist und freuen uns schon, wenn es in 20 bis 30 Jahren wieder gezeigt werden darf.



34

Arlette-Louise Ndakoze

Film und Geschichte in Ruanda

Arlette-Louise Ndakoze ist Frankreichwissenschaftlerin im Schwerpunkt Philosophie. Als freie Journalistin produziert sie u.a. im Deutschlandradio Kultur und dem freien Radiosender reboot.fm Beiträge über Politik, Soziales und Künstlerisches.

Um Ruandas Geschichte zu verstehen, hilft ein Blick in das audiovisuelle Erbe des ostafrikanischen Staates. War es zunächst ein Propagandamittel unter deutscher und belgischer Herrschaft, wurde das Medium Film nach dem Genozid von 1994 zum Vehikel für die Geschichtsverarbeitung und Emanzipation des seitdem friedlichen und sich rasant entwickelnden Landes.

Unter deutscher Kolonialmacht entstanden die ersten Filmproduktionen aus dem damaligen Königreich Ruanda, das von 1900 bis 1916 Teil von „Deutsch-Ostafrika“ war [siehe Guido Convents, „Images et Paix“, 2008, S.33]. Das audiovisuelle Material transportiert die Ideologie einer überlegenen Rasse weißer Abstammung – die sogenannte Hamitentheorie –, womit aus den ruandesischen Klassenbegriffen „Hutu“ und „Tutsi“ Rassenbegriffe wurden. Nach der Kolonialübernahme durch die BelgierInnen verzerrt sich zunehmend das Bild Ruandas in ihren Filmen, gleichzeitig hält das Medium ein Stück Geschichte fest. Es gibt Filmrollen, die Bänder sprechen, wie die Dokumentation „Les élèves au Congo Belge et au Ruanda Burundi“ von 1958: Ein Schlachthaus, in dem tausend Kühe in einer Stunde gefoltert werden, musste sich der ruandesische König bei seinem Besuch in Belgien ansehen. Es ist eine explizite Androhung, wussten die Kolonialherren doch, welche enge Bindung die RuandeserInnen zu ihren Kühen hatten: Wegen ihrer Statur und der Milch, die sie produzieren, stehen sie seit jeher für Prosperität und Edelmet. Mit der vorgeführten Kuhschlachtung kündigte die belgische Kolonialmacht dem ruandesischen König an, sie würde fortan nicht mehr auf dessen Seite, sondern jener der unterprivilegierten Klasse stehen, was in der Folge auch geschah [siehe Guido Convents, „Images et Paix“, 2008, S. 191].

Um Ruandas Geschichte zu verstehen, hilft ein Blick in das audiovisuelle Erbe des ostafrikanischen Staates.

Vom Beginn der 1930er Jahre an war die belgische Kolonialmacht bis zur Unabhängigkeit des Landes 1962 ein wesentlicher Motor für seine Destabilisierung, die 1994 zum Genozid an den Tutsi und moderaten Hutu führte. Der Wiederaufbau Ruandas bestand deshalb wesentlich darin, sich vom Einfluss äußerer politischer Kräfte zu emanzipieren und gegenseitiges Vertrauen in der Bevölkerung zu restaurieren. Wieder über das Medium Film wird deutlich, welche Entwicklung Ruanda seitdem durchgemacht hat und wo das Land heute steht, zwischen Geschichtsverarbeitung und selbstsicherer Zukunftsbildung.

Aus dem Drang heraus, den Genozid zu verarbeiten, entstand der erste Film darüber: „100 Days“, eine Fiktion aus dem Jahr 2001, in der aus der Perspektive eines jungen Liebespaares der Beginn des Genozids geschildert wird. Mit Nick Hugues in der Regie übernahm die Produktion der Ruandese Eric Kabera, der, bevor er zum Film kam, als Journalist und Filmproduktionsassistent in Ruanda gearbeitet hatte. Auf „100 Days“ folgten weitere Filme, die fiktional und dokumentarisch den Genozid behandeln. International erfolgreich ist bis heute die US-amerikanische Fiktion „Hotel Ruanda“ von 2004. Darin geht es um einen Hotelbesitzer, der zur Zeit des Genozids Zivilisten Zuflucht in sein Hotel gewährt. Allerdings – zum Leidwesen der ruandesischen Bevölkerung und der Überlebenden des Genozids – deformiert „Hotel Ruanda“ historische Fakten, wie etwa die Rolle der UNO, die, anders als im Film dargestellt, während der Gräueltaten ihre Friedenstruppen aus dem Land abgezogen hatte. Auch die Handlungen des Hotelbesitzers im Film entsprechen nicht den Geschehnissen. Nicht zuletzt erfolgte der Filmdreh außerhalb Ruandas, nämlich in Südafrika [zu den in Ruanda diskutier-



*Shenge Claudine Ndimbira
im Kwetu Film Institute*

ten Kontroversen hinsichtlich des Films siehe Guido Convents, „Images et Paix“, 2008, S. 497-503]. Fortwährend verzerren ausländische Produktionen das Landesbild zu ihren Gunsten, wie die Skandal heischende BBC-Reportage „Rwandas Untold Story“ von 2014, gegen die wegen „Genozidleugnung“ ermittelt wurde [siehe „The Guardian“, 02.03.15, www.theguardian.com/media/2015/mar/02/bbc-rwanda-documentary-inquiry].

Es ist deshalb notwendig, dass die Geschichte Ruandas aus dem Inneren heraus behandelt wird, von RuandesInnen in Ruanda. Auf diesem Horizont erstreckt sich die Motivation Eric Kaberas, der sein zweistöckiges Haus umbauen ließ, um darin ein Filminstitut, ein Café und Gemälde ruandesischer KünstlerInnen zu beherbergen. Das Kwetu Film Institute ist eine Erweiterung seines knapp 20-jährigen Engagements für die Film- und Kulturentwicklung des Landes, zwei Elemente, die Hand in Hand gehen.

Die Medienkultur Ruandas kann nicht gefördert werden, wenn ausländische Produktionen aus ihr Profit schlagen. Lediglich Gelder für ruandesische Filme zu vergeben, ist allerdings angesichts der knappen Fachkräfte im Land genauso wenig zielführend. Wie Ruandas Filmentwicklung nachhaltig geleistet werden kann, macht das Fernseh- und Filmbildungsprogramm „Rwanda Media Project“ (RMP) vor. Das RMP gründete der renommierte deutsche Regisseur Volker Schlöndorff, mit dem Anliegen, die Medien- und Filmbranche Ruandas durch „Hilfe zur Selbsthilfe“ zu entwickeln. So startete 2014, in Kooperation mit dem Europäischen Filmzentrum Babelsberg, der Deutschen Welle Akademie und dem deutschen Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung, die zweijährige Ausbildung zum Mediengestalter in Eric Kaberas Filminstitut, dessen zweiter Jahrgang Ende dieses Jahres beginnen wird. Die duale Ausbildung setzt den Schwerpunkt auf die Praxis beim Umgang mit der Filmtechnik, etwa Kamera, Ton, Licht und Schnitt. Die erste Klasse des RMP besteht aus 15 Auszubildenden, die im Schnitt Mitte 20 sind. Sie engagieren sich freiwillig im Kwetu

Es ist deshalb notwendig, dass die Geschichte Ruandas aus dem Inneren heraus behandelt wird, von RuandesInnen in Ruanda.

Film Institute auch außerhalb der regulären Arbeitszeit von 40 Stunden wöchentlich. Für eine Semestergebühr von € 400 erwerben sie in den Kursen Kenntnisse, die sie während Praktika in Ruanda und in Deutschland vertiefen. Die Kosten für ihre Praktikumszeit in Deutschland (Flug, Lebensunterhalt, Unterkunft und Praktikumsdurchführung) werden vom RMP getragen. Nach Abschluss der Ausbildung sind sie qualifiziert für Berufe in der wachsenden Fernsehbranche Ruandas, die derzeit einen öffentlich-rechtlichen und sieben private Fernsehsender zählt.

Eine Besonderheit des RMP: In Workshops der sogenannten Meisterklassen lernen fortgeschrittene Auszubildende von erfahrenen internationalen Fachkräften das Handwerk für die Realisierung von Filmen, wie Produktion, Drehbuch und Regie. In diesen Workshops entstand der Kurzfilm „The Burning“ (2014) von Robert Karara. Diese Doku über einen versehrten Musiker hat das junge Filmteam bestehend aus vier angehenden FilmemacherInnen nach einem Workshop eigenständig abgeschlossen. Wenig später gewann der Kurzfilm den Jury-Award beim australischen Filmfestival „Focus on Ability“.

Als erfolgreiche Regisseurin wird bereits jetzt Shenge Claudine Ndimbira gehandelt. Die vielseitig Talentierte besucht ebenfalls die Meisterklassen, in denen ihr Kurzfilm über Prostitution, „Hora Mama“ (2015) entstand, nachdem sie bereits eine Fiktion über gleichgeschlechtliche Liebe, „She“ (2014), gedreht hatte: ►



*Eric Kabera (Mitte)
beim Filmdreh*

► zwei kühn gewählte Themen, bei denen sie wider Erwarten auf keinerlei Widerstand stieß, weder vom Filminstitut noch von staatlichen Institutionen Ruandas [siehe Shenge im Interview mit der Autorin, Mediathek des Deutschlandradiokultur, 17.02.16]. Dieses Jahr werden Ndimbiras Filme bei internationalen Filmfestivals gezeigt [siehe Ndimbira im Interview mit der ruandesischen Zeitung „The New Times“, 03.01.16, www.newtimes.co.rw/section/article/2016-01-03/195786/].

Das „**Rwanda Media Project**“ ist eine Initiative unter mehreren, die Filmförderung in Form von Ausbildung leistet. Weitere sind das Austauschprogramm der Hochschule Mainz und die Workshops des Goethe Instituts, in denen Clémentine Dusabejamba, eine angehende ruandesische Drehbuchautorin und Regisseurin, ihren Film „Behind The Word“ (2013) gedreht hat, ein Film, der sich mit aktuellen Problemen im Land befasst: Schüler werden ausgegrenzt, weil sie Fremdsprachen nicht beherrschen, und Lehrer vergreifen sich an Schülerinnen. Für Clémentine Dusabejamba ist eben diese Verhandlung der Aktualität entscheidend beim Filmemachen: „In Deutschland habt ihr eure Geschichte bereits geschrieben, es gibt Museen und Bücher. Bei uns heißt es aber, andere hätten unsere Geschichte im Eigeninteresse aufgeschrieben. Was wir kreieren, sollte deshalb zur Geschichtsschreibung beitragen.“ [Siehe Dusabejamba im Interview mit der Autorin, Mediathek des Deutschlandradiokultur, 17.02.16]. Ein Zeitdokument für die Geschichtsschreibung Ruandas ist auch das am RMP entstehende Filmprojekt über die Stadt Kigali, ein „Diary of Kigali“ als Erinnerung der Stadt bei ihrer rasanten Entwicklung.

Weil die **Kursteilnehmenden** am Kwetu Film Institute frei sind, das Thema und das Genre ihrer Filme zu wählen, ermöglichen die Ausbildungsinitiativen Räume für soziale Reflexionen, die

In Deutschland habt ihr eure Geschichte bereits geschrieben, es gibt Museen und Bücher. Bei uns heißt es aber, andere hätten unsere Geschichte im Eigeninteresse aufgeschrieben.

von der jungen ruandesischen Generation angegangen werden. Auch gewähren ihre Filme Einblick in die Situation des Landes. Sie sind zukunftsweisend und geschichtsbewältigend zugleich: Die Spanne, in der sich Ruanda heute befindet. Noch bekommen Cineasten keine Unterstützung von staatlichen Organen Ruandas – Fernsehausstrahlungen müssen Filmschaffende gar selbst bezahlen –, doch ihre Bedeutung für die Entwicklung des Landes bleibt nicht unbeachtet.

Denn schon lange trägt die Resonanz ruandesischer Filmtalente über Landesgrenzen hinaus. Die anspruchsvollen Filme des jungen Regisseurs Kivu Ruhorahoza, früherer Produktionsassistent von Eric Kabera, wurden in den letzten Jahren etwa auf dem Filmfestival von Venedig [2007], der Berlinale [2009] und dem Sundance Filmfestival [2015] gezeigt. Sie demonstrieren, wie mit wenig Mitteln und starkem Engagement die ruandesische Film- und Kinobranche wächst und dabei das Land zunehmend in die kulturelle Unabhängigkeit hebt. ◀

Links
www.kwetufilminstitute.com
www.europeanfilmcenter.de
www.dw.com

Beate Kegler

Land in Sicht!?

Soziokultur als Landlebensgestaltung

Beate Kegler forscht und lehrt als freiberufliche Kulturwissenschaftlerin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und anderswo und wird nicht müde, ihr Herzenthema der Soziokultur in ländlichen Räumen Praxis und Theorie immer wieder neu zu denken und zu erproben. Sie lebt in Neermoor.

In bunten Bildern zeichnen die Gazetten der Bahnhofsbuchhandlungen das Landleben als Inbegriff von Idylle. Konzerte in Gutshöfen, Orgelfestivals in Dorfkirchen, Kunstpfade im Grünen boomen. Das Land als pittoreske Kulisse von Kunst und Lifestyle wird als Sehnsuchtsort eines urbanen Bürgertums gefeiert. Daneben vielfältig und weitgestreut die Breitenkultur als traditionelle Form ländlicher Kultur. In Amateurtheatern und Gesangsvereinen, bei Stubnmusi und im Schützenverein wird regionales Brauchtum gepflegt und Geselligkeit erlebt. Was hier fehlt, erschließt sich nicht auf den ersten Blick.

Auf den zweiten Blick: Von lebendiger und zeitgemäßer Kulturarbeit sind viele ländliche Räume weit entfernt. Die Events der eingeflogenen Hochkultur sind urbane Inszenierungen. Die auf Kontinuität und Traditionsbewahrung angelegte Breitenkultur leidet unter den Auswirkungen eines immer schnelleren gesellschaftlichen Wandels. Unverändert weitergeführt, kommt diese Form ländlicher Kulturarbeit an ihre Grenzen.

Das Bild der desolaten Situation der kulturellen Bildung auf dem Land ist nicht neu. Bereits in den späten 1970er Jahren begann die Berichterstattung über Forderungen nach einer neuen „Provinzkultur“ im deutschsprachigen Raum. Die links-alternative

Szene, KünstlerInnen und Kulturschaffende entdeckten schon damals das Land als Möglichkeitsraum, in dem sich ihre Vorstellungen und Ideen zur innovativen Lebensweltgestaltung modellhaft erproben ließen.

Inzwischen ist „das Land“ erneut in den Fokus von Politik und Forschung gerückt. Die Suche nach Modellen gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit in ländlichen Räumen nimmt spürbar zu und schlägt sich nieder in Forschung, Publikationen, Modellversuchen und Projektvorhaben. [Vgl. Schneider 2014; Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2015; Stiftung Niedersachsen 2015; www.encc.eu]

„Den“ ländlichen Raum gibt es nicht

Patentrezepte für „die“ Kulturarbeit ländlicher Räume sind dabei kaum zu erwarten, ebenso wenig wie es „den“ ländlichen Raum gibt. Vom prosperierenden Dorf im ländlichen Speckgürtel Wiens bis hin zu den zerfallenden Geisterdörfern in den dünn besiedelten Räumen Brandenburgs reicht die Vielfalt ländlicher Lebensräume.

Dringenden Handlungsbedarf sehen RaumplanerInnen vor allem dort, wo die Pendlerentfernungen zum nächsten urbanen Zentrum eine mehr als einstündige Anfahrt erfordern. Armut, Überalterung und Bildungsrückgang sind dort allgegenwärtig. Die Rettung kann hier nicht mehr in der Attraktivitätssteigerung der Dörfer durch pffiffige Kulturangebote liegen, es muss vielmehr darum gehen, die Menschen zur Gestaltung des Wandels in den Lebensräumen zu befähigen, für die die Aufrechterhaltung von gleichwertigen Versorgungsleistungen und grundlegender Infrastruktur nicht mehr dauerhaft mit den zur Verfügung stehen-

38

Entgegen allen Prognosen hat es der kleine Verein geschafft, ein ganzes Dorf nachhaltig zu mobilisieren, um Jahr für Jahr Opern in einem gemeinsam umgebauten Schweinestall zu inszenieren.

den Mitteln gewährleistet werden wird. Die DemographInnen empfehlen dazu mit Nachdruck die Stärkung ehrenamtlicher Strukturen und Wiederbelebung der jahrhundertealten Dorfkultur traditioneller Nachbarschaftshilfe. [Vgl. Bertelsmann-Stiftung 2014]

Breitenkultur als identitäts- und gemeinschaftsbildender Faktor?

Also doch die Breitenkultur stärken? So „verstaubt, überholt und fern künstlerischer Qualität“ sie gemessen an Qualitätskriterien einer urbanen Kunstszene und der professionellen Kunstvermittlung auch sein mag, im besten Fall leistet sie Beiträge zu einer regionalen Identitätspflege, ist ein traditionelles Instrument der Gemeinwesenarbeit, schafft Begegnungs- und Erfahrungsräume und sorgt für die generationsübergreifende Tradierung von Wissen und Handlungskompetenz.

Erste Studien zur Breitenkultur machen allerdings deutlich, dass es zwar durchaus herausragende Modelle einer zeitgemäßen Breitenkultur gibt, diese in entlegenen ländlichen Räumen auch eher rar sind [vgl. Götzky/Renz 2014: 41].

Kein Land in Sicht?

Es lohnt sich, dort hinzuschauen, wo das Land- und Dorfleben trotz allem lebendig erscheint. Es gilt, genauer unter die Lupe zu nehmen, wie „lebendige“ Kulturarbeit jenseits urbaner Räume aussehen könnte und welche Wirkungen sie auf die Gestaltung des Wandels haben kann.

Da sind zum Beispiel ...

Vera und Peter Henze auf dem Hof Arbste im norddeutschen Niemandsland irgendwo bei Bremen. Der historische Backsteinhof ist inzwischen nicht nur Wohnort, sondern auch Dorfkultur-

zentrum. Die Tiere des Hofes sind häufig die ersten „KontaktvermittlerInnen“. Wenn der Alt-Bauer aus dem Nachbardorf am Gatter stehen bleibt, um dem stolzen Wollschweineber das Nackenfell zu kraulen, dann entwickelt sich so ganz nebenbei ein Gespräch über das, was die Qualität eines nachhaltig wirtschaftenden Lebens auf dem Land sein könnte, welche Herausforderungen es gibt, was man tun könnte ... Es braucht nicht viel, um die Ideen dann auch ein Stück weit gemeinsam zu erproben. Die Kulturarbeit liefert den spielerischen Rahmen, die DorfbewohnerInnen das Lokwissen. Der Hof wird zum Zukunftslabor. „Die Dorffrauen treffen sich inzwischen regelmäßig und haben begonnen, eigene Texte über das Leben auf dem Land zu schreiben“, berichtet Vera Henze und blättert mit unübersehbarem Stolz auf „ihre spinnenden Dorfweiber“ im jüngst veröffentlichten Werk der Gruppe. Der Theatermacher Peter Henze ist derweil schon wieder unterwegs. Mit KundInnen der örtlichen Tafel, MitarbeiterInnen und den DorfhonoratorInnen spielt er seit einigen Jahren im Nachbarort Theater, ermutigt sie erfolgreich, das, was sie bewegt, auf die Bühne und auf die Straße zu bringen, mit ihrem künstlerischen Tun in die Öffentlichkeit hineinzuwirken.

Da ist zum Beispiel ...

Theartic e.V., ein Verein in Emden, einer eher überschaubaren Stadt an der ostfriesischen Nordseeküste. Seit seiner Gründung widmen sich die engagierten AkteurInnen dort der gleichberechtigten künstlerischen Arbeit mit sogenannten Behinderten und sogenannten Nichtbehinderten auf die Fahnen geschrieben. Rund 120 Kinder, Jugendliche und Erwachsene mit und ohne geistige, körperliche und seelische Behinderungen aus verschiedenen Herkunftsländern und Lebenssituationen spielen hier unter professioneller Leitung Theater, singen im Chor und musizieren bei „ThearticStomp“, dem Percussionensemble, das mit

allerlei Haushaltsobjekten musikalische Experimente wagt. Inklusion ist für Theartie und die Menschen im Umfeld des Vereins inzwischen kaum mehr bemerkenswerte Herausforderung, sondern vor allem selbstverständlich gelebter Alltag.

Da ist zum Beispiel ...

Festland e.V., ein Verein im 70-Seelen-Dorf Klein Leppin. Entgegen aller Prognosen haben es der kleine Verein und seine engagierten AkteurInnen geschafft, ein ganzes Dorf nachhaltig zu mobilisieren, um Jahr für Jahr Opern in einem gemeinsam umgebauten Schweinestall zu inszenieren. Längst sind die Opernprojekte zur festen Dorftradition geworden, an der sich Jung und Alt beteiligt. Das Dorf und seine ungewöhnlich aktiven und experimentierfreudigen BewohnerInnen sind inzwischen längst über die Region hinaus bekannt. So viele Ideen gilt es noch zu verwirklichen – trotz allgegenwärtiger Bildungsabwanderung, steigender Armutsquote und vermeintlich hoffnungsloser Überalterung in der vom demographischen Wandel extrem geprägten Region.

Diese und viele andere SoziokulturakteurInnen auf dem Land vereint der Wille zu einer permanenten Suche nach einer zeitgemäßen Kulturarbeit, die sich wertschätzend, neugierig und mit großem Engagement aufmacht, mit den Menschen vor Ort Gesellschaft immer wieder neu zu gestalten – gemeinsam mit denen, die seit eh und je dort waren, mit denen, die neu dazukommen und mit denen die „eigentlich“ gehen wollen. Als „Hofnarren“ und „Spinner“ verschrien, als „Raumpioniere“ staunend wahrgenommen, haben sie sich kein leichtes Ziel gesetzt. Der Schlüssel zu erfolgreicher Soziokultur am Land mag dabei darin liegen, dass die KulturarbeiterInnen sich nicht als diejenigen verstehen, „die das Füllhorn der (Hoch-)Kultur auf die vermeintlich ungebildeten DörflerInnen ausschütten und ihnen so zum Glücke verhelfen ...“ Nein, es geht der Soziokultur um eine Kulturarbeit auf Augenhöhe, um eine Kulturarbeit, die das Kennen und sich Kümmern hochschätzt und Menschen in immer neuen Konstellationen zu gemeinsamem Kulturschaffen zusammenbringt, dabei mit kritischem Blick und einer guten Prise Humor auf aktuelle und zukünftige Herausforderungen schaut und die vielfältigen Kompetenzen der Menschen vor Ort schätzt und einbezieht. Die Qualität der Arbeit bemisst sich in der Soziokultur dabei nicht an der künstlerischen Bühnentauglichkeit oder dem internationalen Ranking in künstlerischen Wettbewerben, sondern vielmehr an der – schwerer messbaren – Wirkungskraft für die jeweilige Regionalgesellschaft und deren Entwicklung.

So **modellhaft die Soziokultur** für die Regionalentwicklung identifiziert werden kann, so abenteuerlich erscheinen auch die Überlebensstrategien der AkteurInnen. Mit einem atemberaubenden Mix aus Freiberuflichkeit und Ehrenamt, ermüdender Projekt-

Von lebendiger und zeitgemäßer Kulturarbeit sind viele ländliche Räume weit entfernt.

mittelakquise, minimalen Ausgaben und viel Gottvertrauen, versuchen die AkteurInnen, ihre Existenz zu sichern. Die meist kleineren und eher unspektakulären lokalen Projekte haben es schwer, im Wettbewerb um Projektgelder zu bestehen. Projektanträge zu konzipieren, Nachweis- und Evaluationsauflagen nachzukommen und entsprechende Lobbyarbeit zu leisten stellt die oft ehrenamtlich und in kleinen Teams agierenden AkteurInnen vor große Herausforderungen. Eine institutionelle Förderung zu gewährleisten ist den kleineren Landgemeinden häufig schlichtweg unmöglich. Auf Länder- und Bundesebene herrscht nach wie vor eine stark an urbanen und künstlerischen Qualitätskriterien orientierte Kultur- und Fördermittelvergabepolitik vor. Glücklicherweise geben die hartnäckigen StreiterInnen, die engagierten LandlebenskünstlerInnen und Raumpioniere nicht so schnell auf und versuchen – trotz alledem –, gut Kulturarbeit auf dem Land zu gewährleisten. Doch sie alle wissen auch, dass es nur eine Frage der Zeit sein wird, wie lange die Kraft noch reicht, diese Arbeit unter den gegebenen Rahmenbedingungen verlässlich und langfristig weiterzuführen. ◀

Literatur:

- Bertelsmann-Stiftung (2014): „Demographietypen“, www.wegweiser-kommune.de/demographietypen (Zugriff: 22. November 2015, 08:00 Uhr).
- Götzky, Doreen/Renz, Thomas (2014): „Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern“, Hildesheim. Online-Publikation: www.uni-hildesheim.de/media/presse/Breitenkultur_Studie_Amateurtheater_Uni_Hildesheim.pdf, (Zugriff: 22. November 2015; 08:08 Uhr).
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.) (2015): „Förderpotenziale für die kulturelle Infrastruktur sowie für kulturelle Aktivitäten in ländlichen Räumen“, Bonn.
- Stiftung Niedersachsen (Hrsg.) (2015): Handbuch Soziokultur – mit Projekten aus Niedersachsen. Hannover.
- Kegler, Beate (2015): „sozioK bewegt Niedersachsen“, in: Stiftung Niedersachsen (Hrsg.) (2015): Handbuch Soziokultur – mit Projekten aus Niedersachsen. Hannover, Heft 3, S. 7–32.
- Schneider, Wolfgang (Hrsg.) (2014): „Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen“, Hildesheim.

40

Sandy Fitzgerald

Kunst ist immer politisch

Sandy Fitzgerald ist Künstler, Aktivist und Mitbegründerin des City Arts Centre, Dublin.

Die Ereignisse in der Welt erscheinen überwältigend. Täglich gibt es neue Nachrichten über Gräueltaten, Unmenschlichkeit und Anstiftung zum Hass. Wir scheinen uns einer Abwärtsspirale in den Abgrund zu bewegen. Doch das Erste, was ich heute Morgen sagen möchte: Wir sollen kurz innehalten, tief durchatmen und eine Perspektive auf die aktuelle Situation gewinnen. Dann erkennen wir, dass wir hier in Wien und unsere KollegInnen in der ganzen Welt ein Teil einer anderen Geschichte sind, einer kraftvollen und positiven Geschichte.

Ich bin aufgrund meines Werdegangs und meiner Erfahrung zu tiefst davon überzeugt, dass Kreativität den Menschen die Kraft geben kann, mehr zu erreichen, als sie je zu träumen wagten, dass vor allem junge Menschen die Gelegenheit dazu bekommen sollten, nicht nur weil es ihnen nutzen wird, sondern der Gemeinschaft und in dieser globalisierten Welt, der Gesellschaft als Ganzes. Worüber ich sprechen möchte, ist die Kreativität als freie Meinungsäußerung, was selbst bereits politisch ist. Darum ging es bei der gegenkulturellen Revolution und inspirierte und beeinflusste die meisten der ursprünglichen Kunst- und Kulturzentren von damals bis heute.



Gegenkultur

Die „Gegenkultur“ war eine weitgefächerte Sammlung von Ideen, die das Spektrum von AktivistInnen, über französische PhilosophInnen, die Schwarzen Panther bis zu NaturalistInnen und Blumenkindern und alles dazwischen erfasste. Was diese unterschiedlichen Gruppen verband, war die Überzeugung, dass die Veränderung aus der Ansicht erstehen wird, dass das korrupte und konservative Establishment anzugreifen und schließlich zu zerrütten ist. „Gegenkultur“ schreckte nicht davor zurück, eine neue Gesellschaft zu fordern, für die die alte Generation an der Spitze hinweggefegt und durch eine neue Menschlichkeit in Gleichheit, Kollektivismus, Frieden, Liebe und Verständnis ersetzt würde.

Das Besondere daran war, dass die neuen RevolutionsführerInnen nicht PolitikerInnen oder SoldatInnen waren, sondern KünstlerInnen wie Bob Dylan, Simone de Beauvoir, Marvin Gaye, Allen Ginsberg, Nina Simone, John Lennon und Joan Baez. Und das ist der Grund dafür, warum wir ein arts centre (Grapevine Arts Centre, später City Arts Centre) in Dublin gründeten, statt einer politischen Partei oder einer Protestgruppe.

Kultur und Kunst war damals keine Berufswahl, sondern eine politische Wahl, da die „Gegenkultur“ daranging, die Welt zu ändern. Es gab keine „Kreativindustrie oder Kulturindustrie“ oder MBAs in Kulturmanagement. Es gab nur die offizielle Kultur, vor allem in der Hand von weißen, aristokratischen, religiösen oder reichen Menschen, für gewöhnlich Männern, die sich in der Art orthodoxer Führer befugt sahen, die Gesellschaft zu befehligen und zu organisieren.



„Gegenkultur“ schreckte nicht davor zurück, eine neue Gesellschaft zu fordern, für die die alte Generation an der Spitze hinweggefegt und durch eine neue Menschlichkeit in Gleichheit, Kollektivismus, Frieden, Liebe und Verständnis ersetzt würde.

Kultur war gewissermaßen die vierte Säule des Staates, zusammen mit Finanzwirtschaft, Regierungsgewalt und Religion. Davon zeugt bereits ein Blick auf die Fassaden dieser Institutionen: Banken, Regierungsgebäude, Universitäten, Kirchen, militärische Hauptquartiere und Kultureinrichtungen, wie Nationalgalerien, Museen und Theater. Sie alle hatten dasselbe achtunggebietende Aussehen, für gewöhnlich eine Architektur mit griechischen dorischen Säulen, die die kollektive Wahrnehmung ihrer Vormacht darstellten. Die Idee, dass es etwas außerhalb dieser formalen und konservativen Tradition geben könnte, vor allem wenn es nicht von der herrschenden Klasse kommt, war unvorstellbar und würde nicht toleriert werden. Die „Gegenkultur“ trat dieser Tradition entgegen und ging weiter, indem sie die Fundamente selbst ändern wollte, auf denen diese Institutionen standen. Als wir 1974 unser kleines Kulturzentrum gründeten, schlossen wir uns dieser weltweiten Bewegung an, auch wenn wir uns der Breite und Tiefe der Bewegung nicht bewusst waren – das begriffen wir erst mit unserer Entwicklung als Kulturzentrum und zunehmender Reife als Menschen.

Von Kunstlabors zu Kulturzentren

Als wir unser Kulturzentrum in Dublin 1974 gründeten, wurden interessanterweise viele andere Kulturzentren in ganz Europa aus ganz ähnlichen Gründen gestartet, doch das erfuhren wir erst viele Jahre später. Und die anderen Kulturzentren wussten nichts von uns, obwohl wir unter denselben Einflüssen dieser „Gegenkultur“ standen, einschließlich der Idee der Kunstlabors. Bei diesen Kunstlabors handelte es sich um Prinzip um alternative offene und freie Räume, meist Kollektive oder Kommunen, wo es nicht nur um Kunst ging, sondern um eine alternative Art zu leben. Am Land waren sie sehr stark auf das Zurück zur Natur orientiert, wie etwa in Findhorn in Schottland [1962] oder der Mystic Arts Commune in Oregon in den USA [1968] und der Freistadt Christiania in Kopenhagen [1971], in den Städten entstand eine Bewegung, die Häuser und/oder öffentlichen Raum

als alternative Kunstlabors besetzte, wie die London Street Commune [1968] und die Freistadt Christiania in Kopenhagen [1971], die vermutlich die größte war, am Höhepunkt mit fast 1000 BewohnerInnen und einer Ausdehnung von über 34 ha in alten Militärkasernen. Und es waren tatsächlich Laboratorien in dem Sinne, dass neue Wege zu leben und zu schaffen erforscht und getestet wurden: freie Schulen, Feminismus, Umweltfragen, Friedensbewegung, sexuelle Freiheit, Experimentieren mit Drogen, Spiritualität usw.

Einer der ersten dieser alternativen Räume war das Drury Lane Arts Lab, gegründet in London 1967. Viele weitere folgten, die sich in eine Bewegung weiterentwickelten, sich gegenseitig unterstützen und ein Netzwerk bildeten. 1969 nahmen über 50 Kunstlabors aus dem ganzen Vereinigten Königreich an eine Arts Lab Konferenz in Cambridge teil, der ersten ihrer Art. Diese alternativen Räume schossen auch überall auf dem Kontinent aus dem Boden, es gab Zentren wie Melkweg in Amsterdam seit 1970, die Rote Fabrik in Zürich [1972] und die Halles de Schaerbeek in Brüssel, die alle Gründungsmitglieder des Netzwerks Trans Europe Halles sind.

Community Arts – Kunstgemeinschaften

Die nächste wichtige Bewegung, die wir in unserem Zentrum in Irland um das Jahr 1978 entdeckten, hieß Community Arts – Kunstgemeinschaften. Es handelt sich um eine Theorie und eine Praxis, die außerhalb von UK, Irland und Australien nicht wirklich bekannt ist. In den USA gab es eine Parallelbewegung, die Cultural Democracy.

Die Entstehung dieser Bewegung sprach unseren Werdegang und unsere Ideale an, die aus dem post-industriellen Erbe der Arbeiterklasse Englands um 1968 hervorging. Es ging darum, die Menschen darin zu unterstützen, eine kulturelle Stimme zu erlangen und dieser gegenüber der hierarchischen Natur des Establishments Gehör zu verschaffen. Die Community Arts

42

Die Community Arts sind stark in der Philosophie des Sozialismus verwurzelt, denn sie entstanden auch aus dem Klassenkampf, und der Dialog fand größtenteils in diesem Kontext statt: Gleichheit, Bürgerrechte, Antikapitalismusdebatte.

entstanden aus der Masse von Menschen, die von der herrschenden Elite ausgeschlossen waren: vor allem die Gemeinschaften der Arbeiterklassen, aber auch Interessensgruppen, wie etwa verschiedene ethnische Gruppen und ImmigrantInnen, die Schwulen- und Lesbengemeinschaften und Menschen mit Handicaps. Kurz gesagt ging es um die Mehrheit der Menschen, die über keine Stimme innerhalb der Gesellschaft oder deren Kultur verfügten. Eine der zentralen Maximen der Community Arts lautete „der Prozess ist genauso wichtig wie das Produkt“, und Ressourcen sollten dem Empowerment und der Entwicklung von Menschen und Gemeinschaften zur Verfügung gestellt werden, indem deren kreativer Ausdruck befreit wird. Das konnte auch bedeuten, dass wenn eine Gemeinschaft über die Expertise nicht selbst verfügte, die Fähigkeiten ausgebildeter KünstlerInnen genutzt werden können, die sich den Community Arts verpflichtet fühlten: DesignerInnen, SchauspielerInnen, RegisseurInnen, Filmschaffende, SchriftstellerInnen und FotografInnen wurden alle herangezogen. An diesem Punkt formten die Gegenkulturbewegung, die vor allem aus jungen VertreterInnen der Mittelschicht bestand, und der Kampf der Arbeiterklasse eine Allianz, aus der sich die Community Arts Bewegung in England entwickelte. Die Community Arts sind stark in der Philosophie des Sozialismus verwurzelt, denn sie entstanden auch aus dem Klassenkampf, und der Dialog fand zu einem großen Teil in diesem Kontext statt: Gleichheit, Bürgerrechte, Antikapitalismusdebatte. Zu diesem Zeitpunkt engagierte sich unser Zentrum bei vielen lokalen Themen, und wir begriffen Kreativität als ein Recht und Kunst als ein Werkzeug für die Veränderung. Im Jahr 1979 waren wir den Community Arts bereits sehr verpflichtet, und durch ein gestiegenes Bewusstsein für die Rolle und Wirkung unserer Programme begannen wir, einen Zusammenhang zwischen Ungleichheit, Exklusion und kultureller Unterdrückung herzustellen.

Wir entdeckten Bücher wie die „Pädagogik der Unterdrückten“ von Paulo Freire und „Storming the Citadels“ von Owen Kelly, die beide die marxistische Theorie auf Kunst und Kultur beziehen, und die „Engineers of the Imagination“ der Straßentheatergruppe Welfare State International. Wir informierten uns über die Entwicklung von Kulturhäusern durch die ArbeiterInnenbewegung zwischen 1880 und 1940 in ganz Europa. Das waren frühere Beispiele für unabhängige Kulturzentren, die ArbeiterInnen des späten 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts einrichteten, wo die Menschen die Möglichkeit hatten, sich zu treffen, ihre Bildung zu verbessern, zu feiern und kreativ zu sein. Denn die Bosse hatten nicht die Absicht, die ArbeiterInnen ihre eigenen Kultureinrichtungen nutzen zu lassen, die Opernhäuser, Universitäten und Galerien waren nur für die Privilegierten bestimmt. Daher errichteten die ArbeiterInnen ihre eigenen Gebäude, von ihrem eigenen Geld und mit ihren eigenen bautechnischen Fähigkeiten. Das waren die ersten unabhängigen Kulturzentren, und sie wurden in ganz Europa zu Tausenden errichtet. In England wurden sie „People’s Palaces“, in Skandinavien „Haus des Volkes“ und in Spanien „Ateneu“ oder „Casa del Pueblo’s“ genannt. Das erste Treffen der Trans Europe Halles, bei dem ich dabei war, fand in einem solchen Kulturhaus statt, dem „Vooruit in Gent“ in Belgien. „Vooruit“ heißt „Vorwärts“, eröffnete im Jahr 1914 und wird noch heute von einem sozialistischen Kollektiv betrieben.

Wir hatten uns politisiert. Jetzt begannen wir, Kunst innerhalb des Kontexts von Kreativität und Kultur zu sehen.

Kunst, Kreativität und Kultur

Im Jahre 1984 lernte ich Joseph Beuys kennen. Er inspirierte damals viele KulturaktivistInnen und überbrückte wie wenige vor oder nach ihm die Kluft zwischen Kunst und Aktivismus. Im Gespräch mit ihm, als ich die Entwicklung der Gemeinschaftskunsthäuser in Dublin erläuterte, erwähnte ich, dass einiges an unserer Arbeit als politisch betrachtet werden kann. Er hielt kurz inne und sagte dann: „Kunst ist immer politisch.“ Ich dachte noch lange Zeit über diese Aussage nach, und langsam kam ich darauf, was es heißt: Ob man egalitär oder elitär denkt, ob man Kunst als Instrument der Veränderung ansieht oder als etwas, das vom täglichen Leben getrennt ist, bereits die Tatsache, dass man als KünstlerIn existiert, hat eine politische Bedeutung, denn alles, was du hervorbringst, wird eine Wirkung haben. Denn sobald wir im Sinne der Definition der Griechen für Politik „von,



für oder in Bezug auf die Bürger“ den öffentlichen Bereich betreten, sei es eine Galerie, ein Stadtplatz oder der Fernsehschirm, wir also das Politische betreten, sind wir nicht mehr nur KünstlerInnen, sondern zu aktiven BürgerInnen. Beuys sagte immer und immer wieder, dass KünstlerInnen zu den wenigen Kategorien von Menschen zählen, die die Freiheit haben, wichtige regionale und weltpolitische Themen zu hinterfragen und zu beeinflussen, und daher vertrat er die Meinung, dass die Kunst die Gesellschaft transformieren kann.

Aus dem Diskurs mit Beuys entsteht eine fundamentale Frage, nämlich nach der Rolle und Definition von Kunst in der Gesellschaft. Und hier stoßen wir auf ein wichtiges Problem bei der Definition von Kunst und ihrem Verhältnis zur Kultur. An dieser Stelle begann ich das erste Mal, zwischen Kunst und Kultur und

Denn Kultur ist das, was wir als menschliche Wesen erschaffen. Es ist das, was wir in der Welt außerhalb der Natur zum Ausdruck bringen.

deren Bedeutung in Bezug aufeinander zu unterscheiden. Und eine Unterscheidung zwischen diesen beiden Begriffen ist entscheidend, denn in der allgemeinen Diskussion werden sie wechselseitig austauschbar und sehr locker verwendet, wodurch es zu einer beabsichtigten Verwirrung rund um diese Bezeichnungen kommt. Ich sage „beabsichtigt“, da es im Interesse der Kunstbranche ist (und oft einer KünstlerInnenkarriere), Kunst zu mythologisieren und zu überhöhen, wodurch bessere Marktwerte erzielt werden, einfacheres Marketing und die anhaltende Obsession mit dem Signature Artist. Dadurch erlangte ich das Ver-

ständnis dafür, dass die Geschichte der Kunst nicht vom gesellschaftlichen und politischen Kontext ihrer Schaffung getrennt werden kann und dass es bei der Kultur um die Konstruktion genau dieses Kontextes geht. Denn Kultur ist das, was wir als menschliche Wesen erschaffen. Es ist das, was wir in der Welt außerhalb der Natur zum Ausdruck bringen. Es ist die Konstruktion davon, was wir als Leben bezeichnen, und diese Schaffung von Kultur ist der Teil unserer Existenz, den wir beherrschen, was wiederum zu der existentiell wichtigen Fragen führt, wie wir unser Leben leben und unsere Zukunft entwickeln wollen. Kunst ist ihrerseits eine der vielen Ergebnisse von Kultur und anderer kultureller Manifestationen, die von uns Menschen geschaffen wurden.

Eines der Probleme liegt darin, dass Kultur und Meinungsfreiheit von Kunst gekidnappt wurden, die ein Reservat einer elitären Ansicht davon ist, was Kunst ist. Kultur als Begriff wurde zu einem Synonym zur Kunst, was bedeutet, dass wir alle kulturellen Möglichkeiten durch eine Kunsthierarchie entkräften. Ein einfaches Beispiel dafür führt uns zurück zu den Kunstinstitutionen: Wenn man die National Gallery in London besucht, dann erlebt man Meisterwerke der Europäischen Kultur, die als Höhepunkt der Kultur dargestellt wird. Wenn man dann die Straße zum Britischen Museum weitergeht, sieht man afrikanische Kunst in einem anthropologischen Setting. Und an diesem Punkt geht es um die kulturelle Gleichheit. Bei der Gemeinschaftskunst geht es um „die Selbstbehauptung und die Behauptung der Gemeinschaft durch unsere kreative Stimme und das Gehört-Werden dieser kreativen Stimme auf einer mit den anderen Stimmen der Gesellschaft ebenbürtigen Ebene“.

„Kultur“ ist eines der politischsten Wörter in jeder Sprache. Niemand führt Krieg im Namen der Kunst, und doch verwenden alle Konflikte die Kultur als eine Grundlage für ihre Aktionen.

Unabhängige Kunst – und Kulturbewegungen und die neoliberale Agenda

Mit fortschreitendem 20. Jahrhundert betrieben Reagan und Thatcher eine kapitalistische Rückkehr, und zügig ersetzte die Rechte den Kommunismus durch Konsumismus. In den 1990er Jahren war der Konsumismus dann bereits hemmungslos, be-



Das Radikale in den Community Arts wurde ausgetrocknet, und die Gemeinschaften verloren ihre Möglichkeiten des Empowerments durch Kunst und kulturelle Entwicklung, die folgen könnte.

► feuert durch unmoralische Kreditvergaben und Laissez-faire-Wirtschaftssysteme, die sich alle verschworen hatten, das gesellschaftliche Wohlfahrtsexperiment der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beenden. Dafür ein gutes Beispiel ist die Zerstörung der Community Arts-Bewegung in den 1980er Jahren. Das zu erwähnen ist wichtig, weil wir noch heute mit dieser Politik leben.

1984 veranstalteten wir unsere erste Community Arts-Konferenz in Irland. Bei dieser Konferenz war der damalige Direktor des Irish Arts Council einer der Sprecher. Bei seiner Rede sagte er: „Seht her, alles, was Sie sagen und tun, ist wirklich interessant und wichtig, aber vergessen Sie nicht: Es ist in Ordnung, wenn Sie diese Arbeit unbeobachtet unter dem Radar tun, denn sobald Sie den Status quo gefährden, werden Sie vernichtet werden.“ Und das passierte dann auch mit den Community Arts in den frühen 1990er Jahren. Da die Community Arts dem Klassenkampf zugehören, sah Thatcher diese als Bedrohung ihrer Ideologie, und die Regierung beseitigte diese Bedrohung durch eine Änderung der Richtlinien zur Kunstförderung. Die neue Politik bestand darin, Gelder nur den Centres of Excellence zu geben. Und auf den ersten Blick, wer könnte dagegen sein? Ist Exzellenz nicht eine gute Sache? Die wahre Natur dieses politischen Schrittes sollte erst durch die Auswirkungen seiner Umsetzung klar werden. Thatchers Politik sah vor, dass man sich spezialisierte, etwa auf Theater oder Oper oder Tanz, und das bedeutete in der Praxis, dass man viele Menschen ausschloss und sich auf eine Kunstform konzentrierte, nicht auf kulturelle Entwicklung. Man musste SpezialistInnen anheuern, nicht AktivistInnen, wenn man die Förderung behalten wollte. Einige Stätten mussten schließen, und viele veränderten sich, um

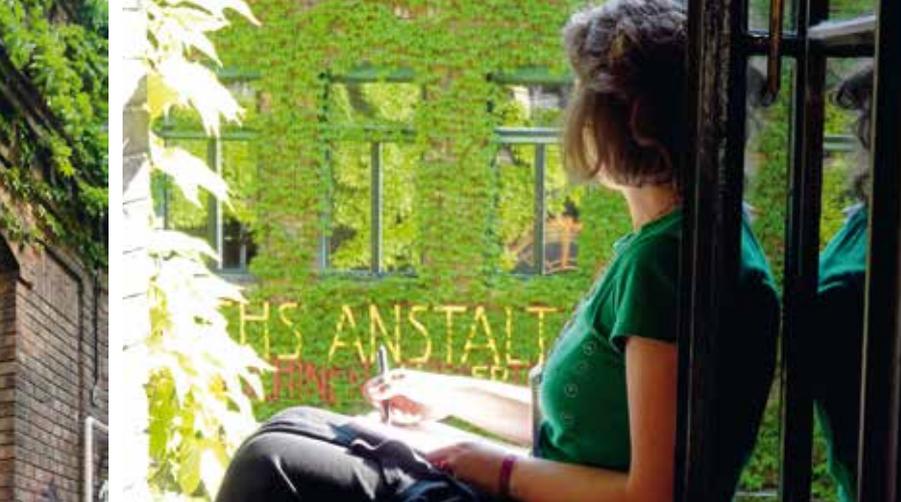
ihre Förderungen zu behalten. Das Radikale in den Community Arts wurde ausgetrocknet, und die Gemeinschaften verloren ihre Möglichkeiten des Empowerments durch Kunst und kulturelle Entwicklung, die folgen könnte.

Die andere Seite von Thatchers Politik war der ökonomische Aspekt, und hier sehen wir den Anfang dieser Idee für die Kulturindustrie, Kreativindustrie und Kreativwirtschaft, die auf die ökonomischen Resultate fokussieren und die Idee zerstören, wonach Kreativität Änderungen in der Gesellschaft auf der gesellschaftlichen, kommunalen oder demokratischen Ebene bewirken könnten.

Kreativität ist keine Industrie. Kultur ist sicherlich keine Industrie. Es war eine Politikänderung, wieder einmal, weg von der Sozialdemokratie hin zu Wirtschaftsmotoren wie Tourismus und Investment. Diese Einstellung gegenüber der Kultur als Lockartikel für ökonomische Entwicklung hielt sich bis in die 1990er Jahre und in das neue Millennium hinein, noch immer wird sie von Regierungen und vor allem Stadtbehörden als Weg in die Zukunft hochgehalten, während Grassroots-Initiativen auch weiterhin aus jeder Zukunftsplanung für einen Bezirk oder eine Region ausgeschlossen werden. Wir sind wieder bei der Frage, wie Zukunft geschaffen wird, von wem und für wen.

Die nächste Entwicklungsphase

Und wie sieht es mit der nächsten Generation von Kulturzentren und KulturaktivistInnen aus? Zunächst einmal nähert sich meine Generation nun dem Ende unseres Abenteuers als PionierInnen nach dem Zweiten Weltkrieg an, die neues Territorium erkundeten. Und wir sollten es als PionierInnenarbeit sehen, die der Analyse und Archivierung bedarf. Wir, die unabhängigen Ak-



tionskunst- und Kulturmenschen, sind dabei ganz fürchterlich schlecht, weil wir immerzu beschäftigt und aktionsorientierten sind, und nicht zu vergessen, auch von etwas leben müssen. Aber wir sollten nicht vergessen, dass die Mächtigen traditionellerweise sich selbst durch Präzedenz bestätigen. Sie schreiben akademische Studien und drucken Bücher. Sie betten ihre Idee und Vorherrschaft in die Kultur ein, indem sie sie zu einem Teil des Systems machen. Wir müssen uns kontinuierlich bemühen, etwas Alternatives zum Mainstream zu machen.

Vieles, das von der Gegenkultur-Bewegung geschaffen wurde, die Community Arts-Bewegung, die Independent- und Activist-Cultural-Bewegung, ist verloren gegangen, und wenn wir keine Geschichte haben, wenn wir keinen Entwicklungsprozess haben, so können wir ganz einfach ignoriert werden. Wie viele Menschen kennen die Friedenskarawane oder die Mir Caravan, koordiniert von der ufaFabrik im Jahre 1989, die in Moskau mit 186 Menschen aus 26 Ländern ihre Reise nach Berlin antrat? Oder die Beat Initiative, die den Karneval auf den Straßen von Belfast ein-

Wir sind wieder bei der Frage, wie Zukunft geschaffen wird, von wem und für wen.

geführt hat, um den öffentlichen Raum von militanten Gruppen von BürgerInnen von beiden Seiten zurückzufordern, mitten im Krieg, und damit erfolgreich war? Wer weiß vom Cinema Rex in Belgrad, welches sich an der sehr starken und friedlichen Kampagne gegen Milosevic und die Balkankriege beteiligte, sogar als die Stadt vom Westen bombardiert wurde? Oder dass das Antic Teatre gemeinsam mit den BewohnerInnen im Zentrum von Barcelona gegen ein großes Hotelprojekt kämpft, welches sich sehr negativ auf das Leben in diesem Viertel auswirken würde. Ich habe in meinen mittlerweile 50 Jahren als Kunst- und Kulturaktivist viele großartigen Projekte und Aktionen gesehen oder mich

daran beteiligt, von denen jedoch die meisten nicht dokumentiert sind. Das ist ein grobes Versagen, weil dieses Erbe ohne Zeugnisse und Quellenmaterial für die nächsten Generationen an Wert verliert. Systematische Forschung und Archivierung ist in diesem Bereich längst überfällig.

Auf unserer Geschichte aufbauend, ist es eine der wichtigsten Aufgaben unserer Generation, der nächsten Generation zu helfen und Unterstützung zu bieten. Wir haben die Ressourcen, das Wissen und die Erfahrung, die es in den 60er und 70er Jahren nicht gegeben hat. Wir müssen die jungen Menschen bei ihrem Bestreben nach Veränderung unterstützen. Wir haben mehr Kulturzentren, alte und neue, denn je zuvor, und diese Orte sollten als Räume der Veränderung dienen. Das müssen wir aktiv tun und nach neuen Trends Ausschau halten. Zwei Probleme für diese Generation sind die Fragmentierung der Kultur und eine Desinformation, die weitverbreitet sind. Netzwerke wie Trans Europe Halles können dem entgegenwirken, indem sie kontextbezogene „Hubs“ und Entwicklungsprozesse schaffen. Unsere Arbeit sollte sich nicht nur auf Veranstaltungsorte oder ZuseherInnen beschränken. Bei uns geht auch um gemeinsame Werte in Zeiten, wenn Angst und Hass wieder ihre Köpfe ausstrecken, wir müssen die alternative Geschichte schützen und auf ihr aufbauen, um starke alternative Werte zu verbreiten. Meine Definition von Kultur ist sehr einfach: Kultur heißt, eine Zukunft zu haben. Und die Schaffung dieser Zukunft steht in den Kräften von uns allen. Als wir damals im Jahr 1974 den heruntergekommenen und zerfallenden Raum zu unserem Zentrum erkoren, so sahen wir keinen kleinen und schäbigen Raum. Es war ein magischer Ort, den wir mit unseren Träumen und Möglichkeiten füllen wollten. Er war ein Eintrittstor in eine neue Welt, ein offener und freier Raum, den man betreten konnte und transformiert wurde. Er war der Schlüssel zum weiten Universum an Kreativität, welches wir alle in uns tragen. Ich glaube, das gilt für alle unsere Räume, die besetzten, die alten Fabrikhallen, die Lagerhallen und die Märkte. Wenn Kunst überhaupt etwas ist, so ist es das imaginative Träumen, und dieses ist als solches bereits, wie Beuys sagen würde, ein politischer Akt, wenn es auf die Schaffung des großen Kunstwerks ausgerichtet ist – die Gesellschaft. ◀

Übersetzung aus dem Englischen: Patricia Lorenz
www.itsaboutpolitics.wuk.at/

416

Jordi Blanchar

Gràcia: Eine Gemeinschaft schlägt zurück

Jordi Blanchar, Sozial- und Kreativaktivist, lebt in Großbritannien und Katalonien und beteiligt sich an verschiedenen zivilgesellschaftlichen Basisbewegungen für soziale Veränderungen. Sein besonderes Interesse gilt kollektiven und demokratischen Prozessen, Methoden und Erfahrungen bezüglich autonomen Gesellschaftsmodellen als Alternative zu herrschenden undemokratischen Institutionen und politischen Machtgefügen.

„Haben sie denn bei der versuchten Zwangsräumung von Can Vies und der Reaktion der Menschen darauf vor einigen Jahren nichts gelernt? Haben sie noch immer nicht verstanden, dass ein Angriff auf das autonome Gefüge eines Viertels in einer Stadt wie Barcelona zu einem Ausbruch der darunterliegenden sozialen, politischen und ökonomischen Gegensätze führt?“

Diese Fragen schossen mir sofort durch den Kopf, als am Montag die Nachrichten eintrafen, dass die Banc Expropiat, ein von Squattern besetztes soziales Zentrum im Gràcia-Viertel von Barcelona bei einem massiven Polizeieinsatz geräumt werden sollte. Gràcia ist ein Viertel im Norden der Stadt mit einer starken Tradition an sozialer Organisation und Bewegung. Es ist eine alte Stadt mit einer stolzen Identität, die vom Volk als „Vila de Gràcia“ bezeichnet wird, der Stadt Gràcia.

Daher werden wir wieder Zeuginnen einer weiteren Revolte der Bevölkerung in Barcelona. Während der Entstehung dieses Artikels erleben wir den vierten aufeinanderfolgenden Tag mit Protesten, Demonstrationen und Zusammenstößen mit der katalanischen Bereitschaftspolizei (den berüchtigten Einheiten der BRIMO der Mossos d'Esquadra) und ihrem Gewalteininsatz, der bereits zu mindestens 67 Verletzten geführt hat.

Banc Expropiat

Die Banc Expropiat liegt einen Katzensprung vom zentralen Marktplatz entfernt, im alten Gebäude der Catalunya Caixa Bank, die zu den größeren Nutznießern der Bankenrettung während der aktuellen Krise zählt und daher auch „Die Enteignete Bank“ heißt. Das Gebäude wurde 2011 besetzt, am Ende einer Demonstration gegen die Zwangsräumung eines anderen lokalen sozialen Zentrums, als eine Versammlung von etwa 40 Menschen beschloss, dass genug Energie und Engagement vorhanden seien, um gemeinsam das Management der neu eröffneten Räume zu übernehmen. Mit einer klaren Haltung gegen Kapitalismus und gegen Gentrifizierung sieht sich das Projekt in diesem Viertel innerhalb des Rahmens und der Praxis von Autonomie, Selbstverwaltung und gegenseitiger Unterstützung aufgestellt. Fünf Jahre lang war es Teil der Gemeinschaft im Gràcia, doch nun ist es aufgelöst und mit Metallplatten verschlagen.

Die Banc Expropiat ist ein Raum, der die Inklusion, Öffnung und Partizipation fördert und sich dadurch deutlich von anderen politischen/autonomen Räumen und Szenen abhebt, die sich gegen ihre Umgebung „einbunkern“. Bereits die räumliche Auslegung des Gebäudes unterstützt diese Einstellung, denn die Banc Expropiat besteht vor allem aus einem Erdgeschoß mit einem offenen Zugang von der Straße und Außenwänden aus großen Glasplatten. In einem Video, welches für die Kampagne gegen die Vertreibung gemacht wurde, sagt eines der Mitglieder der Gruppe: „In der Bank haben wir immer darauf geachtet, dass wir

möglichst keine Symbolgien verwenden, damit sich die Menschen wirklich willkommen fühlen können. Aber das heißt natürlich nicht, dass man nicht gleich beim Hereinkommen merken würde, dass hier ganz klar eine bestimmte Art von politischer Einstellung vorherrscht, dass die wichtigste hier verlaufende Achse, entlang derer die Kämpfe und Projekte stattfinden, der Antikapitalismus ist.“

Banc Expropriat führt eine lokale Tradition fort, die auf die Macht von unten setzt, was in Barcelona von vielen als „Poder Popular“ bezeichnet wird. Diese zeigt sich in Solidaritätsnetzwerken, die auf die Probleme vieler dort lebender Menschen reagieren und gemeinsame Lösungen finden können. Die wild wuchernde Gentrifizierung des Viertels, der eingeschränkte Zugang zu gesichertem Wohnraum für viele Menschen ist eines der Hauptprobleme, das von den im sozialen Zentrum engagierten Menschen als kollektives Anliegen verstanden wird.

„Offen oder verschleiert, wir werden die Banc verteidigen.“

Diese Solidarität erstreckt sich bis hin zur kollektivierten Lebensmittelbereitstellung. Die Xarxa d’Aliments’ (Lebensmittel-Netzwerk), die durch das Wiederverwenden von Resten und Spenden von Geschäften und Marktständen, die sich an dem Netzwerk beteiligen, Zugang zu Gratis-Lebensmitteln ermöglicht, ist eines der Herzstücke der Projekte der Banc Expropriat. Zu den anderen regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen zählt eine ganze Bandbreite an Kursen und Unterrichtsgegenständen, die unterrichtet werden, außerdem finden hier Treffen der lokalen Grassroots-Gruppen und Kampagnen sowie kulturelle Aktivitäten statt. Obwohl das soziale Zentrum seine Aktivitäten auf das Finden kollektiver Lösungen für Probleme konzentriert, mit denen die Menschen in der Umgebung konfrontiert sind, machten die bei diesem Projekt involvierten Menschen klar, dass sie nicht als „radikale NGO“ gesehen werden wollen, sondern danach streben, Solidaritätsbeziehungen zu reproduzieren statt der Logiken des Staates oder der Charity.

Banc Expropriat führt eine lokale Tradition fort, die auf die Macht von unten setzt, was in Barcelona von vielen als „Poder Popular“ bezeichnet wird.

Über der Banc Expropriat schwebte das Zwangsäumungsurteil schon seit einiger Zeit. Die ursprünglichen EigentümerInnen des Gebäudes, Catalunya Caixa, hatten sich aus dem Räumungsverfahren bereits zurückgezogen. Viele BeobachterInnen gehen davon aus, dass der Grund dafür darin lag, dass man sich der Stärke des Widerstands gegen jeden Versuch einer Räumung bewusst war. Doch im Jahr 2014 verkaufte Catalunya Caixa das Eigentum an Immobilienentwickler, die von Manuel Bravo Solano vertreten wurden, einem bekannten Immobilienspekulanten. Zunächst bot er den Besetzern € 12.000 an, wenn sie das Gebäude räumen würden. Die Antwort war klar: Die Banc Expropriat verhandelt nicht mit den Agenten der Gentrifizierung.

Nach einem vergeblichen Versuch, ein anderes prominentes soziales Zentrum (Can Vies) vor zwei Jahren zu räumen, machte der damalige Bürgermeister der Stadt im Vorfeld zu den Kommunalwahlen einen geheimen Deal mit dem aktuellen Eigentümer des Gebäudes und bot an, aus öffentlichen Geldern Miete zu zahlen, um auf diese Art „sozialen Frieden“ zu kaufen. Als dieser heimliche Deal in der Höhe von € 65.000 im Juni 2015 aufgedeckt wurde, veröffentlichte das soziale Zentrum diese Information und bekräftigte gleichzeitig, dass die Banc Expropriat nicht käuflich sei.

Im Jänner 2016 geriet die Banc Expropriat wieder unter die permanente Androhung einer Zwangsäumung. Der Stadtrat des neu gewählten Bürgermeisters von Barcelona, Ada Colau, eines bekannten Aktivisten und Ex-Sprechers der PAH, der Bewegung gegen die Wiederinbesitznahme von Wohnungen, widerrief den Deal mit den EigentümerInnen des Gebäudes und stellte die Mietzahlungen ein. Ab diesem Moment begann das soziale Zentrum, eine inklusive Kampagne zu schaffen, die jeder Zwangsäumung widerstehen würde. Das soziale Zentrum betonte, dass jeder eine Rolle bei dessen Verteidigung zu spielen habe. Gleich von Anfang an lautete der wichtigste Slogan des Widerstandscamps gegen die Zwangsäumung: „Amb caputxa o sense, el Banc es defensa“, was in etwa bedeutet: „Offen oder verschleiert, wir werden die Banc verteidigen.“

Als die Protestierenden versuchten, mit einer elektrischen Kreissäge die Metallplatten zu entfernen, die das geräumte soziale Zentrum verschließen, gingen die Polizisten mit Schlagstöcken vor und schossen mit Hartgummigeschossen in die Menge.

► Zwangsräumung / Widerstand

„Mon 23 Mai #ElBancResisteix“

Das Viertel erwachte zum Lärm der Zwangsräumung. Sofort wurde ein Aufruf ausgesendet, sich zu wehren. #ElBancReisteix wurde zum Twittertrend, und die Menschen begannen, sich nahezu sofort vor den Reihen der Polizei zu versammeln. Mittlerweile hatten sich zwei Personen im alten Safe der Bank eingeschlossen. Es dauerte fast acht Stunden, bis es der Polizei gelungen war, in den Safe einzubrechen und das Gebäude in ihre Gewalt zu bringen.

Den ganzen Tag über bildeten sich Menschenansammlungen in den Straßen rund um das soziale Zentrum. Später marschierten 1800 Menschen durch die Hauptstraßen des Viertels. Als die Protestierenden versuchten, mit einer elektrischen Kreissäge die Metallplatten zu entfernen, die das geräumte soziale Zentrum verschließen, gingen die Polizisten mit Schlagstöcken vor und schossen mit Hartgummigeschossen in die Menge. Die nun aufgelöste Menge war in der ganzen Umgebung bis nach Mitternacht mit weiterer Polizeigewalt konfrontiert. Am Montagabend waren etwa 50 Personen verletzt – darunter vier, die von Hartgummigeschossen am Kopf getroffen worden waren – und eine verhaftet worden.

„Di 24 Mai #TornemAlBanc“

Die Reaktionen auf die Polizeigewalt am Montag waren unterschiedlich, die Plattformen der Mainstream-Medien versuchten, die DemonstrantInnen in „friedliche“ und „gewalttätige“ auseinander zu dividieren, um die Gewaltanwendung der Polizei zu rechtfertigen. Die sozialen Medien waren überschwemmt mit Aufnahmen aus der vorhergehenden Nacht, um dagegen zu halten. Viele davon waren von BewohnerInnen von ihren Balkonen aus gefilmt worden, die entsetzt waren von der Polizeigewalt, die sie gesehen hatten, und auch die alternativen Medienplattformen berichteten. Die Banc Expropiat veröffentlichte ein Kommuniqué

mit dem Titel „Tornarem al Banc“ („Wir kehren zur Banc zurück“). Das Kommuniqué dankte für die Solidarität, die in den Straßen des Gràcia-Viertels in der Nacht zuvor zum Ausdruck gebracht worden war, bestätigte die Entschlossenheit, das soziale Zentrum zurückzuerobern und machte darauf aufmerksam, dass der öffentliche Zorn der letzten Nacht eine direkte Konsequenz der Polizeibrutalität und deren Straffreiheit gewesen sei.

#TornemAlBanc rief zu einer Reihe von Solidaritätsdemonstrationen an diesem Abend in verschiedenen Vierteln der Stadt auf. Menschen aus den Vierteln Sants und Raval marschierten gemeinsam auf Gràcia zu, und gegen 21 Uhr setzten sich Hunderte Menschen in die Richtung der Banc Expropiat in Bewegung.

Als die Demonstration das soziale Zentrum erreichte, schaffte es eine Gruppe, eines der Metalltore aufzustemmen, woraufhin die Menge in lautstarken Jubel ausbrach. In diesem Moment eröffnete die Bereitschaftspolizei brutal das Feuer und verletzte viele DemonstrantInnen. Die Polizei eroberte das Gebäude zurück, als sich die Menge in verschiedene Teile des Viertels zerstreute. Kleinere Gruppen versammelten sich wiederholt und traten bis nach Mitternacht immer wieder der Polizei entgegen.

„Mi 24 Mai #RodegemElBanc“

Die Proteste breiteten sich auf verschiedene weitere Bezirke Barcelonas aus, es folgten Aufrufe, die „Bank zu umzingeln“. Abordnungen aus Clot, Sants, Vallcarca und Poble Sec machten sich am Abend auf den Weg nach Gràcia, und um etwa 21 Uhr versammelten sich rund 2400 Menschen am Platz in der Nähe der Expropiat. Das war die bis dahin größte Demonstration. Ganze Reihen an Bereitschaftspolizei blockierten alle Straßen um das soziale Zentrum, sodass viele gezwungen waren, die Polizeireihen zu umgehen. Um etwa 23.30 Uhr schoss die Polizei noch einmal in die Menge, sodass sich einige Gruppen wieder auflösten. Einige Bankfilialen wurden angegriffen, und um Mitternacht zerstreuten sich die Menschen. Ein Aufruf erging an die



BewohnerInnen des Viertels, Aufnahmen von Polizeigewalt von ihren Häusern aus zu machen und in den sozialen Medien zu veröffentlichen, um so weiteren entschuldigenden Reaktionen in den Medien entgegenzuwirken. Die alternativen Medienprojekte Contrainfos und La Directa veröffentlichten täglich Videozusammenfassungen.

Ausblick

Der Kampf um die Rückeroberung der Banc Expropiat findet gerade statt. Ein neues Kommuniké mit dem Titel „Tornarem a

Ganze Reihen an Bereitschaftspolizei blockierten alle Straßen um das soziale Zentrum, so dass viele gezwungen waren, die Polizeireihen zu umgehen.

Intentar Entrar“ („Wir werden erneut versuchen, hinein durch zu brechen“) erklärt: „Wir haben nichts zu verhandeln ... die Bank gehört uns, weil wir sie Minute um Minute unter all den Menschen geschaffen haben, die über all die Jahre hereingekommen sind und mit hunderten verschiedenen Erfahrungen dazu beigetragen haben. Die Bank gehört uns, und wir werden sie bis zum Ende verteidigen.“

Der Aktionstag #TornemAlBanc („Wir gehen zur Bank zurück“) wurde am Sonntag, den 29. Mai veranstaltet, mit dem Aufruf,

sich in Gràcia ab Mittag zu versammeln. Mittlerweile wurde eine Reihe von Straßenaktionen organisiert, um die regelmäßigen Aktionen des sozialen Zentrums fortzusetzen.

Wie sich das alles entwickeln wird und welche Zukunft der Banc Expropiat bevorsteht, wird man sehen. Andererseits werden wir in Gràcia Zeuge einer unverminderten kollektiven Entschlossenheit, ein fünf Jahre altes, gut eingeführtes Projekt zurückzugewinnen. Es scheint, dass die Verteidiger der Banc Expropiat Verhandlungen mit Institutionen, Parteien oder Repräsentanten nicht als Option betrachten.

Andererseits gibt es jetzt den neuen „Stadtrat der Änderung“ von Barcelona, der den „sozialen Wert“ der Aktivitäten des sozialen Zentrums anerkennt und festhält, dass er alles in seiner Macht stehende unternimmt, um eine für alle Parteien akzeptable Einigung zu verhandeln.

Die Einsätze der Polizei gegen diejenigen, die ihren Raum diese Woche verteidigt haben, waren brutal und gewalttätig. Die soziale Reinigung der Stadt wird über unterschiedliche Prozesse von staatlicher Gewalt und Enteignung übertragen, auch wenn es schon einige Zeit zurückliegt, dass eine solch unverhüllte Zurschaustellung von staatlicher Gewalt in Barcelona beobachtet wurde.

In dem Artikel „Das Unsichtbare sichtbar machen“, der diese Woche in „Critic“ [Anm. der Red. 30. Mai 2016] veröffentlicht wurde, argumentiert Journalist Sergi Picazo, dass das was wir diese Woche in den Straßen von Gràcia sehen, nicht nur „das Resultat einer Zwangsräumung eines besetzten sozialen Zentrums“ sei, sondern vielmehr „Resultat einer verheerenden, heruntergekommenen, ungleichen und konfliktreichen Lage“ im heutigen Barcelona. ◀

Übersetzung: Patricia Lorenz





KUNSTZELLE



Angesichte der beständigen Abwanderung aus den dezentralen Räumen müssen wir anerkennen, dass es doch nicht die Kunst sein wird, die sich entvölkernde Landstriche retten wird.

Martin Fritz

Stadt- und Regionalentwicklung: Kunst im öffentlichen Raum als Hoffnung

*Martin Fritz, Kurator, Berater und Publizist.
Leiter des Festival der Regionen 2004 bis 2009.*

Sprechen wir über die Potenziale von Kunst im öffentlichen Raum, leben wir alle in einer Zwitterposition, ja wir agieren als Doppelagenten. Einerseits sind wir – als professionelle Advokaten der Hoffnung auf Verbesserung unseres Gemeinwesens durch Kunst – tagtäglich damit befasst, den Wert und die Hoffnungen hervorzuheben, zu denen die Produktion zeitgenössischer Kunst Anlass gibt. Andererseits haben wir zugleich aus dieser Arbeit heraus den genauestens Einblick in ihre Fragilitäten, ihre Unzulänglichkeiten, ja auch in ihr Versagen. Blicken wir zum Beispiel auf große Institutionen, so müssen wir derzeit erleben, dass manche Museen, denen wir ein hohes aufklärerisches, ja volksbildendes Potenzial zugeschrieben haben, eben „nicht“ zur Ausbildung einer besseren Gesellschaft führen, sondern zu Bühnen postfeudaler Repräsentation geworden sind.

Ich würde also gerne die Frage in den Raum stellen, ob wir angesichts der beständigen Abwanderung aus den dezentralen Räumen nicht anerkennen müssen, dass es doch nicht die Kunst sein wird, die sich entvölkernde Landstriche retten wird, und dass es vielleicht doch nicht die Kunst sein wird, der es gelingen wird, vernachlässigten Stadtteilen oder Regionen neues

Leben einzuhauchen. Viele unserer Begründungsargumente stammen aus einer Hochkonjunkturphase, in der wir den Überbau optimierten, während eine boomende Nachkriegswirtschaftsentwicklung die Basis dafür legte. Diese Phase scheint vorbei zu sein. Sind wir nicht mittlerweile an einem Punkt angelangt, an dem wir akzeptieren müssten, dass es doch eher soziale und wirtschaftliche Innovationsfähigkeit in Verbindung mit einem klugen städtebaulichen, raumplanerischen und politischen Instrumentarium braucht, um Abwanderung, Vernachlässigung und die daraus folgende Perspektivlosigkeit zu verhindern? Könnten wir an dieser Stelle im Text also enden, indem wir uns darauf einigen, auf eine bereits abgeschlossene Phase der Hoffnung zurückzublicken? Das sollten wir nicht tun!

Doch bevor ich Sie mit Optimismus versorge, darf ich in eine andere Richtung blicken, aus der wir auch immer wieder hören, wie wichtig die Kultur – und dabei natürlich auch die Kunst im öffentlichen Raum – denn für die örtliche Entwicklung wäre: Ich spreche vom scheinbar unschlagbaren Doppelpack „Kunst und Tourismus“.

Natürlich, auch ich verdanke der Wertschöpfung innerhalb einer Tourismusregion letztendlich mein Studium, und es ist sicher realistischer, für bestimmte Landstriche eine touristische Entwicklung zu prognostizieren, als ein zukünftiges Silicon Valley dort zu imaginieren, wo unter den Berggipfeln der Leerstand

54

Es wäre fatal, die Potenziale der Kunst immer nur in Beziehung zu touristischen Notwendigkeiten zu setzen.





herrscht. Dennoch wäre es fatal, die Potenziale der Kunst immer nur in Beziehung zu touristischen Notwendigkeiten zu setzen. Denn trotz aller Veränderungen hin zu einer Kooperationskultur muss das Verhältnis von Tourismus und kultureller Nahversorgung weiterhin als zwiespältig eingeschätzt werden. Aus der häufigen Arbeit in ländlichen Umgebungen erwuchs sogar der Verdacht, dass es die „Abwesenheit“ von Tourismus sein könnte, die eine der Motivationen für kulturelles Engagement außerhalb der städtischen Zentren darstellt.

Doch der Begriff der Nahversorgung hilft, wenn es nun doch darum geht, die Hoffnung zu bejahen, die mit kultureller Tätigkeit einhergeht. Es scheint mir dabei mittlerweile unerheblich, ob es dabei um Orte in den Zentren, Dörfer oder periphere Stadtteile geht. Sowohl Stadt- wie auch Regionalentwicklung mussten erkennen, dass es neben den großen Strukturen auch unzählige Kleinaktivitäten braucht, um lebendige Orte zu schaffen: Feste, lokale Märkte, Nachbarschaftszentren, Kleingewerbe, vielfältige Angebote für Kinder und Jugendliche, Teil- und Tauschökonomien sowie Medienproduktion stehen mittlerweile ebenso im Repertoire aktueller Stadt- und Regionalbelebung wie deren Entsprechungen aus dem weiten Feld der Kunst im öffentlichen Raum.

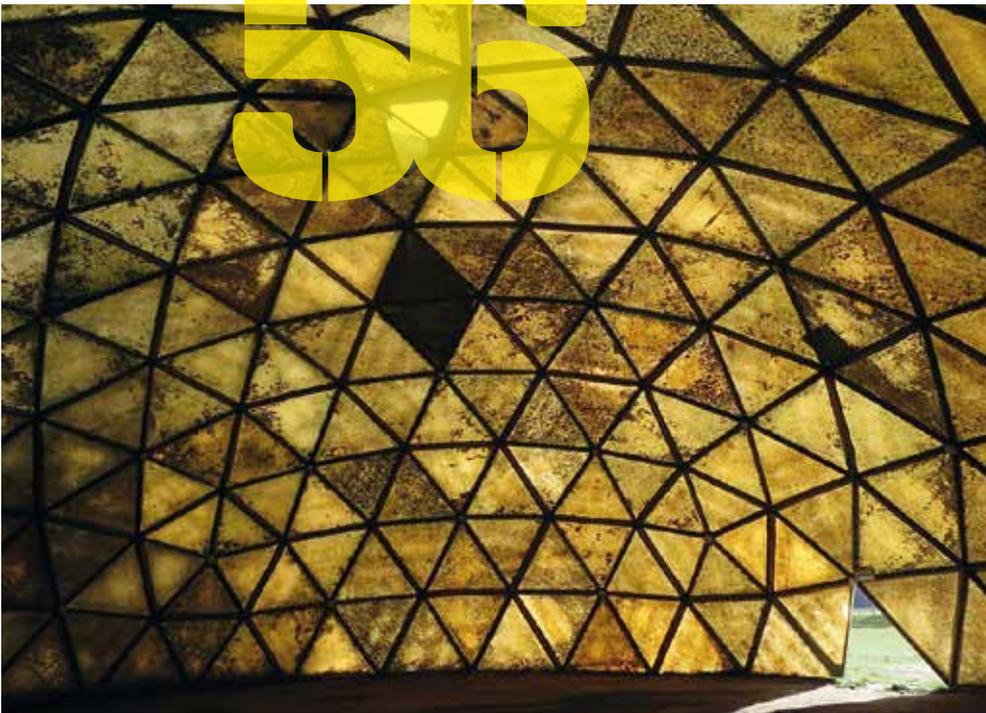
In der Kunstwelt werden dabei zwei Aspekte häufig als Gegensätze gegeneinander ausgespielt: Einer vermeintlich nur der Kunst verpflichteten Kunst wird dabei eine angeblich unkünstlerische – abschätzig „Sozialarbeit“ genannte – Praxis gegenübergestellt. Ich halte diese hierarchisierende Unterscheidung für schädlich: Kunst kann in allen ihren Ausformungen wertvolle Impulse liefern, vor allem dort, wo sie sich in konkrete Beziehungen zu Orten und Menschen setzt. Trotz einer großen Nahebeziehung zu den vielfältigen Erscheinungen partizipativer Kunst möchte ich also betonen, dass es auch außerhalb der Zentren sperrige Minderheitenprogramme und hermetische Kunstaußen-

stellungen geben muss. Gerade dadurch entstehen oft starke Beziehungen, da sich die speziell daran Interessierten darüber freuen, ihren – lokal marginalisierten – Vorlieben einmal vor der eigenen Haustüre nachgehen zu können.

Meine Hoffnung liegt auf einer Kunst im öffentlichen Raum, die versteht, dass sie nur ein Teil der gesellschaftlichen Äußerungen an einem gegebenen Ort zu einer bestimmten Zeit ist. Eine Kunst im öffentlichen Raum, die sich überlegt, wie sie sich mit anderen Äußerungen am gegebenen Ort und zu einer bestimmten Zeit verbinden könnte, um zur Entwicklung von Orten etwas beizutragen. Diese Verbindung kann natürlich auch im Konflikt entstehen oder indem an jene gesellschaftlichen Gruppen gedacht wird, die in den üblichen Erzählungen von „Bürgermeister und Blasmusik“ nicht vorkommen. Orte mit Problemen brauchen zuallererst eine funktionierende Gesellschaft, um sich zu entwickeln, und eine funktionierende Gesellschaft braucht Öffentlichkeit, um sich zu konstituieren. Die alten Orte der Öffentlichkeit – Gemeinderat, Gasthaus, männlich dominierte Stammtische oder Kirchen mit ausschließenden Methoden – reichen für diese Aufgabe nicht mehr. Kunst im öffentlichen Raum, die – mit anderen! – andere Räume und andere Kommunikationen schafft, kann also jene Öffentlichkeiten bilden, die Gesellschaften in Städten und Dörfern brauchen, um sich selbst und ihre Umgebungen zu entwickeln. ◀

Gekürzte Schriftfassung eines Vortrags im Kunstraum Niederösterreich am 27. November 2014 anlässlich der Buchpräsentation zum Projekt „Elseworlds“ von Sonia Leimer und Christian Mayer.
Erstabdruck: artmagazine, Link: www.artmagazine.cc/content82520.html

55



Kunst [wurde auch] als Instrument gesehen, über Themenbereiche im Kontext „Kunst, Politik, Wissenschaft, Wirtschaft“ nachzudenken und sie mit künstlerischen Mitteln zu bearbeiten.



Erwin Fiala

K.U.L.M. – Avantgardismus und „Provinz“

Erwin Fiala ist Medien- und Kunstphilosoph, lehrt am Institut für Philosophie der Universität Graz und am Institut für Architekturtheorie, Kultur- und Kunstwissenschaft (TUGraz), Prof. für Mediendesign und Kommunikation an der HTBLuVA Graz (Kolleg für Kunst und Design), Autor und Ausstellungskurator; Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Kunsttheorie und Semiotik.

Mehr als 20 Jahre K.U.L.M. (von 1993 bis 2015/16 unter der Ägide Richard Frankenbergers) gingen nunmehr in einer gewissenmaßen bereits „klassisch“ zu nennenden Form zu Ende. Für langjährige Mitglieder gilt es nun – organisatorisch und vielleicht auch inhaltlich – „neue“, zumindest aber veränderte Wege zwischen „Tradition“ und Innovation zu finden. Einige Aspekte werden in der Übergangsphase allerdings weitgehend konstant bleiben – vor allem das soziale und kulturelle „Hintergrundrauschen“ des historisch und geographisch vorgegebenen sozio-kulturellen „Feldes“, das aller sog. Internationalisierung und Globalisierung zum Trotz realiter doch (lebensweltlich) provinziell geprägt bleibt. (Betrachtet man die Problematik des Verhältnisses von „Zentrum“ und „Peripherie“ aus der Perspektive einer „Pragmatik“ der Kunst, so darf man den Aspekt der „institutionellen Ordnung“ der Kunstorganisation nicht übersehen: Der „Kunstbetrieb“ selbst konstituiert künstlerische und kulturelle Peripherien und „Provinzen“ – schon allein durch die zentralisierte institutionelle „Infrastruktur“, der dann beinahe zwangsläufig auch eine Konzentration der künstlerischen und kulturellen Aktivitäten entspricht. In diesem Sinne führen diese „Zentren“ eo ipso auch zur Bildung der Kehrseite – der kulturellen „Provinz“!) Die Thematik eines Dualismus des künstlerischen „Aktionsraumes“ zwischen (urbanem) Zentrum und ländlicher

Gerade weil Kunst auf keine einschränkende Definition begrenzt ist, kann sie grenzüberschreitend agieren!

Provinzialität wurde von K.U.L.M. unter anderem im Jahre 2005 mit den Projekten zu „Vorstadt/Suburbia – Kunst im suburbanen Lebensraum“ reflektiert – nicht zuletzt als „Reaktion“ auf die tägliche Erfahrung.

Schon die Motivation zur Gründung der Kunst- und Kultur-Initiative K.U.L.M. ergab sich aus der Erfahrung der „Widerständigkeit“ des sozio-kulturellen Umfeldes – anfänglich noch stark in sog. „lebenspraktischen“ Fragen verankert und weniger hinsichtlich künstlerischer Aspekte. Zunächst ging es für viele der späteren K.U.L.M.-AktivistInnen um Fragen der Gestaltung des alltäglichen Lebensraumes, so dass sich daraus auch die expliziten „Vernetzungsstrategien“ von K.U.L.M. entwickelten. Von Beginn an verstand sich die Initiative nicht allein als künstlerischer Ausdruck, sondern „Kunst [wurde auch] als Instrument gesehen, über Themenbereiche im Kontext „Kunst, Politik, Wissenschaft, Wirtschaft“ nachzudenken und sie mit künstlerischen Mitteln zu bearbeiten“.¹ Und weiter heißt es: „Im Sinne von „Kunst und Leben“ wurden Themen aus den Bereichen



► „Kunst, Politik, Wissenschaft“ in den öffentlichen Raum getragen – in Zusammenarbeit, aber auch in Konfrontation mit der Bevölkerung vor Ort.“² Dem von Richard Frankenberger vertretenen sog. „erweiterten Kunstbegriff“ Beuys’scher Provenienz entsprechend stand die Einbindung der Bevölkerung immer im Mittelpunkt der Aktivitäten – eine „Einbindung“, die durchaus auch über provokative Strategien und eben auch über „Konfrontationen“ (vom „Wirtshaustisch“ bis hin zu „klassischen“ Ausstellungen) verlief.

Kunsttheoretisch betrachtet ordnet sich K.U.L.M. nicht nur zwischen den Extremen des modernen bzw. „nach-modernen“ Kunstbegriffs ein, sondern besetzt im Grunde den Pol eines extensiven Kunstbegriffs. Wird der eine Pol durch den Begriff einer völligen „Autonomie“ der Kunst gegenüber allen anderen gesellschaftlichen Bereichen und Diskursen definiert (nach dem Motto: Kunst ist Kunst!), so der andere durch die Auflösung aller Grenzziehungen und Differenzierungen wie es im Beuys’schen Diktum des „Lebens als Kunst und der Kunst als Leben“ zum Ausdruck kommt. Derart wird „Kunst“ notwendig „zur sozialen Intervention“, zum unmittelbaren Aktionismus im gesellschaftlichen „Feld“. Anlässlich der Ausstellungs-, Vortrags- und Publikationstrilogie „K.U.L.M. Mitteilungen I–III“ (2013–2016) konnte die kunsttheoretische „Positionierung“ von K.U.L.M. folgendermaßen „zusammengefasst“ werden: „Welchen Sinn sollte es nach dieser „Extension“ des Kunstbegriffs eigentlich noch machen, die „Diskursform“ Kunst von anderen Diskursformen wie Wissenschaft, Wirtschaft, Politik, Recht, Ethik etc. „eindeutig“ abzugrenzen, zu differenzieren oder gar auf bestimmte „Funktionen“ festlegen zu wollen? Findet sich das soziale Leben des Menschen nicht im wahrsten Sinne des Wortes in einem ständigen „Crossover“ unterschiedlichster Faktoren „vernetzt“, müsste man mit Vilém Flusser die Realität nicht in Wahrheit als Frage der „Punktdichte“ beschreiben – als „Knoten“ von Relationen all

dieser unterschiedlichen Bereiche? Man ist ja niemals „nur“ Künstler bzw. Künstlerin – man ist immer auch ein Mensch mit sozialen Beziehungen, man ist auch politisches, juristisches, moralisches und wirtschaftliches Subjekt etc.

Derart wird „Kunst“ notwendig „zur sozialen Intervention, zum unmittelbaren Aktionismus im gesellschaftlichen „Feld“.

Man kann (muss) es als scheinbares Paradox formulieren: Als Konsequenz der Kunsttheorie erweisen sich die differenziellen Kategorien von Theorie und Praxis, von Kunst versus „Leben“, Wirtschaft oder Wissenschaft (und wie immer diese dualistischen Schemata noch heißen mögen) als fiktive „Idealismen“ der Geschichte des Kunstbegriffs. Durchaus absehbar ist dem entsprechend, und wie schon Th. W. Adorno andeutete, die Möglichkeit einer „Bestimmung“ der Kunst in ihrer eigenen „Aufhebung“ – also Kunst als Leben, Leben als Kunst! (Und es ist keineswegs nur eine geschichtliche „Zufälligkeit“, dass dies nicht nur eine Konsequenz der Kunsttheorie ist, sondern von Joseph Beuys auch zur „Praxis“ der Kunst selbst gemacht wurde.) Unter diesen Voraussetzungen überschreitet „Kunst“ gleichsam aus „innerer Notwendigkeit“ heraus auch ihre (traditionellen) Grenzen gegenüber allen anderen gesellschaftlichen Diskursformen wie z.B. Wissenschaft oder Politik – und paradoxer Weise

Kunsttheoretisch betrachtet ordnet sich K.U.L.M. nicht nur zwischen den Extremen des modernen bzw. „nach-modernen“ Kunstbegriffs ein, sondern besetzt im Grunde den Pol eines extensiven Kunstbegriffs.

ergibt sich diese „Freiheit“ zur Grenzüberschreitung gerade aus ihrem extremen Autonomie-Anspruch. Die künstlerische Intention kann sich so alles (!) integrieren, die künstlerische Theorie und Praxis kann sich auf alles ausweiten und alles [künstlerisch] transformieren. So werden sozietäre Strukturen und Bereiche ebenso zum künstlerischen Aktionsfeld und zum „Gegenstand“ künstlerischer Interventionen wie auch scheinbar „kunstfremde“ Diskurstypen. Gerade weil Kunst auf keine einschränkende Definition begrenzt ist, kann sie grenzüberschreitend agieren!

Die Initiative K.U.L.M. praktiziert dieses grenzauflösende, grenzüberschreitende, polydiskursive und dennoch integrative Kunstverständnis seit allem Anfang an – es ging und geht um die „Kollision“ (Schnittstelle) des künstlerisch-praktischen mit dem theoretischen Diskurs, des künstlerischen mit dem sozialen, mit dem wissenschaftlichen, ökonomischen und politischen Diskurs –, auch wenn dies nur allzu oft auf Unverständnis stößt!

Dem entsprechend beschränken sich die künstlerischen Aktivitäten, die ja immer als Teil der sozio-kulturellen „Lebenswirklichkeit“ verstanden werden, auch nicht auf „isolierte Kunstwerke“, sondern intendieren vor allem politische und wissenschaftliche „Anschlussdiskurse“ [wiederum als Teil des künstlerischen Gesamtprozesses gesehen!]. Man kann es metaphorisch auch so sagen: Die Eröffnungsansprache eines Politikers anlässlich einer Ausstellung ist weniger die übliche Zutat zum Ausstellungszeremoniell, sondern vielmehr die „Ausstellung“ [die „Performance“] des politischen Diskurses in Relation zur Kunst oder: Der Auftritt der Redner [Politiker, Vortragende etc.] erhält selbst „Ausstellungswert“. Jede kunsttheoretische Positionierung ginge in dieser Hinsicht fehl, würde man hier eindeutige „Trennlinien“ und eindeutige Bereiche fixieren wollen.³

Für so manchen mag diese polydiskursive „Strategie“ sowohl formal als auch inhaltlich heterogen und „verwirrend“ wirken, im

Grunde zielte aber alles auf eine gleichsam „mosaikartige“ Gesamtperspektive ab. In diesem Sinne beschränkte sich K.U.L.M. keineswegs auf künstlerische Formen, sondern initiierte und „inszenierte“ etwa im Rahmen der „K.U.L.M. Akademie“ Vortrags- und Diskussionsforen, die explizit wissenschaftliche, politische und ökonomische „Diskurse“ miteinander verbanden, aber auch miteinander konfrontierten, um die jeweiligen Thematiken eben auch aus unterschiedlichsten Perspektiven zu beleuchten. Das Entscheidende aber war, dass diese Diskurse nicht an den dafür üblichen Orten, d.h. in den „Zentren“ des „Wissens“, an Universitäten und in hermetischen Seminarräumen mit dem dafür „vorgesehenen“ Publikum stattfanden, sondern gleichsam an „heterotopischen“ Orten in der Provinz – und mit einem „provinziellen“ Publikum, das oftmals die viel berüchtigte „Schwellenangst“ zu überwinden hatte.

Welche künstlerischen „Leistungen“ auch immer im Rahmen der Aktivitäten von K.U.L.M. von den Mitgliedern oder auch von den oft renommierten „Gästen“ erbracht worden sind, im Vordergrund stand primär die Idee einer „Intervention“ in den umgebenden „Lebensraum“, um diesen zumindest „mitzugestalten“, um diesen „Lebensraum“ nicht einfach den „politischen“ Zwängen zu überlassen. „Nomadin“ und der weithin sichtbare „DOM“ sind gleichsam architektonische „Wahrzeichen“ und „Spuren“, die den zumeist unsichtbaren Interventionismus von K.U.L.M. doch sichtbar werden lassen. ◀

1 Falter Special, Nr. 41a/05: Vorstadt/Suburbia – Kunst im suburbanen Lebensraum, S. 3.

2 Ebenda.

3 Vgl. Erwin Fiala: Einleitung, in: Richard Frankenberger (Hg.): K.U.L.M. Mitteilungen I. Diversität (Vielfalt) 2013, Graz (edition keiper) 2014, 8–9.



Evelyn Schalk

Medienkultur – Kulturmedien?

Evelyn Schalk ist freie Journalistin und Autorin sowie Mitherausgeberin des „ausreißer – Die Wandzeitung“. ausreisser.mur.at

„**Medienarbeit ist Kulturarbeit**, Tag für Tag, Zeile für Zeile, Wort für Wort. Arbeit an der Kultur der Information, der Diskussion, des Wissens, der Transparenz und des Zugangs zu Öffentlichkeit. Umgekehrt produzieren Kunst und Kultur wirkungsstarke Bilder, die sich tief ins gesellschaftliche Bewusstsein einprägen und stellen gleichzeitig all die Sujets, die jedem öffentlichen Diskurs zugrunde liegen, immer wieder aufs Neue in Frage. An dieser Stelle wird das Bild zum Text, Medien und Kultur bedingen einander auch im Gebrauch der Sprache, der einzigen zur Verfügung stehenden Denkform und damit Handlungsgrundlage.“

Die Kultur der Berichterstattung braucht Zeit und Mittel, personelle wie finanzielle, um ihrer Funktion, ihrer Aufgabe gerecht werden zu können und die Bezeichnung auch tatsächlich zu verdienen. Der Kulturberichterstattung kommt dabei eine besondere Rolle zu, fungiert sie doch gewissermaßen als Übersetzerin von künstlerischen Prozessen, um Einblick und Zugang zu ermöglichen und fruchtbare Auseinandersetzung zu generieren, also eine Gesprächs- und Debattenkultur, wie sie in jedem gesellschaftlichen Feld von dringender Relevanz, ergo politischer Bedeutung, ist.

Wenn wir aber auf die Debattenkultur (oder der Kulturdebatte?) fokussieren, müssen wir zwangsläufig auch nach der Medienkultur und damit den Kulturmedien fragen.

Überlassen wir diesen Diskurs dem Boulevard und damit auch die RezipientInnen, die nicht nur dieselben sind, die am Wahltag ihre Stimme abgeben (oder eben nicht), sondern auch die, die Kunst und Kulturprogramme rezipieren (oder eben nicht)? Ein Diskurs, den die Auswahl der Themen ebenso bestimmen wie die

Form und Intensität der Auseinandersetzung, der mögliche Raum, den diese einnehmen und damit die Wertigkeit, die so definiert wird. Die Folgen eines medialen Betriebs, in dem allzu oft Kulturberichte nichts anderes sind als drei Zeilen Veranstaltungsankündigung und jedem Almbetrieb mehr Sendezeit gewidmet wird als aktueller Kunstproduktion, werden an seinen Bruchstellen offenkundig. Folgen, die Hand in Hand gehen mit dem Zustand eines Bildungssystems und der Ungleichverteilung von Wohlstand. Eins zementiert das andere, wie die soziale Herkunft die (ggf. eben mangelnden) Aufstiegschancen, bloß keine Durchlässigkeit. Das gilt auch für den JournalistInnenberuf, ArbeiterInnenkinder sucht man in der Branche fast vergeblich, woraus sich wiederum die Dominanz von Perspektiven und Interessen sowie fehlende Übersetzungsleistungen (mit)erklären.¹

Doch für diese braucht es eben auch die mediale Plattform. Die Medienkonzentration in Österreich ist bekanntlich extrem hoch. Am Tageszeitungssektor beherrschen zwei Konzerne (Mediaprint und Styria) nahezu den gesamten Markt² – und Markt bedeutet hier nichts anderes als Öffentlichkeit, Gesellschaft, das Denken, Handeln und Entscheiden von Menschen.

Mit dem Ziel, mediale – und damit kulturelle – Vielfalt zu gewährleisten, wurde in Österreich 1975 unter Bundeskanzler Bruno Kreisky die Presseförderung eingeführt – Qualitätssicherung, auch und gerade abseits der finanziellen Rentabilität. Diese ist auch heute eine der Hauptkategorien, Vertriebsförderung hinge-

Rassismus und Antisemitismus sind keine zu akzeptierenden Meinungen, sondern Verstöße gegen Grundrechte und als solche zu ahnden.

gen wird nach dem Gießkannenprinzip verteilt. Sie betrug 2015 pro Tageszeitungstitel zwischen € 114.430,90 und € 190.718,20³ – letzteres u.a. für die auflagen- und anzeigenstärksten Blätter wie „Krone“ und „Kleine Zeitung“. Nach wie vor erhält eine solche Subvention auch Andreas Mölzers Wochenzeitung „Zur Zeit“, gegen das Blatt respektive seine Autoren wurde wiederholt Anklage wegen Verhetzung bzw. Verstößen gegen das NS-Verbotsgesetz erhoben – auch im Jahr 2015 kein Hindernis, es mit € 47.457,50 Vertriebsförderung aus öffentlichen Geldern zu unterstützen.⁴ Und falls jemand an dieser Stelle auf die vorhin erwähnte Vielfalt verweist, zur Erinnerung: Rassismus und Antisemitismus sind keine zu akzeptierenden Meinungen, sondern Verstöße gegen Grundrechte und als solche zu ahnden.

Was den Aspekt der Vielfalt jedoch tatsächlich relativiert, sind jene Vergabekriterien, die den Erhalt von Presseförderung auf profitorientierte Publikationen, sowie Tages- und Wochenzeitungen einschränken.⁵ Damit wird der Zugang zu dieser Subvention gerade jenen Medien von vornherein verwehrt, die sie finanziell am dringendsten nötig hätten, nämlich nicht-profitorientierten Zeitungen und Zeitschriften, kleinen Magazinen, innovativen und experimentellen Printpublikationen. Diese sind wiederum häufig im oder an der Schnittstelle zum Kulturbereich angesiedelt und publizieren höchst qualifiziert und vielschichtig zu einer ganzen Bandbreite von Inhalten und Perspektiven, die den Weg an eine breite Öffentlichkeit oft nur sehr eingeschränkt finden, obgleich sie für den gesellschaftspolitischen Diskurs zentral sind. Gleichzeitig, um nicht zu sagen trotzdem oder gerade deshalb wird ein niederschwelliger Zugang zu Informationen und Kultur geschaffen, jenseits von Schlagworten und Schenkelklopfer-Mentalität.

Nach dem verheerenden Anschlag auf „Charlie Hebdo“ verwies Emmanuele Vire, Generalsekretär der französischen Journalistengewerkschaft SNJ-CGT, auf die Bedeutung von Blättern, die unabhängig von großen Medienkonzernen agieren: „Der Erhalt von Pluralismus bedeutet auch eine vielfältige Presselandschaft, zu der Zeitungen zählen, die nicht zu den großen Industrie- und Finanzkonzernen gehören.“ Gleichzeitig forderte er: „Momentan ist es so, dass die öffentlichen Mittel, via Presseförderung, vor allem diese großen Unternehmen unterstützen – das muss nun ein Ende haben.“ Ein solcher Schritt würde die Medienkultur in Österreich ebenfalls enorm bereichern – und damit Präsenz sowie Stellenwert von Kunst und Kultur im öffentlichen Diskurs nachhaltig erhöhen.

Wenn heute Medien und ihre VertreterInnen auch in Europa massiven Angriffen ausgesetzt sind, gilt es umso mehr, die sich wechselseitig bedingende Bedeutung von Pressefreiheiten, Kul-

„Der Erhalt von Pluralismus bedeutet auch eine vielfältige Presselandschaft, zu der Zeitungen zählen, die nicht zu den großen Industrie- und Finanzkonzernen gehören.“

tur und Demokratie vor Augen zu halten und die Aufgaben journalistischer Arbeit besonders nachdrücklich umzusetzen. Auch wenn der Druck in den großen Häusern stetig zunimmt, leisten dies engagierte Kleine unter besonders prekären Verhältnissen. Was bleibt, ist, auf mediale Kultur ebenso zu bestehen wie auf kulturelle Medienarbeit. Für beides bedeutet das:



► „Unsere Aufgabe ist es, Fakten zu überprüfen und zu schaffen, indem wir eine Auswahl treffen, indem wir Zusammenhänge sichtbar machen, Intentionen offen legen und Verständnis erzeugen: für Vorgänge, Geschehnisse – und Menschen. Denn nur wer versteht, im Sinne von: Bescheid weiß, kann wirksam eine eigene Haltung entwickeln und vertreten.

Unsere Aufgabe ist es, die Grundlage zu liefern für einen eigenständigen Prozess der Meinungsbildung, aber auch, gezielt dagegen zu halten, wenn dieser Prozess in einer Maschinerie aus Hetze und Propaganda unterzugehen droht. Unsere Aufgabe ist es, jene vierte Macht im Staat zu sein, die die MachthaberInnen kontrolliert und sie zwingt, ihr Handeln öffentlich zu legitimieren. Die aber auch bereit ist, hartnäckig die Konsequenzen zu ziehen, wenn sie dies nicht oder unzureichend tun.

Unsere Aufgabe ist es, Ausdrucksformen zu finden, die nicht die Interessen derer widerspiegelt, die über die lautesten Organe verfügen, sondern im Gegenteil eine eigenständige Sprache zu entwickeln, die nicht unhinterfragt Begriffsarsenale übernimmt und sie gegen die eigenen LeserInnen richtet, indem sie sie ihnen als wahr verkauft. Sprache ist unsere einzige Möglichkeit, Welt zu benennen, zu erfassen und damit selbst zu handeln. Damit ist sie auch eine Waffe in den Händen der Mächtigen – nicht umsonst beinhaltet Zensur in erster Linie immer auch sprachliche Kontrolle. Diese Waffe kampfflos aufzugeben, ist fatal.

Es macht einen Unterschied, ob wir von Flüchtlingsunamis sprechen und damit Menschen zu Naturkatastrophen enthumanisieren oder von Schutzsuchenden, die alles verloren haben und verzweifelt auf ein menschenwürdiges Leben hoffen. Es macht einen Unterschied, ob wir schreiben, dass dem Konzern XY Standortvorteile geboten werden oder dass selbiger schlicht keine Steuern zahlt. Und es macht einen Unterschied, ob rassistische Hetze als zuzulassende Meinung im demokratischen Spektrum angesehen wird oder als strafbares Verbrechen, als Diskriminierung und ggf. Wiederbetätigung.“

Jede/r Kultur- und Medienschaffende muss selbst entscheiden, wo für sie, für ihn die Grenze, die rote Linie verläuft. „Wir haben immer die Wahl. Und wir treffen sie, mit jeder Zeile, die wir veröffentlichen, mit jedem Satz, den wir on air sprechen, mit jedem Kommentar, den wir in einer TV-Sendung abgeben und mit jedem Posting, das wir online stellen. Wir sind nie neutral und dürfen es auch nicht sein. Wir entscheiden immer, ob wir unseren Aufgaben nachkommen und als unabhängiges Korrektiv wirken oder uns vor den Karren von politischen und wirtschaftlichen Interessen spannen lassen. Ob wir jenen das Wort reden, die an

Die Folgen eines medialen Betriebs, in dem allzu oft Kulturberichte nichts anderes sind als drei Zeilen Veranstaltungsankündigung und jedem Almatrieb mehr Sendezeit gewidmet wird als aktueller Kunstproduktion, werden an seinen Bruchstellen offenkundig.

den Hebeln der Macht sitzen oder ob wir kontrollieren, wie, ob und wie lange sie diese bedienen. Ob wir die Hetze als Meinung zurückspiegeln, die an den Stammtischen gebrüllt wird und damit Brandanschlägen und faschistischen Mobs durch unsere Akzeptanz weiter den Boden bereiten oder ob wir ihnen Öffentlichkeit entziehen und durch gegenteilige Inhalte ersetzen.“ Das trifft besonders für Kulturarbeit zu. „Meine red line verläuft immer auf der Seite derer, die über kein Sprachrohr verfügen, keine Lobby, keine Vertretung, ja, oft nicht einmal eine Sprache haben.“⁶

Dafür braucht Kultur Medien, und genau hier wird aus Medien Kultur. ◀

1 Vgl. u.a. bei Kathrin Hartmann: Wir müssen leider draußen bleiben, Blessing 2012 oder Marco Maurer: Du bleibst was du bist, Droemer: 2015.

2 Lt. Media-Analyse 2015 <http://www.media-analyse.at/table/2613>

3 Siehe: RTR/KommAustria, Ergebnis der Vertriebsförderung für Tageszeitungen gemäß dem Abschnitt II PresseFG 2004 im Jahr 2015 <https://www.rtr.at/de/ppf/VertPF2015>

4 Siehe: RTR/KommAustria, Ergebnis der Vertriebsförderung für Wochenzeitungen gemäß dem Abschnitt II PresseFG 2004 im Jahr 2015. https://www.rtr.at/de/ppf/VertPF2015/Ergebnis_der_Vertriebsf%C3%B6rderung_f%C3%BCr_Wochenzeitungen_im_Jahr_2015.pdf

5 Vgl. Richtlinien für Förderungen gemäß dem Presseförderungsgesetz 2004 <https://www.rtr.at/de/ppf/PFRL2016>

6 Vgl. Evelyn Schalk: „fakt ist“, in: ausreißer – Die Wandzeitung, Ausg. 68, 1/2016. <http://ausreisser.mur.at/ausgaben/62-jaen-feb-2015/editorial>



64



Es ist ein Wunsch des Festivals, alle Menschen für die darstellenden Künste zu inspirieren und zu begeistern.



Rebecca Eder

Die Europäische Theaternacht

Kunst & Theater[*-Kultur*]
für alle, am 19. November!

Rebecca Eder hat Theater-, Film- und Medienwissenschaft studiert. Sie betreut die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Europäischen Theaternacht in Österreich.

Warum eine Theaternacht?

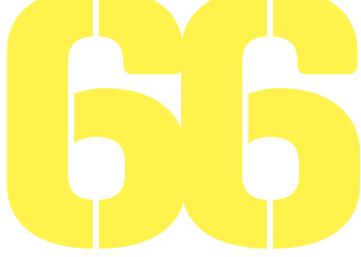
Die Europäische Theaternacht ist ein verbindendes, dynamisches, freies und kommunikatives Theaterprojekt, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, Publikumsschichten zu erweitern. Das Festival wurde 2008 in Kroatien von den Kulturzentren und Nachbarschaftszentren in Zagreb initiiert, 2009 breitete es sich bereits auf das ganze Land aus, und die staatlichen Einrichtungen schlossen sich sehr bald der Theaternacht an. Vertreterinnen der IG Kultur Österreich besuchten 2010 überfüllte Theaterhäuser und Kulturzentren in Zagreb, die von Nachmittag bis zum Morgengrauen mehrere Produktionen in Folge einem teilweise an den Wänden gedrängten Publikum boten.

Das Festival wird gemeinsam mit zehn weiteren europäischen Staaten¹ begangen und die Vielfalt und Kreativität der europäischen Theaterszene an unzähligen Einrichtungen gezeigt. Wie jedes Jahr findet die Europäische Theaternacht am dritten Samstag im November statt, heuer fällt sie somit auf den 19. November.

In Österreich nehmen bisher zwischen 40 und 70 Theater teil, die sich hauptsächlich in der freien Szene ansiedeln, jedoch nicht ausschließlich. Zwischen Wien und Vorarlberg warten die Häuser und Gruppen in [bis dato] acht Bundesländern mit Inszenierungen, Führungen, Diskussionen, Workshops, offenen Proben und Spezialprogrammen auf. Die Kulturzentren agieren noch zögerlich, und das Potenzial in Österreich ist noch sehr hoch.

Die Grundidee ist es, wirklich neue Publikumsschichten anzusprechen und dies durch zwei Hebel zu bewirken:

1. Der breit beworbenen Eventcharakter verleitet Menschen an der Theaternacht teilzunehmen und erstmals unbekannte Orte mit für sie neuen Angeboten zu besuchen.
2. Die grundsätzliche Idee des freien Eintritts eliminiert Hemmschwellen, die von den TheateranbieterInnen leider unterschätzt werden. Erstmals ein Theater zu betreten, nicht zu wissen, wie man sich in dieser Umgebung mit ihren eigenen Verhaltensregeln bewegt und was einen erwartet, verführt nur wenige zu einem bezahlten Besuch. Oder die vielzitierte alleinerziehende Mutter, die einen ersten motivierenden Theaterbesuch mit den Kindern oder Jugendlichen schlicht nicht bieten kann.



► Das Alt-Jung-Gefälle des Theaterpublikums

Die jüngere Generationen bleibt dem Theater zunehmend fern. Laut der Erhebung „Kulturelle Aktivitäten der letzten 12 Monate“ der Statistik Austria sind es tatsächlich die älteren Generationen, die besonders stark das durchschnittliche Theaterpublikum repräsentieren.² So sind die 55 bis 64-Jährigen – als älteste unter den Befragungsgruppen – Spitzenreiter unter den TheatergeherInnen: 6,6% gehen über 12 Mal jährlich ins Theater, während hingegen nur 2,9% der 25 bis 34-Jährigen über 12 Mal ins Theater gehen. Dies ist weniger als halb so viel. Unter der Gruppe der Befragten, die „1 bis 3 Mal im Jahr ins Theater gehen“ und somit eher selten, ist die jüngere Generation am stärksten vertreten: Von den 25 bis 34-Jährigen sind das 34,4%, von den 55 bis 64-jährigen sind dies nur 31,5%.

Ein Zusammenhang zwischen Interesse bzw. Desinteresse am Theaterbesuch besteht hinsichtlich der Schulbildung: Von denjenigen, deren höchste abgeschlossene Ausbildung die Pflichtschule war, gaben 66,2% an, nie ins Theater zu gehen, während hingegen nur 16% der AkademikerInnen das Theater gänzlich als Freizeitaktivität ausschlossen.³ Warum jedoch junge AkademikerInnen seltener ins Theater gehen als ältere bzw. das junge Publikum unterrepräsentiert ist, muss hier unbeantwortet bleiben, da eine österreichische Langzeitstudie zu dieser Fragestellung nicht vorliegt. Eine deutsche Untersuchung, die sich auf Studien zwischen 1990 und 2014 bezieht, versucht, diesem Phänomen auf den Grund zu gehen, scheitert jedoch ebenso an der mangelnden Datenlage. Die essenzielle Kernaussage ist jedoch auch hier die momentane Überrepräsentation älterer Generationen:

„Das Opern- und Theaterpublikum ist älter geworden, stärker als es der soziodemografischen Entwicklung der Bevölkerung entspricht. Dies ist – wie unsere Untersuchung nahelegt – Folge zweier Trends: eines Rückzugs der Jüngeren und einer vermehrten Zuwendung der Älteren. Die Älteren füllen gewissermaßen die Lücken, die durch die Jüngeren entstanden sind. Aber dies gelingt nur zum Teil.

Daher ist der Anteil derer, die häufig oder gelegentlich ins Theater oder die Oper gehen, rückläufig.“⁴

Interessant ist, dass in den 1960er- und 1970er-Jahren umgekehrte Publikums-Verhältnisse herrschten. Um befriedigende Ergebnisse zu erhalten, bräuchte es im Übrigen qualitative Un-

Das Opern- und Theaterpublikum ist älter geworden, stärker als es der soziodemografischen Entwicklung der Bevölkerung entspricht.

tersuchungen, die sowohl ausreichend zwischen den unterschiedlichen Theater-Sparten differenzieren, als auch zwischen den staatlichen Theatern und der freien Szene unterscheiden. Man kann somit nur mutmaßen, dass insbesondere die freie Szene großes Potenzial in sich birgt, jüngere Generationen anzusprechen.

Die kulturelle Teilhabe?

Noch problematischer als das Alt-Jung-Gefälle ist die niedere kulturelle Teilhabe im Allgemeinen:

Laut einer Studie gehen durchschnittlich an einem Arbeitstag nur 1,7% der Gesamtbevölkerung einer kulturellen Aktivität nach. Am Wochenende sind es kaum mehr, nämlich 2,1%.⁵ Die Kategorie kulturelle Aktivitäten subsumiert im Übrigen nicht nur Theater, sondern auch die Oper, das Konzert, Kinos, Ausstellungen, den Museumsbesuch oder den Besuch einer Bibliothek.

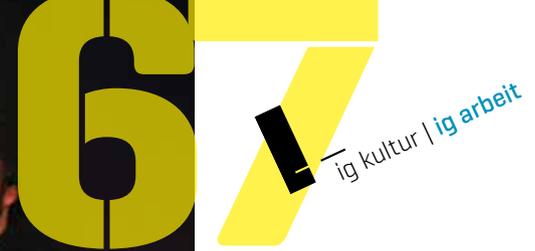
Stellt die Überrepräsentation der älteren Zuschauergruppen ein wesentliches Merkmal unserer Publikumsschichten dar, kann diese Thematik Folgendes nicht verdecken: Egal ob Jung oder Alt: 43,4% der Befragten besuchen nie das Theater. Wenn wir überdies der Erhebung über die Kulturellen Aktivitäten eine gewisse Repräsentation der Gesamtbevölkerung zugestehen, sind das ca. 3.600.000 Millionen Menschen in Österreich, die nie ins Theater gehen.

Für die breite Masse spielt der Fernsehkonsum werktags und am Wochenende eine bedeutende Rolle: 79,4% bzw. 82,6% Ausübende verwenden durchschnittlich 2 Stunden 20 Minuten bzw. 2 Stunden 54 Minuten auf Fernsehen.

In Österreich nur als „Pay as you wish“ Modell umsetzbar

Als die IG Kultur Österreich das Projekt auch nach Österreich holen wollte, stieß sie auf mehrere Schwierigkeiten:

Die Kulturinitiativen leiden nicht direkt an den oben dargestellten Veränderungen der BesucherInnen. Sie bieten ein spartenübergreifendes, durchmischtes Programm und ein Saal wird für



verschiedenen Veranstaltungen genutzt. Man kann sich den Wünschen des Publikums anpassen. Die Zentren in Kroatien hatten oft zusätzlich einen eigenen Theaterraum, der nahezu ausschließlich für Theaterproduktionen genutzt wurde.

Die freien Theatergruppen in Österreich konnten nur über eine Kooperation mit der IG Freie Theaterarbeit in das Projekt involviert werden. Die Idee an diesen einem Abend, ohne Einnahmen zu spielen, war für den Vorstand einer Interessenvertretung für freie Theaterarbeit ein „No-Go“. Die unzumutbare Prekarisierung, in der sich freie Theaterschaffende in Österreich befinden, verunmöglicht(e) das Projekt in seiner Zielgerichtetheit. Eine Subvention für den Ausfall der Einnahmen an diesem Abend ist leider für die Förderstellen bei Bund und Land undenkbar. Im Kunstministerium und Landesregierungen wurde (und wird) weder das Problem der schwindenden TheaterbesucherInnen noch das Potenzial, die Effizienz und Effektivität des Projektes einer Gratis-Theaternacht im vollem Umfang erkannt. Aber bereits beim ersten Treffen interessierter Einrichtungen schlugen diese das „Pay as you wish“ Modell vor. Dadurch ist es

zweiten Jahr wollte keine Förderstelle einsteigen, und die Theaternacht fand nicht statt. Im dritten Jahr gelang es, eine Bundesförderung und mehrere kleine Landes- und Bezirksförderungen zu bekommen, sodass die Kosten für Plakate und Flyer gedeckt waren. Durch den Einstieg der Österreichischen Lotterien als Sponsor konnten endlich auch Personalkosten für die Organisation und PR gedeckt werden.

Die nächste Theaternacht - am 19. November 2016 - ist in Vorbereitung. Eine breitere Beteiligung von Kultureinrichtungen und Theatergruppen wird intensiv angestrebt. Eine Ausdehnung auf alle Bundesländer - das Burgenland fehlt noch - wäre wünschenswert. Dieses Projekt lebt von einem flächendeckenden Angebot, einer Durchmischung von Hochkultur und freien Gruppen und einer offensiven Bewerbung in den breitenwirksamen Medien. Die Erfolge können wir erst in zehn, 20 Jahren messen und das ist kein Erlebnishorizont für die aktuelle Kultur- und Bildungspolitik, daher müssen die Kultureinrichtungen selbst für das Publikum der Zukunft sorgen. ◀

Die unzumutbare Prekarisierung in der sich freie Theaterschaffende in Österreich befinden verunmöglicht(e) das Projekt in seiner Zielgerichtetheit.

den Theaterschaffenden überhaupt erst möglich, an diesem Abend mitzuwirken und zumindest eine Teilgruppe von neuen Publikumsschichten anzusprechen. Die volle Schlagkraft kann das Projekt dadurch zwar nicht entwickeln, aber die Theaternacht konnte starten.

Im ersten Jahr wurde die Theaternacht daher von PraktikantInnen der beiden IGs und ohne jede Subvention umgesetzt. Im

1 Je nach Festival-Jahr nehmen folgende Staaten teil: Belgien, Bosnien & Herzegowina, Bulgarien, Kroatien, Montenegro, Österreich, Serbien, Slowakei, Slowenien, Tschechien und Ungarn. Mehr Infos: europeantheatrenight.com

2 Aktuellste verfügbare Statistik: Kulturelle Aktivitäten in den letzten 12 Monaten: Besuch von Theater-, Konzert-, Opern-, Ballett- oder Tanzaufführungen 2011/12; Link: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/bildung_und_kultur/kultur/kulturelle_beteiligung/index.html

3 Kulturelle Aktivitäten in den letzten 12 Monaten: Besuch von Theater-, Konzert-, Opern-, Ballett- oder Tanzaufführungen 2011/12; Link: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/bildung_und_kultur/kultur/kulturelle_beteiligung/index.html

4 „Der Besuch von Theatern und Opern in der Bundesrepublik. Verbreitung, Trends, paradoxe Altersbeziehungen“ von Karl-Heinz Reuband; 2014, Link: https://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Sozialwissenschaften/Soziologie/Dokumente/Reuband/Reuband_Jahrbuch_2014_END.pdf

5 http://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/bildung_und_kultur/kultur/kulturelle_beteiligung/074768.html

www.europaeische-theaternacht.at

Patrick Kwasi

Zeitgenössischer Zirkus. Perspektiven, Probleme, Chancen.

Ein Bericht zur Konferenz
FRESH CIRCUS #3

Patrick Kwasi ist Mediengestalter und Projektkoordinator der IG Kultur Österreich und Dozent an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz.

„I am still learning about contemporary Circus“, sagt Dong Hee Cho, Leiter des Street Arts Creation Center in Seoul. Erst seit einem Jahr hat sich sein Zentrum dieser Sparte geöffnet, die öffentlichen Strukturen in Südkorea seien noch nicht darauf eingestellt. Es kommt mir mittlerweile nicht mehr komisch vor, bin ich doch mit derselben Intention, nämlich über zeitgenössischen Zirkus zu lernen, zur Konferenz „Fresh Circus“ nach Paris gefahren, und von derselben Ausgangslage erzählen mir fast alle Teilnehmenden. Es scheint sich um ein internationales Phänomen zu handeln. Ein gewisser Anteil besteht aus Menschen, die schon seit Jahren knietief in der Szene stecken. Eine Hand-

voll Experts. Der Großteil möchte Knowhow in die eigenen Kulturinitiativen bringen und damit in ihre Länder rund um die Welt. Die Politik scheint wieder einmal zuletzt zu reagieren. Dabei würde es einige Vorteile bieten, frühzeitig eine gute Infrastruktur für den Gedeih dieser Szene zu schaffen.

Das Klischee des fahrenden Zirkusvolkes ist so abgenutzt wie traditioneller Zirkus selbst, und doch hat es eine traurige Realität. Filippo Alberico Malerba aus Mailand schreibt seine Doktorarbeit zu zeitgenössischem Zirkus und erzählt, dass es in der Zirkus-Szene eine hohe Bereitschaft zu Mobilität gäbe. Das liegt



einerseits daran, dass die besten Ausbildungen nur in wenigen europäischen Städten angeboten werden. Ähnlich verhält es sich mit den Arbeitsplätzen und der sozialen Anerkennung ihrer Tätigkeit in verschiedenen europäischen Städten und Ländern. Möchte man mit seiner Kunst seinen Lebensunterhalt verdienen

Eine Handvoll Experts. Der Großteil möchte Knowhow in die eigenen Kulturinitiativen bringen und damit in ihre Länder rund um die Welt.

und darin nicht nur eine Selbstverwirklichung in der Freizeit sehen, neben einem Brotjob, häufig in der Gastronomie, der den Großteil der Zeit und Energien verbraucht, so muss man gehen. Das führt in Städten und Ländern, die spezifische künstlerische

Bereiche nicht ausreichend fördern, quasi zu einem Artistic Brain Drain. Im Umkehrschluss sind Standorte, die einen nahrhaften Boden für die künstlerische Arbeit darstellen, äußerst attraktiv für internationale Kunstschafter. Sie bringen Kompetenzen in das Land, wichtige Wissenstransfers, die andernfalls nur mühselig und kostenintensiv kompensiert werden könnten. „In Barcelona you do Circus and you are nothing. In France you do Circus and it's like a University Career“, bringt Joan Ramon Graell, früherer Präsident der katalanischen Association of Circus Professionals, das Problem auf den Punkt.

Elena Kreusch von „KreativKultur Österreich“ meint, man könne in Österreich noch nicht einmal so richtig von einer Szene sprechen. Eine Handvoll Kunstschafter kämpfe auf unbereitetem Boden und leistet hoffentlich Pionierarbeit, die nicht im Sande versickert. Allerdings nur, wenn die Behörden nachziehen. Es fehlt an Förderstrukturen aber auch an Infrastruktur, wie Bildungseinrichtungen oder Probe- und Veranstaltungsräumen. Möchte man vermeiden, dass der Artistic Brain Drain in Österreich weitergeht, beziehungsweise sogar die Chance nutzen, mit attraktiven Grundvoraussetzungen internationale Player anzuziehen, wichtige Kompetenzen und Knowhow ins Land bringen

70

In Barcelona you do Circus and you are nothing. In France you do Circus and it's like a University Career.

und nicht zuletzt die heimische Kunst- und Kulturszene erweitern und beleben, ist darin also nicht nur eine Gefahr zu sehen, sondern auch eine Chance.

Der Zeitpunkt könnte vielleicht besser nicht sein. Wenn die Politik nur nicht wieder zu zögerlich reagiert.

Ein Problem an der Sache liegt an der Neuheit. Der zeitgenössische Zirkus schwebt in Negativkriterien, definiert sich noch stark über die Abgrenzung zu traditionellem Zirkus. Das schafft eine Offenheit, einen freien Raum für neue Formen, neue Impulse, verschiedene Ansätze, die nebeneinander existieren können. Doch wie Jenny Patchovsky von der „Initiative Neuer Zirkus“ erklärt, ist das auch ein Problem, vor allem, wenn es darum geht, Förderungen zu rechtfertigen oder überhaupt erst einzufordern. In den deutschsprachigen Ländern bestehe die Notwendigkeit, sich von der Unterhaltung abzugrenzen, um als Kultur förderwürdig zu sein. Man ist kein herkömmlicher Zirkus, kein Varieté, keine Tanzshow, doch um eine Förderschiene zu schaffen, müsse man erklären, das heißt in bürokratischem Deutsch darlegen können, was man ist und nicht nur, was man nicht ist. Am Ende des Tages brauchen nicht nur Bürokraten klare Worte, um den Papierkram erledigen zu können, sondern vor allem auch die Politik, um greifbar zu sein.

Wenn ich aber auf dieser Konferenz die Teilnehmenden naiv frage, was denn zeitgenössischer Zirkus sei, so stöhnt man ob der Schwierigkeit der Frage. Mit verlegenem Lächeln geben selbst langjährige InsiderInnen äußerst heterogene Antworten, entweder orientiert an Abgrenzungen vom herkömmlichen Zirkus, dem Varieté oder dem Tanz oder orientieren sich an den möglichen Darstellungsweisen, worin man all diesem allerdings wieder ähnelt. In den Strukturen der Player und Organisationen ist man andererseits den Kulturinitiativen verwandt. So groß also die Herausforderungen für den zeitgenössischen Zirkus also sein mögen, in der Vernetzung der Kunstschaffenden zur Schaffung einer Szene, dem Aufbau von ganz basaler Infrastruktur, über Bildungseinrichtungen bis hin zu Räumlichkeiten für Probe und

Show, der Vertretung gegenüber der Politik, der Schaffung von Förderstrukturen, der Publikumsgewinnung – kurz: bei allen Hausaufgaben, die wir noch nicht gemacht haben, (wovon Bildung und Location die wichtigsten seien, so Patchovsky) – die erste Herausforderung, der wir uns wohl oder übel stellen müssen, um diese Lücken schließen zu können, wird die Verständigung und Vermittlung sein. Einer kongruenten Verständigung darüber, worum es sich überhaupt handle und einer verständlichen Vermittlung dessen, womit man es zu tun hat. Wir müssen das Definieren nicht scheuen, und auch die Definitionskämpfe nicht. Sie werden uns einander näherbringen. Mit etwas Umsicht werden sich Selbstbezeichnungen finden, die nicht einschränkend sein werden, sondern von eben jener Offenheit getragen sind, die das jetzige Selbstverständnis ohnehin zeigt. Wir müssen dafür nur klarere Worte finden. ◀

Zeitgenössischer Zirkus ist/war in Österreich von der Kunstförderung ausgeschlossen. Die Szene selbst ist interessenpolitisch schwach organisiert, und die ProtagonistInnen kämpfen um Überleben, Sichtbarkeit und um die Definition ihres Berufsbildes. Die IG Kultur Österreich fährt seit zwei Jahren eine Kampagne zur Verankerung des zeitgenössischen Zirkus in den staatlichen Kunstressorts. Das Bundeskanzleramt hat seit kurzem eine Förderschiene für den zeitgenössischen Zirkus eingerichtet. Die KünstlerInnen in Österreich beginnen soeben, sich nachhaltig zu vernetzen und eine gemeinsame Sprache zu finden. Die IG Kultur Österreich und die IG freie Theaterarbeit versuchen, eine übergreifende Struktur anzubieten, um die Szene zu festigen.





Helen Sust

Kreative und innovative Wege der Publikums-generierung

Helene Sust, ist Teil des Leitungsteams von playground Vienna und arbeitet als freie Schauspielerin in Wien.

Zur Idee des Theatron Netzwerkes

Die griechische Theaterbezeichnung „Theatron“ findet ihren Ursprung in dem Wort theasthai, welches übersetzt „etwas anschauen, beobachten“ bedeutet. Es unterstreicht also die Wichtigkeit eines Dialoges zwischen DarstellerInnen und Publikum. Ganz in diesem Sinne entstand das Theatron Netzwerk, welches es sich zur Aufgabe gemacht hat, europäische Theaterhäuser zu vernetzen und gemeinsam neue innovative Wege der Publikums-generierung zu erforschen. Neben dem künstlerischen Aspekt hat Theater auch die Aufgabe, klar zu kommunizieren, was kreiert wird, Menschen direkt anzusprechen und so zu erreichen. Kunst will und muss gesehen werden.

Ziele, Wünsche und Vorstellungen

Das Theatron Netzwerk will drei Hauptziele verwirklichen:

1. Es sollen neue Wege der Projektverwirklichung, die professionelle TheatermacherInnen, Publikum und Theatergemeinschaften, gemeinsam in einen kreativen Prozess einbezieht, erforscht werden. Theater kann nur mit Publikum funktionieren, da Reak-

tionen und Emotionen Teil des Theatererlebnisses sind. Ziel ist es dadurch, neue und alte Gemeinschaften in das Theater zu bringen und neue Interaktionswege zu beschreiten.

2. Innovative und neue Formen von Bildungs-, Kommunikations- und Marketingwegen zur Stärkung der Beziehungen zwischen Publikum und Kunstinstitution sollen erforscht werden.

3. Ein gemeinsamer Pool an Wissen und Ideen soll für jedes Mitglied zugänglich gemacht werden.

Aktivitäten zur Zielerreichung

Um all die gesetzten Ziele auch zu verwirklichen, gibt es einige Aktivitäten, die von Theatron angeboten werden. Es gibt ein Netzwerk, über das man sich austauschen und Hilfe bekommen kann, Bücher, Präsentationen, TV Dokumentationen und Reportagen, zu denen man als Mitglied Zugang erhält. Außerdem werden Co-Produktionen, Tourneen und Co-Kreationen zwischen und durch die Mitglieder angestrebt. Gemeinsam werden internationale Konferenzen vorbereitet und Schulungswochenenden und Workshops abgehalten.



„#Refugees Welcome“-Workshop in Dresden

Ein Beispiel für so einen Workshop ist der „#Refugges Welcome“ Workshop, der im März 2016 in Dresden stattfand. Hier ging es konkret darum, darüber zu sprechen, wie man sich Flüchtlingen am besten annähert, konkret mit ihnen in Aktion tritt und sie in Europa willkommen heißt. Denn die Menschen, die da kommen, brauchen nicht nur Hilfe, es geht hier auch um ein mögliches zukünftiges Theaterpublikum.

Der Leiter des Hellerauer Festspielhauses Dieter Jaenicke machte in seiner Begrüßungsansprache klar, dass Kunstinstitutionen auf die momentane politische Lage antworten müssen und sollen. KünstlerInnen seien nämlich die einzigen, die wirklich frei sind, ihre Meinung laut kund zu tun. Die Theaterarbeit, die künstlerische Darstellung gewisser Thematiken macht etwas mit dem Publikum, wir können etwas verändern, und das gibt uns eine riesengroße Verantwortung. Die momentane Flüchtlingswelle sei nämlich keine Flüchtlingskrise, sondern viel mehr eine Krise der postkolonialen Strukturen. Wenn man sich die Frage stellt: Warum sind wir überhaupt in dieser Situation, ist es ähnlich wie bei Ödipus? Es hat etwas mit uns zu tun. Es gibt nichts Wichtigeres als international voneinander zu lernen und einander zu unterstützen.

Im Laufe des Workshoptages wurden einige sehr interessante „Case Studies“ aus den verschiedensten Ländern Europas vorgestellt, die sich mit der Flüchtlingsthematik auf unterschiedlichste Weise auseinandergesetzt haben. In Norwegen läuft gerade eine Produktion mit Kindern aus verschiedenen Kulturen, die gemeinsam Kinderlieder in verschiedensten Sprachen erarbeitet haben. In Stockholm wird an einer Tanzperformance gearbeitet. Die „schweigende Mehrheit“ zeigt Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“, direkt von Schutzbefohlenen dargeboten, gerade in verschiedensten Theatern Österreichs. In Hellerau selbst konzentriert man sich neben verschiedenster Kunstinstallationen besonders auf den sozialen Aspekt der Flüchtlingsproblematik und beherbergt in den Künstlerwohnungen eine Familie aus Syrien, außerdem wird jeden Montag zum „Kitchen Talk“ eingeladen, bei dem man gemeinsam kocht und mit den „neuen Nachbarn“ ins Gespräch kommen kann.

Nach den Projektvorstellungen gab es die Möglichkeit, in Kleingruppen über Probleme, Fragen, Wünsche und Zukunftsvisionen zu debattieren.

Fazit

Die Idee hinter dem Theatron Netzwerk scheint mir wirksam und sehr interessant, während meiner persönlichen Teilnahme an dem Workshop ist mir aber doch ein wichtiger Punkt aufgefallen. Die eigentliche Schlüsselfrage war: Wie kann man politisches Theater machen, ohne dabei die Flüchtenden zu überrennen? Der Leitsatz muss nämlich eigentlich sein: „Nothing about us, but with us“. Es kann nicht darum gehen, Flüchtlinge unsere Ideen ausführen zu lassen, es geht um einen Austausch und ein Miteinander. Der Workshop stand also ganz im Sinne des Austausches. Einen ganzen Tag lang wurde im Festspielhaus Hellerau diskutiert, debattiert und voneinander gelernt. Ich komme aber jetzt im Nachhinein nicht davon ab, mich ständig zu fragen: Wenn es uns hier wirklich darum geht, den „Flüchtenden eine Stimme zu geben, wo sind dann die Menschen über die wir hier reden? Wenn wir wirklich ein neues Theaterpublikum in ihnen sehen, sollten wir dann nicht auch nach ihrer Meinung fragen? Warum haben wir diese willkommenen „Refugees“ denn genau zu diesem Workshop nicht eingeladen? Es scheint es gibt noch einige Hürden zu überwinden, selbst wenn man auf dem richtigen Weg ist. ◀

www.theatron-network.eu/refugeeswelcome-workshop-call-for-contributions/

Die IG Kultur Österreich ermöglicht ihren Mitgliedern die Teilnahme an ausgewählten internationalen Konferenzen und Seminaren durch die Übernahme von Reise- und Aufenthaltskosten. Helene Sust vom KünstlerInnenkollektiv playground war beim Workshop #Refugees Welcome des Theatron Netzwerks in Dresden.

Ein Dramolett von Andi Wahl

Von wertvollen Menschen

Andi Wahl ist Geschäftsführer von Radio FRO 150.0 und betreibt in Niederneukirchen einen Kulturverein.

[Vater und Kind sitzen am Frühstückstisch. Vater liest die Zeitung, das Kind isst Cornflakes und sieht dem Vater beim Lesen zu.]

Kind—

Du Papa!

Vater— Mhm.

Kind—

Du Papa, der Mann da auf der Zeitung. Hat der Halsweh, weil er auch im Sommer einen Schal tragen muss?

Vater— [sieht das Bild in der aufgeschlagenen Zeitung an]: Wahrscheinlich nicht, dass ist der H.C. Strache, der bindet sich gerne eine Schal um. Aber vielleicht hat er auch Halsweh. Der ist nämlich der Chef von den FPÖ, und als solcher muss er viel reden und ab und zu auch ein bisschen herumschreiben.

Kind—

Die Oma sagt, dass die FPÖ-Wähler sowieso alles Deppen sind? ▶

Vater— [denkt nach]: Du bist dann überheblich, wenn du meinst, dass du, nur weil du den Stein hochheben kannst, auch ein besserer, oder wertvollerer Mensch bist.

Kind—

Und die Oma ist kein wertvollerer Mensch als ein FPÖ-Wähler?

Vater [denkt länger nach]: Nein! Weil nämlich jeder Mensch gleich wertvoll ist.

Kind—

[lacht] Aber sogar Briefmarken sind nicht gleich wertvoll! Da gibt es total wertvolle und andere, die fast gar nix wert sind. Also ich glaub schon, dass die Oma wertvoll ist. Wahrscheinlich ist sie sogar tausendtrillionen wertvoll.

Vater— Aber Menschen sind nicht wie Briefmarken. Wenn man jemanden kennt und mag, dann ist dieser Mensch für einen sogar noch wertvoller als tausendtrillionen. Und weil jeder Mensch irgendeinen anderen gut kennt und gern hat, ist ▶

▶ **Vater**— Ach die Oma redet viel, wenn der Tag lang ist. Woher will sie denn das wissen, sie kennt doch sicher nicht alle FPÖ-Wähler.

Kind— Eh nicht, aber die Oma sagt, dass die meisten von den FPÖ-Wählern nur die normale Schule gemacht haben und dann nix mehr. Also keine Tischler sind, oder Rauchfangkehrer oder Lokomotivfahrer.

Vater— Die Oma meint damit Leute, die nur einen Pflichtschulabschluss haben. Das ist aber von fünf Leuten nur einer. So viele gibt es da also gar nicht. Außerdem hat das eine mit dem anderen nicht wirklich viel zu tun. Nur weil man keine höhere Ausbildung gemacht hat, muss man kein Depp sein, sondern trotzdem sehr geschickt und geschickt. Die Oma ist da gerne etwas überheblich.

Kind— Über-was?

Vater— Überheblich. Das ist ... [denkt kurz nach]. Das ist, wenn man glaubt, dass man selber besser ist als andere. Also wenn man glaubt, das man g'scheiter, schöner, stärker oder sonst irgendwie besser ist als die anderen.

Kind— Aber ich bin wirklich stärker als die Karin! Ich kann nämlich den großen Stein vor der Haustüre bis zu meinen Knien hochheben und die Karin nicht. Bin ich jetzt auch überheblich, oder nur, wenn ich den Stein über meine Knie heben kann.

▶ wahrscheinlich jeder Mensch für irgend einen anderen total wertvoll. Und weil man das alles gar nicht wissen kann, hat man sich darauf geeinigt, dass man alle Menschen für gleich wertvoll hält.

Kind— Eh leicht! Für Karin ist ihre Oma die allerbeste Oma auf der Welt, weil es ihre Oma ist. Und für mich ist meine Oma die allerbeste.

Vater— Genau!

Kind— Und wenn die Oma von der Karin die FPÖ wählt, bleibt sie trotzdem die beste Oma auf der Welt – halt für die Karin. Und wenn eine andere Oma die FPÖ nicht wählt, ist sie trotzdem für eine anderes Kind die beste Oma.

Vater— Ja!

Kind— Und wenn meine Oma überheblich ist, bleibt sie trotzdem die beste Oma – eben für mich.

Vater— Exakt

Kind— Das ist super einfach – schon richtig fad-einfach. Hoffentlich wird das spannender, bis ich erwachsen bin, sonst schlaf ich vor lauter Langeweile schon in der Pubertät ein. [lacht]

Vater— Iss deine Cornflakes.

76

Alfred Goubran

Morgen

*Alfred Goubran, Autor und Musiker (www.goubran.com),
lebt in Wien. Zuletzt erschienen „Das letzte Journal“
(Wien 2016), im Herbst erscheint bei Drava, Klagenfurt,
der Gedichtband „Gebete & Sitzbilder“.*

Einer wird kommen,
keiner geht ihm voran.
Er kommt aus den Mauern,
den Wänden,
lauernd im Dunkel der
Häuser,
den Giebeln
der mutlos
geronnenen Schultern,
den Hütten
der Augen
in Schönheit erstarrter Frauen.

Mein Mädchen

Du legst dir ein Tuch
über die Augen,
als wärst du ein Vogel,
ein Tuch aus Schlaf,
die Innenseite mit Träumen bestickt,
nachts,
wenn keiner dich sieht,
hältst du ein kleines Gesicht
in den Händen,
scheu
wandert dein Blick,
über die Mauer
der andern
in dir,
zu vertrauten, ungesagten Plätzen,
wo Sehnsuchtssänger,
märchenhaft,
an jeden bösen Kindertraum
ein gutes Ende setzen.





80

KUNSTZELLE

Die KUNSTZELLE, eine ehemalige Telefonzelle im Innenhof, ist der kleinste Ausstellungsraum im WUK und ein Ort für künstlerische Installation. In wechselnden Ausstellungen nutzen KünstlerInnen den vitrinenartigen Raum zur Entwicklung raumspezifischer Arbeiten. Die Arbeiten sind nahezu rund um die Uhr zu den WUK-Öffnungszeiten zu sehen. Ein Projekt im WUK von Christine Baumann.



DIAL

Klara Paterok, 2016.
Foto: Künstlerin.

Seite 79



KENOTAPH

Sebastian Gärtner, 2013.
Foto: Künstler.

Seite 71



FEDERVIEH
Maschen, 2012.
Foto: KünstlerInnen.

Seite 63



LAST CALL
Neda Nikolic, 2013.
Foto: Künstlerin.

Seite 83



DEAR FUTURE
Christina Hartl-Prager, 2011.
Foto: Künstlerin.

Seite 29

CELLE: È MOBILE
2015, am Karlsplatz.
Foto: Christine Baumann.

Seite 06 - 07



MAUS KULTUR HAUS

Andrea Reisinger, 2013.

Foto: Künstlerin.

Seite 78



THE GRASS IS ALWAYS GREENER...

Katrin Hornek, 2011.

Foto: Christine Baumann.

Seite 51

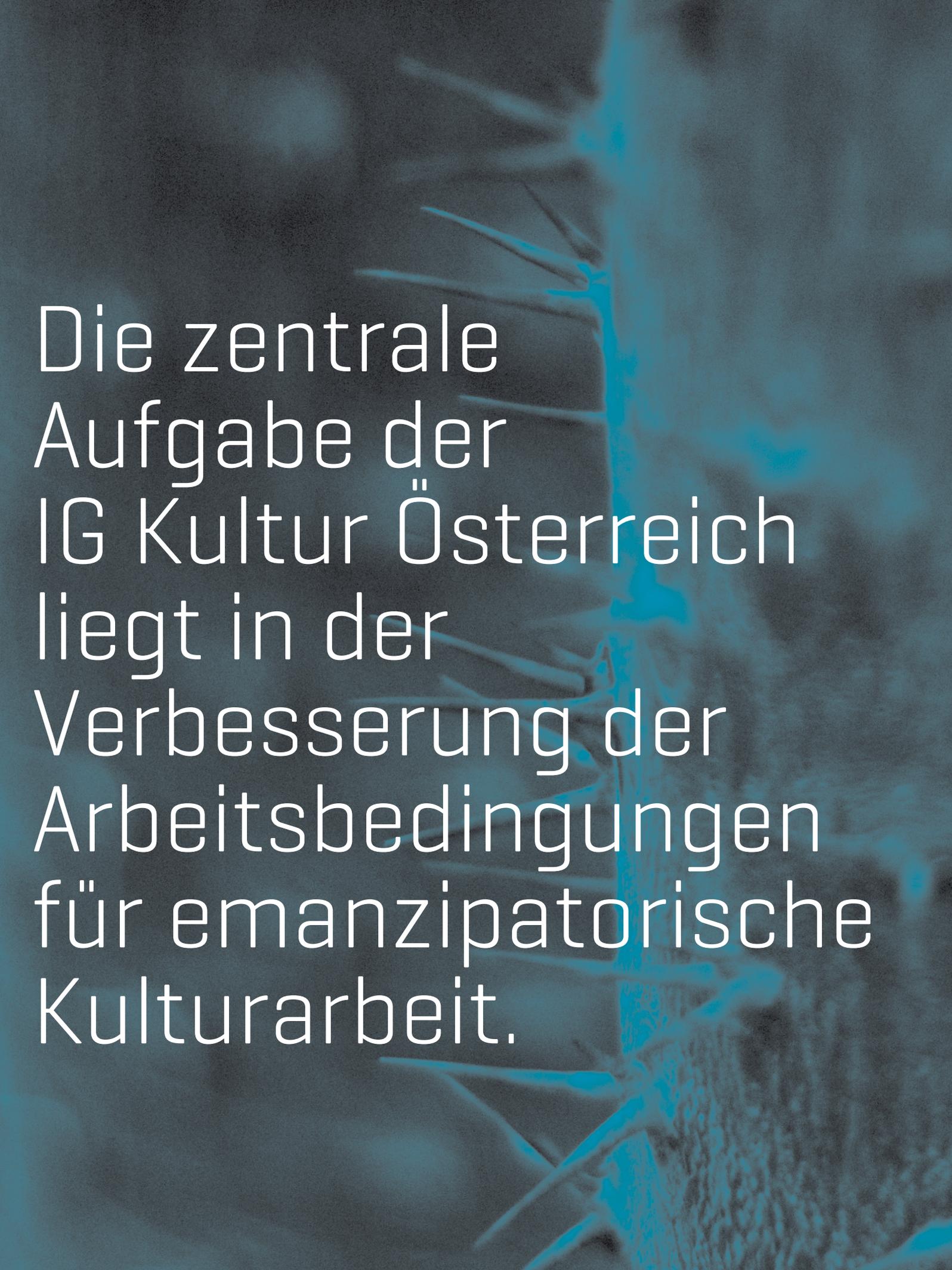


THIS ART CELL IS ARMED

Andreas Dworak, 2008.

Foto: Künstler.

Seite 50



Die zentrale
Aufgabe der
IG Kultur Österreich
liegt in der
Verbesserung der
Arbeitsbedingungen
für emanzipatorische
Kulturarbeit.