

1.17



# WORAUF WARTEN

## *Kunst und Kultur haben sich in immer größerem Ausmaß als eines von vielen instrumentalisierten politischen Feldern den Interessen der jeweiligen Regierungen unterzuordnen.*

Seit dem Beginn der neoliberalen Wende vollzieht sich ein großer Wandel im Bereich der Kunst und Kultur. Die sich stetig ändernden Regulierungen in diesem Feld prägen einerseits den Inhalt und die Bedeutung von Kunst und Kultur, andererseits bringen sie auch neue Produktionsweisen mit sich. Dies geschieht vornehmlich durch das Aufzwingen einer ökonomischen Rationalität, durch die Reduzierung von finanzieller Unterstützung oder durch die Modifizierung der Kriterien für öffentliche Subventionen. Als Folge davon hat sich die Rolle der KünstlerInnen im Prozess der Kunstproduktion stark gewandelt und ist von gegenseitiger Konkurrenz gekennzeichnet. Ihre Outputs hingegen durchlaufen eine schleichende Homogenisierung, was zum Verschwinden sowohl von ästhetischen und konzeptionellen Unterschieden wie auch von unterschiedlichen Arbeitsweisen führt. Die Wirtschaftskrise von 2008 ebnete den Weg für eine neue Stufe im Prozess der Neoliberalisierung der Gesellschaft. Vor der Krise folgte sie eher klassisch liberalen Werten, seit der Krise ist sie paradoxerweise stark mit den Ideen und Werten der Rechten verknüpft. Diese konservative Wende manifestiert sich im heutigen Europa auf vielfältigste Weise. Die Angst und soziale Unsicherheit der Menschen, hervorgerufen durch staatliche Einsparungsmaßnahmen, wurden zum Spielball der Agitation der Rechten. Auch die Unterscheidung zwischen Kerneuropa und Peripherie wirkte befruchtend auf den Erfolg von konservativen Parteien. Doch für beide, Kerneuropa und Peripherie, gilt: Kunst und Kultur haben sich in immer größerem Ausmaß als eines von vielen instrumentalisierten politischen Feldern den Interessen der jeweiligen Regierungen unterzuordnen.

Unter diesen Vorzeichen versucht diese Ausgabe den gegenwärtigen Status der europäischen Kulturpolitik aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Sowohl mit den Mitteln der Theorie als auch mit Beispielen aus der Praxis sollen die Komplexität der politischen Instrumentalisierung von Kunst und Kultur und ihre konkreten gesellschaftlichen Auswirkungen aufgezeigt werden. Dass die gegenwärtige Phase eines autoritären Neoliberalismus die Möglichkeiten für politische Teilhabe eingeengt und in gleichem Maße die Erosion der sozialen Sicherheit und der Menschenrechte beschleunigt hat, lässt sich besonders an-

schaulich anhand der ehemals sozialistischen Staaten zeigen, wo wir Beispiele für eine zunehmend arrogante Politik finden, die künstlerische Äußerungen und Kritik nicht nur ignoriert, sondern oft auch kriminalisiert. Während in Polen das Theater zu einem der letzten öffentlichen Plätze wurde, an denen eine offene Debatte und eine freie und kritische (künstlerische) Meinungsäußerung noch möglich ist, versucht die Regierung Orbán durch eine gezielte Politik einerseits der Repression, andererseits des Laissez-faire, Kunst und Kultur als eine Art Puffer für den allgemeinen gesellschaftlichen Dissens in Ungarn zu instrumentalisieren. Der politische Widerstand ist, wie wir an den Beispielen von Ungarn und Kroatien sehen, keinesfalls geeint, sondern ist geprägt von inneren Widersprüchlichkeiten und Konflikten und zersplittert sich in mehrere Gruppen. Begründet ist dies unter anderem in dem Umstand, dass die schleichende Prekarisierung negative Auswirkungen auf das soziale Bewusstsein und Selbstverständnis der Kunst- und KulturproduzentInnen mit sich bringt und so ein Begreifen der eigenen strukturellen Position und einen damit einhergehenden organisierten Widerstand verunmöglicht. Natürlich gibt es auch erfreuliche Gegenbeispiele, wo sich als Reaktion auf die EU-weite zunehmende Kommodifizierung, die stets auf Kosten der Demokratisierung der Gesellschaft vorstättengeht, neue Modelle einer unabhängigen und selbst-organisierten lokalen Szene entwickeln.

All diese Aspekte sind auch in der hiesigen Kulturpolitik ein Thema. Die IG Kultur Steiermark, die sich für diese Ausgabe mitverantwortlich zeichnet, zeigt auf, dass es nicht immer eine extreme rechte Kraft braucht, um die Kritik aus den Reihen der Kunst und Kultur zum Verstummen zu bringen oder zu marginalisieren: In Österreich treibt die rot-schwarze (mittlerweile rot-türkise) Partnerschaft das Projekt des neoliberalen Wandels ebenso gnadenlos voran wie in den meisten anderen EU-Ländern. Aus diesem Grund scheint es wichtig, dass wir, Kunst- und KulturproduzentInnen, TheoretikerInnen und politische AktivistInnen, unsere Lehre aus Oliver Frlićs Theater ziehen und uns rückbesinnen auf die zentrale Rolle des Politischen in der Kunst, um ihr ihre gesellschaftliche Relevanz zurückzugeben.

*Lidija Krienzer-Radojević*





Abbildung Cover:  
Andreas Dworak

—  
Zentralorgan für Kulturpolitik  
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:  
Lidija Krienzer-Radojević,  
Simon Hafner, Gabriele Gerbasits

Lektorat: Victoria Kumar

Grafikdesign:  
Beate Schachinger, 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

[Kultur von unten – die Ressourcen sind erschöpft](#)

Simon Hafner

12 — 15

[Kollektive Raumaneignung reloaded  
habiTAT – für eine selbstorganisierte und  
solidarische Zukunft ohne Eigentum](#)

Elisabeth Ertl

16 — 18

[Das Museum am Bach –  
Kulturarbeit in Kärnten](#)

Alex Samyi im Gespräch mit  
der IG Kultur Österreich

19

Kolumne: [Der Zeit ihre Wirtschaft,  
der Wirtschaft ihre Freiheit](#)

Gebrüder Moped

### 02. POLITIK

22 — 24

[Nach dem Wunderland.  
Für eine neue Politik der Kulturalität](#)

Martin Wassermair

25 — 27

[Europäische Kulturpolitik – Markt-  
integration im Kulturbereich](#)

Lidija Krienzer-Radojević

28 — 31

[Die Transformation der kulturellen  
Produktion in Ungarn nach 2010](#)

Kristóf Nagy, Márton Szarvas

32 — 35

[Ökonomische Argumente für die  
öffentliche Kulturförderung](#)

Andrej Srakar

### 03. INTERNATIONAL

38 — 41

[Jenseits von Gut und Böse: Ein Schiff  
gestrandet an der Peripherie](#)

Boris Postnikov

42 — 45

[Die illiberale Wende in Ungarns bildender  
Kunst. Gibt es Konsequenzen?](#)

Emese Süvecz



46 — 50

[Kunst wieder relevant machen](#)

Antonija Letinić

51 — 55

[Was bleibt vom Protest?  
„Theater ist kein Produkt.  
ZuseherInnen sind keine KundInnen.“](#)

Mark Jameson

56 — 57

Kolumne: [Partei und Bewegung](#)

Andi Wahl

#### 04. THEORIE

60 — 62

[Kunst und kulturelle Produktion zwischen  
gesellschaftlicher Relevanz und kommerzieller  
Verwertbarkeit](#)

Monika Mokre

63 — 65

[\[Des\]Illusion von Unabhängigkeit](#)

Vesna Vuković

66 — 71

[Kognitarische Subjektivierung](#)

Franco „Bifo“ Berardi

#### 05. IG ARBEIT

74 — 79

[Kultur im Dorf – Dorfkultur  
Symposium der TKI – Tiroler Kultur-  
initiativen](#)

Helene Schnitzer, Alexander Eler

80 — 83

[Der Tag der Kulturinitiativen  
Die Vorarlberger Landesregierung  
bedankt sich für die Arbeit der  
autonomen Kulturszene](#)

Mirjam Steinbock

84 — 87

[Es gibt viel zu tun!](#)

Anita Hofer, Lidija Krienzer-Radojević  
und Simon Hafner

#### 06. LITERATUR

88 — 89

[Teta Jelka überfährt ein Huhn Hendl](#)

Michaela Frühstück

#### 07. KUNST

92 — 94

Carla Bobadilla

06 — 07 / 20 — 21 / 36 — 37

58 — 59 / 72 — 73 / 90 — 91 / 95









# 8

Neben der Kunstproduktion und -präsentation geht es darum, kulturelle Grundlagen und Fundamente für ein gutes Miteinander zu schaffen.



Simon Hafner

# Kultur von unten

## Die Ressourcen sind erschöpft

*Simon Hafner ist Musiker, DJ und Radiomacher und  
Vorstandsmitglied der IG Kultur Steiermark und der IG Kultur Österreich*

„Graz ist geprägt von Diversität, die mit dem Begriff der „Stadt der Menschenrechte“ den Dialog zum Zentrum zwischen kulturellen Unterschiedlichkeiten erklärt. Kultur ist somit auch eine besonders tragfähige Brücke über Differenzen des gesellschaftlichen Zusammenlebens. [...] Die freie Kulturszene ist ein integraler Bestandteil des Grazer Kulturlebens und soll auch weiterhin bestmöglich gefördert werden.“

So steht es zumindest in der „Agenda 22“, dem Arbeitsprogramm<sup>1</sup>, der im April 2017 angelobten schwarz-blauen Regierung in Graz. Doch was heißt das konkret? Wer nimmt diese Aufgaben wahr? Wer gewährleistet Diversität? Wer führt Dialoge und baut gesellschaftliche Brücken? Und, unter welchen Bedingungen?

**KulturarbeiterInnen verstehen sich** als intensive MitgestalterInnen und zentrale Säule gesellschaftlichen Zusammenhalts. Neben der Kunstproduktion und -präsentation geht es darum, kulturelle Grundlagen und Fundamente für ein gutes Miteinander zu schaffen. Dabei stehen sie nicht nur in Graz vor vielfältigen Aufgaben und Herausforderungen – nicht nur im eng gefassten Kunst- und Kulturfeld, sondern darüber hinaus in den Bereichen Bildung, Integration, Jugendarbeit, Stadtgeschichte und -entwicklung etc.

Diese kulturelle Basisarbeit im Unter- und Mittelbau der Grazer Kulturinitiativen läuft seit Jahren unter teilweise erschreckenden Bedingungen. Stichwort „Graz sperrt zu“. Nichtkommerzielle Vereinslokale mit niederschwelligem Kultur- und Veranstaltungs-

angebot und vielfältigen Partizipationsmöglichkeiten wurden, seitdem die FPÖ für die Anlagen- und Gewerbebehörde verantwortlich ist, durch eine wesentlich restriktivere Auslegung der gesetzlichen Regelungen unter Druck gesetzt und teilweise geschlossen. Im Fall einiger von MigrantInnen geführten Kulturvereinen gab es ohne Vorwarnung Strafanzeigen nach dem Gewerbeordnungsgesetz. Selbst Vereine, die zu 100 Prozent ehrenamtlich arbeiten, beschuldigte man des so genannten „versteckten Gewerbes“. Bürgermeister Siegfried Nagl (ÖVP) selbst wünschte sich, nach einer bereits von der Stadt-FPÖ geforderten Umgestaltung des seit 1959 als offen und interdisziplinär geführten Forum Stadtpark zu einem Biergarten, öffentlich eine Schaffung eines Kulturcafés ebenda.<sup>2</sup>

Seitens der Landes-FPÖ kam es in anderem Zusammenhang auch zu öffentlichen Diffamierungen. Die „offene Jugendarbeit“ in der Steiermark wurde als „Wegbereiter für linksgerichtete Phantasie-theorien“ bezeichnet und ISOP (Innovative Sozialprojekte), einem anerkannten Projekt an der Schnittstelle Soziales, Integration und Kultur, wurden „dubiose Tätigkeiten“ unterstellt.<sup>3</sup>

**Diese Beispiele verdeutlichen** eine Negativentwicklung in der Grazer bzw. steirischen Kulturlandschaft, die nicht erst mit der neuen Koalitionsregierung ihren Anfang genommen hat, aber mit dieser – obgleich das oben angeführte Bekenntnis einen Wandel verspricht – eine Fortsetzung, wenn nicht Verschlimmerung findet. Es fehlen klare und vehemente Bekenntnisse zu

# 10

„Mega-Event-Veranstalter können sich die Jahr für Jahr verschärften Auflagen und Einschränkungen vielleicht leisten, wir nicht. Ein Nachbarschaftsflohmarkt ist halt kein ‚Aufsteirern‘“.

► einem vielfältigen Kulturleben abseits von Design, Creative Industry und Großveranstaltungen. Es fehlt eine längst überfällige Reform im Verwaltungsbereich – Stichwort Good Governance. So schreibt der Verein „Stadtteilprojekt Annenviertel“ im April 2017 in einer Aussendung: „Die Auslegungspraxis einzelner Behörden machen eine niederschwellige Nutzung des öffentlichen Raums durch kleinere, insbesondere Nachbarschaftsinitiativen so gut wie unmöglich. Mega-Event-Veranstalter können sich die Jahr für Jahr verschärften Auflagen und Einschränkungen vielleicht leisten, wir nicht. Ein Nachbarschaftsflohmarkt ist halt kein ‚Aufsteirern‘“.<sup>4</sup> Dass dann genau dieses Zelebrieren einer zur „Leitkultur“ erhobenen rauschenden Dirndl- und Lederhosen-Schau laut Regierungsprogramm „in der strategischen Ausrichtung des Kulturamtes entsprechend berücksichtigt“ wird, ist ein weiteres Detail eines kulturpolitischen Desasters.

Dank einem anerkannt gut funktionierenden Beiratssystem stand es zumindest in der Stadt Graz in den letzten Jahren vergleichsweise gut um die Fördermittelverteilung. Kulturinitiativen sind aber auch von zusätzlichen Geldern von Seiten des Landes Steiermark abhängig. Hier hat man es mit einer vielfältigen Problemlage zu tun. Rund um das „Kulturkuratorium“, dem Beiratsgremium des Kulturlandesrates, gab und gibt es oftmals nicht nachvollziehbare Kriterien bei Förderentscheidungen, erhebliche Verzögerungen bei der Bearbeitung von Anträgen und auffällige Mittelserhöhungen der „eigenen“ Projekte der Kuratoriumsmitglieder.<sup>5</sup> Der Vorsitzende Igo Huber hat sich bislang noch selten mit fachlicher Kompetenz hervorgetan, wirft den Kulturschaffenden aber gerne mal „Träumerei“ vor und bezeichnet Kunst ohne Besucher als „Hobby“.<sup>6</sup>

Dazu stagniert das Kulturbudget des Landes auf in Österreich vergleichsweise sehr niedrigem Niveau. Innerhalb des Budgets gibt es massive Verschiebungen hin zu landeseigenen bzw. einigen wenigen etablierten Institutionen. Es gilt: „Die Kleinen retten die Großen.“<sup>7</sup> Parallel dazu werden erhöhte Eigenmittelanteile und wirtschaftliches Agieren der FördernehmerInnen eingefordert. Infrastrukturelle Maßnahmen werden de facto nicht mehr gefördert und das Gespenst der so genannten „Initialförderung“, also einer reinen „Anstoßförderung“ für Kulturinitiativen, geht um.

**Dass sich im Kulturbereich tätige Menschen** in einer fünfmal höheren Armutsgefährdung als andere österreichische Erwerbstätige befinden, ist seit der 2008 vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur in Auftrag gegebenen Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ bekannt. Durch die steirische Sozialpolitik und die restriktiven Kriterien der so genannten „Wohnunterstützung neu“ wird diese Berufsgruppe einmal mehr in eine existenzbedrohende Lage gedrängt. Sich eine adäquate Wohnung leisten zu können, wird aufgrund der seit Jahren steigenden Mieten – neben vielen anderen Betroffenen – auch für die einkommensschwache Gruppe der Kulturschaffenden immer schwieriger.

Im kulturellen Feld in Graz tätig zu sein, bedeutet vielfach prekäre Arbeitsverhältnisse und auf niedrigem Niveau stagnierende Löhne, auch für hochqualifizierte Tätigkeiten. Dazu steigt der Anteil unbezahlter Arbeit bzw. die Notwendigkeit „unfreiwilligen“ Ehrenamtes. Auf den steigenden Rechtfertigungsdruck gegenüber FördergeberInnen reagieren einige Betroffene dennoch mit einem Mehr an Produktion und Veranstaltungen. Man will nach







außen Aktivität und Relevanz vermitteln, während man interne Ressourcen zusätzlich belastet. Neben punktuell entstehenden solidarischen Aktionen ist andererseits auch eine steigende Konkurrenz unter den Kulturinitiativen beobachtbar.

## „Den Robotern die Arbeit, den Menschen die Kultur“.

Die Frage nach dem richtigen Umgang mit den kurz skizzierten Entwicklungen wird von Betroffenen oftmals mit einem trotzi- gen „einfach weitermachen“ beantwortet. Aber wie lange noch? Wie soll man mit dem Verlust von Know-How umgehen, wenn KulturarbeiterInnen durch physische und/oder psychische Ein- schränkungen und Erkrankungen plötzlich nicht mehr tätig sein können? Wo sollen junge Menschen abseits von unbezahltm Praktikum noch adäquate Erfahrungen im Kunst- und Kultur- bereich sammeln? Ist hier nicht auch der personelle „Unterbau“ von etablierten Kulturinstitutionen bedroht? Was passiert, wenn niederschwellige und partizipative Zugänge zum kulturellen Leben verloren gehen? Was geschieht, wenn vielfältige Teilhabe am gesellschaftlichen Leben weiter eingeschränkt wird? Speziell im Hinblick auf die absehbaren digitalisierungs- und automati- sierungsbedingten negativen Veränderungen am Arbeitsmarkt. Studien über die Entwicklung der nächsten zehn Jahre sprechen

von Verlusten von rund 15 bis 25 Prozent der Arbeitsplätze. Ist es nicht längst notwendig, statt einem Festhalten am „Sinn- stifter“ Arbeit, die adäquaten Rahmenbedingungen zu schaffen, um Kultur als das geeignetere Feld für Selbstentfaltung zu etab- lieren? Oder wie es Thomas Diesenreiter (Kupf Oberösterreich) im Rahmen eines Open Space der IG Kultur Österreich formuliert hat: „Den Robotern die Arbeit, den Menschen die Kultur“.

Wie könnten nun Kulturschaffende aus diesem vielfältigen Dilemma einen Ausweg finden? Es braucht ein Mehrfaches: Kollektive, tiefgehende Auseinandersetzung und Reflexion der (kultur-)politischen Rahmenbedingungen könnten dazu führen, statt in einer Reproduktion der prekären Verhältnisse stecken zu bleiben, neue Lösungsansätze zu entwickeln und Handlungs- spielräume abseits von Überforderungsspiralen und Rechtferti- gungstaktiken zu eröffnen. Erhöhtes solidarisches Denken und Handeln ist nach „innen“ ebenso entscheidend wie auch für das Auftreten gegenüber den politischen AkteurInnen und Förder- geberInnen. Es ist notwendig, ein neues Selbstbewusstsein zu entwickeln und den auf das kulturelle Feld aufgebauten Druck wieder zurückzugeben. Dabei sollte auch nicht vergessen wer- den, an der langfristigen Absicherung und Aneignung offener, kulturell vielfältiger, niederschwelliger und nichtkommerzieller Räume zu arbeiten.

**Wesentlich ist**, die über das kulturelle Feld hinaus bestehenden Partnerschaften zu stärken und auszubauen, gemeinsam wie- der ein Momentum zu entwickeln, reaktionäre, ausschließende und anti-emanzipatorische Entwicklungen konsequent zurück- zudrängen und progressive gesellschaftliche Entwürfe auch wieder politisch durchzusetzen. Nicht nur im kulturellen Feld. Nicht nur in Graz. ◀

- (1) PDF verfügbar unter <http://www.graz.at/cms/bei- trag/10286623/7570011/>
- (2) Siehe dazu den Artikel „Noch im grünen Bereich?“ von Maria Motter unter: <http://fm4v3.orf.at/stories/1721256/>
- (3) <http://www.fpoe-stmk.at/news-detail/fpoe-moitzi-jugend- foerderung-gehört-voellig-neu-ausgerichtet/>
- (4) <http://annenviertel.at/2017/04/absage-flohmarkt/>
- (5) <http://achtzig.com/2015/08/hart-aber-fair-das-kultur- kuratorium-des-landes-steiermark/>
- (6) <http://igkultur.mur.at/kulturpolitik/der-polternde-hobby- mediator-offener-brief/>
- (7) <http://www.igkultur.at/artikel/kultur-fuer-alle>

# 12



Die AktivistInnen schwören dem Traum vom vermeintlichen Glück des Einfamilienhauses ab und glauben daran, dass auch hierzulande die Utopie selbstorganisierter und solidarisch verbundener Hausprojekte noch nicht ausgeträumt ist.



Elisabeth Ertl

# Kollektive Raumaneignung reloaded

## habiTAT – für eine selbstorganisierte und solidarische Zukunft ohne Eigentum

Die **Lebenshaltungskosten steigen beständig** und machen uns das schöne Leben immer schwerer. Ungerechtigkeiten in der Verteilungspolitik treffen dabei meist jene, die sie ohnehin nicht tragen können. Es ist der Zwang zur Gewinnmaximierung im kapitalistischen Wirtschaftssystem, der die Bedürfnisse der Menschen [z.B. Recht auf Wohnraum und Nahrung, Gleichberechtigung, freier Zugang zu Wissen usw.] zur Seite schiebt und den Profit für einige wenige als Ziel bestimmt. Besonders der Immobilienmarkt zeigt sich dabei als Spielwiese für profitorientierte Wohnbaukonzerne und global agierende ImmobilieninvestorInnen. Dabei wird das Menschenrecht Wohnen zu einer exklusiven Ware, die für gewiefte SpekulantInnen eine fette Rendite verspricht. Und nicht nur Wohnraum, sondern auch Arbeits-, Kultur- und Lebensräume sind dabei vom Ausverkauf bedroht. Wie können einzelne Menschen hier ausbrechen? Gibt es noch Möglichkeiten, auch mit einem kleinen Geldbeutel über den eigenen Wohn- und Lebensraum bestimmen zu können und mitzumischen?

*Elisabeth Ertl ist Kulturschaffende und engagiert sich derzeit aktiv in den Vereinen habiTAT und fiftitu%. Sie lebt im Hausprojekt Willy\*Fred in Linz.*

Seit 2014 arbeitet das habiTAT – Verein zur Förderung selbstverwalteter und solidarischer Lebens- und Wohnformen – daran, [Wohn-]Raum seinen privaten BesitzerInnen zu entziehen und langfristig zu vergemeinschaften. Dabei schwören die AktivistInnen dem Traum vom vermeintlichen Glück des Einfamilienhauses ab und glauben daran, dass auch hierzulande die Utopie selbstorganisierter und solidarisch verbundener Hausprojekte noch nicht ausgeträumt ist. Und dabei spielen nicht nur die Leistbarkeit und der gerechte Zugang zum Dach über dem Kopf eine Rolle. Viele aktuelle Modelle – von Baugemeinschaften, Co-Housing-Gruppen bis hin zum Ökodorf – zeigen auch den Wunsch nach einer Reaktivierung kollektiver Lebensformen auf. Mit dem Solidarzusammenschluss des habiTAT organisiert sich derzeit eine soziale Bewegung, die mit seinem ausgetüftelten Rechtsmodell dem Anspruch einer gerade aufkommenden solidarischen Hausprojektbewegung und -ökonomie Genüge leisten soll.

Ende 2015 ist dem habiTAT mit der Projektgruppe Willy\*Fred in Linz dann auch der imposante Freikauf seines ersten konkreten Hauses gelungen. Mit einer in Österreich beispiellosen Crowdfunding-Kampagne konnten die AktivistInnen des Willy\*Fred innerhalb von drei Monaten über eine Million Euro für den Eigenkapitalanteil der Kaufsumme von insgesamt 3,2 Millionen Euro in Form von privaten Krediten sammeln. Damit konnte ein zentralgelegenes Haus in der Linzer Innenstadt erworben werden. Seither sind die rund 1.600 m<sup>2</sup> Wohn- und Gewerberaum in der selbstverwalteten Hand seiner MieterInnen. Dabei bietet das



# 14



► teilweise über 300 Jahre alte Haus eine selbstbestimmte Heimat für über 30 BewohnerInnen und acht gemeinnützige Vereine und Initiativen. Benannt im Gedenken an das gegen den Nationalsozialismus agierende Widerstandsnetzwerk „Willy-Fred“ im Salzkammergut verfolgt die Hausprojektgruppe einen selbstgesteckten kulturpolitischen Auftrag. Neben dem Grundstreben des Dachverbandes habiTAT, dem Immobilienmarkt Häuser zu entziehen, gestalten und bespielen die BewohnerInnen und NutzerInnen das Haus mit eigenen Regeln und Ideen. Die Auswahl der eingemieteten Vereine belegt die emanzipatorische, antirassistische und queer-feministische Ausrichtung der unterschiedlichen NutzerInnengruppen. So bietet beispielsweise das kollektiv. kritische Bildungs-, Beratungs- und Kulturarbeit von und für Migrantinnen, welches ursprünglich aus dem altbekannten Verein maiz entstanden ist, täglich Basisbildungs- und Deutschkurse für über 100 Migrantinnen an. Dabei nimmt das Kollektiv mit seinem Angebot mehr als die Hälfte der über 450 m<sup>2</sup> Gewerbeflächen des Hauses ein. Die weiteren Räume der Gewerbeflächen werden von *fititu%* – einer queer-feministischen KünstlerInnenvernetzungsstelle – und *vimö* – Verein intergeschlechtlicher Menschen – als Homebase genutzt. Ein *KostNixLaden*, ein *Infobeisl* und das *partisan beauty café* organisieren sich dabei im hauseigenen Kulturverein *FreDDa*. Der Kulturverein bespielt die Gemeinschaftsflächen des Hauses, welche auch als Schnittstelle nach außen dienen und die Nachbarschaft beleben. Durch den gemeinsam eroberten Gestaltungsfreiraum lässt sich die Entstehung eines Mehrwerts beobachten, der bisher ungeahnte Möglichkeiten birgt. So wirkt das junge Hausprojekt über seine Mauern hinaus und ist jetzt schon aus Linz nicht mehr wegzudenken.

**Doch wie genau gelingt es**, dass die MieterInnen eines Hauses über alle Belange des täglichen Zusammenlebens, -wohnens und -arbeitens eigenständig bestimmen und sich selbst verwalten können? Und das auch noch ganz ohne Eigentum und -kapital der AktivistInnen selbst? Dass dieses Hausprojekt realisiert und belebt werden konnte, liegt an der besonderen Modellierung der habiTAT-Struktur. Dabei hat das habiTAT die Ideen des deutschen Miethäusersyndikats kopiert und dessen Strukturen auf den österreichischen Rechtsraum übertragen. Denn das Miethäusersyndikat macht selbstverwaltetes und solidarisches Wohnen schon seit bald 25 Jahren vor. In diesem Dachverband organisieren sich derzeit über 120 Hausprojekte mit über 3.000 BewohnerInnen, die auch ständig neue Projekte dabei unterstützen, sich Häuser kollektiv anzueignen. Doch **WIE** können die Räume kollektiv angeeignet werden, ohne sie dabei zu be-

sitzen oder besetzen? Tatsächlich entstand die Idee des Syndikats in Deutschland unter dem Druck steigender Repression und Zwangsräumungen in der HausbesetzerInnenszene Anfang der 1980er in Freiburg. Um die Häuser dauerhaft aus dem Immobilienmarkt zu befreien, bewohnen und beleben zu können, wurde nach einer Realisierungsmöglichkeit gesucht.

**Dabei ist ein Modell entstanden**, welches den Eigentumstitel eines Hauses an eine juristische Person überträgt (hier: GmbH). GesellschafterInnen der Hausbesitz-GmbH sind dabei zu 49% das habiTAT und zu 51% der Hausverein, welcher sich aus den MieterInnen bildet und auch die Geschäftsführung stellt. Die Rechte der GesellschafterInnen werden dabei soweit eingeschränkt, dass von einem Wiederverkauf des Hauses oder dessen Mieteinnahmen niemand persönlichen Profit abschöpfen kann. Aus privatem Kapital entsteht somit ein Nutzungseigentum, welches auf den Erhalt und die Verbesserung der Lebensqualität der MieterInnen ausgerichtet ist. Die BewohnerInnen des Hausprojekts sind dadurch gleichzeitig MieterInnen und ihre eigenen VermieterInnen. Es wird kein privater Besitz erworben, sondern weiterhin Miete bezahlt und zudem kann über den eigenen Wohnraum selbst bestimmt und dieser frei gestaltet werden.





## Durch den gemeinsam eroberten Gestaltungsfreiraum lässt sich die Entstehung eines Mehrwerts beobachten, der bisher ungeahnte Möglichkeiten birgt.

Das habiTAT, als Dachverband vieler Projekte und Initiativen, hat neben dem Vetorecht gegen eine Veräußerung der Immobilien noch eine weitere zentrale Aufgabe. Es dient als Solidarnetzwerk, welches innerhalb vieler bestehender Hausprojekte, vor allem aber für neue Projekte, den Transfer von Know-How und finanziellen Mitteln sicherstellt. Eine wichtige Basis dieses Austausches ist der Solidarbeitrag, der in den Mieten bestehender Projekte eingerechnet ist. Dieser fließt in den Syndikatsdachverband, um neuen Projekten bei der Anschubfinanzierung zu unterstützen und die kapitalmäßige Beteiligung des habiTAT an den einzelnen Hausbesitz-GmbHs zu ermöglichen. Der Grundgedanke ist dabei, dass ein Teil des durch die Tilgung der Kredite über die Jahre entstehenden finanziellen Freiraums dazu verwendet werden soll, noch viele Häuser vom Markt zu befreien oder auch neue Gebäude zu bauen.

**Eine weitere Besonderheit des Modells** liegt auch im solidarischen Finanzierungskonzept, das den Hauskauf überhaupt erst ermöglicht. Denn die Hausbesitz-GmbH benötigt – selbst um für eine Bank kreditfähig zu werden – ein gewisses Eigenkapital, welches hier mittels Direktkrediten aufgebaut wird. Direktkredite sind Darlehen von privaten Personen, die ihr Geld statt bei einer Bank in einem Projekt ihres Vertrauens einlegen. Ein Crowdfunding also, bei dem viele kleine Beträge gesammelt werden, um den Eigenkapitalanteil für den Hauskauf aufzubringen. Zwar bringt das Beschaffen des Eigenkapitalanteils einen gewissen Verwaltungsaufwand für die Hausprojektgruppe, da immer wieder einzelne private Kredite ausgewechselt werden müssen, doch kann mit dieser Methode des Wirtschaftens auch ein autonomes und selbstbestimmtes Leben für alle MieterInnen frei von Vermögensverhältnissen sichergestellt werden. Zudem stellen Direktkredite in diesem Fall ebenso eine interessante Form der sozialen Investition dar, mit welcher eine weitreichende Unabhängigkeit von kapitalistischer Ellbogenmentalität und/oder politischem Goodwill der Projekte unterstützt werden kann.

**Und der Freikauf von Häusern**, an welchen sich das habiTAT beteiligt, will auch fleißig weiter gehen. Mittlerweile befinden sich unter dem Dach des habiTAT neben dem ersten realisierten Hausprojekt Willy\*Fred in der oberösterreichischen Hauptstadt sechs weitere Hausprojektinitiativen im Solidarverbund. Aktuell entstehen die nächsten konkreten Hausprojekte, in den vom Immobilienmarkt besonders stark umkämpften Städten Salzburg und Wien. Nach Unterzeichnung des Kaufvorvertrags ist die Projektgruppe rund um die autonome Wohnfabrik gerade eben dabei, ihr Traumhaus dem Markt zu entziehen und selbstverwaltetes und solidarisches Wohnen auch in Salzburg Wirklichkeit werden zu lassen. Mit der Hausprojektgruppe Bikes & Rails wird auch noch in diesem Sommer in Wien der Spatenstich für das erste Neubauprojekt, an welchem sich das habiTAT beteiligt, getätigt. Und natürlich soll auch hier der Aufruf nicht fehlen, sich am Freikauf der Häuser mit der Bereitstellung privater Direktkredite zu beteiligen. Denn wie immer haben die AktivistInnen des habiTAT lieber tausend FreundInnen im Rücken, als eine Bank im Nacken!

Für alle jene, die noch mehr über die Struktur und das Konzept des habiTAT wissen möchten, gibt es bald Gelegenheit, druckfrisch alle Infos und Hintergründe in einem kleinen Heft nachzulesen. Mit dem vom ÖÖ Kupf Innovationstopf geförderten Projekt „Mach’s dir doch selbst! An Occupant’s Guide to the Galaxy“ veröffentlichten AktivistInnen des habiTAT und Willy\*Fred alles gesammelte Know-How in einem Leitfaden für (angehende) Hausprojekte [erhältlich am nächsten Infostand oder Veranstaltung des habiTATs und sowieso auch im Netz zum freien Download als Datei].<sup>1</sup> ◀

(1) Weitere Infos u.a. unter: <https://habitat.servus.at>; <https://willy-fred.org>; <https://autonome-wohnfabrik.at/>; <https://bikesandrails.wordpress.com/>; <https://syndikat.org>.

Alex Samyi im Gespräch mit der IG Kultur Österreich

# Das Museum am Bach

Kulturarbeit in Kärnten

*Alex Samyi ist Künstler, Szenograf und Museologe sowie Geschäftsführer der IG KIKK (Interessensgemeinschaft der Kulturinitiativen in Kärnten/Koroška)*

IG Kultur—

Nach einer langen Phase der FPÖ/BZÖ-Landesführung und dem Finanzdesaster rund um die Hypo-Bank gibt es seit 2013 eine Regierung von SPÖ, ÖVP und Grünen. Inwiefern haben die politischen Verschiebungen das gesellschaftliche Klima verändert?

**Alex Samyi—** An den Theken herrscht immer noch der Populismus beziehungsweise ein gewisses bequemes Desinteresse an der Wahrheit. Die Dreierkoalition ist als solche kaum wirksam. Niemand kann sich sicher sein, dass seine Interessen gut vertreten sind.

IG Kultur—

Ist trotz Schuldendruck und Einsparungsprogrammen ein Neubeginn hinsichtlich ökonomischer und ideologischer Aspekte spürbar und möglich?

**Alex Samyi—** Es scheint einen schwachen Optimismus hinsichtlich der ökonomischen Potenziale zu geben, aber sobald es um ein konkretes Projekt geht, erkennt man die eigentliche Lage Kärntens: top vielleicht bei den neuen Technologien, aber weit hinten in den Bereichen Bildung und Kultur. Da wäre die freie Szene gefordert. Sie bräuchte nur etwas mehr Ideen und Kraft – und politische Unterstützung.

Für die Ideologien, wie sie einmal waren, sehe ich kaum noch eine Zukunft. Für die BürgerInnen-Beteiligung schon. Es wird nur notwendig sein, dass irgendeine Gemeinde den Anfang macht und dann muss etwas herauskommen dabei.

IG Kultur—

Siehst du Veränderungen bei den Beschäftigungsverhältnissen im Kulturbereich? Steigt der Anteil ehrenamtlicher Arbeit oder gibt es auch die Möglichkeit, Voll- und Teilzeit-Stellen zu schaffen?

**Alex Samyi—** Es tut sich etwas. Zwei, drei Stellen konnten bereits ausgeschrieben werden. Aber das Bekenntnis der Politik, in Jobs im Kulturbereich investieren zu wollen, geht nicht mit der Überzeugung einher, dass gerade diese ein Gewinn für alle werden könnten. Die Belohnung für jahrzehntelange Selbstausbeutung ist traditionellerweise ein Ehrenzeichen in Silber oder Gold. Das hat etwas von k.u.k. und ist nicht gerade zukunftsträchtig. Da sollten auch die Vielen, die meinen, sich über das Erträgliche hinaus ehrenamtlich für die Kultur aufopfern zu müssen, umdenken. Es geht auch anders.

IG Kultur—

Verstärken sich hinsichtlich der Arbeitsbedingungen im kulturellen Feld eher konkurrenzorientierte oder solidarische Handlungsformen?

**Alex Samyi—** Solidarität als prinzipielle Bereitschaft zur Kooperation ist eine menschliche Anlage. Doch stellt sich die Gesellschaft heute eher als loser Haufen mit diversen unverbindlichen Verstrickungen dar. Da braucht es keinen organischen Bezug zum Ganzen. Da gilt es, die Ellbogen auszufahren und sich durchzukämpfen. Das kann auf Dauer nicht gut gehen. Vielen ist das schon klar geworden. Die angesprochenen solidarischen Handlungsformen wären da wahrscheinlich der einzig richtige Ausweg. Auch hier sehe ich wieder die Initiativen gefragt. Konkurrenz ist nicht mehr so das Thema.





#### IG Kultur—

Um Auswege geht es ja auch in der Kulturinitiative, die du leitest.

**Alex Samyi—** Ja, das Museum am Bach [MAB] in Ruden, Kärnten, sammelt soziale Modelle der Kunst und damit Alternativen zu den bestehenden Gesellschaftssystemen. Jährlich wechselnde Sonderausstellungen eröffnen mit ihren jeweils an die 30 zeitgenössischen künstlerischen Positionen immer neue Zugänge zu einem Wissensbereich, der von Missverständnissen, Ideologiestreit und Rückschritten überlagert ist. Die Mission ist, ein neuartig ganzheitliches, dem globalen Zeitalter angemessenes Bewusstsein der Gesellschaft herzustellen.

Das MAB ist eine Kulturinitiative und ein neuer Typus Museum, der sich auf einen Bereich der politischen Kunst spezialisiert hat, der erst seit der „documenta5“ 1972 entsprechende Anerkennung findet. Schon um 1900 haben KünstlerInnen begonnen, im Widerstand zu den herrschenden autoritären und konservativen Verhältnissen neue Formen des Zusammenlebens zu entwerfen. Der Fokus der Sammlungstätigkeit des MAB liegt auf dem Erforschen und Nachzeichnen dieser Gesellschaftsalternativen.

Zur Gründung des MAB im Sommer 2014 hat sich eine Handvoll Kulturschaffende und MuseologInnen zusammengetan, die schon seit mehr als zwei Jahrzehnten überzeugt sind, dass das Museum der Zukunft ein partizipatives sein wird, das nicht nur für, sondern mit den BesucherInnen gestaltet wird.

In diesem Zusammenhang ist auch das Herzstück der Sammlung zu sehen: das von den Bahai<sup>2</sup> inspirierte Modell der „United Communities“, provokant auch „Weltherrschaft der Gemeinden“ genannt, mit den Museen als neue politische Zentren. Das übergeordnete Bezugssystem dieses Modells ist die Gesamtgesellschaft, die sozialen Belange werden aber bei monatlichen BürgerInnenversammlungen direkt in den Gemeinden/Communities verhandelt, wo einmal jährlich auch frei gewählt werden kann, wobei die Wahl des fünf-, sieben- oder neunköpfigen Rates ohne Kandidatur erfolgt. Eine Gemeinde besteht aus maximal 500 Per-

## Wir sammeln soziale Modelle der Kunst und damit Alternativen zu den bestehenden Gesellschaftssystemen.

sonen. Über Delegierte und Delegiertenversammlungen werden von unten nach oben, also von derselben Basis aus, auch nationale wie supranationale Räte gewählt. Auch radikalere Modelle wie das hierarchiefreie „Rhizom“ oder andere anarchistische Konzepte werden Gegenstand noch in Vorbereitung befindlicher Artists in Residence Programme sein: Vier Wochen lang arbeiten Kunstschaffende und WissenschaftlerInnen gemeinsam an einer Mindmap bzw. einem Modell für die Sammlung. Gewohnt wird auf 120 m<sup>2</sup> im Dach des Museums.

2014 bei der Ausstellung „Slow! Erster Weltkrieg Dada“ sind einige der dem MAB mittlerweile schon lange verbundenen Medienkünstler wie Peter Moosgaard, Herwig Steiner oder Friedrich Zorn bei ihren Arbeiten davon ausgegangen, dass der eigentlich notwendige gesellschaftliche Wandel bis heute noch nicht wirklich stattgefunden hat. Sie zeigen, wo die Gesellschaft steht, quasi den aktuellen Spielstand, wenn man denn das Leben und Zusammenleben auf ein Spiel reduzieren möchte. Es braucht vielleicht diese Metaebene, um die Systeme nicht bloß nach ihren Wirkungen, sondern auch in ihren Ordnungen zu begreifen.

#### IG Kultur—

An welchem Projekt arbeitet ihr zurzeit?

**Alex Samyi—** Die Innen- und Außenwirkung von Spielen, Ritualen und Festen ist das Thema der aktuellen Sonderausstellung „Games & Circles“, die in der ehemaligen Mühle

# 18

► und Bäckerei noch bis 26. Oktober 2017 läuft und wie bereits gewohnt neben zeitgenössischer Medienkunst auch ein wenig Zeichnung und Malerei zu bieten hat: gleich hinterm Eingang die vier Meter langen Wasserspiele des Kärntner Künstlers Markus Orsini-Rosenberg oder im zweiten Stock eine in gemalte Kreise übersetzte World Beyond der New Yorker Künstlerin Vera Lambert Kaplan. Zum hohen Anteil kunstschaftender Frauen in der Ausstellung gehören noch Zenita Komad, Martha Laschkolnig, Marie Lenoble, Burgi Maierhofer, Magga Ploder, Rine Rodin Flyckt, Evelin Stermitz, Anna Vasof, Dolores XT.

An die 30 KünstlerInnen haben auch schon 2016 die Ausstellung „Schöne Operation“ und 2015 die Ausstellung „Von Oben“ mitgestaltet. Im Gegensatz zu den Modellen der Sammlung handelt es sich bei den Sonderausstellungsbeiträgen niemals um Lösungsangebote, manchmal um Andeutungen. Besonders heuer wird einfach nur gespielt, mit gesellschaftlichen Phänomenen sowie mit Strategien, eben diese zu hinterfragen.

## IG Kultur—

Wie geht ihr denn als Projektbetreiber mit diesen möglichen Modellen um? Findet ihr hier auch für euch selbst Lösungsansätze?

**Alex Samyi—** Eine Strategie, die das MAB schon in der Gründungsphase überzeugt hat, wäre, selbst, nämlich mit der eigenen Organisation ein Beispiel dafür zu geben, wie leicht es doch ist, Spielregeln zu ändern und neue Systeme auszuprobieren.

Ein Hindernis war nur der Umstand, dass schnell irgendwelche Statuten her mussten und das Team des MAB noch kein eingespieltes Team war, um diese Mission zu verwirklichen. Das, was in Österreich auch in vielen anderen Vereinen, Initiativen und vor allem den großen Museen und Theaterhäusern für veraltete Strukturen sorgt, konkret also zurück in die k.u.k.-Zeit blicken lässt, selbst wenn die Belegschaften nach außen hin oft revolutionär und frei erscheinen, hat mit mangelndem Interesse daran zu tun, wie Gesellschaft genau funktioniert. Nach vier Jahren sind sich noch nicht einmal die fleißig forschenden Mitglieder des MAB sicher, ob sie der gegenwärtigen Komplexität und Dynamik der Gesellschaft gerecht werden. Lässt sich Gesellschaft heute noch nach einem Modell verstehen?

Das MAB will aus den vielen Routen, die bereits genommen wurden, eine Landkarte erstellen, die zeigt, wie viele Lösungen es schon gegeben hat und gibt. Es soll das ganze Potenzial der Möglichkeiten sichtbar werden, dann erst kann eine grobe Einschätzung getroffen werden, wohin es gehen soll. Wie groß diese Mission ist, zeigen erst die Zusammenhänge

jenseits der Ideologien. Während die Vision von den Vereinten Gemeinden der Welt mit den Museen als neue politische Zentren bereits zum Maßstab wird, gestaltet sich die eigentliche Sammlungsrecherche immer komplizierter. Von Ernst Bloch bis zurück zu Aristoteles haben sich die KünstlerInnen der Moderne wie der Gegenwart eben nicht nur von den ganz großen DenkerInnen beeinflussen lassen.

Erstaunlich aber zugleich auch logisch, dass die meisten Modelle für den Frieden von den Religionen ausgehen, die gerne mit Konservatismus, Fanatismus und allzu strenger Machtausübung assoziiert werden. Zenita Komad, eine der erfolgreichsten Künstlerinnen Österreichs unter 40, hat sich in den letzten Jahren einem kabbalistischen Thema gewidmet. Ihr „CircleXperiment“ ist ein 10er-Sitzkreis, der versucht, das Wir in seiner ganzen Vielfalt als neuen spirituellen Wert zu definieren.

Zenita Komad sollte heuer zur „Ruden Live Art“, einem biennial stattfindenden Festival des MAB eingeladen werden, doch sind wegen der schon wieder verzögerten Förderzusagen des Landes Kärnten für die freie Szene – nachdem das Jahr der Freien Initiativen 2016 vergangen ist – immer noch keine Verträge möglich. Die „Ruden Live Art“ von 27. bis 30. Juli bleibt dennoch ein Fixtermin. Unter anderem mit dem „Duo Nuleinn“ aus Dänemark, die am 29. Juli einen Familienlauf durch Ruden anführen werden, nämlich durch die Wohnungen, Büros, Ställe, das Amt, die Schule und die Kirche von Ruden. Weitere Highlights sind das Lippitzbacher Forellenfest und der Carinthische Sommer mit dem Ensemble Blechreiz.

Schon 2015 war die „Ruden Live Art“ ein Fest für die Gegenwartskunst, das mit den NachbarInnen gefeiert wird. Das heimatkundlich sammelnde Komitee Lippitzbach zum Beispiel, das sich um den Erhalt der alten Draubrücke und der Grabkapelle des Grafen und der Gräfin von Egger bemüht. Nur einen Kilometer unterhalb des MAB wurde das erste Blech-Walzwerk Europas betrieben.

**Die Gemeinde Ruden** ist mit ihren Sachleistungen und der persönlichen Unterstützung ihres Bürgermeisters, Amtsleiters und der übrigen MitarbeiterInnen ein wichtiger Partner der Initiative Museum am Bach. Vielleicht wird Ruden einmal die erste Gemeinde der United Communities.

## IG Kultur—

Vielen Dank für das Gespräch. ◀

(1) Das Bahaitum ist eine weltweit verbreitete monotheistische Religion, die ihren Ursprung im Iran hat und rund 8 Millionen AnhängerInnen zählt.

Gebrüder Moped

# Der Zeit ihre Wirtschaft, der Wirtschaft ihre Freiheit

Die Gebrüder Moped sind die Wiener Kabarettisten Martin Strecha-  
Derkics und Franz Stanzl. <http://gebruedermoped.com>

Dieser Tage ist das Testimonial neoliberaler Regelresistenz und aufopfernder Selbsterhöhung 100 Tage in seinem Amt. Doch Selfmade-Erbe Donald Trump zweifelt zunehmend an seiner Präsidentschaft. Solange das verlogene Pack der Mainstream-Medien weiterhin behauptet, er sei US-Präsident, bleibt es für ihn Fake. Wozu leben wir schließlich im post-faktischen Zeitalter. Thank God it's private. / Wie grausam etatistisch nahm sich da unser Leben noch vor wenigen Jahren aus. Bis ins Privateste wurden wir vom staatlichen Regelwahn drangsalariert. Allein um dir einen persönlichen Brief abzuholen, musstest du aufs Amt. Und bei der verstaatlichten Post faktisch ewig Schlange stehen. Um wieviel besser haben wir es heute im privatisierten Paradies. Da musst du im Shop deines Handy-Anbieters zwar auch stundenlang auf einen „freierdenden Mitarbeiter“ warten – aber es ist private Zeit! / Und von welchem schweren Joch uns der sagesreiche Weg des Eingottglaubens an den Markt nicht befreit hat. Post, Voest, Wiener Linien – gehört alles nicht mehr uns. Selbstlose Private haben uns von dieser Bürde befreit. Denn Besitz belastet. Nichts macht uns freier als das freie Spiel der Kräfte. / Genau so wollen wir es auch mit den Orchideen des Lebens halten: Dem wohlverdienten Zierrat der Zasterzienser der Finanz-Wohlfahrt, den diese Säulenheiligen der Leistungsgesellschaft in aller Bescheidenheit neben den nicht profitablen Bereichen Bildung, Pflege, Beamtentum, Minderleister und anderen Kostenfaktoren auch noch freiwillig mittragen. / Wer zahlt, schafft an. Jetzt zahlen zwar genau jene international agierenden Kohle-Krämer die

wenigsten Abgaben, aber welcher freie Geist will sich schon mit profanen Taxen für ein sozialromantisches Gemeinwohl herum-schlagen. Der Zeit ihre Wirtschaft, der Wirtschaft ihre Freiheit. / Entlassen wir endlich auch die Kultur in diese Freiheit. Gerade sie sollte doch weltumspannend denken und handeln. / Will ich im 21. Jahrhundert etwa ein beinhardt Sozialdrama in Auftrag geben, so werde ich doch dafür nicht einen der saturierten, pragmatisierten, mindestgesicherten System-Schreiberlinge unseres Landes um teures Geld engagieren. Authentizität erhalte ich, wenn ich einen rumänischen Grubenarbeiter sein eigenes, echtes Leben aufschreiben lasse und ihn nach den üblichen Kon-ditionen seiner Heimat dafür bezahle. Das ist die Hilfe vor Ort, die wir meinen. Darüber hinaus senkt das den Investitionsaufwand – leistbare Kunst für das Volk. Lupenreines Win-Win. / Und für den verweichelichten Nachwuchs in unseren überbeurteilten Hätschelanstalten, wo die Kinder nicht auf den Wettbewerb des Lebens, sondern auf ein naives Weltbild bar jeder Realität eingeschworen werden, gerade dort liegt ungeahntes Effizienz-Potenzial. Stichwort zentraler Einkauf. Wozu die Unzahl utopischer Fantasien sogenannter moderner Kinderliteratur auch noch teuer einkaufen. Gutes altes heimisches Kinderliedgut kann etwa in pakistänischen Musikstudios eingespielt werden und gleich auch vor Ort in der für alle heimischen Kindergärten benötigten Gesamtstückzahl auf eine einheitliche CD gepresst werden. Ein gemeinsamer Wertekanon zu unschlagbaren Preisen. Völkerverbindung schon unter den Kleinsten im Zeichen des Mottos „von Kindern, für Kinder“. / Denn Freiheit ist immer die Freiheit der Anderstenkenden.













Martin Wassermair

# Nach dem Wunderland.

Für eine neue Politik der Kulturalität

**Im November 2016** trat die österreichische Wirtschaftskammer im Rahmen einer aufwändig inszenierten Veranstaltung in Erscheinung, um wieder einmal unter großem Pomp und Trara den – wie WKO-Präsident Christoph Leitl gerne schwadroniert – „abgesandelten“ Zustand des Landes zu beklagen. Das ist soweit noch keine Neuigkeit. Für Verwunderung sorgte vielmehr ein eigens für diesen Anlass ausgewählter Slogan, der verblüffend an die republikanische Kampagne im Zuge der US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen im gleichen Zeitraum erinnerte, nach dem Wahlergebnis jedoch in Anbetracht eines Donald Trump an der Spitze der Supermacht weltweit unweigerlich Besorgnis und Ratlosigkeit nach sich ziehen sollte. „Make Austria great again!“ So war nun die rot-weiß-rote Ausführung auf dem überdimensionierten Hintergrund der Bühne zu lesen – als eine mehr als unbeholfene Analogie an das politische Statement, das sich in den Vereinigten Staaten kurz zuvor in beispiellos hetzerischer und hasserfüllter Feindschaft gegenüber Frauen, Fremden und Andersdenkenden tief durch die Gesellschaft gegraben hatte.

„**Make Austria great again!**“ Ganz plötzlich türmen sich auch hierzulande kognitive Dissonanzen auf, die eine wachsame Aufmerksamkeit finden müssen. Aber wie ist dem Wahn von Größe und Überlegenheit am ehesten zu begegnen? Darf Österreich gar einer kulturellen Revolution entgegensehen? Die Medizin kennt den Begriff des Alice-im-Wunderland-Syndroms. Dieses bezeichnet beim pathologischen Befund weniger ein Krankheitsbild, sondern eine Symptomatik, die bei Menschen im Falle

*Martin Wassermair ist Historiker und Politikwissenschaftler und aktuell Leiter der Politikredaktion von Dorf TV*

starker Migräne als Begleiterscheinung zutage treten kann. Dabei entstehen massive Veränderungen der Wahrnehmung, die nun die Umgebung entweder verkleinert, oder aber – was noch häufiger vorkommt – die tatsächliche Größe deutlich überzeichnet. Doch was hat das alles mit Kultur und Politik zu tun?

**Bis heute weiß das von Lewis Carroll verfasste Buch „Alice im Wunderland“** zu begeistern. Der britische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts zieht nicht nur Kinder seit Generationen in seinen Bann, sondern auch unterschiedliche Disziplinen der Wissenschaften. Und tatsächlich zeichnet sich das Werk vor allem dadurch aus, dass sich auf phantastische Weise die Unzuverlässigkeit von Logik und Rationalität in der Unzuverlässigkeit von Sprache und Kommunikation widerspiegelt. Denn ungeachtet der couragierten Konfrontation mit dem Wunderland bleiben in der Welt der kleinen Alice die Begegnungen stets zum Scheitern verurteilt, weil sie als Hauptfigur nie die richtigen Worte zu finden scheint.

Kulturpolitik, die – mit erstaunlichen Parallelen zum literarischen Wunderland – seit geraumer Zeit auf ähnlich phantastische Weise vor allem die Unzuverlässigkeit von politischer Gestaltung und





## Die Kulturpolitik ist gefangen im Gewirr aus New Public Management, Gleichgültigkeit, Budgetkürzungen, Bestandsverwaltung, Traditionspflege und Realitätsverweigerung.

Kommunikation zum Vorschein bringt, weiß in Österreich aus ihrer selbst verschuldeten Daseinskrise keinen Ausweg mehr. Gefangen im Gewirr aus New Public Management, Gleichgültigkeit, Budgetkürzungen, Bestandsverwaltung, Traditionspflege und Realitätsverweigerung, hat sie sich in den Kontexten von Kunst, Kultur und Medien mittlerweile weitgehend selbst enthauptet. Zuvor schöpfte Kulturpolitik – jedenfalls in einer noch selbstbewusst sozialdemokratischen Lesart – ihre Behauptung aus dem Anspruch gesellschaftspolitischer Wirkungsmacht. Mit dem Entstehen zahlreicher Kulturinitiativen und selbstorganisierter Zentren keimte zudem in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren das entschlossene Paradigma auf, sich auch in Österreich der schier unüberwindbar anmutenden Antimoderne mit alternativen Ansätzen zu widersetzen und ein Kulturverständnis zu etablieren, das den Zeichen der Gegenwart Rechnung tragen sollte. Antiautoritäre Erziehung, Friedensarbeit, internationale Solidarität und Geschlechtergerechtigkeit wurden plötzlich als Leitmotive einer gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung hoch-

gehalten, um der repressiven Nachkriegsordnung fortan eine unmissverständliche Absage zu erteilen. Sie galt nicht zuletzt auch als ultimative Kampfansage an den „repräsentativen Kulturalismus“, mit dem etwa Kultusminister Heinrich Drimmel (ÖVP) die illiberale Geisteshaltung der 1950er Jahre für immer und ewig einzuzementieren suchte.

Jahrzehnte später trat also plötzlich ein Verständnis von autonomer Kunst- und Kulturarbeit auf den Plan, das auch den Konflikt um die hegemoniale Deutungshoheit über den Kulturbegriff an sich nicht scheute. Fernab aller gesellschaftlichen Konventionen, in Abgrenzung zu Konsum- und Verwertungszwängen, richtete sich das aufbegehrende Augenmerk auf die Errichtung und Erschließung neuer gesellschaftlicher Räume. Die damit verbundenen kleineren und größeren Erfolge sollten allerdings nicht lange währen. Die kulturelle Praxis, die noch zuvor mit leidenschaftlichem Einsatz für soziokulturelle Teilhabe und Ermächtigung in einem solidarischen Gemeinwesen gestritten

# 24

Der rechtskonservative Kampfbegriff der Leitkultur hat dem ehemals emanzipatorischen Verständnis von Kultur das Substrat von Vielfalt, Experiment und Kontroverse rücksichtslos entzogen.

hat, sieht sich in der frühen Phase des 21. Jahrhunderts schon wieder deutlich in der Defensive.

**Vorbei sind also die Zeiten**, als sich noch eine große mediale Öffentlichkeit der erhitzten Auseinandersetzung widmete, was denn in der Kunst erlaubt sei und was nicht. Heutzutage ist es gar nicht mehr so einfach, für Provokation und Aufregung zu sorgen. So sind auch die Verantwortlichen in den Kulturressorts allmählich in die hinteren Ränge zurückgetreten und überlassen das Feld der Administration, die – wenn nicht mal wieder in den angesehenen Häusern und Institutionen schwerwiegende Vorwürfe einer grob mangelhaften Finanzgebarung zutage treten – in ihrer Bestandsverwaltung weitgehend unauffällig bleibt. Vor dem Hintergrund dieser selbstreferentiellen Schattenwelt haben unterdessen rechtspopulistische Parteien und extreme Rechte das Ruder an sich gerissen – und geben damit den Takt auch in der viel grundsätzlicheren Frage von Sinnggebung und Bestimmung bei der Kulturaneignung vor.

**Der rechtskonservative Kampfbegriff der Leitkultur** hat dem ehemals emanzipatorischen Verständnis von Kultur das Substrat von Vielfalt, Experiment und Kontroverse rücksichtslos entzogen. Jetzt gedeihen auf diesem Boden Ausgrenzung, Segregation und ein rassistischer Vernichtungswille. Und tatsächlich ist große Vorsicht geboten – denn wer heute von Kultur spricht, meint inzwischen mehrheitlich Identität, erweckt das Gefühl von völkischer Gemeinschaft und verspricht das Wohlergehen durch Grenzziehung, Abwehr alles Fremden – und in letzter Konsequenz durch Krieg.

„Make Austria great again“ führt noch keineswegs in den Völkermord – mitnichten! Der Ruf der Wirtschaftstreibenden ist aber dennoch beispielhafter Ausdruck einer Ideenwelt, die sich vor dem Universalen zunehmend verschließt, das Kleinkrämerische als ökonomische Zukunftsbranche vermarktet und genau dadurch aber die identitäre Falle immer weiter öffnet. Kunst- und

Kulturschaffende kommen nicht umhin, sich die globalisierten Schlachtfelder zu vergegenwärtigen. Bislang dürfen künstlerische und kulturelle Hervorbringungen in Österreich den Stellenwert einer ministeriellen Schatzkammer genießen, die es mit enormen finanziellen Aufwendungen der öffentlichen Hand zu hegen und zu pflegen gilt. Damit wird jedoch den dramatischen Verwerfungen und Umbrüchen unserer Zeit nicht einmal annähernd entsprochen.

**Die Repolitisierung von Kulturpolitik** zur Aufhebung ihrer selbstverschuldeten neoliberalen Nichtigkeit muss den Weg von Reflexion, Theoriebildung und Disput einschlagen. Somit hat nicht das kulturelle Erbe, sondern die kritische Auseinandersetzung mit den vordringlichsten Fragen von Gegenwart und Zukunft die höchste Priorität. Das Verhältnis von Kulturverwaltung zu ihrer politischen Zielformulierung wirkt nach den Jahren der sozialpartnerschaftlichen Beschaulichkeit geradezu wie zerrüttet. Angesichts der sich radikal abzeichnenden Kulturalisierung von Desintegration und Überwachung sowie des Abbaus einer pluralistischen Demokratie ist es allerdings höchste Zeit, Grundzüge für eine neue Politik der Kulturalität zu entwerfen, die nicht vor den vielen ökonomischen und gesellschaftlichen Widersprüchen unserer Zeit erstarrt. Kunst- und Kulturschaffende sind schon jetzt mehr als zuvor gefordert, sich nicht den Profitparadigmen zu unterwerfen, sondern den Anspruch auf Veränderung ganz eng mit den unumstößlichen Grundsätzen von Menschenrechten, Gleichheit und sozialer Gerechtigkeit zu verknüpfen – als Schablonen des Zusammenwirkens von Kultur und Politik, die als verbindliche Maßgabe zur Überwindung der vielen Zerwürfnisse und Kriege, der wachsenden Armut und schwindenden Solidarität anzuwenden sind. ◀

Lidija Krienzer-Radojević

# Europäische Kulturpolitik

## Marktintegration im Kulturbereich

*Lidija Krienzer-Radojević ist Doktoratsstudentin an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz. Sie ist Mitglied im Vorstand der IG Kultur Steiermark und arbeitet als Gastlektorin am Institut für zeitgenössische Kunst an der TU Graz.*

**Einer beliebten Mär zufolge** ist Europa eine Ausnahme, was sich besonders im europäischen Bekenntnis zur sozialen Gleichheit ausdrückt. Der Glaube an diese Geschichte wurde allerdings durch die Entwicklung seit 2008 stark erschüttert.<sup>1</sup> Die so genannte Schuldenkrise an den Peripherien der Europäischen Union, die Flüchtlingskrise sowie die EU-Austritts-Diskussionen zeigen, dass ein europäischer Exzeptionalismus nicht existiert. Die strukturelle Krise der EU hat nicht nur die Legitimität ihrer Institutionen infrage gestellt, sondern auch ein Demokratiedefizit offenbart. Die EU wird vermehrt als ein Projekt der Eliten wahrgenommen, welches den Alltag der Bevölkerung zunehmend bestimmt. Die Flüchtlingskrise hat gezeigt, dass „europäische Ideale“ nicht länger als Mobilisierungsfaktor wirken, während die Definition des „Europäischen“ von rechten Diskursen herausgefordert wird, die auf einer post-modernen Version der „Blut- und-Boden“-Ideologie beruhen. Es ist jedoch nicht das erste Mal, dass sich die EU mit einer Legitimationskrise konfrontiert sieht. Schon der Integrationsprozess der 1980er-Jahre war von Skeptizismus geprägt und damals suchte man nach Instrumenten zur Legitimierung der EU.

**Um eines dieser Instrumente** geht es auch in diesem Text: Die europäische Kulturpolitik wurde ursprünglich geschaffen, um die europäische Integration als einen gemeinschaftsbildenden Prozess zu verkaufen (statt als marktbildende Maßnahme). Die kulturellen Aktivitäten der EU reichen in die 1970er-Jahre zurück. Der entscheidende Impuls erfolgte jedoch in den 1980er-Jahren, als versucht wurde, das Ansehen der Europäischen Gemeinschaft mit Hilfe von Kultur zu verbessern. Parallel zur Entwicklung des gemeinsamen Binnenmarktes und der Transformation zur Union wurde der neoliberale Mainstream in die europäische Politik integriert. Diese Zeit war von massiven Streiks, Demonstrationen und Straßenkämpfen zwischen organisierten ArbeiterInnen und einem repressiven Staatsapparat geprägt, und die großen europäischen Institutionen sahen sich mit einem tiefgreifenden, öffentlichen Misstrauen konfrontiert. Als klar wurde, dass Marktintegration alleine nicht ausreichen würde, um das Vertrauen der BürgerInnen in die EU zu gewinnen und damit ihre Legitimität zu gewährleisten, stellte man die kulturelle Bedeutung der EU in den Vordergrund und verlieh der EU damit eine neue Identität. Kultur wurde als Werkzeug begriffen, um die emotionale Identifikation der Öffentlichkeit mit dem europäischen Projekt möglichst effizient zu fördern.

**Zu Beginn waren kulturelle Maßnahmen** den wirtschaftlichen Aktivitäten der EU klar untergeordnet und verfügten weder über angemessene Mittel noch über die entsprechenden gesetzlichen Rahmenbedingungen. Die Idee vom freien Verkehr der Kulturarbeit und von Kulturschaffenden hatte zwar schon davor existiert<sup>2</sup>, doch erst das wachsende Bewusstsein für die Entfremdung der Bevölkerung von einem zunehmend technokratischen Europa führte dazu, dass die Konstruktion einer „europäischen



Identität“ zur Priorität erklärt wurde. Das Konzept der Identität bezieht sich immer auf ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer Wertegemeinschaft und in diesem Fall sollten EU-Maßnahmen im Kulturbereich die Legitimität der eigenen Politik stärken. In Übereinstimmung mit der Präambel der Römischen Verträge von 1957, wonach die „Grundlage für einen immer engeren Zusammenschluss der europäischen Völker“ gelegt werden sollte, wurden eine Reihe symbolischer Initiativen gestartet. Diese reichten von der Einführung einer gemeinsamen Flagge, der Europahymne und eines rituellen Kalenders bis zur Erfindung der „europäischen Kulturhauptstädte“. Allerdings entpuppte sich diese vermeintliche „Europäisierung“ als Ansammlung standardisierter Werte und Praktiken, die von den europäischen Eliten von oben herab festgelegt wurden und nicht dafür geeignet waren, die Herausbildung einer Wertegemeinschaft zu fördern.

**Die Schaffung des europäischen Binnenmarktes** in den späten 1980er-Jahren erzeugte ein zusätzliches Momentum für eine verstärkte kulturelle Aktivität der EU. Die gemeinschaftlichen Aktionen in diesem Bereich wurden aufgrund regelmäßiger Treffen besser strukturiert. Mit der Unterzeichnung des Vertrags von Maastricht im Jahr 1992 erlangte die EU schließlich auch formell die Befugnis, sich im Kulturbereich auf der Basis des umstrittenen Prinzips „Einheit in Vielfalt“<sup>3</sup> zu engagieren. Diese formelle Anerkennung sollte aber nicht einer europaweiten Kulturpolitik den Weg bereiten, um damit nationale Förderstrukturen zu ersetzen, sondern es sollten Regulierungsmechanismen zur Unterstützung des instrumentellen Potentials von Kultur geschaffen werden, um damit die Konkurrenzfähigkeit der europäischen (Kultur-)Industrie zu gewährleisten.<sup>4</sup> Kultur wurde dabei als eine Quelle für Kreativität beschrieben, welche sich über ihr Potential für soziale und technologische Innovation definiert und als wichtiger Motor für Wachstum, Wettbewerbsfähigkeit und der Schaffung von Arbeitsplätzen fungiert. Das im Rahmen der Lissabon-Strategie vom Jahr 2000 vorgestellte Konzept der „Wissensgesellschaft“ erweiterte diese Definition von Kultur noch. Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Verschränkung von Kultur, Wirtschaft und Technologie kommt der kulturellen Diversität demnach die Aufgabe zu, die europäische (Kultur-)Industrie mit Inhalten zu versorgen, während kulturelle Aktivitäten marginalisierten Gruppen dabei helfen sollen, ihren Platz in der Gesellschaft durch berufliche Integration wiederzuerlangen.

**Derartige Querschnittsthemen** ermöglichen AkteurInnen im Kulturbereich den Zugang zu bereits existierenden Programmen, deren Ausrichtung nicht unbedingt kulturell ist. Im Sinne des neoliberalen Diskurses und der zunehmenden Kommerzialisierung kultureller Prozesse sind die Kulturförderprogramme seit Maastricht darauf ausgelegt, kulturelle Ressourcen in ökonomisches Kapital umzuwandeln. Daher werden nur jene Projekte und Veranstaltungen unterstützt, die als Partnerschaft oder Netzwerk organisiert sind. Um überhaupt förderungswürdig zu sein, müssen Projekte in großem Maßstab organisiert sein und auf einer öffentlichkeitswirksamen Zusammenarbeit basieren. Dabei geht es weniger um die Bewahrung einer distinktiven europäischen Identität, sondern vielmehr darum, die Konkurrenzfähigkeit der europäischen Kulturindustrie am Weltmarkt zu stärken. Im Unterschied zu früheren Bestrebungen, die gemeinsamen kulturellen Wurzeln hervorzuheben, hat sich die Kommission ab 1992 für eine praktischere Auslegung des „europäischen Gedanken“ entschieden, der mehr Wert auf die Form als auf den Inhalt legt. Die Idee von kultureller Einheit wurde dabei von der Vorstellung abgelöst, dass grenzüberschreitende Kooperationen und europäische Netzwerke zwischen Kulturschaffenden, kulturellen Entrepreneurs und Kulturinstitutionen aus unterschiedlichen Mitgliedstaaten zur Entwicklung einer „europäischen Kultur“ führen.

**Die Herausbildung eines funktionalen Netzwerks** zwischen unterschiedlichen Berufsgruppen im Kulturbereich hatte große Auswirkungen auf die lokale Produktion und die Konsumation von Kultur. In der Folge des neoliberalen Restrukturierungsprozesses, der von der EU reguliert und von den Mitgliedstaaten implementiert wurde, wurden die Mittel im Kulturbereich ab der Mitte der 1980er-Jahre sukzessive reduziert. Die jüngsten Krisen der EU beschleunigten diesen Trend noch weiter. Während Kulturförderprogramme der EU den Kulturschaffenden und kulturellen Entrepreneurs wertvolle Finanzierungsquellen eröffnen – was angesichts der sinkenden Unterstützung auf nationaler Ebene immer wichtiger wird – führen die Mechanismen der Teilfinanzierung zu einer Bevorzugung von Gruppen und Organisationen mit hohem Organisationsgrad und professioneller Öffentlichkeitsarbeit, was wiederum die Herausbildung einer lokalen Kulturindustrie begünstigt. Da die von der EU ausgeschütteten Mittel nicht zur Basisfinanzierung herangezogen werden können, sind kleine KulturproduzentInnen und Newcomer von diesen Förderungen weitgehend ausgeschlossen. Zugleich werden EU-Mittel von vielen Nationalstaaten als Aufforderung betrachtet, dem Kulturbereich die finanzielle Unterstützung zu entziehen. Insbesondere für den Fall, dass KulturproduzentInnen über keine alternativen Einkommensquellen verfügen, sind diese also zunehmend von finanzieller Prekarisierung betroffen – einem direkten Resultat dieser ungerechten und wirtschaftsorientierten Kulturpolitik der EU.

Im Sinne des neoliberalen Diskurses und der zunehmenden Kommerzialisierung kultureller Prozesse sind die Kulturförderprogramme seit Maastricht darauf ausgelegt, kulturelle Ressourcen in ökonomisches Kapital umzuwandeln.

Obwohl sich die EU-Kulturpolitik darum bemüht, möglichst große Teile der Bevölkerung anzusprechen, werden BürgerInnen dabei zu bloßen KonsumentInnen der Marke „Europa“ degradiert. Der Begriff der „europäischen BürgerInnen“ verweist in diesem Zusammenhang auf eine äußerst nützliche Form von Bürgerbeteiligung: Diese können sich als BesucherInnen an kulturellen Veranstaltungen beteiligen, vorausgesetzt sie sind in der Lage, sich die entsprechenden Eintrittskarten zu leisten. Im Unterschied zur „Bewusstseins-Kampagne“ der 1980er-Jahre sind Kulturnetzwerke und Kooperationen heute einzelnen Organisationen dabei behilflich, deren individuelle Ziele zu erreichen, statt von der EU definierte Werte zu vertreten. Dies wirkt sich auch auf die Ausrichtung der Politisierung der Bevölkerung aus: Wenn langfristig die [progressive] Kulturproduktion einzig als kulturelles Entrepreneurship gefördert wird und dem Publikum nur die Rolle von KonsumentInnen zugestanden wird, während es von einer aktiven Mitgestaltung der kulturellen Entwicklung ausgeschlossen bleibt, dann wird damit die historisch entwickelte, materielle Basis für gesellschaftliche Emanzipation zerstört. Als die einzigen kulturellen Inhalte, die zur Bildung einer Gemeinschaft etwas beitragen können, bleiben in der Folge nur traditionelle Kultur und Folklore übrig. Diese bilden die materielle und ideologische Grundlage für die aktuellen rechten Diskurse.

Die internen Widersprüche der europäischen Kulturpolitik sind zweifellos ein Mitgrund für den derzeit vorherrschenden, konservativen [nationalistischen] Diskurs in der EU. Sie stehen mit dem Entwicklungsprozess der EU in einem direkten Zusammenhang und bringen auch einen Wandel des Kulturbegriffs zum Ausdruck. Was als Projekt zur Bildung einer gemeinschaftlichen Identität mittels Massenkampagnen begann, hat sich zu einer Förderung von marktorientierten, kulturellen Aktivitäten ent-

wickelt, mit dem Ziel Arbeitsplätze zu schaffen, das Wirtschaftswachstum zu fördern und die Konkurrenzfähigkeit des privaten Sektors zu steigern. Bei der Erfindung des Kulturbereichs in der EU handelt es sich um eine Vermischung von Fördersystemen, symbolischen Initiativen und den Versuchen, das EU-Recht im Sinne des Binnenmarktes zu harmonisieren. Die europäische Kulturpolitik unterstützt damit zwar das instrumentelle Potential von Kultur, ignoriert aber ihren emanzipatorischen Wert. ◀

(1) Aus dem Englischen übersetzt von Chris Hessle.

(2) Im Jahr 1977 schuf die Europäische Kommission den Kultursektor im Rahmen der Mitteilung zur „Gemeinschaftsaktion im kulturellen Bereich“ mit dem primären Ziel, den Freihandel im Kulturbereich zu gewährleisten. Quelle: <http://aei.pitt.edu/5321/1/5321.pdf> (aufgerufen am 29.4.2017).

(3) Der Artikel 128 des Vertrags von Maastricht über die Europäische Union (mittlerweile Artikel 151 im abgeänderten Vertrag von Amsterdam) hält fest: „Die Gemeinschaft leistet einen Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes.“ Quelle: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:11992M/TXT> (aufgerufen am 29.4.2017).

(4) Im Jahr 2007 präsentierte die Europäische Kommission die „Mitteilung über eine europäische Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung“: „Europas auf Vielfalt beruhender kultureller Reichtum ist zudem auch immer mehr ein großer Vorzug in einer virtuellen und wissensbasierten Welt. [...] [K]reative Unternehmer und eine lebendige Kulturindustrie [stellen] eine einzigartige Innovationsquelle für die Zukunft dar [...]. Dieses Potenzial muss noch stärker zur Geltung gebracht und voll genutzt werden.“ Quelle: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2007:0242:FIN:DE:PDF> (aufgerufen am 29.4.2017).



Die Kulturpolitik der Fidesz verfolgt die Strategie, den Dissens im Kulturbereich zu verwalten.





Kristóf Nagy & Márton Szarvas

# Die Transformation der kulturellen Produktion in Ungarn nach 2010

*Kristóf Nagy ist Kunsthistoriker und Sozialwissenschaftler und arbeitet im Rahmen eines Forschungsstipendiums für das Artpool Art Research Center. Er ist Mitglied der Arbeitsgruppe für öffentliche Soziologie „Helyzet“.*

*Márton Szarvas ist Doktoratsstudent für Soziologie und Kulturanthropologie an der Central European University und Mitglied der Arbeitsgruppe für öffentliche Soziologie „Helyzet“.*

**Das Jahr 2010** markierte den Beginn einer langsamen Transformation der ungarischen Kulturpolitik. Um das Land im Rahmen der arbeitsteiligen Struktur der EU – auf der einen Seite die hochtechnologisierten Länder des Westens und auf der anderen Seite die Länder im Osten und Süden, in welche die Güterproduktion kostengünstig ausgelagert wird – neu zu orientieren, begann die nationalkonservative Partei Fidesz damit, die kulturelle Produktion zu instrumentalisieren. Zum einen wurden die öffentlichen Mittel für profitorientierte Sparten im Bereich der Privatwirtschaft erhöht, etwa in den Bereichen Film und Design, während zum anderen öffentliche Kulturinstitutionen ihr Programm zunehmend im Sinne einer Stärkung der nationalen Identität ausrichteten, um damit – entsprechend der Ideologie von Fidesz – den neuen konservativen Staat zu legitimieren. Um dieses Ziel zu erreichen, wurden zahlreiche Angestellte von den DirektorInnen abwärts durch loyale Kader ersetzt, die entweder der Regierungspartei oder der Ungarischen Akademie der Künste (MMA) zuzurechnen waren. Bei letzterer handelte es sich ursprünglich um eine private, konservative und der Fidesz nahestehende Organisation, die den Status

einer öffentlichen Institution verliehen bekam. Gleichzeitig wurde das Budget der MMA massiv erhöht, während zahlreiche öffentliche Institutionen eingegliedert wurden. Trotz dieser Entwicklung spielen die von der Fidesz kontrollierten Kulturinstitutionen in Bezug auf Ideologie und Propaganda bis heute keine nennenswerte Rolle, vor allem im Vergleich zur Sozial- und Wohnbaupolitik der Fidesz, die deutlich größere Auswirkungen auf das Erstarken einer konservativen Mittelklasse hat. Im vorliegenden Text werden wir zeigen, dass die Aktivitäten der Orbán-Regierung im Kulturbereich weder zu einer barbarischen Zerstörung, noch zur Konstruktion einer neuen, loyalen Kulturströmung geführt haben. Die Kulturpolitik der Fidesz verfolgt vielmehr die Strategie, den Dissens im Kulturbereich zu verwalten. Für diese Entwicklung gibt es zwei Gründe: Einerseits bestehen innerhalb der Fidesz unterschiedliche, teils widersprüchliche Interessen, weshalb das Regierungslager bislang nicht in der Lage war, eine klare, einheitliche Kulturpolitik zu verfolgen; andererseits hat der Kunstbereich nur einen sehr eingeschränkten sozialen Einfluss und ist zudem eng in internationale Zusammenhänge eingebunden.

# 30

Während die nationalistischen Ressentiments der nationalen Eliten einen wichtigen strukturellen Faktor in der Kulturpolitik der Fidesz darstellen, verläuft der Transformationsprozess sehr unstet und voller Widersprüche, da die Kader der Regierungspartei ideologisch und sozial keinen einheitlichen Block bilden.

Die **aktuelle Kulturpolitik** der ungarischen Regierungspartei weist zunehmend in eine ethnozentristische Richtung. Während die nationalistischen Ressentiments der nationalen Eliten einen wichtigen strukturellen Faktor in der Kulturpolitik der Fidesz darstellen, verläuft der Transformationsprozess sehr unstet und voller Widersprüche, da die Kader der Regierungspartei ideologisch und sozial keinen einheitlichen Block bilden. So waren die Kulturbudgets seit 1990 darauf ausgerichtet, die Privatisierung der kulturellen Produktion zu fördern und folgten dabei der Politik des britischen „Art Council“ und dem US-amerikanischen „National Endowment of Arts“. Zugleich blieb aber in diesen 27 Jahren die weitgehende Abhängigkeit des Kulturbereichs von nationalen Mitteln bestehen, was auch mit der Abwesenheit lokaler InvestorInnen zusammenhängt. Bis 2010 hatte der staatlich finanzierte „Nemzeti Kulturális Alap“ (NKA, Nationaler Kulturfonds) weitgehende Entscheidungsfreiheit und ein – im Vergleich zu heute – deutlich höheres Budget zur Förderung lokaler Kunstproduktion. Der Bedeutungsverlust des NKA steht in direktem Zusammenhang mit dem Aufstieg der MMA zur am höchsten dotierten Kulturinstitution des Landes, die seither eine zentrale Rolle in der Umverteilung öffentlicher Kulturmittel spielt. Die Kritik an der MMA richtet sich meist direkt an den Staat und seine „irrationalen“ und „ideologischen“ Entscheidungen, die im Gegensatz zur Vorstellung von der Objektivität des Marktes stehen. Die Rolle der MMA sowie die Besetzung wichtiger Positionen im Museumsbetrieb mit konservativen Intellektuellen führte einerseits dazu, dass Geschmäcker und persönliche Vorlieben an Bedeutung gewannen, während andererseits bis heute ein Kulturnarrativ bedient wird, das auf konservativen Ästhetiken und Diskursen basiert: von der Bevorzugung von Sammlungen traditionellen ungarischen Kunsthandwerks bis hin zum Versuch, eine Kontinuität im Rahmen einer „tausend Jahre alten ungarischen Nation“ zu konstruieren. Der Aufbau einer Riege

unterwürfiger Intellektueller, die vorwiegend ihre eigenen Interessen im Blick haben, schaffte aber auch Raum für neue Kooperationen zwischen privaten AkteurInnen wie Galerien oder Banken und den bedeutenden Kunstsammlungen. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist das Liget Projekt, das den Budapester Stadtpark mit dem Bau mehrerer Museen revitalisieren möchte. Während sich die architektonischen Pläne an modernistischem Design orientieren, steht auf ideologischer Ebene die Idee von Wachstum und Fortschritt einer kreativen Stadt im Mittelpunkt dieses Projekts, das Kultur als wichtigen Faktor für die Stadtentwicklung begreift.

Die **konservativ-nationalistische Ideologie** von Fidesz steht allerdings nicht im Widerspruch zu einem marktorientierten Verständnis von Kultur, sondern beide Zugänge ergänzen einander. Im Jahr 2011 erhielt die private Galerie Forrás 100 Mio. Forint (ca. 320.000 Euro) für eine Präsentation ungarischer Kunst in Peking. Die eingeladenen KünstlerInnen waren weder bedeutend noch sonderlich bekannt und ihre Arbeiten nicht viel mehr als eine von Kitsch getragene Repräsentation von „ungarischem Glanz“. Eine ähnliche Vorgehensweise, allerdings unter anderen ideologischen Vorzeichen, lies sich bei „Bookmarks“ beobachten, einer repräsentativen Rundschau über die ungarische Neo-Avantgarde im Rahmen der Kunstmesse „Art Cologne“, die von drei kommerziellen Galerien (acb, Kisterem und Vintage) mit öffentlichen Geldern ausgerichtet wurde. Diese Beispiele zeigen, dass der Staat trotz drastischer Kürzungen der Kulturbudgets verschiedene AkteurInnen des Kunstmarkts direkt unterstützt, selbst wenn diese nicht den Geschmack der regierungsnahen Intellektuellen treffen.

Um die **Kulturpolitik** des Orbán-Regimes zu verstehen, sollte man sich darüber im Klaren sein, dass sich die konkurrierenden

Interessen von regimetreuen Intellektuellen und anderen Gruppen am raschen Aufstieg und Fall diverser ProtagonistInnen und Institutionen zeigen. Das Regime braucht die Intellektuellen zur Legitimation ihres Systems, jedoch hat deren Autonomie – trotz gegenteiliger Bemühungen der Fidesz – in Ungarn immer noch einen hohen Stellenwert. Selbst Intellektuelle und KünstlerInnen aus dem engsten Kreis der Partei beharren regelmäßig auf eigenständigen Positionen und bereiten der Regierung damit regelmäßig Schwierigkeiten. Offensichtlich wurden diese Anfang 2017, als der liberale Tamás Jordán von der Fidesz-Mehrheit im Stadtrat nicht mehr als Direktor des Szombathely Theaters wiederbestellt wurde. Während sich Károly Eperjes – im Theaterbereich eine regierungsnaher Schlüsselfigur – aktiv an der Auseinandersetzung rund um das Szombathely Theater beteiligte und diese Entscheidung begrüßte, verteidigte Imre Kerényi – ein nicht minder einflussreicher Akteur aus dem selben Milieu – den künstlerischen Wert der Arbeit von Tamás Jordán. Solche vereinzelt, autonomen Positionen sowie gelegentliche Fälle von nicht verlängerten Verträgen zeigen deutlich, dass innerhalb der Fidesz die Kultur weder ein einheitlicher Bereich ist, noch einer, dem eine sonderlich große Bedeutung beigemessen wird.

**Im Gegensatz zu den Konflikten** zwischen den verschiedenen regierungsnahen Interessensgruppen folgen die Entwicklungen meist ohnehin anderen Mustern und haben dementsprechend unterschiedliche soziale Auswirkungen. Diese Unterschiede werden beim Vergleich zweier Institutionen sichtbar, die sich in den letzten Jahren etablieren konnten und die von loyalen Kadern kontrolliert werden: der Ungarische Nationale Filmfonds unter der Führung von Andy Vajna und die Ungarische Akademie der Künste, die von György Fekete geleitet wird. Der Filmfonds produziert sowohl Blockbuster für den lokalen Markt, als auch Arthouse-Filme, die auf Filmfestivals erfolgreich sind. Aufgrund ihrer „Fortschrittlichkeit“ erfreuen sich die Produktionen auch unter liberalen Intellektuellen in Ungarn einer hohen Akzeptanz. Im Gegensatz dazu verkörpert die Ungarische Akademie der Künste eine konservative, nationalistische Ästhetik, die von liberalen Intellektuellen weitgehend abgelehnt wird. Vergleicht man die beiden Institutionen miteinander, so wird klar, dass sich Formate aus dem Bereich der Popkultur wesentlich besser als bildende Kunst dazu eignen, einen breiten gesellschaftlichen Konsens zu erzeugen. Ein Beispiel dafür wäre etwa der aktuelle Blockbuster „Kincsem“, in dem einige populäre, liberale Theater-schauspielerInnen mit ungarischem Nationalstolz in Verbindung gebracht werden. Dabei wird deutlich, dass Regierungspolitik im Bereich der bildenden Kunst wesentlich weniger koordiniert ist und meist die Gestalt eines plumpen „Kulturkampfes“ annimmt. Um die Legitimität des Systems sicherzustellen, bevorzugt die Regierungspartei die Populärkultur, während die Hochkultur Raum für untereinander konkurrierende Interessensgruppen

und interne Kritik bietet sowie die Herausbildung eines national-konservativen Geschmacks fördert.

**Im vergangenen Jahr** hat sich trotz der allgemeinen Unzufriedenheit keine einzige unabhängige, außer-institutionelle Gruppe gebildet. Die in der internationalen Kunstszene gut integrierten AkteurInnen aus der Prä-Fidesz-Ära erhalten ihre Förderungen aus dem Ausland und orientieren ihre Arbeiten am Kunstmarkt, um ihre Unabhängigkeit zu gewährleisten. Im Bereich der Kunstausbildung spielen staatliche Förderungen eine besondere Rolle, denn sie tragen maßgeblich dazu bei, jene Menschen, die sich ansonsten nicht mit Fidesz identifizieren würden, nachhaltig in das System zu integrieren. Zudem ist die kulturelle Opposition streng hierarchisch geordnet: Während der Zugang der vormals liberalen Intelligenz zu externen Finanzierungsquellen diesen innerhalb der ungarischen Kulturszene eine dominante Position verschafft hat, bleibt jenen, die in der Hierarchie weiter unten stehen, kaum ein Spielraum, um abseits staatlicher Kulturinstitutionen tätig zu sein. Nur wenige Institutionen wie die KuratorInnengruppe der OFF-Biennale, das Netzwerk Transit.org, die Studio Gallery der Young Artists' Association [FKSE] und eine Gruppe, die sich Free Artists nennt, vertreten eine unabhängige Kulturproduktion und stehen für künstlerischen Protest. Damit

## Um die Legitimität des Systems sicherzustellen, bevorzugt die Regierungspartei die Populärkultur.

werden diese Gruppen zum Anziehungspunkt für junge Intellektuelle, die sich an der radikalen Kritik aktueller zeitgenössischer Strömungen orientieren, jedoch bleiben diese Versuche oft fragmentarisch und beschränken sich meist auf eine recht allgemein gehaltene Kritik am Staat.

**Zusammenfassend lässt sich sagen**, dass die Förderung eines neuen kulturellen Kanons in Kombination mit der Bildung einer national-konservativen Elite dazu geführt hat, dass letztere bestimmte Elemente der früheren, liberalen Elite übernommen hat. Die zunehmende staatliche Kontrolle hat einen inklusiven Charakter und steht nicht mit der Marktlogik in Konflikt, sondern fördert marktorientiertes Denken um damit potentielle Kritik zu neutralisieren, anstatt einen grundlegend neuen kulturellen Konsens zu etablieren. ◀



# 32

Andrej Srakar

## Ökonomische Argumente für die öffentliche Kulturförderung

*Andrej Srakar ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für ökonomische Forschung in Ljubljana, Dozent an der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der Universität Ljubljana und Chefredakteur der wissenschaftlichen Zeitschrift „Review of Economics and Economic Methodology“.*

### Einführung: IST KULTUR EIN ÖFFENTLICHES GUT?

**Als Einführung in diesen Artikel** stellen wir uns eine kurze, und, wie sich schnell herausstellen wird, sehr provokante Frage: Ist Kultur ein öffentliches Gut? Und wenn nicht, was bedeutet das?<sup>1</sup> Außerhalb von ÖkonomInnenkreisen werden das Viele für eine triviale und störende, ja geradezu häretische Frage halten – schließlich ist doch „jedem klar, dass Kultur etwas Öffentliches ist“. Wie aber sehen das ÖkonomInnen?

Wir ÖkonomInnen sagen meist, ein Gut ist dann öffentlich, wenn es gleichzeitig zwei grundlegende Kriterien erfüllt: die Nicht-Ausschließbarkeit (niemand kann vom Konsum des Gutes ausgeschlossen werden) und die Nicht-Rivalität (wenn ich das Gut konsumieren kann, kann dies gleichzeitig auch jede andere Person ungestört tun). Dabei wird schnell klar, dass Kultur anhand dieser Kriterien in den meisten Fällen tatsächlich keinesfalls als öffentliches Gut definiert werden kann: ZuschauerInnen können aus einer Theatervorstellung ausgeschlossen werden, indem sie Eintritt bezahlen müssen; wenn wir ein Buch lesen, bedeu-

tet das, dass niemand sonst es gleichzeitig lesen kann; auch vom Konsum eines Films können wir durch den zu bezahlenden Eintritt im Kino „ausgeschlossen“ werden. Nur sehr wenige Kulturgüter – zum Beispiel öffentlich zugängliche Denkmäler – sind tatsächlich völlig öffentlich.

Es besteht jedoch kein Grund, gleich in die Luft zu gehen (von wegen „neoliberaler Blödsinn, natürlich ist Kultur ein öffentliches Gut und muss von staatlicher Seite finanziert werden“). Es stimmt, dass für eine optimale Quantität und Qualität von Kulturgütern neben dem Markt noch ein anderer Mechanismus bestehen muss, denn der Markt funktioniert im Kulturbereich nicht gut. Dafür gibt es eine Reihe von Beweisen – den wahrscheinlich übersichtlichsten und vollständigsten Überblick dazu bietet Bruno Frey in seinem Artikel aus dem Jahr 2003.<sup>2</sup> Frey spricht darin von zahlreichen Unzulänglichkeiten des Marktes im Bereich der Kultur, sowohl auf Ebene des Angebots als auch der Nachfrage.

Dabei wird schnell klar, dass Kultur anhand dieser Kriterien in den meisten Fällen tatsächlich keinesfalls als öffentliches Gut definiert werden kann.

Als ich vor Jahren meine Diplomarbeit verfasst habe, traf ich auf ein Argument, das im ökonomischen Sinne wahrscheinlich auch heute noch das stichhaltigste ist, wenn es um die Rechtfertigung der öffentlichen Kulturförderung geht. Natürlich muss aufgezeigt werden, dass der Markt im Bereich der Kultur Unzulänglichkeiten aufweist, und zwar solche, die schon ganz grundsätzlich bedeuten, dass für die (gesellschaftlich) optimale Quantität und Qualität von Kulturgütern jemand außerhalb des Marktsystems sorgen muss. Eine dieser Unzulänglichkeiten ist offensichtlich: Kultur zieht so genannte „Externalitäten“ oder auch externe Effekte nach sich. Einfacher gesagt, Kultur hat auch auf jene Auswirkungen, die nicht am „Gebrauch“ von Kulturgütern teilhaben – also jene, die eine Vorstellung oder Ausstellung nicht sehen, ein Konzert nicht hören, ein Buch nicht lesen oder eine Skulptur nicht berühren. Mehr noch: Diese Werte können sehr hoch sein. Die bekannteste Studie darüber stammt von der dänischen Professorin Trine Bille, die gezeigt hat, dass sich der Gesamtwert des Königlich Dänischen Theaters zu mehr als 80% aus Werten zusammensetzt, die wir ÖkonomInnen als nicht-nutzungsabhängige Werte bezeichnen.<sup>3</sup> Wenn wir also öffentliche Subventionen an Einrichtungen wie das Königlich Dänische Theater rechtfertigen wollen, müssen derartige Werte oftmals sogar dringend berücksichtigt werden.

Um es in der ÖkonomInnensprache zu sagen: Anstelle einer individuellen Nutzenfunktion ist der soziale Nutzen zu berücksichtigen, (erst) damit verschiebt sich jedoch der Schnittpunkt von Kosten- und Nutzenfunktion (das ökonomische Gleichgewicht) auf einen Punkt, an dem es „gerade genug“ Kultur gibt, immerhin jedoch um Einiges mehr als wenn nur die Nachfrage

des Marktes berücksichtigt würde. Wie die MathematikerInnen sagen würden: quod erat demonstrandum. Damit kann das Argument abgeschlossen werden und das ist eine ausreichende Erklärung dafür, dass Kultur auch Finanzierung von staatlicher Seite benötigt, wenn wir sie „good and plenty“ (frei nach dem Buchtitel des berühmten-berühmten amerikanischen Kulturökonom Tyler Cowen aus dem Jahr 2006) zur Verfügung haben wollen.

## Aber: WIE ÜBERZEUGT MAN DEN FINANZMINISTER?

Die Sache ist jedoch leider nicht so einfach. Wenn Sie an den Finanzminister eines beliebigen Landes herantreten und ihm sagen, er müsse die Kultur unterstützen, weil der Markt hier nicht gut funktioniert und die Kultur „nicht-nutzungsabhängige Werte“ aufweist, wird er Sie wahrscheinlich anstarren wie der sprichwörtliche „Ochs das Scheunentor“. Noch so ein Kulturfunktionär, der unsere Sprache nicht versteht. „Sagen Sie mir, welchen Nutzen bringt die Kultur unserem Staat? Schafft sie Arbeitsplätze? Werden deshalb mehr Steuern eingenommen? Geht es dadurch den Unternehmen besser? Wächst dadurch zumindest der Tourismus und kommen mehr zahlungskräftige Gäste in die heimischen Unterkünfte?“

Zuerst antworten wir ihm, was er hören möchte: „Ja, Herr Minister, tatsächlich schafft Kultur neue Arbeitsplätze und sorgt für wirtschaftliche Einnahmen.“ Obwohl die Debatte zu diesem

Es stimmt, dass für eine optimale Quantität und Qualität von Kulturgütern neben dem Markt noch ein anderer Mechanismus bestehen muss, denn der Markt funktioniert im Kulturbereich nicht gut.

► Thema überaus verworren und oft von Missbrauch gekennzeichnet ist, zeigen jene Studien, denen man diesbezüglich Glaubwürdigkeit attestieren kann, tatsächlich, dass die Multiplikatoren (grob gesagt bezeichnet dieser Begriff die Rentabilität eines bestimmten Sektors im Vergleich zu allen anderen im Land) für als dem kulturellen Sektor zugehörige Tätigkeiten tatsächlich zu den hohen, mitunter sogar zu den höchsten von allen Sektoren zählen. Kultur hat also tatsächlich große ökonomische Auswirkungen.

**Dennoch ist an dieser Stelle** ein kurzer Einschub angebracht. Leider habe ich unlängst den Slowenien-Besuch eines hochrangigen EU-Experten für Kulturindustrie versäumt, ich hörte jedoch seine Äußerungen im slowenischen Fernsehen. Er meinte, dass wir uns der „nachweisbaren“ Effekte der Kultur nicht bewusst seien und dass sich die enormen wirtschaftlichen Auswirkungen kultureller Festivals und Ereignisse sogar ganz genau messen ließen. So etwas ist (leider – ich kann es nicht anders sagen) ein völliges Hirngespinnst. Es stimmt zwar, dass es eine Reihe von Studien gibt, die eben das besagen, ich wage jedoch zu behaupten, dass wirklich alle diese Studien voller Ungenauigkeiten und Schwächen in ihrer methodologischen Vorgehensweise sind. Tatsächlich sind vier Jahrzehnte nach Veröffentlichung der ersten ökonomischen Auswirkungsstudie von Cwi und Lyall (1977) nicht einmal die grundlegendsten Fragen in diesem Bereich beantwortet.<sup>4</sup> Dies geht auch aus unzähligen anderen ähnlichen Studien hervor. Einerseits sind die methodologisch stark umstrittenen Auswirkungsstudien ein Problem (der beste Beitrag zu diesem Thema ist wahrscheinlich immer noch jener von Seaman aus dem Jahr 1987, auch wenn dieser wirklich schon alt ist)<sup>5</sup>, andererseits aber auch die konkurrierende Methodologie der kontingenten Bewertung, die akademisch besser angenommen wird, aber trotzdem voller Unzulänglichkeiten und Fehler ist und der Beantwortung grundlegender, „klassischer“ Fragen zu den wirtschaftlichen Auswirkungen der Kultur ausweicht, indem gesagt wird, diese seien „irrelevant“.

**In diesem Zusammenhang** also von Wissen bzw. Wahrheit oder von exakten Zahlen zu sprechen, ist umstritten, wenn nicht sogar verwerflich. Trotzdem kommt genau das (sehr) häufig vor, besonders unter BeamtInnen, die blind Studien wie „The Economy of Culture in Europe“ aus dem Jahr 2006 vertrauen.<sup>6</sup> Solche Studien bauen einzig auf grundlegenden deskriptiven Statistiken auf und können tatsächlich nur als Quelle für Basisinformationen dienen, keinesfalls jedoch für irgendeine Art von genaueren Einblicken oder Überlegungen, geschweige denn für tatsächliche spätere Maßnahmen. In diesem Kontext spricht der oben erwähnte Bruno Frey von „arts people“ (die derartigen Studien blind vertrauen) und „arts economists“ (die angeblich auf Seiten der kontingenten Bewertungsstudien sind).<sup>7</sup> Ich selbst würde letzterem zustimmen – tatsächlich ergreifen die „arts economists“ Partei für die kontingente Bewertung, was jedoch ein schlimmer Fehler ist. Aufgrund dieses Fehlers haben wir zumindest zwei Jahrzehnte bei der Suche ernsthafterer Antworten auf „tatsächliche“ ökonomische Auswirkungen von Kultur verloren. Die Frage ist, ob schließlich auch die „arts economists“ aufwachen und sich darüber klar werden, dass gerade ihre Ignoranz in diesen Fragen höchstwahrscheinlich dazu geführt hat, dass solche Äußerungen von „hochrangigen ExpertInnen“ immer noch die Öffentlichkeit überzeugen.

**Und dennoch:** Was sagen wir also dem Finanzminister? Wie überzeugen wir ihn? Wie gesagt gibt es doch einige stichhaltige Hinweise dafür, dass Kultur tatsächlich merkliche wirtschaftliche Auswirkungen haben kann. Soll man ihm das sagen und es dabei belassen?

**Nach einem ganzen Jahrzehnt**, das ich auch selbst damit verbracht habe, in diversen Ministerien Überzeugungsarbeit zu leisten, bin ich davon überzeugt, man sollte ihm genau das sagen. Auch wenn es im Sinne der Wirtschaftstheorie das falsche Argument für die öffentliche Kulturförderung ist (schließlich sagt es rein gar nichts über das „öffentliche Wesen“ von Kultur aus, das eigentlich der einzige Indikator für die Rechtfertigung





einer öffentlichen Finanzierung sein müsste], wird es wahrscheinlich das einzige sein, dem er Gehör schenkt, zumindest in heutigen Zeiten, in denen wir mit den Folgen der Wirtschaftskrise konfrontiert sind. Kunst und Kultur verfügen also tatsächlich über eine Vielzahl an Multiplikatoren, und das kann der Staat vor allem für größere öffentliche Investitionen und Anlagen nutzen – diese können so einerseits einen Weg aus der Wirtschaftskrise darstellen, andererseits aber auch eine nützliche Basis und ein Überbau für zukünftige Kulturarbeit sein.

## Schlussfolgerungen

In diesem kurzen Beitrag konnten wir uns nur drei ökonomische Argumente für die öffentliche Kulturförderung etwas genauer ansehen. Wir haben die „baumolsche Kostenkrankheit“<sup>8</sup> (noch ein Argument, das sich bei der Verteidigung der öffentlichen Kulturförderung aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht als falsch erwiesen hat), die asymmetrische Informationslage und das Problem des moralischen Hasardspiels; gar nicht angesprochen wurden etwa die ungleiche Verteilung von Kulturgütern, den Größenvorteil und den meritorischen Charakter von Kulturgütern. Es wurden jedoch drei Feststellungen gemacht: erstens – Kultur ist ganz sicher kein klassisches öffentliches Gut im ökonomischen Sinne; zweitens – das ökonomisch stichhaltigste Argument für die öffentliche Kulturförderung fußt auf Externalitäten und nicht-nutzungsabhängigen Werten; und drittens – das Argument ökonomischer Auswirkungen von Kultur ist zwar laut Wirtschaftstheorie falsch (und wird vor allem oft missbraucht und für zahlreiche problematische Studien und Analysen herangezogen), man könnte es aber nichtsdestotrotz zugunsten der Kultur, des Staates und der Gesellschaft im Allgemeinen umkehren.

Für die Zukunft wünsche ich mir viel mehr Studien auf dem Gebiet der Ökonomik der Kulturpolitik, die zu einem großen Teil noch unerforscht ist. Das Thema der ökonomischen Auswirkungen ist nicht das einzige, das noch einer eingehenden Auseinan-

dersetzung mit viel mehr ernsthaften Beweisen und Argumenten bedarf. Die Ökonomik der öffentlichen Haushalte in der Kultur, der Zusammenhang zwischen öffentlicher Förderung und Beschäftigungszahlen in der Kultur, das Verhältnis von staatlichen und lokalen Kulturbudgets, zusammengesetzte Indikatoren im Kulturbereich (und Kulturstatistiken im Allgemeinen), der internationale Austausch von Kulturgütern, Methoden zur Evaluierung der Effekte kulturpolitischer Maßnahmen – um nur einige Themengebiete zu nennen, die zu einem großen Teil bzw. fast komplett offen und unerforscht sind. Es bleibt zu hoffen, dass eine langsame Öffnung der Debatte auf diesem Gebiet, wie sie dieser kurze Beitrag anregen möchte, zur Bewusstseinsbildung über dieses Forschungsmanko und zu aktiverem Handeln in der Zukunft beitragen kann. ◀

- (1) Aus dem Slowenischen übersetzt von Julija Schellander.
- (2) B.S. Frey, Public support. In: R. Towse (Hg.): A handbook of cultural economics. Edward Elgar: Cheltenham 2003, S. 389–398.
- (3) T. Bille Hansen, The willingness-to-pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a public good. In: Journal of Cultural Economics 21 (1), 1997, S. 1–28.
- (4) D. Cwi, K. Lyall, A model to assess the local economic impact of arts institutions: The Baltimore case study. Baltimore: Center for Metropolitan Planning and Research the Johns Hopkins University 1977.
- (5) B. A. Seaman, Arts impact studies: A fashionable excess. In: A. J. Radich (Hg.): The economic impact of the arts: a sourcebook. Denver, CO: National Conference of State Legislatures 1987, S. 43–76.
- (6) KEA, The economy of culture in Europe. Brussels: KEA European Affairs 2006.
- (7) B. S. Frey, What values should count in the arts? The tension between economic effects and cultural value. Working Paper No. 253, Zurich: Institute for Empirical Research in Economics, University of Zürich 2005.
- (8) Diese bezeichnet die Annahme, dass die Lohnkosten im Vergleich zur wirtschaftlichen Produktivität im öffentlichen Sektor verhältnismäßig stark wachsen, was für die Zukunft Finanzierungsprobleme mit sich bringt.









Boris Postnikov

# Jenseits von Gut und Böse: Ein Schiff gestrandet an der Peripherie

*Boris Postnikov ist Publizist, Essayist,  
Literaturkritiker und Redakteur der Zeitung  
„Novosti“ (Neuigkeiten). Er lebt in Zagreb.*

„Die Symbolik spiegelt sich darin, dass das Gute ein weiteres Mal über das Böse gesiegt hat, denn die Entscheidung über die Zusage der Mittel fiel am 10. April“, rühmte sich der Bürgermeister von Rijeka Vojko Obersnel vor der kroatischen Öffentlichkeit, nachdem dem großen Projekt zum Wiederaufbau des städtischen Kulturerbes beinahe 10 Millionen Euro aus dem Fonds der Europäischen Union zugeteilt worden waren. Seine Botschaft war eindeutig: Der 10. April 1941 ist nämlich das Datum der Gründung des Unabhängigen Staates Kroatien (NDH-Staat), ein Satellitenstaat pronazistischer Schreckensherrschaft, welchen die Partisanen unter dem Kommando von Josip Broz Tito vier Jahre später besiegt hatten. Die radikale postfaschistische Rechte feiert diesen Tag versteckt bis heute als ihren größten Feiertag. Dieses Jahr allerdings wurde ihre Feier durch die Förderzusage der EU vereitelt, hat die Stadt doch seit jeher den Status einer „freien Zone“ multikultureller Werte, Offenheit und Toleranz, während das Umfeld von einer konservativen nationalen Politik geprägt ist. Für die kroatische Rechte stellte dies eine veritable Provokation dar: Nicht nur, dass der

Verkünder der Botschaft ein Bürgermeister aus den Reihen der sozialdemokratischen Partei, der rechtmäßigen Nachfolgerin der einstigen kommunistischen Partei war, sondern auch weil die Bewilligung des Projektes als der erste konkrete Schritt zur Vorbereitung Rijekas zur „Europäischen Kulturhauptstadt“ 2020 und als Etablierung ihres progressiven Wegs mit den Instrumenten der europäischen Kulturpolitik gesehen werden kann. Zudem bedeutet die Subventionszusage nicht zuletzt deshalb einen Triumph für den Bürgermeister, da damit die Rückkehr und Verwandlung von Titos einstigem Lieblingsschiff „Galeb“ (Möwe), einer 119 Meter langen Jacht, auf der der Präsident auf Lebenszeit der SFRJ (Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien) führende Staatsoberhäupter und Berühmtheiten empfing, in eine Touristenattraktion verwirklicht werden kann.

Die Diskussionen rund um die baldige Rückkehr der „Möwe“ nehmen ein größeres Ausmaß an, als es der unmittelbare Anlass erwarten ließe – spiegelt sich darin doch die konfliktreiche Vergangenheit Kroatiens wider. Diese ist bestimmt von einer



schwarz-weiß-malerischen Sichtweise, die die Gegenüberstellung der beiden Pole „harsche Rechte, Geschichtsrevisionismus und nationalistischer Isolationismus“ vs. „progressive Linke, entspannte Haltung gegenüber der eigenen kommunistischen Vergangenheit und proeuropäische Orientierung“ betreibt und die auch den öffentlichen Diskurs rund um den kroatischen Weg in den Kapitalismus und die 2013 erfolgte Aufnahme in die Europäische Union geprägt hat. Die Einteilung in „rückschrittliche“ Nationalisten und „fortschrittliche“ proeuropäische Kräfte dominiert den öffentlichen Diskurs bis zu dem Maße, dass, nachdem der Eintritt Kroatiens in die Union unerwartet in einen raschen Aufschwung der heimischen radikalen Rechten und ihrem Vordringen in den politischen Mainstream resultierte, es dem Großteil der medialen Berichtersteller für solch eine Entwicklung der Geschehnisse nicht gelang, eine fantasievollere Erklärung zu finden als die des erneuten Variierens der alten autokolonialen Tropen, gemäß welchen die kroatischen BürgerInnen angesichts des Beitrittes in die Union nur heuchelten, zivilisiert und tolerant zu sein, um nach Beendigung des Beitrittsprozesses erneut ihr „wahres“, ausschließlich chauvinistisches Gesicht zu zeigen. Jedoch, so wie alle binären Erklärungsversuche, sind auch diese zu einfach, um die komplexe Dynamik der heutigen europäischen Peripherie fassen zu können. Durch die Reduktion der Wirklichkeit auf den abstrakten Konflikt zwischen „gut“ und „böse“ bleiben die dahinterliegenden wahren politischen Motive unsichtbar.

**Die „Möwe“ trägt auf ihrem Deck die zweifelsohne ungeheure symbolische Last der kroatischen und jugoslawischen neueren Geschichte.** Das Schiff wurde noch 1938 im faschistischen Italien gebaut: Am Anfang diente es dem kommerziellen Transport von tropischem Obst, mit Beginn des Zweiten Weltkrieges wurde es von Mussolinis Kriegsmarine übernommen und 1943, nach

der Kapitulation Italiens, wurde es der deutschen nationalsozialistischen Flotte angeschlossen. Schon im folgenden Jahr versenkte es die alliierte Luftwaffe genau im Hafen von Rijeka, von wo es 1948 die Jugoslawische Kriegsmarine bergen und renovieren ließ. Ab Anfang der 1950er diente es schließlich als Titos schwimmende Residenz: Luxuriös ausgestattet, wurde es zum Schauplatz zahlreicher internationaler Besuche, darunter politische Größen wie Winston Churchill, Jawaharlal Nehru und Nikita Chruschtschow, aber auch Stars wie Sofia Loren, Elizabeth Taylor und Richard Burton. An Bord der „Möwe“ wurden zwischenstaatliche Beziehungen geformt und zahlreiche Feste gefeiert. Die Fotografien des Marschalls in weißer Admiraluniform wurden unverzichtbare Bestandteile der Ikonografie der jugoslawischen sozialistischen Ordnung. Anfang der 1990er Jahre, zur Zeit des brutalen Zerfalls der SFRJ, wurde die Jacht in den montenegrinischen Hafen überführt, auf das Territorium der damaligen Bundesrepublik Jugoslawien, die mit Kroatien im Krieg war. Die montenegrinische Regierung verkaufte sie bald dem griechischen Schiffsmogul, Multimillionär John Paul Papanicolao, der sie danach nach Rijeka zurückbrachte, um sie erneut renovieren zu lassen. Der Geschäftsmann geriet jedoch bald in finanzielle Probleme, weshalb er dem Schiff heimlich eine Reihe historischer Wertgegenstände entnahm und es mit ca. 100.000 Dollar Schulden für Hafengebühren und Erhaltung im Hafen von Rijeka hinterließ. Mehr als zehn Jahre verfiel es ebendort, bis nun die europäische Finanzspritze eine Reanimation ermöglicht.

**Die turbulente Odyssee der „Möwe“ bietet klarerweise eine Vielzahl symbolischer Motive für unterschiedliche Konzepte der Museumsrealisierung.** Beispielsweise würde sich ein Museumsprojekt rund um die Figur Tito anbieten – immerhin ist das Schiff in der öffentlichen Wahrnehmung in erster Linie an den ehema-



ligen Präsidenten gebunden. Die Auflistung bekannter Gäste verdeutlicht zudem die Ambivalenz der öffentlichen Person Tito: einerseits ein international einflussreicher Staatsmann und andererseits ein Lebemann, der den Kontakt zu Hollywood-Stars gepflegt hat. Die Position des nie in Frage gestellten jugoslawischen Führers wurde auch nach seinem Ableben nicht nachbesetzt, symbolisch dafür blieb auch Brosz privates Zimmer auf dem Schiff jahrelang nach seinem Tod verschlossen.

Der politisch potentere Zugang zur Museumsrealisierung wäre es, die Symbolik des Schiffes durch Parallelen mit der Geschichte der SFRJ und seine einzigartige internationale Rolle nach dem Zweiten Weltkrieg hervorzuheben: Im Jahr 1948, genau als die versenkte „Möwe“ aus dem rijekischen Hafen aufgetaucht und der Renovierung übergeben wurde, hat die jugoslawische Führung in einer bedeutenden Entscheidung das Bündnis mit Stalin gebrochen, damit den Gang in den Ostblock ausgeschlagen und stattdessen den Weg der relativen Unabhängigkeit in der ideologisch zweigeteilten Welt gewählt. Die Namen Churchill und Chruschtschow erhalten in diesem Kontext auf einmal eine andere Symbolik und Titos Reise entlang der afrikanischen Küste 1961, in deren Rahmen der erste Kongress blockfreier Länder vorbereitet wurde, unterstreicht diese zusätzlich.

**Das Konzept**, für das sich die zukünftige europäische Kulturhauptstadt entschieden hat – und die Fonds der Union haben dieses finanziell abgesegnet – hat allerdings nicht viel mit den spezifischen Eigenheiten der jugoslawischen sozialistischen Geschichte, an die „die Möwe“ ikonisch gebunden ist, zu tun – ganz im Gegenteil, sie gründet sich auf ihrer Unterdrückung und Nivellierung. Lapidar hat, unmittelbar nach Obersnells Proklamation des Sieges des „Guten über das Böse“, der Kulturvorsitzende von Rijeka Ivan Šarar erklärt: „Das wird weder ausschließlich

ein Museum von Titos ‚Möwe‘ werden, noch ein Museum, das unkritisch Titos Ära und sein Regime glorifiziert, sondern ein Museum, das die drei Totalitarismen, in deren Dienst dieses berühmte Schiff stand, hinterfragen wird.“ Mit anderen Worten, aus der beinahe 80-jährigen Geschichte der „Möwe“ wurden selektiv jene fünf Jahre herausgenommen, in denen das Schiff zuerst unter italienischer und dann unter deutscher Kriegsflagge segelte, um das faschistische und nationalsozialistische Regime auf eine gleiche metaphorische Ebene mit dem sozialistischen jugoslawischen System zu stellen. Diese Geschichtsdeutung dient der Umdeutung der blockfreien jugoslawischen Politik, um sie unter dem Label des kommunistischen Totalitarismus zusammenzufassen. Diese revisionistische Pirouette verwundert nur auf den ersten Blick: Die Resolution des Europäischen Rates 1481 [2006] über die Notwendigkeit einer internationalen Verurteilung der Verbrechen kommunistischer totalitärer Regime ist bereits elf Jahre Teil eines europäischen Rechtskonsenses, doch fungiert das implizite Gleichsetzen von Kommunismus, Faschismus und Nationalsozialismus heute in einem großen Teil der osteuropäischen Staaten als Ausgangspunkt verspäteter antikommunistischer Hysterie. Kroatien ist hier keine Ausnahme: Bald nach dem Beitritt zur Union begann die radikale rechte Politik ihre frontale Abrechnung mit den phantomhaften „Jugoslawen“ und „Kommunisten“. Um die öffentliche Nicht-Akzeptanz des Versuches einer Neubewertung des Quisling-Projektes „NDH Staat“ zu kompensieren, holte die Rechte zu einem Gegenschlag auf die Geschichte des jugoslawischen Sozialismus unter der Führung der Kommunistischen Partei aus. Und eben deshalb sind die populären Deutungen, die in diesem Revival der radikalen Rechten eine Enthüllung des „wahren“ rückschrittlichen Gesichts Kroatiens sehen – nachdem der Staat, eine Liberalisierung der Gesellschaft vortäuschend, es irgendwie geschafft hat, sich in die EU einzuschmuggeln – in





## Ist nicht am Ende gerade der Zusammenbruch der Illusion über das tadellose Funktionieren des kapitalistischen Marktes der Geburtsort der heutigen radikalen rechten Politik in Kroatien?

Wirklichkeit vollkommen verfehlt: Weit davon entfernt „antieuropäisch“ zu sein, legitimieren sich die neuen rechten Tendenzen geradezu durch die Berufung auf die Amtsdokumente der Union. Insofern ist die Transformation der „Möwe“ ein Projekt der verschwiegenen Verurteilung der sozialistischen Vergangenheit und stellt neben einem Musterbeispiel für Depolitisierung durch die Umwandlung „unpassender“ Geschichte in eine kommerzielle Touristenattraktion vor allem eine neue symbolische Bestätigung für die Integration der europäischen Politik in die Vorgehensweise der radikalen Rechten in Kroatien dar. Wenn es in der „links-orientiertesten“ kroatischen Stadt verwirklicht wird, wenn es das angesehene Mitglied der Partei feiert, die formal der Tradition der Kommunistischen Partei folgt und wenn er es dabei als Sieg des „Guten“ über das „Böse“ begreift, dann ist dieses Projekt am Ende nur ein sicheres Anzeichen für die institutionelle Normalisierung einer revisionistischen Politik.

**Genau deshalb lohnt es sich**, die bevorstehende Museumsrealisierung der „Möwe“ mit besonderem Augenmerk auf ihre Selbstzensur zu lesen, ausgehend von der letzten, auffällig verschwiegenen Episode der komplizierten Geschichte des Schiffes. Faschismus, Nationalsozialismus und Kommunismus werden, wie wir gesehen haben, thematisiert. Das, was jedoch fehlt, ist der Übergang in den Kapitalismus. Denn auf die gleiche nonchalante Art, mit der die fünf Kriegsjahre zu einer Metapher für zwei totalitäre Systeme reduziert werden und der komplexe sozialistische Weg Jugoslawiens als ein drittes gilt, könnte sich das kurz dauernde Abenteuer des griechischen Schiffsinhabers in eine relativ präzise Skizze des aktuellen Systems übertragen

lassen. Ist nicht Papanicolaos Schiffskauf ein passendes Beispiel ungeplanter Privatisierung des gesellschaftlichen Eigentums nach dem Niedergang des Sozialismus? Ist nicht der unerwartete finanzielle Absturz des Geschäftsmannes am Anfang des 21. Jahrhunderts eine Art bizarrer Vorspann für die baldige große ökonomische Krise? Ist nicht die Abwälzung des Schuldenhaufens auf die öffentliche Hand das, was passiert ist, nachdem die Krise ausgebrochen ist?

**Und ist nicht am Ende gerade** der Zusammenbruch der Illusion über das tadellose Funktionieren des kapitalistischen Marktes der Geburtsort der heutigen radikalen rechten Politik in Kroatien? Denn das was sich auf zweiter Ebene des großen symbolischen Kampfes für die kollektive Verurteilung des Kommunismus entwickelt, ist zugleich ein Löschen der Erinnerung an ganz konkrete Errungenschaften des jugoslawischen Sozialismus: öffentlich finanzierte Bildung und Krankenversicherung, unvergleichbar leistbares Wohnen, ein demokratisches Modell der Arbeiterselbstverwaltung in der Ökonomie und alle anderen Komponenten eines gesellschaftlichen Systems, die trotz des eigenen geschichtlichen Untergangs zumindest einen Ausgangspunkt für Kritik des aktuellen Systems und eine Projektion seiner Alternativen bieten. Aber das ist, vielleicht, der Preis der Eintrittskarte, den wir am Eingang ins neue schwimmende Museum Rijekas werden zahlen müssen: Das dreiköpfige totalitäre Ungeheuer Faschismus, Nationalsozialismus und Kommunismus wird einem faszinierten Publikum vorgeführt werden, nur damit die Erzählung über den heutigen Kapitalismus weit über Bord gestoßen werden kann. ◀

Emese Süvecz

# Die illiberale Wende in Ungarns bildender Kunst. Gibt es Konsequenzen?

*Emese Süvecz ist freiberufliche Kunstkritikerin und setzt sich bei der „Patent Association Against Patriarchy“ in Budapest für Frauenrechte ein.*

Wie man in internationalen Kunstmedien nachlesen kann, hat die illiberale Wende des rechtsextremen Orbán-Regimes unter anderem dazu geführt, dass sich die Rahmenbedingungen für bildende Kunst in Ungarn grundlegend verändert haben.<sup>2</sup> Es besteht daher kein Zweifel, dass der Fall Ungarns seine eigene internationale Aufmerksamkeit benötigt. Trotzdem erscheint es notwendig, die historischen Dimensionen dieser Entwicklung zu untersuchen. Meiner Meinung nach benötigen wir in dieser Frage einen viel kritischeren Zugang, um in der Lage zu sein, das System, in dem wir agieren und unsere Rolle, die wir darin spielen, besser zu verstehen; ein System, das global agiert und nicht lokal begrenzt ist. In diesem kurzen Text ist es mir nur möglich, einzelne Themen anzusprechen und entsprechende Fragen zu formulieren. Ich werde weder näher auf die kulturpolitischen Interventionen der Regierung eingehen, noch auf die Rolle der Ungarischen Akademie der Künste („Magyar Művészeti Akadémia“, MMA). Diese wurde im Rahmen eines neuen Grundrechts, das seit 1. Januar 2012 in Kraft ist, mit einer noch nie dagewesenen Machtfülle ausgestattet, welche die exklusive Kontrolle über weite Teile der Infrastruktur der zeitgenössischen Kultur Ungarns sowie ein gigantisches Budget auf Kosten der Kulturszene des Landes umfasst. Ich werde die Gelegenheit nützen, um einige kritische Anmerkungen wiederzugeben und verschiedene künstlerische Positionen zu präsentieren, die sich zwar nicht direkt auf das Regime und jene ultrakonservativen KünstlerIn-

„Niemand ist besser geeignet im Namen der KünstlerInnen zu sprechen als die KünstlerInnen selbst.“ *Jack Chambers, Gründer von CARFAC*

nengruppen beziehen, die vom MMA gefördert werden, sondern auf AkteurInnen, die von sich behaupten, für den Bereich der bildenden Kunst über eine Strategie zu verfügen, die das kollektive Überstehen der illiberalen Wende ermöglichen soll. Dabei werde ich mich auf eine Studie beziehen, die bereits im Jahr 2010 eben diese AkteurInnen befragt hat, nämlich eine Gruppe von KuratorInnen, die aktuell im Zentrum einer lokalen Debatte rund um die OFF-Biennale stehen. Aus meiner Sicht stellt die Auseinandersetzung mit dieser Problematik einen idealen Ausgangspunkt dar, um über verschiedene Fragen zur lokalen Situation nachzudenken und aufzuzeigen, warum es wichtig wäre, sich mit der Lage in Ungarn auf internationaler Ebene auseinanderzusetzen.

Vor der illiberalen Wende existierte bildende Kunst in Ungarn innerhalb eines relativ abgeschlossenen, autonomen Bereichs und wurde weitgehend von öffentlichen Institutionen dominiert. Der Kunstmarkt hatte das Feld noch nicht betreten und in-



teressierte sich eher für populärere Kulturformen. In Folge der staatlichen Interventionen ab dem Jahr 2010 verließen einige KuratorInnen und KunsthistorikerInnen ihre Institutionen oder wurden auf die eine oder andere Art „deinstitutionalisiert“, z.B. indem die Unterstützung ihrer Projekte durch öffentliche Gelder eingestellt wurde. Durch diese Umwälzungen innerhalb der kleinen ungarischen Kunstszene sprangen verschiedene kleinere Institutionen und private Initiativen ein, etwa mit der Gründung eigener Forschungsinstitute. Nach einer Phase der Konfrontationen und des kulturellen Protests, der sich gegen die Übernahme wichtiger Institutionen durch die Ungarische Akademie der Künste richtete, dem die Regierung jedoch mit konsequenter Gleichgültigkeit begegnete, wollte eine Gruppe von KuratorInnen (die meisten von ihnen hatten früher im Ludwig Museum für zeitgenössische Kunst gearbeitet) neue Ansätze entwickeln und sie beschlossen, die OFF-Biennale Budapest zu gründen. Die Veranstaltung fand erstmals im Frühjahr 2015 statt und bestand aus über 200 Programmpunkten an 136 verschiedenen Orten wie Privatwohnungen, privaten Galerien und öffentlichen Plätzen. Einer selbst auferlegten Regel zufolge waren Veranstaltungsorte, die aus öffentlichen Mitteln finanziert wurden, von der Teilnahme ausgeschlossen. Stattdessen konzentrierten sich die OrganisatorInnen mit ihren Bemühungen um Finanzierung auf die Privatwirtschaft und einen Kreis von SammlerInnen, welche die Initiative unterstützten. Man wollte unter anderem beweisen, dass es möglich sei, eine große Ausstellung ohne staatliche Unterstützung auf die Beine zu stellen. Allerdings handelte es sich bei dem mutmaßlich größten Geldgeber um die „EEA and Norway Grants“, einem gemeinsamen staatlichen Programm von Island, Liechtenstein und Norwegen mit dem Ziel, die europäische Zivilgesellschaft zu stärken, dessen Fokus aber nicht unbedingt auf zeitgenössischer Kunst liegt. Während das Budget der OFF-Biennale intransparent ist, entpuppte sich die Vorgabe, dass nur Sachleistungen bezahlt, die Arbeitsleistungen aller Teilnehmenden (inklusive des Organisationskomitees)

hingegen nicht abgegolten würden, als ein zwar viel strapaziertes, aber letztendlich irreführendes kuratorisches Konzept. Irreführend deshalb, weil die teilnehmenden KünstlerInnen – im Unterschied zu den KuratorInnen – von den Erträgen in Form von symbolischem Kapital oder lukrativen, internationalen Einladungen weitgehend ausgeschlossen waren und es zudem nur ein entsprechender finanzieller Hintergrund erlaubt, im Rahmen eines solchen Projektes freiwillige unbezahlte Arbeit zu leisten.

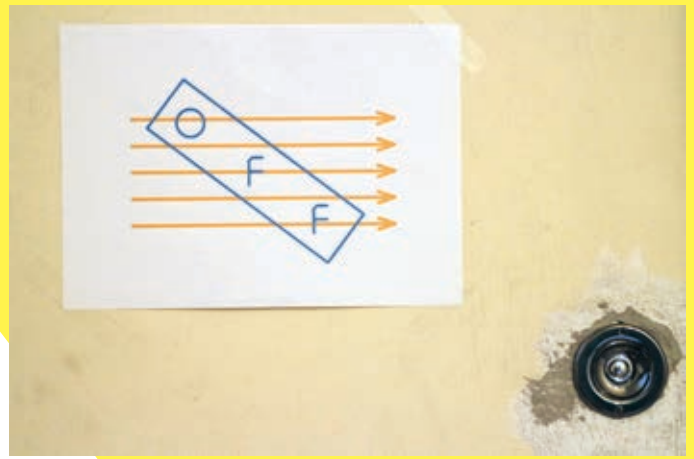
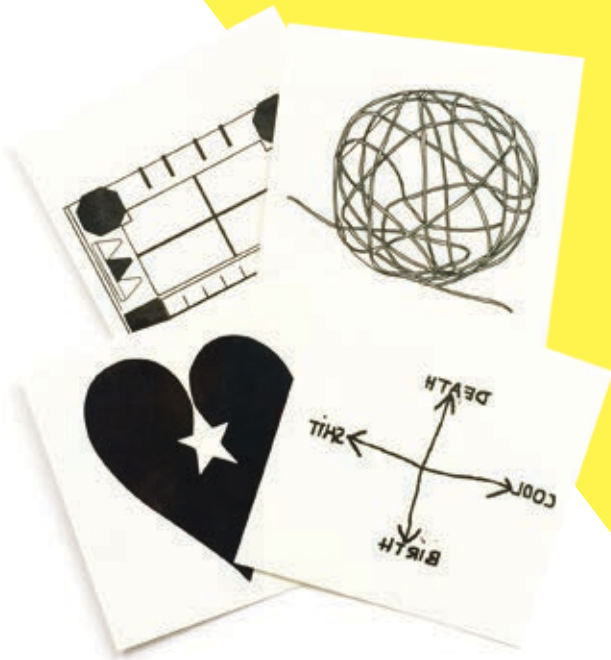
**Obwohl die OFF-Biennale** auf internationaler Ebene sehr positiv rezipiert wurde (2016 konnte man den Igor Zabel Preis<sup>3</sup> gewinnen), waren die Kommentare in den lokalen Medien überwiegend kritisch – obwohl einige KritikerInnen zuvor eine aktive Rolle bei der Programmgestaltung und der Unterstützung der Veranstaltung gespielt hatten. Einer dieser KritikerInnen war der bekannte liberale Intellektuelle Péter György, der einen kurzen Artikel in „Élet és Irodalom“ (ungarisch für „Leben und Literatur“) veröffentlichte, einer der führenden liberalen Wochenzeitschriften Ungarns. Darin beschuldigt György die OrganisatorInnen, Selbstmitleid und Selbstdarstellung in den Mittelpunkt zu stellen, was zwar verständlich, aber nicht sonderlich spannend sei. Daher, so György, wäre das Programm der OFF-Biennale von Obertönen dominiert, während die bittersüße Illusion der Subversion genauso in den Hintergrund trete wie auch die fröhliche Praxis der Rebellion oder die Qualität der Unabhängigkeit von staatlichen Strukturen. Die Verantwortlichen würden zwar regelmäßig die Bedeutung von Selbstreflexion und Aktionismus betonen, blieben die Produktion von ästhetischen und politischen Manifestationen aber weitgehend schuldig.

Eine weitere kritische Reaktion zur OFF-Biennale war eine Studie von Gábor András, dem Chefredakteur von „Műértő – Művészeti és műkereskedelmi folyóirat“. Das akademische Journal war ursprünglich mit dem Ziel gegründet worden, über neue Entwicklungen am Kunstmarkt zu berichten, hat sich jedoch mittlerweile zu einem der führenden Publikationen für zeitge-



# 44

Ihr ursprüngliches Ziel, die Widerstandsfähigkeit der zeitgenössischen Kunstszene zu demonstrieren, versuchten die OrganisatorInnen der OFF-Biennale mit der Schaffung einer inklusiven Plattform mit flachen Hierarchien und auf Grundlage einer breiten Basisbewegung zu erreichen.



nössische Kunst in Ungarn entwickelt. Andrási formulierte neun Fragen und stellte diese an verschiedene KuratorInnen, KunsthistorikerInnen und Kunstschaffende, die an der OFF-Biennale beteiligt waren. Da die Umfrage bereits in Englisch in der 47. Ausgabe von „IDEA arts+society“, einem Journal für zeitgenössische Kunst, veröffentlicht wurde, möchte ich an dieser Stelle nur auf einen Kommentar von Katalin Timár eingehen, Kunsthistorikerin und Kuratorin am Budapester Leopold Museum. Ihrer Argumentation zufolge hätte die OFF-Biennale zwar versucht, Antworten auf die herrschende Situation zu finden, die gewählten Instrumente seien jedoch nicht die richtigen gewesen. Nach der Wende von 1989 hätten es die AkteurInnen der ungarischen Kulturszene verabsäumt, eine Kulturpolitik zu betreiben, die demokratische Konzepte artikuliert und umsetzt. Stattdessen hätten sie versucht, ihre eigenen institutionellen Existenzen und Funktionen durch individuelle Übereinkommen abzusichern. Es genüge, so Timár weiter, ein Blick auf die Statistiken bezüglich öffentlicher Transferleistungen für Kultur in den letzten zwanzig Jahren, um zu verstehen, dass das Phänomen der Marginalisierung von zeitgenössischer Kunst nicht von einer bestimmten Regierung abhängt.

**Ihr ursprüngliches Ziel**, die Widerstandsfähigkeit der zeitgenössischen Kunstszene zu demonstrieren, versuchten die OrganisatorInnen der OFF-Biennale mit der Schaffung einer inklusiven Plattform mit flachen Hierarchien und auf Grundlage einer breiten Basisbewegung zu erreichen. Es stellt sich die Frage, wie sich eine derartige Initiative zu einer – ihren KritikerInnen zufolge – exklusiven Veranstaltung für ein paar Ausgewählte entwickeln konnte? Eine mögliche Antwort auf diese Frage stellt der Beitrag der KünstlerInnengruppe „Third Sector“ dar, einem gemeinsamen Projekt von Ádám Albert, Anna Balázs, Gábor Erlich, Dóri Ferenczy, David Karas, Szabolcs KissPál, Partizan Architecture und Adrienn Zubek. Obwohl sie der OFF-Biennale kritisch gegenüber stehen, formulierten sie ihre Kritik durch ihre Teilnahme. In ihrem Beitrag legten sie das Hauptaugenmerk auf die Frage, wie demokratische Strukturen auf einer Mikroebene umgesetzt werden können und welche Formen von hierarchischen Systemen sie hervorbringen. Die Gruppe führte eine Umfrage unter drei ungarischen Gemeinschaftsinitiativen durch (Auróra, Gólya Közösségi Ház és Presszó und OFF-Biennale Budapest) – mit dem Ziel, ihre Erkenntnisse der Öffentlichkeit vorzustellen und damit die Entwicklung neuer kultureller Paradigmen auszulösen. Im Rahmen einer vergleichenden Analyse zeigten sich innerhalb der OFF-Biennale Widersprüche und Konflikte in Bezug auf interne Entscheidungsprozesse und deren Nachvollziehbarkeit für TeilnehmerInnen. Davon betroffen waren vor allem KünstlerInnen und studentische KuratorInnen, die von ihren kuratierenden ProfessorInnen dazu angehalten waren, sich an der OFF-Biennale zu beteiligen und dafür verschiedene unbezahlte Leistungen zu erbringen. Bedeutet diese Vorgangsweise nun, dass die OFF-Biennale an der Umsetzung ihres ursprünglichen Programms gescheitert ist? War das Programm nur Fassade? Falls nicht, was geht in den Köpfen der OrganisatorInnen vor, wenn sie nach außen hin eine Sache behaupten und in ihrem Handeln das Gegenteil davon umsetzen?

Ich finde zwar, dass ein moralischer Standpunkt wichtig ist, würde aber in diesem Fall einen wissenschaftlichen Zugang bevorzugen, da dieser eine strukturelle Kritik sozialer Systeme erlaubt. Kurz vor der illiberalen Wende im Jahr 2010 hatte die Soziologin Ágnes Szanyi annähernd die selbe Gruppe von KuratorInnen befragt wie später Gábor Andrási. Ihrer Schlussfolgerung zufolge würden KuratorInnen zum Erhalt der bereits erwähnten Autonomie der zeitgenössischen Kunst in vielerlei Hinsicht beitragen. Durch die Anwendung eines hohen Qualitätsstandards im Hinblick auf künstlerische Diskurse und Praktiken definiere eine kleine, dominante Elite – ExpertInnen im Bereich der internationalen zeitgenössischen Kunst – ein Feld, das lokalen KünstlerInnen weitgehend verschlossen bleibe, da sie allein auf sprachlicher Ebene vom Diskurs ausgeschlossen seien. Das Resultat sei eine Gegenselektion, die zu Exklusivität und in weiterer Folge zu einer Autonomie der zeitgenössischen Kunst führe. Laut Szanyis Studie hätten KuratorInnen außerdem die Tendenz, zeitgenössische Kunst generell zu legitimieren und ihre Autonomie aufrechtzuerhalten, indem sie die grundsätzliche Notwendigkeit dieses Bereichs betonten. Dabei bleibe, so Szanyi, das grundlegende Konzept von Kultur unhinterfragt, was im Gegensatz zum ausgesprochen kritischen Charakter stehe, der zeitgenössischer Kunst in der Regel zugeschrieben wird.

**Zusammenfassend lässt sich sagen**, dass das Konzept des „curatorial turns“ in Ungarn immer noch sehr umstritten ist. Die OFF-Biennale hat gezeigt, dass die Trennlinie zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen nicht nur immer noch existiert, sondern dass dieses Verhältnis deutlich zu Ungunsten der KünstlerInnen besteht: Diese sind von wichtigen Entscheidungen ebenso ausgeschlossen wie auch von den symbolischen, praktischen und finanziellen Vorzügen, die eine kuratorische AutorInnenschaft mit sich bringt. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob es sich dabei um ein lokales Phänomen handelt oder um einen strukturellen Aspekt der Kunstwelt. Können wir von den Erfahrungen der OFF-Biennale ableiten, dass eine von KünstlerInnen getragene Organisation zu mehr Sicherheit und Gerechtigkeit in der Kunstwelt führt? ◀

(1) (Canadian Artists Representation/Le Front des Artistes Canadiens) ist eine kanadische Interessensvertretung für KünstlerInnen. [<http://www.carfac.ca/>]

(2) Aus dem Englischen übersetzt von Chris Hessle.

(3) Der Igor Zabel Preis wurde im Jahr 2008 von der Erse-Stiftung ins Leben gerufen und zeichnet die Arbeit von KunsthistorikerInnen und TheoretikerInnen in Mittel-, Ost- und Südosteuropa aus, mit dem Ziel die Produktion von Kulturtechniken sowie den Austausch zwischen „Ost“ und „West“ zu fördern. [<http://www.ersestiftung.org/project/igor-zabel-award-for-culture-and-theory/>]



# 46

Nationalismus, Rassismus,  
Faschismus, Heuchelei, Dekadenz





Antonija Letinić

# Kunst wieder relevant machen

Als ich gerade damit begonnen hatte, diesen Artikel zu schreiben, veröffentlichten rechtsradikale Parteien mit der Unterstützung der katholischen Kirche in Kroatien verschiedene Aufrufe zum Protest gegen die Performance „Unsere Gewalt und eure Gewalt“ („Nase nasilje i vase nasilje“), die im Rahmen der „Marulić Days – National Drama Festival“ aufgeführt werden sollte.<sup>1</sup> Einige Tage später fand vor dem HNK u Splitu, dem kroatischen Nationaltheater in Split (Hrvatsko Narodno Kazalište u Splitu), eine Demonstration statt, die ein Verbot der Performance forderte. Die DemonstrantInnen trugen Kreuze, nationalistische Symbole sowie Fahnen und beschimpften die TheaterbesucherInnen auf abscheulichste Weise, von „kommunistische Huren“ über „leprakranke Verräter“ und „menschlicher Abschaum“ bis hin zur Aufforderung, Kroatien umgehend zu verlassen. Einer Gruppe von Rechtsradikalen gelang es, in das Theater einzudringen, wo sie den Anfang der Performance durch das Grölen nationalistischer Lieder störte, bis sie von der Polizei abgeführt wurde. Schließlich verzögerte sich die Performance um eine halbe Stunde und endete mit einem tosenden Applaus des verbliebenen Publikums.

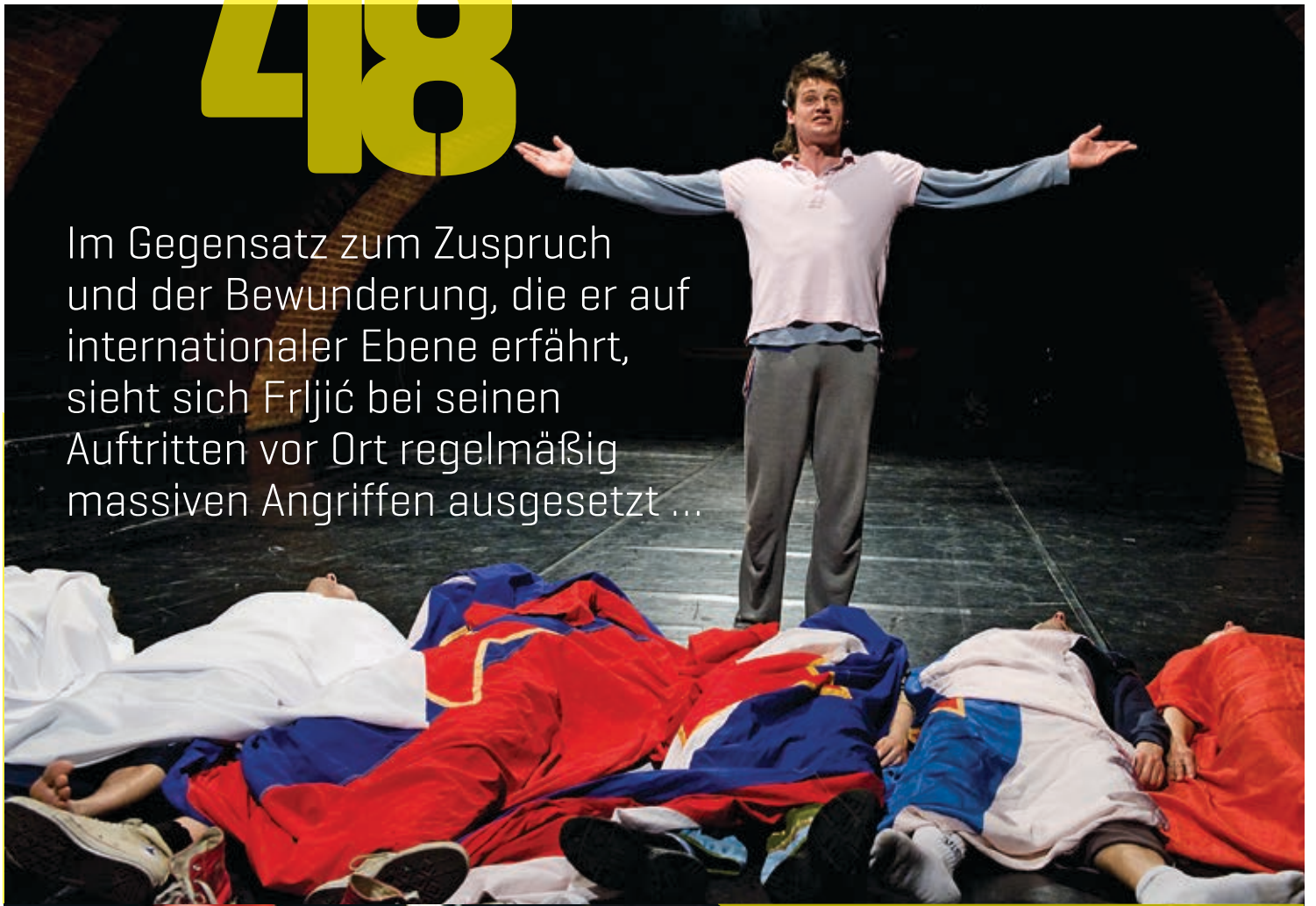
Bei Oliver Frlić sind derartige Szenen keine Seltenheit. Mit seinen AutorInnenprojekten konnte der Theaterregisseur bereits das Publikum in Polen, Bosnien, Serbien und Österreich gegen sich aufbringen und die kroatische Öffentlichkeit fühlt sich ohnehin permanent vom eigenen Enfant terrible vor den Kopf gestoßen. Mit seiner ersten „professionellen“ Performance „Turbo-Folk“ begann er damit, den Fokus auf soziale Dynamiken und gesellschaftliche Makel zu richten, die aktuelle (Fehl-)Entwicklungen im sozialen Gefüge zum Ausdruck bringen. Das Stück wurde ursprünglich 2008 für das HNK u Rijeci, dem Kroatischen Nationaltheater „Ivan Zajc“ in Rijeka (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci) produziert, das Frlić von 2014 bis 2016 leitete und auf das wir noch zu sprechen kommen werden.

*Antonija Letinić hat in Zagreb Kunstgeschichte und französische Philologie studiert. Sie ist leitendes Mitglied von „Kurziv - Platform for Matters of Culture, Media and Society“ und Chefredakteurin des Portals Kulturpunkt.hr.*

Auch wenn man „Turbo-Folk“ als Ausgangspunkt für den Stil und die Sprache definieren könnte, für die der kontroverielle Frlić heute bekannt ist, so haben sich sein Zugang zum Theater und seine künstlerischen Positionen bereits wesentlich früher abgezeichnet. In den späten 1990er-Jahren trat er als Gründungsmitglied der Theaterformation „Le Cheval“ in Erscheinung, eine von unzähligen Gruppen, die sich zu dieser Zeit innerhalb der alternativen Theaterszene Kroatiens gegründet hatten. Neben der Entwicklung unterschiedlicher Sprachen des Theaters und dem Experimentieren mit verschiedenen Strategien, teilten all diese Gruppen den Drang, so Oliver Frlić in seinem Essay „Die Alternative der 90er“, „sich den ästhetischen, politischen und organisatorischen Positionen wie auch dem Repertoire des institutionalisierten Theaters zu widersetzen.“<sup>2</sup> „Le Cheval“ konzentrierte sich dabei „auf die Suche nach einer Destabilisierung von Referenzsystemen und den Möglichkeiten zu deren unendlicher Reproduktion bei gleichzeitiger Legitimation eines engagierten Theaters, das sich mit den unübersehbaren sozialen Problemen beschäftigt.“<sup>3</sup> Im Repertoire von „Le Cheval“ stellt der Einsatz schockierender Elemente, Attacken auf das Publikum, unverblümter Botschaften und direkter Angriffe auf Symbole und Idole einen fixen Bestandteil dar. Dabei bilden institutionelle Kritik, Nationalismus, Rassismus, Faschismus, Heuchelei, Dekadenz und das unaufhörliche Verschwimmen von Lüge und Wahrheit den roten Faden bei einem Zugang zu Theater, den Frlić von Anfang an beständig verfolgt.

# 418

Im Gegensatz zum Zuspruch und der Bewunderung, die er auf internationaler Ebene erfährt, sieht sich Frijić bei seinen Auftritten vor Ort regelmäßig massiven Angriffen ausgesetzt ...





Ab 2008 beschäftigte sich Oliver Frlić mit AutorInnenprojekten, die sich meist mit aktuellen gesellschaftlichen Problemen in der Region des ehemaligen Jugoslawien auseinandersetzen. Indem er vor der direkten Auseinandersetzung nicht zurückscheut und dabei konkrete Beschuldigungen als eine Strategie einsetzt, um eine öffentliche Diskussion zu provozieren, gelingt es Frlić regelmäßig sich selbst, das Theater und manchmal sogar das Thema seiner Stücke ins Zentrum einer öffentlichen Debatte zu stellen.

Die erste Serie seiner AutorInnenprojekte begann 2008 mit den Stücken „Turbo-Folk“ in Rijeka, „Damned be the traitor of his homeland!“ („Preklet naj bo izdajalec svoje domovine“), das 2010 im Mladinsko Theatre Ljubljana uraufgeführt wurde, sowie dem für das 2011 im National Theatre im serbischen Subotica produzierten „Cowardice“. Es folgte eine Reihe ähnlicher Projekte, die in der Region des ehemaligen Jugoslawien ausgeführt wurden. In all diesen Stücken bringt Frlić zahlreiche generalisierende, aber zweifellos prägende Schwächen, Fehlertitte, den Aberglauben und Vorurteile einer Gesellschaft zum Ausdruck, die bis vor drei Jahrzehnten noch in einem gemeinsamen Land vereint war, seitdem jedoch auseinander gewachsen ist und deren Einzelteile ihre Unabhängigkeit auf der Grundlage von gegenseitigem Hass und Verachtung errichtet haben. Die Tatsache, dass sich Oliver Frlić dabei mit strukturellen Phänomenen auf der Ebene des sozialen Gefüges beschäftigt und dabei Themen wie Mikrorassismus, urbanen Faschismus und Diskriminierung aufgreift, macht ihn für die westliche Szene überaus anziehend, die in seinen Stücken eine willkommene Aufdeckung eines Balkan-Primitivismus sieht. Im Gegensatz zum Zuspruch und der Bewunderung, die er auf internationaler Ebene erfährt, sieht sich Frlić bei seinen Auftritten vor Ort regelmäßig massiven Angriffen ausgesetzt, im Zuge derer er als Verräter, Rabauke und Schurke bezeichnet wird, der Gefühle verletze und Kirche, Staat und Nation beleidige. Sobald Frlić jedoch mit Hilfe derselben Strategie die Schwächen und Fehlertitte

der westlichen Gesellschaft anprangert, kühlt die Begeisterung des Publikums rasch ab: so geschehen bei den Produktionen „Un-Göttliche Komödie“ („Nie-Boska komedia. Szczątki“, 2013) am Narodowy Stary Teatr in Kraków, „Woyzeck“ [2015] am Schauspielhaus Graz<sup>4</sup> und auch bei einer seiner jüngsten Produktionen „Unsere Gewalt und eure Gewalt“ („Nase nasilje i vase nasilje“), die am HNK u Rijeci, dem Berliner HAU [Hebbel am Ufer], bei den Wiener Festwochen, am Slovensko mladinsko gledališče in Ljubljana, beim Kunstfest im Weimar, am Zürcher Theater Spektakel und im Rahmen des in Sarajevo ansässigen Theaterfestival MESS gezeigt wurde und von der deutschen Kulturstiftung des Bundes unterstützt wird. Im Extremfall werden seine Stücke auch zensuriert, wie es etwa bei der „Un-Göttlichen Komödie“ in Polen<sup>5</sup> oder dem Stück „Unsere Gewalt und eure Gewalt“ in der Schweiz der Fall war. Auch in Kroatien und Bosnien sind seine Stücke einem massiven Zensurdruck ausgesetzt. Allerdings haben diese Kampagnen meist den genau gegenteiligen Effekt, da die gesteigerte Medienaufmerksamkeit die Neugierde des liberalen Publikums befeuert und die allgemeine Akzeptanz der Performances erhöht.

Die Produktion „Unsere Gewalt und eure Gewalt“ wirft einen genauen Blick auf Europa, das unter dem Eindruck der Flüchtlingskrise steht, während es seine koloniale Vergangenheit vergessen hat und mit der Schließung der Grenzen für Tausende reagiert, die vor den Konsequenzen der europäischen und amerikanischen Politik fliehen. Frlić stellt dazu folgende Fragen: Sind wir uns dessen bewusst, dass unser Wohlstand auf der Ermordung tausender Menschen im Mittleren Osten beruht? Erkaufen wir uns mit unserer erklärten Solidarität ein besseres Gewissen? Können wir stolz darauf sein, EuropäerInnen zu sein oder sollten wir uns angesichts einer der größten Krisen seit dem Zweiten Weltkrieg dafür schämen? Sind wir bereit, uns den Konsequenzen einer jahrhundertelangen, arroganten, europäischen Dominanz zu stellen? Und so weiter...<sup>6</sup>



# 50

► In einer der skandalisierten Szenen der Performance zieht eine SchauspielerIn die jeweilige Nationalflagge des Landes, in dem die Performance stattfindet, aus ihrer Vagina; in einer anderen steigt Jesus von einem Kreuz aus Ölkannistern herab und vergewaltigt eine junge Muslimin. Religiöse Menschen und NationalistInnen fühlten sich von diesen Szenen beleidigt, selbst wenn sie die Performance nicht selbst gesehen hatten. Die Unterstellung, sie seien nur deshalb verletzt, weil sie die Szenen wörtlich nehmen würden, führt allerdings zu der falschen Vorstellung, dass sich diese Menschen nicht mehr verletzt und angegriffen fühlen würden, wenn sie der Performance doch bloß eine Chance gegeben und versucht hätten, zu verstehen, was ihnen der Autor sagen möchte. Dabei handelt es sich aber um eine Fehlannahme! Diese Leute sind in jedem Fall betroffen, denn laut Frlijić sind nicht Jesus oder die christliche Religion das Problem, sondern jene Institutionen und Gläubigen, welche diese für ihre eigenen Zwecke missbrauchen. Daher ist auch jener Jesus, der die Muslimin vergewaltigt, kein „echter“ Jesus, sondern einer, der erst durch ein Verhalten geschaffen wird, welches auf der Politik und den Werten unserer Gesellschaft beruht. Aus diesem Grund fühlen sich die VertreterInnen dieser Politik und der damit verbundenen Werte durch die Konfrontation mit der Realität beleidigt. „Unsere Gewalt und eure Gewalt“ stellt damit auch eine Zusammenfassung von Frlijićs bisherigen Arbeiten dar, in denen er sich der paneuropäischen Misere in Verbindung mit den beiden Hauptproblemen unserer Gesellschaft widmet: der Heuchelei und der Verantwortungslosigkeit.

Den überraschenden Höhepunkt der Kontroverse rund um die Performance stellte jedoch nicht der aufgebrachte Mob Ende April vor dem kroatischen Nationaltheater in Split dar, sondern die Haltung des kroatischen Kulturministeriums. Da man nicht mit der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks in Konflikt geraten wollte, bat man den Künstler, die Gefühle von KirchenbesucherInnen, Minderheiten und anderen Gruppen zu berücksichtigen – so als ob Kunst eine Schachtel Pralinen sei, mit der man jemandem eine Freude bereitet, anstatt ein Mittel, das sich dazu eignet, Vorurteile und Überzeugungen zu hinterfragen.

Was die künstlerische Sprache von Oliver Frlijić auszeichnet – und das hier besprochene Stück kann diesbezüglich als paradigmatisch für sein Œuvre verstanden werden – ist die Tatsache, dass Theater nur ein Teilaspekt seiner Arbeit ist. Seine Projekte gehen über das, was auf der Bühne passiert, hinaus und schließen Öffentlichkeitsarbeit genauso mit ein wie auch die Reaktionen des Publikums, der Institutionen und der Medien. In diesem Sinne wird Frlijić zum Regisseur einer öffentlichen Debatte und stellt jenen Themen eine Plattform zur Verfügung, die er ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit rücken möchte.

## Was Frlijić allerdings besser gelingt als den meisten seiner ZeitgenossInnen, ist, dass er das Theater in der Arena der öffentlichen Debatte wieder zu einem wichtigen Faktor macht.

Eine ähnliche Strategie hat Frlijić auch zwischen 2014 und 2016 als Direktor des HNK u Rijeci angewandt, als er die Fassade des Gebäudes – gleich einer zweiten Bühne – zur Plakatfläche umfunktionierte. Darauf ließ er regelmäßig Statements veröffentlichen, die sich auf aktuelle Themen bezogen oder verschiedene Feierlichkeiten und Gedenkveranstaltungen kommentierten und die als Rahmen für Diskussionen und Performances auf dem Platz vor dem Theater dienten. Alles wurde zum öffentlichen Theater und das Publikum in das 17. Jahrhundert zurückversetzt, als es noch aktiv an den Geschehnissen auf der Bühne teilnehmen konnte.

Wir können von Oliver Frlijićs Ästhetik halten was wir wollen. Wir können seinen Ansichten zustimmen oder diese ablehnen. Wir können einen Standpunkt einnehmen, der dem seinen diametral entgegengesetzt ist. Wir können seinen Standpunkt als fruchtlos oder sinnlos empfinden. Was Frlijić allerdings besser gelingt als den meisten seiner ZeitgenossInnen, ist, dass er das Theater in der Arena der öffentlichen Debatte wieder zu einem wichtigen Faktor macht. Er gibt der Kunst ihre Relevanz zurück und macht ihre soziale Rolle sichtbar. Das ist heutzutage etwas sehr Wertvolles – nicht nur für das Theater, sondern für die gesamte Gesellschaft. ◀

(1) Aus dem Englischen übersetzt von Chris Hessle.

(2) Marin Blažević (Hg.), *Frakcija – Magazine for Performing Arts* 26/27. Zagreb: Centre for Drama Arts and Academy of Drama Arts, 2002, S. 117.

(3) Ebd. S. 131.

(4) <http://www.kulturpunkt.hr/content/oprosti-mu-oce-jer-zna-sto-cini>

(5) <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/43/135>

(6) <http://hnk-zajc.hr/en/predstava/our-violence-and-your-violence/>

Mark Jameson

# Was bleibt vom Protest?

„Theater ist kein Produkt,  
ZuseherInnen sind keine KundInnen.“

**Das polnische Theater** steht derzeit im Fokus der öffentlichen Debatte und blüht dabei regelrecht auf. Allerdings wurde es dabei zum Schauplatz einer Kollision der Werte, denn wann immer eine Diskussion aufkommt, geht es weniger um Visionen als um Positionen.<sup>1</sup> Die Ursprünge dieser Auseinandersetzung reichen wesentlich weiter zurück als die aktuellen Geschehnisse rund um die Regierung der rechten Partei Recht und Gerechtigkeit (Prawo i Sprawiedliwość, PiS). Stückweise ist das Theater zu etwas Gefährlichem geworden, zu einem „magnetischen und einflussreichen Medium“. Die Blasphemie, auf die sich viele KritikerInnen des Theaters berufen, ist die eine Sache; die Angst vor einer politischen Schwächung durch das Wiedererstarken der Macht des Theaters als eine Stimme der Öffentlichkeit, die andere. In den letzten Jahren wurden diese beiden Themen oft vermischt, woraus sich eine explosive Verbindung entwickelt hat. Wir können nun gemäß dem französischen Autor Guy Debord behaupten, dass Theater zu einem Produkt der Gesellschaft des Spektakels geworden ist. Dabei präsentieren die Medien eine Abfolge an Handlungen, aus denen sich kaum Fakten erkennen lassen, sondern vorwiegend verschiedene Versionen und Repräsentationen. Eine Version von Realität, die in den Medien präsenter ist als eine andere, ist in der Lage, diese zwischenzeitlich zu verdrängen – wobei sich die Rollen auch schnell wieder umkehren können. Wie in jeder Schlacht gibt es

auch hier SiegerInnen und Besiegte. Die TeilnehmerInnen dieses Spektakels verhalten sich zunehmend wie „SpielerInnen“, die einen der vier Typen postmoderner Persönlichkeiten (Spaziergänger, Vagabund, Tourist, Spieler) personifizieren, wie sie vom polnischen Soziologen und Philosophen Zygmunt Bauman beschrieben werden. PolitikerInnen verlieren ihr Ansehen und oft auch ihre Positionen, genau wie manche TheaterdirektorInnen, die in jüngster Zeit ausgetauscht wurden. Die Situation kann mit einem „hybriden Krieg“ verglichen werden, in dem es keine klar erkennbare Aggression gibt, Entscheidungen in den Grauzonen der Legalität getroffen werden und am Ende erklärt wird, dass die Umsetzung einzig dem Interesse des Publikums dient. Doch ist dem tatsächlich so?

## Der Fall des Teatr Polski in Wrocław

Die Geschehnisse, wie sie in der Folge beschrieben werden, hätte sich niemand besser ausdenken können; auch nicht die OrganisatorInnen jenes KünstlerInnenprotests, der 2012 in Wrocław (Breslau) mit dem Slogan „Theater ist kein Produkt, ZuseherInnen sind keine KundInnen“ („Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem“) begann. Als Auslöser gilt der Vorschlag der Kulturabteilung der Woiwodschaft Schlesien, wonach die wichtigsten Bühnen der Region von ManagerInnen geleitet werden

sollten, statt von DirektorInnen mit Visionen und einem künstlerischen Hintergrund. Zu jener Zeit konnte man in Polen ein ungemein spannendes Phänomen beobachten: die Bedeutung des Theaters als ein Medium, das in der Lage ist, Menschen anzusprechen, die nicht bloß an Kunst interessiert sind, sondern darüber hinaus eine kritische Haltung gegenüber denjenigen Autoritäten an den Tag legen, welche die Freiheit wertgeschätzter Institutionen einschränken wollen. Besonders die Auseinandersetzung rund um das Teatr Polski in Wrocław verlief nicht unbedingt so, wie es sich die Verantwortlichen vorgestellt hatten – und das gleich in zweierlei Hinsicht.



Teatr Polski in Wrocław

Im Jahr 2012 produzierte das Polski Theater in Wrocław eine Performance mit dem Titel „Wirst du das nach jeder Performance lesen?“ („Czy Pan to będzie czytał na stałe?“), bei der Michał Kmiecik Regie führte und Marzena Sadocha für die Dramaturgie verantwortlich zeichnete. Das Spektakel bezog sich direkt auf den bereits erwähnten und viel kritisierten Vorschlag, ManagerInnen als TheaterdirektorInnen einzusetzen. Von offizieller Seite war dieser Vorschlag damit begründet worden, dass man der verschuldeten Szene die Zukunft sichern wolle. Der Titel der Performance bezog sich auf die Frage der Presse an eines der Ensemblemitglieder, die nach jeder Aufführung eine Protestnote gegen diese Pläne verlesen hatten. Der Aufschrei war groß, doch die Pläne wurden letztendlich zurückgezogen und Krzysztof Mieszkowski blieb vorerst Direktor des Teatr Polski. Es war ein Moment des Triumphs. Zwar ist der Theaterbereich in Polen tatsächlich verschuldet, allerdings handelt es sich dabei um ein strukturelles Problem, das seit vielen Jahren besteht. In Wahrheit war das Teatr Polski in Wrocław unter Mieszkowski

überaus erfolgreich, exportierte seine Produktionen in alle Welt, befasste sich mit aktuellen Themen wie Fremdenfeindlichkeit, Gewalt oder der Kommerzialisierung von Kunst und war dabei meist ausverkauft.

Bei den Kommunalwahlen im Jahr 2014 verlor Radosław Mołoń vom Bündnis der sozialen Linken (Sojusz Lewicy Demokratycznej, SLD), bis dahin Vizepräsident der Woiwodschaft Schlesien und damit verantwortlich für den Kulturbereich, sein Mandat und wurde von Tadeusz Samborski von der Polnischen Volkspartei (Polskie Stronnictwo Ludowe, PSL) abgelöst. Ein Jahr später bescherte ein Erdrutschsieg der Partei PiS unter Jarosław Kaczyński dieser in beiden Parlamentskammern eine absolute Mehrheit, was eine tiefgreifende Umwälzung der politischen Landschaft nach sich zog. Die Tatsache, dass mit Piotr Gliński der Minister für Kultur und nationales Erbe zu einem der drei stellvertretenden Ministerpräsidenten ernannt wurde, vermag in diesem Zusammenhang kaum zu überraschen, da es sich bei der PiS um eine ideologisch weit rechts stehende Partei handelt, die den Anspruch erhebt, die Ansichten und Werte der polnischen Bevölkerung zu formen und die Autonomie jener gesellschaftlichen Gruppen einzuschränken, deren Bestrebungen nach Unabhängigkeit in Opposition zur Regierung steht.

Für eine seiner ersten Schlachten hatte Minister Piotr Gliński das Teatr Polski in Wrocław, das zum Teil vom Ministerium für Kultur und nationales Erbe finanziert und verwaltet wird, als Ziel ausserkoren. Dessen Direktor Krzysztof Mieszkowski hatte 2015 für die klassisch-liberale Oppositionspartei „Nowoczesna“ (Die Moderne) einen Sitz im Parlament errungen. Im Herbst 2015 führte das Teatr Polski Elfriede Jelineks Stück „Der Tod und das Mädchen“ („Śmierć i dziewczyna“) auf und bewarb die Produktion mit einer provokanten Kampagne. Neben dem umstrittenen Plakatsujet, auf dem sich eine Frau mit der Hand in die Unterhose fasste, sorgte vor allem eine Andeutung für Aufregung, wonach professionelle PornodarstellerInnen sexuelle Handlungen auf der Bühne vollziehen würden. Die Reaktionen kirchlicher Kreise, insbesondere von Mitgliedern der selbsternannten „Rosenkranz-Kreuzzügler für das Vaterland“ und anderer rechter Organisationen folgten prompt in Form von massiven Protesten direkt vor dem Theater. Die Kontroverse vervielfachte freilich die Wirkung der Werbekampagne und Minister Gliński, der vergeblich versucht hatte, die Premiere durch persönliche Interventionen zu verhindern, musste sich später öffentlich dafür entschuldigen, dass er sich von überzogenen Medienberichten hatte beeinflussen lassen – die vermuteten Sexszenen hatten nämlich nie stattgefunden. Die Angelegenheit demonstrierte eindrucksvoll, dass Kunst nicht nur Auswirkungen auf die Gesellschaft hat, sondern auch in der Lage ist, die Politik direkt zu beeinflussen.



Die Bedeutung des Theaters als ein Medium, das in der Lage ist, Menschen anzusprechen, die nicht bloß an Kunst interessiert sind, sondern darüber hinaus eine kritische Haltung gegenüber denjenigen Autoritäten an den Tag legen, welche die Freiheit wertgeschätzter Institutionen einschränken wollen.

### Keine Lösung in Sicht

Der Ausblick auf die Zukunft des Teatr Polski in Wrocław ist – nur wenige Monate nach dem Ende der europäischen Kulturhauptstadt 2016 – verheißt allerdings kaum Gutes. Nach den Ereignissen von 2015 wurde die Position des Direktors neu ausgeschrieben und im darauffolgenden Jahr wurde der weitgehend unbekannt, von einer BürgerInnenplattform und der Polnischen Volkspartei unterstützte Schauspieler Cezary Morawski zum neuen Leiter bestellt. Von Seiten der Politik war man offensichtlich bestrebt, eine Person zu finden, die sich leicht kontrollieren ließe. Doch die Strategie ging nicht auf, denn schon kurz nach der Bekanntgabe des Resultats entwickelte sich eine breite öffentliche Diskussion, in der sich große Teile des Ensembles wie auch des Publikums gegen die Bestellung von Morawski aussprachen. Die Facebook-Gruppe „Publikum des Teatr Polski in Wrocław“ („Publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu“) organisierte zahlreiche Protestveranstaltungen, während Mitglieder des Ensembles nach jeder Vorstellung von der Bühne ins Publikum herabstiegen und mit Klebeband vor dem Mund verschiedene Stellungnahmen zur schwierigen Situation des Teatr Polski vorlasen. Statt den Dialog zu suchen, reagierte der neue Direktor mit rigorosen Maßnahmen: So ließ er das Licht im Saal immer direkt nach den Vorstellungen abstellen, kündigte die Verträge von SchauspielerInnen, die an Aktionen teilgenommen hatten, strich insgesamt sieben Stücke aus dem Repertoire, obwohl diese regelmäßig ausverkauft waren und sagte Gastspiele bei internationalen Festivals ab. Dafür lud er Produktionen anderer Theaterhäuser ein, zu deren Premieren aber oft nur eine Handvoll BesucherInnen erschien. Die Auseinandersetzung wurde in den Kommentaren der polnischen Medien intensiv diskutiert. Zur gleichen Zeit formierte sich eine unabhängige Initiative mit dem Namen „Teatr Polski im Untergrund“ („Teatr Polski w Podziemi“), welche die abgesetzten Stücke aufführ-

te. Manche der entlassenen SchauspielerInnen waren auf der Suche nach Arbeit in andere Städte umgezogen. Dann überschlugen sich die Ereignisse: Dieselben Kräfte innerhalb der Polnischen Volkspartei der Woiwodschaft Schlesien, die zuvor die Bestellung von Cezary Morawski zum Direktor betrieben hatten, beschlossen nun, ihn angesichts der breiten Kritik wieder zu entlassen. Dieses Ansinnen wurde allerdings von Paweł Hreniak, dem Präsidenten der Woiwodschaft Schlesien von der PiS, verhindert. Zur selben Zeit hatte sich im Teatr Polski eine Gruppe zur Unterstützung Morawskis gebildet, die sich vorwiegend aus dem technischen Personal und einigen SchauspielerInnen zusammensetzte. Der designierte Nachfolger Morawskis wurde von Mitgliedern dieser Gruppe mit einem Hausverbot belegt und am Zutritt zum Theater gehindert. Mittlerweile steht sogar eine vollständige Liquidation mit anschließender Neugründung des Teatr Polski im Raum, was unter anderem die Kündigung sämtlicher Angestellter bedeuten würde. Nach der Vorstellung der Regierung soll mit diesem Schritt ein konstruktiver Ausweg aus dem Konflikt gefunden werden, für den jedoch in Wahrheit diese selbst verantwortlich ist.

### Warszawa, eine andere Situation?

Im Februar 2017 provozierte die Inszenierung „Klątwa“ („Der Fluch“) unter der Regie von Oliver Frlić am Teatr Powszechny in Warszawa [Warschau] eine höchst emotional geführte Debatte. Die Ausrichtung des Stücks war antireligiös und verwendete eine Vielzahl religiöser Symbole, darunter Kreuze, die sich in Maschinengewehre verwandelten und eine Skulptur von Papst Johannes Paul II., die dazu verwendet wurde, verschiedene sexuelle Praktiken zu simulieren. Des Weiteren beinhaltete die Aufführung eine fiktive Spendensammlung für einen angeblichen Anschlag auf Jarosław Kaczyński, dem Vorsitzenden der PiS-Partei. Während die Staatsanwaltschaft bereits damit begonnen hatte, gegen die

Verantwortlichen des Stücks wegen Blasphemie und Anstiftung einer Straftat zu ermitteln, richteten sich zahlreiche PolitikerInnen, darunter auch Piotr Gliński, der Minister für Kultur und nationales Erbe, mit Statements an die Öffentlichkeit, in denen die Absage der Premiere gefordert wurde.



*Teatr Powszechny in Warszawa*

Die Strategie des kroatischen Regisseurs Oliver Frlić war jener des Teatr Polski in Wrocław anlässlich der Premiere von Jelineks „Der Tod und das Mädchen“ sehr ähnlich. Frlić wollte eine Reaktion provozieren und damit über die Medien eine soziopolitische Debatte auslösen. Innerhalb kürzester Zeit wurde das Theater damit erneut zum Zentrum eines sozialen Konflikts, in dem sich BefürworterInnen und GegnerInnen aus dem ganzen Land gegenüberstanden. Allerdings war es nur einem kleinen Teil beider Konfliktparteien überhaupt möglich, die Aufführung des Stückes zu besuchen, weshalb dessen Inhalte in erster Linie über die Medienberichterstattung kommuniziert wurden. Die Argumente beider Seiten vermochten kaum zu überraschen – während die einen die Bedeutung des Stückes für die Auseinandersetzung mit der dominanten Rolle der katholischen Kirche in Polen betonten, taten die anderen das Stück als Gotteslästerung ab. Die Kritik von VertreterInnen der PiS verlagerte sich jedoch schnell von religiösen Argumenten auf die Spendensammlung für den vermeintlichen Anschlag auf den eigenen Vorsitzenden, mit dem Ziel, die politische Gegenseite in der Stadtregierung in Warszawa unter Druck zu setzen, die für die Finanzierung des Teatr Powszechny zuständig ist. Damit gelang es den InitiatorInnen eines Theaterstücks erneut, die Regierungspartei vor laufenden Kameras in ein politisches Spiel hineinzuziehen, bei dem offensichtlich wurde, dass es nicht um religiöse Werte, sondern allein um einen Machtgewinn geht.

Mittlerweile ist das Thema aus den Medien wieder verschwunden. Die Staatsanwaltschaft ist weiterhin mit Erhebungen be-

schäftigt. Der Meinung einiger JournalistInnen zufolge hilft die allgemeine Verwirrung nur dem Spektakel. Die Sache ist also beinahe vergessen. Was allerdings quer durch alle Parteien bestehen bleibt, ist die Angst vor der Kraft des Theaters. Es gibt nämlich keine geeignete Strategie, ein Feuer zu löschen, das an immer mehr Theatern ausbricht und bei jedem Löschversuch noch größere Kontroversen auslöst. Ein weiterer Akt des Spektakels trug sich bald darauf in Kraków [Krakau] zu.

### Unerwartete Veränderungen

Im Mai 2017 wurde an einer der wichtigsten Bühnen Polens, dem Narodowy Stary Teatr in Kraków, eine neue Leitung bestellt. Diese Institution gilt als Ikone der polnischen Theatertradition und steht seit vielen Jahren für visionäre Theaterkunst, die auch den intensiven Austausch mit dem Publikum sucht. Wie auch das Teatr Polski in Wrocław wird das Narodowy Stary Teatr in Kraków vom Ministerium für Kultur und nationalem Erbe zum Teil finanziert und verwaltet. Die Bewerbung von Jan Klata, der das Theater seit 2013 geleitet hatte, war im Ausschreibungsverfahren genauso abgelehnt worden, wie die zahlreicher anderer bekannter BewerberInnen. Das Ministerium für Kultur und nationales Erbe, welches durch die Entsendung von fünf VertreterInnen in die Kommission ein großes Gewicht bei der Entscheidung hatte, unterstützte erfolgreich die Nominierung von Marek Mikos als Generaldirektor und von Michał Gieleta als künstlerischen Leiter. Während es sich bei Mikos um einen Theaterkritiker und ehemaligen Leiter von TVP Kielce, einem regionalen Fernsehsender, handelt, ist Gieleta zuvor als Regisseur vorwiegend im Ausland tätig gewesen. Das Ministerium brachte wiederholt seine Genugtuung über die Entscheidung zum Ausdruck, die MitarbeiterInnen und das Publikum waren hingegen größtenteils schockiert. So schwellte innerhalb weniger Tage eine Welle des Protests an, die sich in Demonstrationen, zahlreichen Stellungnahmen und Leserbriefen sowie einer breiten öffentlichen Diskussion entlud.



*Narodowy Stary Teatr in Kraków*

Der Vergleich mit dem Fall des Teatr Polski in Wrocław lässt auf eine ähnliche Strategie der Politik schließen, mit dem Ziel, Risiken zu vermeiden; etwa dem Risiko, dass ein Spektakel oder eine öffentliche Diskussion oppositionelle Kräfte hervorbringen könnte, die sich später einmal zu einer realen Bedrohung für die Regierenden entwickeln könnten. Es stellt sich jedoch die Frage, ob es sich dabei um eine effektive Strategie handelt, oder ob eine derartige Vorgehensweise nicht die Entstehung noch stärkerer oppositioneller Bewegungen fördert?

### Lässt sich diese Tendenz stoppen?

Heute ist die Stimmung in Polens Theaterlandschaft spürbar angespannt. Immerhin haben die Solidarität, der Protest und die vielen öffentlichen Stimmen gezeigt, dass eine alternative Entwicklung möglich ist. Es gibt eine breite Tendenz zu einer aktiven Form sozialen Engagements, die sich mehr an der Idee des zivilen Widerstands orientiert als an einer gesellschaftlichen Integration an der Seite der regierenden Partei.

**Die Gesellschaft profitiert von dieser Entwicklung;** doch sie verliert auch etwas. Mit dem Verlust ihrer hervorragenden und gut eingespielten Ensembles und den Spektakeln wendet sich auch das Stammpublikum von den Theatern ab. Manche der abrupten Einschnitte und unverantwortlichen Entscheidungen sind nicht mehr rückgängig zu machen, ähnlich eines gerodeten Waldes, der sich nicht allein mit der Pflanzung ein paar neuer Bäume wieder aufforsten lässt. Die Spirale aus Aktion und Reaktion, die ihren Ausgangspunkt bereits vor einigen Jahren genommen hat, lässt weitere Ausbrüche befürchten und eine Rückkehr zum ursprünglichen Zustand immer unwahrscheinlicher erscheinen.

Es wird sich noch zeigen, ob das Erwachen des gesellschaftlichen Widerstandes zur Eskalation des Konflikts beitragen oder ob die Bewegung in Vergessenheit geraten wird. Üblicherweise sind die sozialen Unterschiede immer stärker als der soziale Konsens. Schon in der Antike hat Theater immer die Realität kommentiert, sie lächerlich gemacht und herausgefordert, und hat sich damit viele FreundInnen und genauso viele FeindInnen gemacht. Die enorme Kraft des Theaters wird auch an zahlreichen Beispielen sichtbar: etwa dem „Theater der Unterdrückten“ des Brasilianers Augusto Boal, dem „Bread and Puppet Theatre“ des US-Amerikaners Peter Schumann, oder anhand der russischen Performance-Gruppe „Pussy Riot“. Wenn man überlegt, eine offene Auseinandersetzung mit dem Theater zu führen, dann sollte man sich dieser Beispiele bewusst sein, denn das Theater war immer schon ein Ort des gemeinsamen künstlerischen wie sozialen Ausdrucks und der Freiheit – und es wird es auch immer bleiben. ◀

(1) Aus dem Englischen übersetzt von Chris Hessele.

## BÜCHER

Bauman, Zygmunt: *Life in Fragments: Essays in Post-modern Morality*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1993

Debord, Guy: *The society of the spectacle*. New York: Zone Books Edition, 1994.

## ARTIKEL

Agence France Presse (AFP): Polish prosecutors investigate play that features sex scenes with statue of Saint John Paul II. [www.thejournal.ie/controversy-polish-play-pope-3253895-Feb2017/](http://www.thejournal.ie/controversy-polish-play-pope-3253895-Feb2017/) (15. 5. 2017).

Karpiuk, Dawid: „Kłatwa” w Teatrze Powszechnym to spektakl jakiego Polska potrzebuje. Dlaczego? [www.newsweek.pl/opinie/-klatwa-w-teatrze-powszechnym-najwazniejszy-spektakl-ostatnich-lat-,artykuly,405741,1.html](http://www.newsweek.pl/opinie/-klatwa-w-teatrze-powszechnym-najwazniejszy-spektakl-ostatnich-lat-,artykuly,405741,1.html) (15. 5. 2017).

Karpiuk, Dawid: Dyktatura średników. [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242010.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242010.html) (15. 5. 2017).

Konopko, Aleksandra: Sztuka protestu. [www.didaskalia.pl/109\\_konopko.htm](http://www.didaskalia.pl/109_konopko.htm) (15. 5. 2017).

Kołodzyńska, Agnieszka: „Śmierć i dziewczyna” – skandalu nie było. [www.wroclaw.pl/smierc-i-dziewczyna-skandalu-nie-bylo](http://www.wroclaw.pl/smierc-i-dziewczyna-skandalu-nie-bylo) (15. 5. 2017).

Krawczyk, Dawid: Mieszkowski: protest w teatrze wciąż się tli. <http://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/mieszkowski-protest-w-teatrze-wciaz-sie-tli/> (15. 5. 2017).

Krupiński, Waław: Sensacyjna zmiana w Starym Teatrze. Kłata przegrał konkurs na dyrektora. [www.dziennikpolski24.pl/aktualnosci/a/sensacyjna-zmiana-w-starym-teatrze-klatka-przegral-konkurs-na-dyrektora,12061848/](http://www.dziennikpolski24.pl/aktualnosci/a/sensacyjna-zmiana-w-starym-teatrze-klatka-przegral-konkurs-na-dyrektora,12061848/) (15. 5. 2017).

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego: Komunikat ws. zajęć przed Teatrem Powszechnym w Warszawie. [www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws-zajsc-przed-teatrem-powszechnym-w-warszawie-7325.php](http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws-zajsc-przed-teatrem-powszechnym-w-warszawie-7325.php) (15. 5. 2017).

Piekarska, Magda: Teatr Polski w podziemiu wystawia pierwszą premierę w sezonie. <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,21213143,teatr-polski-w-podziemiu-wystawia-pierwsza-premiere-w-sezonie.html> (15. 5. 2017).

Piekarska, Magda: Wrocław. Rozwiążą Teatr Polski. [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/241501.html%0A](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/241501.html%0A) (15. 5. 2017).



Ein Dramolett von Andi Wahl

# Partei und Bewegung

*Andreas Wahl ist Maurer, Zimmermann, Tischler, Historiker, Publizist,  
Vater und Geschäftsführer von Radio FRO (105,0MHz) in Linz.*

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

**Kind**—

Du, Papa!

**Vater**— Hmm?

**Kind**—

[zeigt auf ein Bild in der Zeitung] Du Papa, warum schaut der Mann mit den Fliegerohren so lustig? Hat der gerade einen Witz erzählt?

**Vater**— [dreht die Zeitung um und betrachtet das Bild] Das ist Sebastian Kurz, der Chef der ÖVP. Das ist eine Partei. Ich glaube aber nicht, dass der da gerade einen Witz erzählt hat. Ich glaube der versucht ein freundliches Gesicht zu machen, weil der Bundeskanzler werden will.

**Kind**—

Oder die Rechte von ArbeiterInnen!

**Vater**— Genau.

**Kind**—

Und die Bewegung vom Kurz. Für was setzt die sich ein?

**Vater**— Puh! So genau weiß ich das gar nicht. Auf jeden Fall dafür, dass die Unternehmen es einfacher haben. Weniger Gesetze haben, an die sie sich halten müssen und die Arbeiter – und Arbeiterinnen – pro Tag mehr arbeiten dürfen und weniger Urlaub bekommen.

**Kind**—

Und die Övaube. Für was ist die?

**Vater**— Die ÖVP ist für dasselbe.



▶ Kind—

Wird denn der Bundeskanzler, der das freundlichste Gesicht machen kann?

**Vater—** Das nicht gerade. Aber es wird immer wichtiger, wie ein Politiker aussieht.

Kind—

Oder eine Politikerin!

**Vater—** Genau! Manche haben sogar einen eigenen Fotografen, der den Zeitungen immer schöne Fotos von dem Politiker schickt. (Pause) Oder von der Politikerin.

Kind—

Genau! Manche haben auch eine Fotografin! (lacht) Und wenn der Sebastian Kurz vor lauter lieb Schau'n dann Bundeskanzler ist, wer wird dann Chef von der Övaube? Oder Chefin?

**Vater—** Das bleibt er auch. Er will nämlich Chef der ÖVP sein, Bundeskanzler und noch Chef der Kurz-Bewegung.

Kind—

Ui, soviel Chef! Wir haben im Kindergarten auch eine Bewegungschefin, die Turngabi! Ist der Mann da der, der...

**Vater—** Sebastian Kurz.

Kind—

Genau! Ist der Sebastian auch sowas wie die Turngabi?

**Vater—** Nein, eine politische Bewegung hat nichts mit Turnen zu tun. Eine politische Bewegung setzt sich für ein politisches Ziel ein. Für die Umwelt, den Frieden oder für die Rechte von Arbeitern.

▶ Kind—

(denkt nach) Und warum braucht man dann eine Partei und eine Bewegung, wenn die eh das Gleiche wollen?

**Vater—** (denkt nach) Na ja. Eine Partei kümmert sich um ganz viele Themen und versucht zu allem eine Meinung zu haben. Eine Bewegung hat nur wenige Themen, oder überhaupt nur ein Thema. Und eine Partei hat fixe Mitglieder und bei einer Bewegung kann mitmachen wer will. Aber eigentlich glaube ich, dass das mit der Bewegung gar nicht wirklich ernst gemeint ist. Die reden nur von einer Bewegung, weil vielen Leuten Parteien schon ziemlich auf die Nerven gehen. Bewegung klingt für viele besser als Partei.

Kind—

Ach so. Die Övaube verkleidet sich nur als Bewegung. Das ist also so wie Fasching nur halt für Parteien. Vielleicht schaut der Sebastian Kurz deshalb so lustig auf dem Foto, weil ihm da gerade das mit dem Parteien-Fasching eingefallen ist.

**Vater—** Ja, kann sein.

Kind—

Oder es ist ihm gerade eingefallen, wie unser Hund heißen könnte.

**Vater—** Wir haben doch gar keinen Hund!

Kind—

Sollten wir aber!









Monika Mokre

# Kunst und kulturelle Produktion

zwischen gesellschaftlicher  
Relevanz und kommerzieller  
Verwertbarkeit

*Monika Mokre ist Politikwissenschaftlerin am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Vorsitzende des eipcp, european institute for progressive cultural policies.*

**Über Kunst wird viel geredet und geschrieben** – an Stammtischen, von MuseumsdirektorInnen, von KunstkritikerInnen, von PolitikerInnen aller Couleurs, eventuell sogar von KünstlerInnen. Der Diskurs erfolgt dabei jeweils in der eigenen Peer-Group. Über diese Gruppe hinaus ist es recht schwierig, über Kunst zu reden – schon einmal, weil immer unklar ist, worüber eigentlich geredet wird. Die Frage „Was ist Kunst?“ sollte nach meiner Erfahrung – wenn überhaupt – frühestens nach dem vierten Bier diskutiert werden – weil es dann schon ziemlich egal ist, worüber diskutiert wird. Die Aussage „Das ist keine Kunst“ wird hingegen an Stammtischen schon vor jeglicher Alkoholisierung mit großem Selbstbewusstsein getroffen. Womit sich die StammtischteilnehmerInnen von vornherein als Banausen disqualifiziert und von jedem anerkannten Diskurs über Kunst selbst ausgeschlossen haben.

**Reden wir also nicht über Kunst**, reden wir über die Funktionen von Kunst. Oder, genauer, reden wir über die Funktionen, die der Kunst zugeschrieben werden, ohne dass klar gemacht wird oder klar gemacht werden muss, was Kunst denn nun ist. Das ist ein Thema, das über Jahrhunderte hinweg gerne besprochen wurde. Allerdings durchaus nicht seit Anbeginn der Geschichte. Während sich mit Blick auf die Höhlen von Chauvet<sup>1</sup>

und die Venus von Willendorf<sup>2</sup> durchaus argumentieren lässt, dass Kunst die Geschichte der Menschheit begleitet hat, bedeutet das doch nicht, dass der Kunst seit jeher eine besondere Funktion zugesprochen wurde. In der Antike wie auch im Mittelalter gab es weder eine trennscharfe Unterscheidung zwischen KünstlerInnen und HandwerkerInnen noch ein besonderes Interesse an der Persönlichkeit von KünstlerInnen.

Dies änderte sich gravierend und nachhaltig mit der im 15. Jahrhundert beginnenden Renaissance, die der Kunst zumutete, einen privilegierten Zugang zum Sinn der menschlichen Existenz zu bieten, und den autonomen (und stets männlichen) Geniekünstler als Wächter und Verwalter dieses Zugangs konstruierte. Damit wurde auch dem Künstler (und sehr viel später und in geringerem Ausmaß der Künstlerin) ein besonderer Status zugeschrieben, der im aufkommenden Kapitalismus des 18. und 19. Jahrhundert unter Rückbezug auf die „Freiheit der Kunst“ noch bestärkt wurde.

**Aus der Freiheit der Kunst** und der KünstlerInnen, aus ihrer Position außerhalb der Gesellschaft, der täglichen Realpolitik und der ökonomischen Verwertungslogik wurden insbesondere in der Aufklärung spezifische gesellschaftliche Funktionen der Kunst abgeleitet – sie ermögliche „interesseloses Wohlgefallen“ und damit die zeitweise Überschreitung von Gruppeninteressen (Immanuel Kant), sie könne aufgrund ihrer Abgehobenheit von der täglichen Politik der moralisch-politischen Erziehung dienen (Friedrich Schiller), in ihr entfalte sich der Spieltrieb (Schiller) oder sie stelle gar einen Ausdruck des Verständnisses des Geistes von sich selbst dar (Friedrich Hegel).

In dieser Form können Kunst und Kulturproduktion ein Forum bilden, in dem Konflikte über Demokratie ausgetragen werden können.

Trotz ihrer radikalen Abkehr von der Rationalität der Aufklärung verstärkte die Romantik mit ihrem Bild des intuitiven, von innerem Drang motivierten Künstlers noch dieses emphatische KünstlerInnenbild, das durchaus auch heute noch wirksam ist. Die Kunst des 20. Jahrhunderts kann über weite Strecken als ein Protest gegen diese Zuschreibungen gelesen werden, als künstlerische Selbstermächtigung zu gesellschaftlicher Wirksamkeit und politischer Einmischung, auch als Allianzenbildung mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Bewegungen. Zugleich rückte der elitäre Charakter der Kunst ins Zentrum theoretischer und politischer Kritik – der Zugang zu Kunst als Teil des kulturellen Kapitals von denjenigen, die auch über das meiste materielle Kapital verfügen (Pierre Bourdieu) und die Abwertung kultureller Produktion und Konsumption weniger einkommensstarker und gebildeter Schichten [cultural studies].

**Spätestens als die neoliberale Wende** ab den 1980er Jahren zum politischen Paradigma wurde, übersetzten sich gesellschaftliche Relevanz und mögliche Breitenwirkung von Kunst und Kulturproduktion zunehmend in ökonomischen Erfolg – oder gewannen zumindest ökonomische Bedeutung. All diese extrem vereinfachten Entwicklungen führten dazu, dass wir derzeit sehr unterschiedliche Kunstverständnisse vorfinden, die nebeneinander ohne wesentliche Berührungspunkte und ohne möglichen Konsens existieren. Der Geniekünstler hat die Bühne noch keineswegs verlassen, muss sich diese aber mit kulturellen Entrepreneurs teilen wie auch mit KünstlerInnen, die sich in den Dienst der einen oder anderen politischen Sache stellen – etwa indem sie die nationale kulturelle Identität stärken oder einen positiven Faktor in der globalen Standortkonkurrenz darstellen, aber auch als politische AktivistInnen in Widerstandsbewegungen. Dies wäre nun nicht weiter problematisch – viele Berufsgruppen erfüllen unterschiedliche und auch widersprüchliche Funktionen. Doch es ist ein Spezifikum der Kunst (wie auch etwa der Bildung oder der Wissenschaft), dass sie im Regelfall nicht marktfähig

ist. Damit ist sie auf Finanzierung angewiesen, die in Europa überwiegend öffentlich bereitgestellt wird. Dies gilt auch für die Kultur- und Kreativwirtschaft, die zumeist öffentliches Startkapital benötigt. Und wenn Steuergelder zur Finanzierung eines gesellschaftlichen Sektors wie auch von spezifischen Personen benutzt werden, stellen sich Legitimationsnotwendigkeiten, die aus der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst abgeleitet werden müssen.

**Im traditionellen Bild von Kunst und KünstlerInnen** ergibt sich diese Relevanz daraus, dass Kunst und KünstlerInnen außerhalb politischer und ökonomischer Zwänge stehen, frei von politischem Einfluss wie auch ökonomischem Erfolgsdruck sind und daher interesseloses Wohlgefallen, Raum für den Spieltrieb etc. schaffen. Der Anspruch, dass künstlerisches Schaffen über den Umweg der Kultur- und Kreativwirtschaft Profite produziert, steht ebenso im Gegensatz zu diesem Paradigma wie die Instrumentalisierung der Kunst für politische Zwecke. Und so finden sich als Legitimation von Kunstfinanzierung wirtschaftliche und politische Erfolgsparameter neben der apodiktischen Behauptung, dass Kunst finanziert werden muss, weil sie per se und ohne weitere Beweislast gesellschaftlich relevant ist. Kunstfinanzierung ist eine [höchst relevante] Form von Kulturpolitik, ist also staatliches Handeln. Aus dieser Perspektive lässt sich eine andere mögliche Perspektive auf Kunst und Kulturproduktion und deren öffentliche Finanzierung gewinnen, die auf der Prämisse beruht, dass staatliches Handeln in der Demokratie der Demokratie zu dienen hat. Die Frage, die sich aus dieser Sicht stellt, lautet dann: In welcher Form fördern Kunst und Kulturproduktion die Demokratie und ihre Entwicklung?

**Diese Frage wirft allerdings** ein neues definitorisches Problem auf, nämlich: Was ist Demokratie? Doch zumindest lässt sich hier ein Bezugsrahmen aufspannen, innerhalb dessen es möglich ist, die unterschiedlichen Konzeptionen von Kunst und Kulturproduktion gegeneinander abzuwägen.





► Versuchen wir die Frage mit einer ersten Annäherung an Demokratie zu beantworten, nämlich der bekannten Formel von Abraham Lincoln: Demokratie ist Regierung des Volkes, für das Volk, durch das Volk.

**Das erste Problem**, auf das wir in dieser Definition stoßen, ist „das Volk“. Was ist das Volk? Wie wird aus einer Menge von Menschen, die sich in einem Territorium befinden, ein Volk? Das ist die Frage nach kollektiver Identität und für die Konstruktion kollektiver Identität hat das Kulturschaffen seit der „Erfindung der nationalen Gemeinschaft“ (Benedikt Anderson) eine zentrale Rolle gespielt – etwa in Form des kulturellen Erbes. Aber wie bereits beschrieben werden auch die zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion zu diesem Zweck in die Pflicht genommen – nicht zuletzt auch für die Schaffung subnationaler (etwa regionaler oder kommunaler) und supranationaler (etwa europäischer) Identitäten.

Doch zugleich dekonstruiert zeitgenössische Kunst auch die Selbstverständlichkeit nationaler Identitäten, fokussiert auf hybride Identifizierungen, das kulturelle Erbe von MigrantInnen und die grenzüberschreitende Qualität der Kunst. In dieser Form können Kunst und Kulturproduktion ein Forum bilden, in dem Konflikte über Demokratie ausgetragen werden können – ein privilegiertes Forum aufgrund der gesellschaftlich weitgehend akzeptierten (wenn auch unklar konzipierten) Freiheit der Kunst. Sie dienen der Erziehung des Volkes und sind somit eine Möglichkeit, das Volk in die Lage zu versetzen, sich selbst zu regieren.

**Gleiches gilt in Bezug auf den Anspruch von Demokratie**, eine Regierung für das Volk zu sein. Was ist das Gemeinwohl? Was sind die gemeinsamen Interessen des Volkes? Geht es allen gut, wenn es der Wirtschaft gut geht oder bedarf es der Umverteilung gesellschaftlichen Reichtums? Dient der Ausschluss von MigrantInnen dem Wohle des Volkes? Ist das Recht auf Versammlungsfreiheit höher oder geringer zu bewerten als die Sicherheitsinteressen des Staats? All dies sind Fragen, die im Rahmen der Kunst aufgegriffen werden können – und aufgegriffen werden.

Und damit dienen Kunst und Kulturproduktionen auch der Erziehung des Volkes, durchaus im Sinne der moralischen Anstalt, als die Friedrich Schiller das Theater bezeichnete, wenn auch vielleicht mit anderen Mitteln. Und sie sind somit auch eine Möglichkeit, das Volk in die Lage zu versetzen, sich selbst zu regieren.

[...] auch und gerade dann, wenn sich Kulturschaffende nicht politischen und ökonomischen Paradigmen unterordnen.

**Die vorliegenden Überlegungen** sind ein sehr cursorischer Versuch, mögliche demokratische Funktionen von Kunst und Kulturproduktion zu beschreiben, der sich gut aus ganz anderen Sichtweisen auf Demokratie und Kunst bestreiten lässt – und auch bestritten werden sollte. Denn Demokratie ist auch Konflikt und (zumindest als Ideal) eine spezifische Form der offenen Konfliktaustragung, die ohne (personelle und strukturelle) Gewalt auskommt.

**Doch so verkürzt dieser Zugang auch ist**, lassen sich doch aus ihm eventuell zwei Einsichten ziehen: Wenn wir erstens darin übereinstimmen, dass Kunst und Kulturproduktion für Demokratie relevant sind, dann folgt daraus nicht nur die Legitimation, sondern die Pflicht zu staatlicher Finanzierung – und zwar auch und gerade dann, wenn sich Kulturschaffende nicht politischen und ökonomischen Paradigmen unterordnen.

**Und es lässt sich zweitens** aus diesen Überlegungen ein Raster dazu entwickeln, nach welchen Kriterien Kunst und Kulturproduktion finanziert werden sollten, der der sinnlosen Frage, „Was ist Kunst?“ ebenso entgeht wie der ökonomischen Wertungslogik. ◀

(1) Die Chauvet-Höhle nahe der französischen Kleinstadt Vallon-Pont-d'Arc zählt zu den weltweit bedeutendsten archäologischen Fundplätzen. Die mehrheitlich aus Tier- und Symboldarstellungen bestehenden Höhlenmalereien sind vermutlich mehr als 30.000 Jahre alt.

(2) Die Venus von Willendorf ist eine kleine Steinfigur aus der jüngeren Altsteinzeit und gilt als bekanntestes österreichisches archäologisches Fundstück.

Vesna Vuković

# (Des)Illusion von Unabhängigkeit

*Vesna Vuković ist Kuratorin, Wissenschaftlerin und Übersetzerin. Sie war Lehrbeauftragte in Zagreb und Split und ist Radiomacherin beim kroatischen Radio 3.*

**Ausgehend von der Annahme**, dass die künstlerische Arbeit innerhalb der kapitalistischen Ökonomie gewissermaßen einen Ausnahmestatus hat, setzt sich dieser Beitrag mit den Arbeitsbedingungen im Kunstfeld auseinander und legt ein besonderes Augenmerk auf die in jüngster Vergangenheit stetig zugenommene Mobilisierung von AktivistInnen in Kunst und Kultur, die verstärkt für ihre Anliegen eintreten.<sup>1</sup> Der konstatierte Ausnahmestatus bezieht sich sowohl auf den Charakter der künstlerischen Tätigkeit (d.h. ihre Position in den Produktionsverhältnissen), als auch auf ihre Reproduktion. Trotz der feldspezifischen Schwierigkeiten kann dabei die Klassenanalyse nicht außer Acht gelassen werden, da sie für das Verständnis von kapitalistischen Gesellschaften wesentlich ist und dazu beiträgt, konzeptuellen Raum für politisches Handeln zu schaffen.

**Spätestens seit der letzten kapitalistischen Krise** ist ein wachsendes Interesse an den Arbeitsbedingungen im Kunstfeld beobachtbar. Die in der Kunst (bzw. im weiteren Sinne: in der Kultur) Tätigen definieren sich in den vergangenen Jahren immer häufiger als art workers (KunstarbeiterInnen) und cultural workers (KulturarbeiterInnen) und organisieren sich in Plattformen, die gegen schlechte Arbeitsbedingungen im Kunstfeld, aber auch gegen soziökonomische Benachteiligungen ihres Berufsstandes im Allgemeinen protestieren.

Diese Entwicklung bedeutet jedoch noch nicht, dass AkteurInnen im Kunstfeld nun für systemische Kritik sensibilisiert sind. Obwohl all den Initiativen gemein ist, dass sie die sozioökonomische Ungleichheit im Kunstfeld eindeutig als solche identifizieren, versuchen sie diese im Rahmen des Kunstfeldes selbst zu erklären – und sie konsequenterweise auch darin zu beseitigen,

Ihr Kampf bleibt deshalb ein bloßer Kampf für die eigenen professionellen Interessen; sich mit anderen gesellschaftlichen Gruppen zu solidarisieren und zu vernetzen, wird verabsäumt.

ohne dabei in einem breiteren Kontext zu argumentieren und zu agieren. Ihr Kampf bleibt deshalb ein bloßer Kampf für die eigenen professionellen Interessen; sich mit anderen gesellschaftlichen Gruppen zu solidarisieren und zu vernetzen, wird verabsäumt.

**Ein konzeptueller Terminus**, der für eine Vielzahl an Gruppen anwendbar ist, ist der der Prekarität. Kennzeichnend für den soziologischen Begriff ist eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Unsicherheit, die sich auf die Erwerbstätigkeit von Mitgliedern verschiedener sozialer Gruppen bezieht. Die schon lange im Sprachgebrauch befindliche Prekarität kommt vom Adjektiv prekär, das im ursprünglichen Sinne „unsicher, weil widerruflich“ meint, und kennt auch die aus Proletariat und prekär zusammengesetzte Abwandlung Prekariat (meines Erachtens eine redundante Wortkreation, da das Proletariat per definitionem prekär ist). Die Prekarität im heutigen Sinne hat ihren Ursprung



in der postindustriellen Gesellschaft, die im starken Gegensatz zur industriellen Gesellschaft und ihrer Arbeitsorganisation und -teilung steht. Nach Karl Marx sind für letztere Gesellschaftsform „industrielle Reservearmeen“ charakteristisch – ein Umstand, der den Erwerbstätigen das Gefühl der Ersetzbarkeit und permanenten Bedrohung bringt. Das Proletariat hat Marx als eine von Prekarität gekennzeichnete Klasse beschrieben. Proletarier könnten nur dadurch überleben, indem sie ihre eigene Arbeitskraft verkaufen. Die Prekarität ist also definierendes Merkmal proletarischer Existenz sowie gleichermaßen entscheidendes Element des proletarischen Kampfes.

**Nach der jahrelangen unkritischen Betrachtung** und bisweilen sogar Glorifizierung von sogenannten Freelancern scheint die begriffliche Durchsetzung der Prekarität schon beinahe ein Fortschritt zu sein, jedoch ist sie ebenfalls problematisch. Das Konzept der Prekarität wird gegenwärtig reduktionistisch und ahistorisch behandelt. Reduktionistisch, weil es jene Gruppierungen akzentuiert, die aufgrund ihrer Lebensumstände sozial abgestiegen sind bzw. von einem sozialen Abstieg bedroht sind, jedoch weder die Struktur der Arbeiterklasse ins Blickfeld nimmt, noch die Unterschiede zu Kapitalisten und anderen Klassen hervorstreicht.

Als Folge stehen diese Gruppierungen im Gegensatz (oder im Widerspruch) zu jenen ProletarierInnen, die angestellt sind. Zur Verdeutlichung seien Museen und Galerien angeführt, in welchen zeitgenössische KünstlerInnen gegen Benachteiligungen protestieren, aber keine Beziehungen zu den Angestellten (dem sog. nicht kreativen, heutzutage häufig nicht festangestellten Personal aus den Bereichen Technik, Reinigung etc.) knüpfen. Gekämpft wird hier für De-Proletarisierung, aber nicht für eine proletarische Vereinigung. Der Protest ist individualistisch und auf die engen professionellen Anliegen und Interessen der Mittelklasse gerichtet.

Darüber hinaus wird das Konzept der Prekarität auch auf eine ahistorische Weise behandelt: Die VertreterInnen der Prekaritätstheorie betrachten den Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg (die sog. „Goldene Zeit“ oder die Zeit des Sozialstaats, auf jeden Fall der Zeitraum, der eine Ausnahme im Kapitalismus darstellt) als Ausgangspunkt und als naturgegebene Lage. Dabei wird der historische Kontext weithin außer Acht gelassen – sowohl was die zum Teil blutige Vorgeschichte des relativen Friedens zwischen Kapital und Arbeitskräften betrifft, als auch was den gegenwärtigen Sozialstaat betrifft. Dessen Entstehung geht auf die Zeit des Kalten Krieges zurück, als Gewerkschaften und kommunistische Parteien auch im Westen an Bedeutung gewonnen haben. Um zu verstehen, wie es zu diesem kurzen Abkommen zwischen dem Kapital und den Arbeitskräften gekommen ist, muss auf das grundlegende Marx'sche Konzept, das die Prekarität als definierendes Merkmal der Arbeiterklasse begreift, zurückgegriffen werden. Ferner dient es als Analyseinstrument für das Aufkommen des heute als Neoliberalismus bekannten Klassenkrieges, der infolge der ersten kapitalistischen Krise nach dem Zweiten Weltkrieg in den 1970er Jahren – durch Budgetkürzungen und Angriffe auf Gewerkschaften – begonnen hat.

**Die eingangs angeführte Feststellung**, dass die Kunst, oder genauer die künstlerische Arbeit, einen exzeptionellen Status in der kapitalistischen Ökonomie hat, lässt sich u.a. daran festmachen, dass sie im starken Gegensatz zur Lohnarbeit steht. KünstlerInnen erhalten keinen Werklohn als Entlohnung für ihre Rolle in der Warenproduktion, sondern verkaufen ihr Produkt (z.B. an die Galerie oder an die SammlerInnen). Einerseits haben sie Kontrolle über den Arbeitsprozess und verfügen über Produktionsmittel, andererseits aber profitieren sie nicht davon, weil sie keine Überschüsse anhäufen können. Der exzeptionelle Status der künstlerischen Arbeit in der kapitalistischen Ökonomie reproduziert das Ideal, das Wunschbild der Mittelklasse: frei sein, d.h. Kontrolle über den eigenen Arbeits-



prozess haben und sich mit der eigenen Arbeit identifizieren zu können. In diesem Sinne ist die künstlerische Arbeit von ihrem Charakter her eine Mittelklassearbeitsform, wobei freilich auch viele gemischte Arbeitsformen existieren.

Unabhängig davon, wie die konkrete soziale Position der individuellen KünstlerInnen ist, ist ihre Arbeit an die Mittelklasse angebunden. Hier kommen wir zum zentralen Problem mit der Klasse im Kunstfeld: Die Klassenunterschiede sind darin nicht anerkannt. Allen KunstarbeiterInnen und KulturarbeiterInnen ist gemein, dass sie kreativ sind, unabhängig sind, dass sie Kunst machen. Dies sollte ihr einziges Interesse sein, jenseits von Klassenunterschieden, die das Kunstfeld – wie die Gesellschaft im Allgemeinen – durchkreuzen. Dem Kampf gegen ökonomische Ungleichheiten muss die Anerkennung der Tatsache vorausgehen, dass im Kunstfeld und zwischen den KünstlerInnen Klassenunterschiede existieren.

## Dem Kampf gegen ökonomische Ungleichheiten muss die Anerkennung der Tatsache vorausgehen, dass im Kunstfeld und zwischen den KünstlerInnen Klassenunterschiede existieren.

Um das gegenwärtige Ideal der Mittelklasse, sich mit der eigenen Arbeit zu identifizieren, zu erreichen oder diesem zumindest näher zu kommen, ist ein immer größeres Maß an Arbeit notwendig, was wiederum zu einem höheren Maß an Ausbeutung führt.

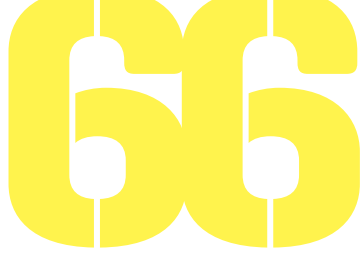
Kunst ist – besonders was die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts betrifft – ein Instrument der sozialen Mobilität. Eine der höchsten Stufen des sozialen Aufstiegs ist der Besitz von Kunstwerken. Während also der Besitz von Kunstwerken auf einen hohen sozialen Status schließen lässt, geht die Produktion von

Kunstwerken mit einem niedrigen einher. Dieser Widerspruch verdeutlicht den doppelseitigen Wert der Kunst: Künstlerische Arbeit ist eine Mittelklasseform der Arbeit, und obgleich proletarisiert, dient sie den Interessen der herrschenden Klasse, die sich durch den Kunstbesitz definiert.

Die auf die Vervielfältigung der kreativen Berufe und der wachsenden Absorption von Kunst in Kapitalprozesse zurückzuführenden geänderten Arbeitsverhältnisse im Kunstfeld können hier nicht im Detail analysiert werden. Was jedoch festgestellt werden kann, ist, dass die Anerkennung der eigenen [prekären] Arbeitsbedingungen mit der Anerkennung der brutalen Realität des Kapitalismus einhergeht. Statt die Proletarisierung im Kunstfeld isoliert zu betrachten und zu bekämpfen, muss der Kampf erweitert werden – in erster Linie dahingehend, sich mit der Arbeiterklasse zu solidarisieren und zu vernetzen. Unabhängig davon, in welchem Ausmaß sich KunstarbeiterInnen und KulturarbeiterInnen als ArbeiterInnen definieren, erkennt die Arbeiterklasse sie nicht als ArbeiterInnen an [selbst wenn sie direkt im Kunstfeld tätig sind, etwa als nicht kreative ArbeiterInnen in Museen und Galerien, als anonyme HerstellerInnen von Kunstkomponenten etc.]. Wenn dann noch die soziale Rolle der Kunst berücksichtigt wird und gefragt wird, für wen diese Arbeit gemacht ist – wer arbeitet, wer hat Zugang dazu, wer profitiert – verändert sich der Blick darauf.

Die Kunst ist keineswegs ein Bereich von freischwebenden Ideen, sondern eine Form von Praxis, die durch den außergewöhnlichen sozioökonomischen Status von KünstlerInnen, wie auch durch gesellschaftliche Beziehungen, die diesen Status bestimmen, bedingt ist. ◀

(1) Der Text basiert auf dem am 25. November 2016 in Graz gehaltenen gleichnamigen Vortrag im Rahmen des Symposiums „Matryoshka Effect – Cultural Policies and its Ideologies. Zur Lage von Kunst und Kultur in zeitgenössischen kapitalistischen Gesellschaften“.



Franco „Bifo“ Berardi

# Kognitarische Subjektivierung

**In den letzten Jahren** war die Entwicklung neuer techno-sozialer Bedingungen zu beobachten, die aktuell den Rahmen für den Prozess der Subjektivierung bilden.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich die Frage stellen, ob ein Prozess einer autonomen, kollektiven Selbstdefinition heute überhaupt noch möglich ist. Das Konzept des „general intellect“<sup>2</sup>, das von den italienischen Postoperaisten<sup>3</sup> (Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Christian Marazzi) in den 1990er-Jahren entwickelt wurde, betont die Bedeutung der Interaktion zwischen Arbeit und Sprache: die soziale Dimension von Arbeit als eine unaufhörliche Rekombination zahlloser Fragmente, die unablässig Zeichen und Informationseinheiten produzieren, verfeinern, verteilen und dekodieren. Jedes dieser, von InformationsarbeiterInnen produzierten, semiotischen Segmente trifft dabei auf unzählige andere Segmente, passt sich diesen an und verbindet sich zum kombinatorischen Rahmen der Info-Waren, dem Semiokapital.

**Semiokapital setzt neuro-psychische Energien frei**, beschleunigt sie auf Maschinengeschwindigkeit, zwingt jeder kognitiven Aktivität den Rhythmus vernetzter Produktivität auf. In der Folge wird jener Bereich der emotionalen Sphäre, der mit kognitiver Aktivität in Verbindung steht, bis an seine Grenzen strapaziert. Die Cybertime wird vom Cyberspace überladen – da es sich beim Cyberspace um eine ungebundene Sphäre mit unbegrenzter Beschleunigung handelt, während Cybertime (die biologische Zeit von Aufmerksamkeit, Gedächtnis und Imagination) nur bis zu einem bestimmten Punkt ausgedehnt werden kann oder andernfalls zerreißt. Tatsächlich zerreißt sie gerade, bricht unter der Belastung der Hyper-Produktivität zusammen. Panik und Depression breiten sich epidemisch in den Netzwerken des gesellschaftlichen Gehirns aus. Die aktuelle Krise der globalen Wirtschaft steht mit diesem Nervenzusammenbruch in direk-

*Franco „Bifo“ Berardi ist Autor, Medientheoretiker, Medienaktivist und Lehrbeauftragter für Mediensozialgeschichte an der Accademia di Brera in Mailand.*

tem Zusammenhang. Wenn Marx von Überproduktion sprach, dann meinte er damit ein ausuferndes Warenangebot, das vom gesellschaftlichen Markt nicht mehr absorbiert werden kann. Heute sieht sich das gesellschaftliche Gehirn mit einem überwältigenden Angebot an aufmerksamkeitsfordernden Waren konfrontiert. Die soziale Fabrik hat sich in eine Fabrik des Unglücks verwandelt: Das Fließband vernetzter Produktion beutet die emotionale Energie der kognitiven Klasse unmittelbar aus.

**An dieser Stelle möchte ich** näher auf den Begriff der biologischen Grenzen eingehen, die oft durch die Betonung der grenzenlosen Möglichkeiten von Technologie überdeckt werden. Dabei sollte man in jedem Fall von Technologie in einem bestimmten Kontext sprechen. So ist etwa der kulturelle Kontext von Technologie derzeit auf ein wirtschaftliches Konkurrenzverhältnis ausgerichtet. Info-ProduzentInnen sind Neuro-ArbeiterInnen, deren Nervensysteme als aktive Eingangs-Terminals dienen, die ununterbrochen auf semiotische Aktivierung reagieren. Doch was ist der emotionale, psychische und existentielle Preis für den konstanten kognitiven Stress, der durch diesen permanenten Elektroschock ausgelöst wird? Die Beschleunigung der Netzwerktechnologie, der allgemeine Zustand von Prekarisierung und die Abhängigkeit von kognitiver Arbeit haben einen pathologischen Effekt auf den gesellschaftlichen Verstand, der die Aufmerksamkeitsspanne einschränkt und die Sphären von Emotion und Empfindsamkeit komprimiert. PsychiaterInnen haben in diesem Zusammenhang eine signifikante Zunahme von manischer Depression und einen Anstieg der Selbstmordrate bei ArbeiterInnen der jüngsten Generation festgestellt.



Die soziale Fabrik hat sich in eine Fabrik des Unglücks verwandelt: Das Fließband vernetzter Produktion beutet die emotionale Energie der kognitiven Klasse unmittelbar aus.

**Die Kolonialisierung der Zeit** war ein grundlegender Faktor in der Entwicklungsgeschichte des modernen Kapitalismus: Die anthropologische Mutation, die der Kapitalismus im menschlichen Verstand und im Alltag auslöste, hat die Wahrnehmung von Zeit verändert. Wir bewegen uns nun auf unbekanntem Terrain – digitale Technologie ermöglicht die absolute Beschleunigung und verursacht dabei Kurzschlüsse der Aufmerksamkeitsspanne. Weil Informations-ArbeiterInnen einer wachsenden Masse an Stimuli ausgesetzt sind, die nicht mehr nach Kriterien wie Lust oder Wissen verarbeitet werden können, führt diese Beschleunigung zu einer Verkümmern der Erfahrung. Mehr Information, weniger Bedeutung. Mehr Information, weniger Lust.

**Empfindsamkeit ist ein langsamer Prozess:** Wenn der Stimulus zu schnell pulsiert, ist eine tiefgehende, intensive Auseinandersetzung nicht mehr möglich. Die Überschneidung von elektronischem Cyberspace und biologischer Cybertime führt daher zu einer Desensibilisierung. In diesem Zusammenhang muss auch die Perspektive auf individuelle und gesellschaftliche Subjektivierung neu bewertet werden und es ergeben sich eine Reihe

grundlegender Fragen: Ist es immer noch möglich, auf einen Prozess der kollektiven Subjektivierung auf der Basis von gesellschaftlicher Solidarität hinzuarbeiten? Ist es immer noch möglich, sich eine „Bewegung“ als einen kollektiven Prozess vorzustellen, der imstande ist, die Realität auf intellektueller und politischer Ebene zu verändern? Ist es immer noch möglich, trotz der psycho-ökonomischen Dominanz des semiokapitalistischen Systems gesellschaftliche Autonomie zu erreichen?

#### Die Zersetzung des „general intellect“

**Arbeitsverweigerung – oder besser:** die Ablehnung von Entfremdung und der Ausbeutung von Lebenszeit – galt lange als die wichtigste Inspirationsquelle für Innovation, technische Weiterentwicklung und Wissensproduktion. Die organische Zusammensetzung des Kapitals (als ein Verhältnis zwischen toter und lebendiger Arbeit) hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert. Angesichts des Widerstands der ArbeiterInnen, ihrer Sabotageaktionen und ihrer Weigerung, sich unterzuordnen, sahen sich KapitalistInnen gezwungen, Ingenieure damit zu beschäftigen, die menschliche Arbeitskraft durch Maschinen zu ersetzen. Doch auch die Intellektualisierung menschlicher Aktivitäten ist eine direkte Folge des Ungehorsams der ArbeiterInnen und ihres Widerstands gegen Ausbeutung: Wenn die Kosten für Arbeit steigen (wie das in den 1960er- und 1970er-Jahren der Fall war), dann ersetzen KapitalistInnen die ArbeiterInnen durch Maschinen, denn diese sind langfristig günstiger. So hat Informationstechnologie maßgeblich dazu beigetragen, dass intelligente Maschinen an die Stelle schuftender Menschen traten. Dadurch stieg der Stellenwert intellektueller Arbeit und kognitiver Aktivität, deren Sphären mit der Produktion von Mehrwert verknüpft wurden.

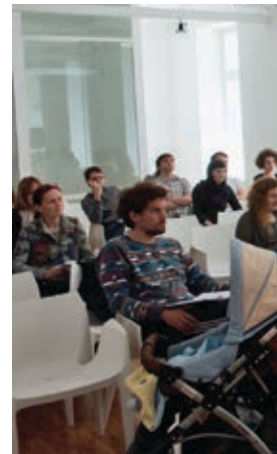


# 68

Weil im Neoliberalismus der unmittelbare Profit wichtiger ist als die langfristige Entwicklung der Produktivkraft, verschwinden progressive Impulse und der Kapitalismus wird zu einem de-zivilisierenden Faktor, der intellektuellen und technologischen Rückschritt bewirkt.

► **Die 1990er-Jahre waren eine Dekade der Allianzen:** Kognitive Arbeit und Risikokapital verbanden sich im Dotcom. Die Erwartungen waren hoch [zumindest der Höhe der Investments nach zu schließen] und Kreativität wurde zum integralen Bestandteil gesellschaftlicher Arbeit. Doch im Jahr 2000 platzte die Dotcom-Blase und die Allianz zwischen kognitiver Arbeit und Risikokapital wurde vom Neoliberalismus zerstört. Dabei bediente sich der Neoliberalismus bestimmter Technologien, um die gesellschaftliche und politische Machtverteilung zwischen Arbeit und Kapital zu untergraben. Wie wir inzwischen sehen, führt neoliberale Politik zu einer allgemeinen Reduktion der Kosten für Arbeit und damit zur Verarmung der KognitarierInnen. Sowohl die Industriearbeit, welche in die globale Peripherie ausgelagert wurde, als auch die kognitive Arbeit ist entwertet und unterbezahlt. Die Prekarisierung hat die gesellschaftliche Solidarität fragmentiert und letztendlich zerstört. Wir sehen uns mit einer neuen Situation konfrontiert, die von der Prekarisierung kognitiver Arbeit geprägt ist und die von uns verlangt, dass wir uns der Frage nach Subjektivierung neu stellen.

**Kurz nach dem finanziellen Kollaps** im Frühjahr 2000, der als Dotcom-Crash in die Geschichte eingegangen ist und den Zerfall großer Corporations wie „Enron“ und „WorldCom“ einleitete, verfasste der Schweizer Philosoph und Wirtschaftswissenschaftler Christian Marazzi [ein scharfsinniger Analytiker der sozialen



Auswirkungen von Finanzkrisen] einen Artikel über die gefährlichen Folgen der Privatisierung des „general intellect“. Dabei sagte er einen Trend voraus, der sich nun, zehn Jahre später, in seinem vollen Umfang an der Politik der in Europa herrschenden neoliberalen Klasse zeigt. Folgen dieser Politik sind Kürzungen von Mitteln im Bereich der Forschung, die Manipulation und Militarisierung staatlicher Forschung sowie die Verarmung und Prekarisierung von kognitiver Arbeit.<sup>4</sup> In einigen Ländern, etwa in Italien, werden die Mittel für Bildung und Forschung gekürzt, öffentliche Schulen privatisiert und erste Anzeichen von Ignoranz und Fanatismus sind als direkte Folge des Niedergangs des Bildungssektors bereits erkennbar. In anderen Ländern, etwa in Frankreich, werden öffentliche Mittel für Forschung immer stärker an einen unmittelbaren Nutzen für das Wirtschaftswachstum gebunden. Wenn Forschung einem kurzfristigen wirtschaftlichen Interesse untergeordnet wird, verliert sie ihren eigentlichen Wert und wird zu einem Werkzeug der Governance degradiert, das der bloßen Wiederholung von Aktivitäten innerhalb des existierenden gesellschaftlichen Rahmens dient. Indem kognitive ArbeiterInnen in die Prekarität gedrängt werden, verlieren sie zudem die Entscheidungshoheit über ihre Forschungsinhalte. In der Folge verringert sich nicht nur die Kreativität, welche die KognitarierInnen bereit sind, in ihre Arbeit zu investieren, sondern auch die Geschwindigkeit von Innovation und technologischem Fortschritt.

**Langfristig zerstört diese Entwicklung** die fortschrittlichen Aspekte des Kapitalismus. Wenn die Kosten für Arbeit so weit sinken, dass die physische Arbeitskraft der ArbeiterInnen günstiger ist als deren technologischer Ersatz, kommt die Innovation zum Erliegen. Weil im Neoliberalismus der unmittelbare Profit wichtiger ist als die langfristige Entwicklung der Produktivkraft, verschwinden progressive Impulse und der Kapitalismus wird zu einem de-zivilisierenden Faktor, der intellektuellen und technologischen Rückschritt bewirkt.



## KognitarierInnen auf der Suche nach einem Körper

KognitarierInnen verkörpern den „general intellect“ in seiner ganzen Vielfalt. Indem sie Informationen verarbeiten, schaffen sie Waren und Dienstleistungen. Da die kognitive Funktion der Gesellschaft in den Prozess der Wertsteigerung des Kapitals eingeschrieben ist, fließt das unendlich fragmentierte Mosaik kognitiver Aktivität durch ein universales telematisches Netzwerk und redefiniert dabei die Form von Arbeit und Kapital. Das Kapital wird zu einem allgemeinen semiotischen Fluss, der durch die Venen der globalisierten Wirtschaft läuft, während Arbeit den Intellekt zahlloser miteinander vernetzten semiotischen Agenten konstant aktiviert.

In der Sphäre des Semiokapitals bilden die KognitarierInnen den gesellschaftlichen Körper der immateriellen ArbeiterInnen. Allerdings bleibt dieser Körper unvollständig, denn die KognitarierInnen bleiben voneinander isoliert. Die Entfremdung, welche sich in ihrer Lebenssphäre als psychisches Leiden ausbreitet, sprengt die Grenzen der Freud'schen Definition von Neurose: Während sie bei Freud auf der Unterdrückung von Begehren beruht, befeuert das Semiokapital die Nachfrage noch mit dem konsum-orientierten Überslogan: „Just do it!“ Das „Kognitariat“ ist von dieser Entwicklung direkt betroffen und reagiert mit Panik, Depression und Empathielosigkeit.

Dem Prekariat der kognitiven ArbeiterInnen wird das Konkurrenzdenken aufgezwungen. Man kann sich zwar auf Facebook mit einer anderen Person anfreunden, eine genuine Form von Freundschaft gestaltet sich vor dem Hintergrund weitgehender Isolation sowie einem intensiven ökonomischen Konkurrenzverhältnis jedoch schwierig. Um einen Ausweg aus dieser Situation zu finden, müssen wir ein kognitarisches Bewusstsein schaffen, das zur Entwicklung eines erotischen, sozialen Körpers des „general intellect“ führt. Hier beginnt der Weg zu einer autonomen

und kollektiven Subjektivierung: ausgehend von „general intellect“ auf der Suche nach einem Körper.

Diese wichtige politische Aufgabe muss mit den konzeptuellen Werkzeugen der Psychotherapie und mit der Sprache der Poesie gelöst werden, statt Politsprech und die Mittel moderner Politikwissenschaften zu bemühen. Die politischen OrganisatorInnen des „Kognitariats“ müssen in der Lage sein, Panik und Depression zu überwinden und mit ihrer Sprache in aller Sensibilität einen Paradigmenwechsel einleiten, hin zu einer Re-Semiotisierung der Gesellschaft und der tiefgreifenden Veränderung von Selbstwahrnehmung und Erwartungshaltungen. Wir müssen uns unseres Körpers bewusst werden: eines sozialen, physischen und sozioökonomischen Körpers.

In den 1990er-Jahren kam Cyber-Optimismus in Mode und man sah sich damit in der Lage, den herrschenden Zeitgeist der Allianz zwischen RisikokapitalistInnen auf der einen Seite, sowie KünstlerInnen und TechnikerInnen auf der anderen zu interpretieren. Dieses Bündnis wurde jedoch in den Jahren der US-Präsidentschaft von George W. Bush zerstört, als Technologie in den Dienst des Krieges gestellt wurde und der Finanzkapitalismus einen Kollaps provozierte, der die Grundfeste moderner Zivilisation erschütterte. Heute klingt Cyber-Optimismus nach einem Fake, gleich einer Werbung für ein verdorbenes Produkt. In seinem kürzlich erschienenen Buch „Du bist kein Apparat“ schreibt der amerikanische Informatiker und Künstler Jaron Lanier, der einst selbst Werkzeuge für die „virtual reality“ konstruiert hat:

„Die Jünger dieses kollektiven Bewusstseins scheinen zu glauben, dass die Anzahl der Abstraktionsebenen keinerlei Auswirkungen auf die Effizienz des Finanzsystems hätte. Dieser neuen Ideologie zufolge, einer Mischung aus Cyber-Blase und Neo-Milton-Friedman-Wirtschaftspolitik, wird der Markt nicht nur sein Bestes geben, sondern er wird auch umso besser funktionieren, ▶

je weniger Menschen ihn verstehen. Ich stimme dem nicht zu. Im Fall der Finanzkrise von 2008, die durch den Zusammenbruch des US-amerikanischen Immobilienmarkt ausgelöst wurde, haben zu viele Menschen zu sehr an die Blase geglaubt.“<sup>45</sup>

### Governance und kognitive Subjektivierung

**Wir befinden uns derzeit** in einer Phase der neoliberalen Agonie, die gewalttätiger und destruktiver ist als frühere Phasen. Die europäischen Regierungen führen einen Angriff auf das Bildungssystem durch, besonders im Bereich von Wissenschaft und Forschung. Es ist ein Teil eines Krieges gegen die kognitive Arbeit; einem Krieg, der ihre Unterwerfung zum Ziel hat. Das europäische Universitätssystem basiert größtenteils auf prekärer, unterbezahlter oder unbezahlter Arbeit. WissenschaftlerInnen und Studierende haben mit ihren Protesten auf diese Entwicklung hingewiesen und fordern die Rückkehr zur ursprünglichen Idee des Bildungssystems als Ort des undogmatischen Wissens und als öffentlich zugänglicher Teil der Gesellschaftskultur. Forschung darf den restriktiven Kriterien von Funktionalität nicht mehr untergeordnet werden; ihre grundlegende Funktion ist die Entwicklung von Lösungen, die sich zwar in gegenwärtigen Paradigmen als dysfunktional erweisen mögen, dadurch aber den Zugang zu neuen paradigmatischen Landschaften überhaupt erst ermöglichen. Angesichts eines kapitalistischen Paradigmas, welches uns heute vor scheinbar unlösbare Problemen stellt, kommt dieser Rolle von wissenschaftlicher Forschung eine besondere Bedeutung zu.

**Die regierende Klasse Europas** zielt darauf ab, Forschung auf eine bloße Methode für die Governance eines komplexen Systems zu reduzieren. Die Ideologie von Governance beruht auf der Integration [oder Hypostasis, wie ich es in einem Hegel'schen Sinne formulieren würde] ökonomischer Denkmuster. Die Ökonomie hat den Status einer universellen Sprache erreicht und wurde zum ultimativen Standard erhoben, obwohl sie eigentlich nur ein Wissenszweig unter vielen sein sollte. Aus epistemologischer Sicht ist diese normative Rolle, die der Ökonomie zugeschrieben wird, nicht gerechtfertigt. Auf der sozialen Ebene hat diese Entwicklung verheerende Auswirkungen. Wenn Forschung einer ökonomischen Konzeptualisierung unterworfen ist, dann kann man nicht länger von Forschung sprechen, denn es handelt sich vielmehr um technisches Management. Bei der sogenannten Reform des europäischen Bildungssystems ab 1999 [dem Jahr der Bologna-Charta] geht es um die Abtrennung der angewandten Forschung von den grundlegenden Fragen des empirischen Wissens und seiner Bestimmung. Die Forschung

wird einem Evaluierungsprozess unterworfen, der sich ausschließlich an ökonomischen Kriterien orientiert. Die epistemischen Auswirkungen dieser Politik sind weitreichend: Wenn man die Forschung den Gesetzen des ökonomischen Wachstums unterwirft, beraubt man das Wissen seines elementaren Zwecks. Der amerikanische Wissenschaftsphilosoph Thomas Kuhn beschreibt diesen Zweck als die „paradigmatische“ Funktion von Wissen. Die Grundvoraussetzung für einen Paradigmenwechsel ist die Autonomie einer Forschung, die nicht an etablierte Evaluierungsstandards gebunden ist. Die Unabhängigkeit der Forschung von etablierten sozialen Interessen ermöglicht uns, die ewige Wiederholung zu überwinden und neue Perspektiven zwischen Vorstellung und Technologie zu entwickeln.

**Der Schlüsselbegriff für diesen Prozess ist Governance.** Governance produziert reine Funktionalität ohne Sinn und betreibt die Automatisierung des Denkens und des Willens. Sie rekombiniert miteinander kompatible [kompatibilisierte] Fragmente des Wissens. Governance ist der Austausch von politischem Willen durch ein System automatisierter Formalitäten, welches die Realität in einen logischen Rahmen presst, der nicht hinterfragt werden kann. Finanzielle Stabilität, Wettbewerbsfähigkeit, die Reduktion von Lohnnebenkosten, die Steigerung der Produktivität – die systemische Architektur der EU basiert auf derartigen dogmatischen Grundlagen. Diese sind in die technische Funktionalität betriebswirtschaftlicher Subsysteme eingebettet und können daher weder herausgefordert noch diskutiert werden. Eine Artikulation oder Aktion ist also nur dann operativ, wenn sie den im alltäglichen Austausch integrierten Regeln des technolinguistischen „dispositifs“ folgt.

**Governance ist das Management eines Systems,** dass zu komplex ist, um regiert zu werden. Der Begriff des „Regierens“ impliziert das Verständnis einer sozialen Welt [als Reduktion auf ein rationelles Modell] sowie die Fähigkeit des menschlichen Willens [despotisch, demokratisch usw.] den Informationsfluss, und damit einen relevanten Teil der Gesellschaft, zu kontrollieren. Die Möglichkeit des Regierens setzt einen niedrigen Grad an Komplexität im Bereich der sozialen Information voraus. Die Komplexität von Information hat in der späten Moderne aber zugenommen und ist im Zeitalter der digitalen Netzwerke regelrecht explodiert. Daher ist die Übersetzung der Vielfalt an sozialen Informationen in eine umfassende Kenntnis der Gesellschaft ebenso unmöglich geworden wie auch deren politische Kontrolle. Letztere wird zunehmend aleatorisch und unsicher, fast unmöglich, und eine steigende Anzahl an Vorkommnissen entkommt dem organisierten Willen.

**An diesem Punkt** wechselt der Kapitalismus in den Modus der Governance. Dabei wird die bewusste Verarbeitung des Informationsflusses von einer Verkettung technologischer Funktionen abgelöst, eine dialogische Auseinandersetzung wird durch die Verbindung einzelner Segmente ohne Bedeutung ersetzt. Statt über die Mittel von Dialog und Konflikt einen Konsens zu etablieren, der auf einer gemeinsamen Bedeutungsebene beruht,





werden im Rahmen von Governance automatisierte Adaptierungen auf Grundlage einer rein technischen Sprache vorgenommen. An die Stelle eines fundierten Planungsprozesses tritt die Verwaltung von Störungen. Statt zwischen in Konflikt stehenden politischen Interessen und Projekten zu vermitteln, werden die TeilnehmerInnen dieses Gesellschaftsspiels anhand ihrer Kompatibilität bewertet. Die Rhetorik der historischen Dialektik wird von einer Rhetorik der systemischen Komplexität abgelöst.

### Auf der Suche nach Autonomie

Da das **Modell der Governance** als ein in sich geschlossener Kreislauf perfekt funktioniert, zerstört es zwangsläufig den gesellschaftlichen Körper. Norbert Wiener stellte im Rahmen seiner Kybernetikforschung fest, dass ein System, das auf Abweichungen von der Norm mit positivem Feedback reagiert, diese verstärkt. Im Fall von negativem Feedback verhält es sich genau umgekehrt – der Effekt der Abweichung wird reduziert. Bei der Verbindung von digitaler Technologie mit der Finanzwirtschaft etabliert sich eine Logik des positiven Feedbacks, das technologische wie auch psychologische Automatismen auslöst und damit destruktive Tendenzen entwickelt. Man braucht sich nur den Diskurs der politischen Klasse in Europa ansehen: Wenn Deregulierung den systemischen Kollaps der globalen Wirtschaft verursacht hat, dann benötigen wir mehr Deregulierung! Wenn niedrigere Steuern auf hohe Einkommen zu einem Einbruch der Nachfrage geführt haben, dann lasst uns die Steuern auf hohe Einkommen senken! Wenn die extreme Ausbeutung zur Überproduktion von unverkäuflichen und zwecklosen Autos geführt hat, dann lasst uns die Autoproduktion intensivieren!

**Sind diese Leute verrückt?** Ich glaube nicht. Ich denke jedoch, dass sie nicht in der Lage sind, in die Zukunft zu denken; sie sind panisch, schockiert von ihrer eigenen Impotenz; sie haben Angst. Die moderne Bourgeoisie war eine Klasse, deren Existenz

immer eng an ein Territorium, dessen Sachwerte und der darauf lebenden Gemeinschaft gebunden war. Im Gegensatz dazu hat die derzeit dominante Finanzklasse weder einen Bezug zu einem Territorium noch zu einer Warenproduktion, denn ihre Macht und ihr Reichtum basieren auf der perfekten Abstraktion eines digital multiplizierten Finanzwesens.

Die **digital-finanzielle Hyper-Abstraktion** eliminiert den lebendigen Körper von unserem Planeten und mit ihm den gesellschaftlichen Körper. Einzig die gesellschaftliche Kraft des „general intellect“ ist imstande, die Maschine neu zu starten und einen Paradigmenwechsel einzuleiten. Dies setzt allerdings die Autonomie des „general intellect“ und die soziale Solidarität unter den KognitiererInnen voraus. Daher brauchen wir einen Prozess autonomer Subjektivierung der kollektiven Intelligenz. ◀

(1) Dieser Beitrag ist im e-flux journal #20 (November 2010) erschienen [<http://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjection/>]. Aus dem Englischen übersetzt von Chris Hesse.

(2) Der Begriff „general intellect“ geht ursprünglich auf Karl Marx zurück, der im deutschsprachigen Originalmanuskript den englischsprachigen Ausdruck verwendet und ihn mittels Fußnote als „allgemeiner Verstand“ (bzw. im Genetiv: „allgemeinen Verstandes“) übersetzt (Marx-Engels-Werke Bd. 42, S. 602), während Robert Foltin und Martin Birkner in ihrem Buch „(Post-)Operaismus“ den Begriff „Massenintellekt“ bevorzugen. Dank an Robert Foltin für den Hinweis. (Anm. des Übersetzers).

(3) Zum (Post-)Operaismus siehe u.a. das einführende Werk von Martin Birkner/Robert Foltin: (Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Wien: Schmetterling Verlag, 2010.

(4) Siehe Christian Marazzi: „The Privatization of the General Intellect“, übersetzt von Nicolas Guilhot, 2008. [<http://firgoa.usc.es/drupal/node/38954>].

(5) Jaron Lanier. You Are Not A Gadget. New York: Random House, 2010, S. 97.









Es geht darum, aufzuzeigen, welchen Mehrwert Kultur und insbesondere zeitgenössische Kultur für eine Gemeinde bringt.



Helene Schnitzer und Alexander Erler

# Kultur im Dorf – Dorfkultur

Symposium der TKI –  
Tiroler Kulturinitiativen

*Helene Schnitzer ist Kunsthistorikerin und Kulturarbeiterin, seit 2000 Geschäftsführerin der TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol.*

*Alexander Erler ist Geschäftsführer des Kulturvereins Grammophon und des Wiesenrock Festivals in Wattens, sowie seit 2015 Mitarbeiter der TKI – Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol.*

„Kultur ist einer ständigen Veränderung und Dynamik unterworfen. Und das ist gut so. Das heißt aber auch, dass wir nie aufhören dürfen, uns darüber Gedanken zu machen. Als Bürgermeister sehe ich mich in der Funktion, neue Möglichkeitsräume für die Kultur zu schaffen.“ Mit diesen Worten begrüßte Bürgermeister Thomas Oberbeisteiner die zahlreichen Gäste, die am 31. März 2017 auf Einladung der Tiroler Kulturinitiativen [TKI]<sup>1</sup> zum Symposium „Kultur im Dorf – Dorfkultur“ nach Wattens gekommen waren.<sup>2</sup> Das Ambiente der Veranstaltung, ein aufgelassener Schleifsaal der Firma Swarovski, verdeutlichte die Worte des Gemeindechefs, denn die ehemals industriell genutzte Location wurde für eine kulturelle Verwendung adaptiert und punktgenau zum Symposium fertiggestellt. Der Schleifsaal ergänzt künftig das Raumangebot der „Werkstätte Wattens“, die unter diesem Label seit November 2015 kontinuierlich leerstehende Räume innerhalb des Industriegeländes umgestaltet und sie einer neuen, zum Teil kulturellen Nutzung zuführt und damit Möglichkeitsräume für Kultur eröffnet. Der Tagungsort entsprach somit sehr gut der Intention des Symposiums, das

ebenfalls Möglichkeitsräume öffnen sollte für ein gemeinsames Nachdenken über die Potenziale zeitgenössischer Kunst und Kultur in ländlich geprägten Regionen.

Der Schleifsaal war bis auf den letzten Sitzplatz gefüllt. Über hundert Gäste aus Gemeinde- und Landespolitik, Kunst und Kultur, Wirtschaft, Tourismus und Stadtmarketing, aus Tirol und anderen Bundesländern waren der Einladung gefolgt. Die Heterogenität der Teilnehmenden war durchaus erwünscht und ein Ziel der Veranstaltung. Wir wollten Menschen aus unterschiedlichen Bereichen und mit verschiedenen Blickwinkeln zusammenführen, um einen vielfältigen Blick auf die Möglichkeiten und Grenzen zeitgenössischer Kulturarbeit am Land zu werfen. Das Symposium sollte zur Auseinandersetzung einladen, Handlungsperspektiven eröffnen und positive Ausrufezeichen für kulturelle Vielfalt setzen.

Ein **mehrdimensionaler Zugang** war uns auch bei der Auswahl der ReferentInnen und der Methoden wichtig. Martin Fritz, Rektor der Merz Akademie Stuttgart, eröffnete mit einem Impulsvortrag zum Thema „Kunst und Regionalentwicklung – Potenziale und Grenzen“. Im Anschluss daran gewährten sieben „Blitzlichter“ Einblick in inspirierende Beispiele für zeitgenössische Kunst- und Kulturarbeit in ländlichen Regionen. Unter der Vorgabe von sportlichen sieben Minuten erzählten die ReferentInnen vom Charakter ihrer Projekte, von Sternstunden und Stolpersteinen. Bei den anschließenden Thementischen hatten die TeilnehmerInnen



die Möglichkeit, sich in kleinen Gruppen über das eben Gehörte auszutauschen, Fragen zu vertiefen und en passant Kontakte zu knüpfen. Im Hintergrund dabei und dennoch für alle sichtbar dokumentierte die Grafik-Recorderin Lara Lauren in Echtzeit das gesamte Geschehen und hielt zeichnerisch Kernaussagen wie die folgende von Melanie Wiener (Büro Kulturlandesrätin Beate Palfrader) fest: „Es geht darum, aufzuzeigen, welchen Mehrwert Kultur und insbesondere zeitgenössische Kultur für eine Gemeinde bringt. [...] Und es geht darum, dass Kultur kein Luxus ist, sondern ein unverzichtbares Gut für unsere Gesellschaft.“

**Unbestritten – Kunst und Kultur** sind unverzichtbare Bestandteile einer funktionierenden Gesellschaft. Umso überraschender stellte Martin Fritz seinem Statement die eindringliche Warnung vor der „Hoffnung auf Erlösung durch die Kunst“ voran. In die allseits bekannten kulturellen Landmarks, vom Guggenheim Museum in Bilbao über die Elbphilharmonie in Hamburg bis zum Loisiium in Langenlois, wurden Unsummen investiert – in der Hoffnung, damit der jeweiligen Region wirtschaftliche Impulse zu verschaffen. Die Zeit dieser vermeintlichen Heilsbringer der Signature Architecture ist für Martin Fritz vorbei und er stellt die Frage in den Raum, ob wir nicht längst an einem Punkt angelangt sind, an dem nur ein Zusammenspiel von intelligenten wirtschafts- und sozialpolitischen Maßnahmen mit klugen raumplanerischen Konzepten den ländlichen Raum vor Ausdünnung und Perspektivlosigkeit bewahren kann. Selbstkritisch merkte der ehemalige Leiter des Festivals der Regionen an, dass die Kunst auch nach der Hochphase der wirtschaftlichen Nachkriegsblüte zwar über große Potenziale verfügt, dass es jedoch auch Grenzen dieser Potenziale gibt: „Es wird vielleicht

doch nicht die Kunst sein, der es gelingen wird, vernachlässigten Stadtteilen oder Regionen neues Leben einzuhauchen.“

Die Gefahr der Instrumentalisierung oder zumindest der Überschätzung von Kultur als Motor für die Regionalentwicklung sieht Martin Fritz vor allem auch dann gegeben, wenn sie der Wertungslogik des Tourismus untergeordnet wird. Im Vergleich der kulturellen Szenen in Tourismushochburgen des alpinen Raums mit jenen in „touristisch unauffälligen“ Gebieten Ober- und Niederösterreichs kommt Martin Fritz zu der auf den ersten Blick gewagten These, dass womöglich „gerade die Abwesenheit von Tourismus [...] eine der Motivationen für kulturelles Engagement außerhalb der städtischen Zentren“ darstellen könnte. Zu einer ähnlichen Einschätzung kam offenbar auch der Künstler

## „Besuchen Sie uns nicht“

Rudi Geissler, dessen Plakat mit dem Slogan „Besuchen Sie uns nicht“ einige Zeit die Ortseinfahrt von Kirchdorf an der Krems zierte und damit die sonst üblichen Begrüßungsformeln an Ortsgrenzen konterkarierte. Kulturelle Events, die ausschließlich im Hinblick auf ihre touristische Vermarktbarkeit entwickelt werden, lassen meist eines vermissen: eine kritische und lebendige Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten vor Ort. Dass jedoch gewachsene Kulturprojekte auch touristisch relevant sein können, zeigt z.B. das biennale Festival „Walserherbst“ in





► Vorarlberg. Das Erfolgsrezept besteht darin, das Pferd von der richtigen Seite aufzuzäumen: „Das Festival ist in erster Linie für die Walser. Es wäre verwegen, das Festival nur zu machen, damit Leute von außen kommen. Es muss den Einheimischen gefallen. Wenn es gut ist, besuchen es die anderen Menschen sowieso“, so Dietmar Nigsch, Leiter, Gründer und Kurator des „Walserherbst“.

„Als Künstlerin muss ich keine Sozialarbeiterin sein. Ich darf ganz einfach Kunst machen“

Genau diese kulturelle Nahversorgung hatte Martin Fritz im Blick, als er schließlich auf das Potenzial von Kunst und Kultur zu sprechen kam, von Kunst, die sich mit anderen Äußerungen verbindet und den realen und sozialen Raum mitgestaltet. Im Gegensatz zu den eingangs erwähnten kulturellen Großprojekten plädierte er für die Rückkehr zu einer „gewissen Maßstäblichkeit“ und zeigte zwei Beispiele, die aufgrund ihrer Kleinstrukturiertheit nicht minder wertvolle Beiträge zum Gefüge ihrer Gemeinden leisten konnten: den Kunstraum Weikendorf und das Freie Radio B138. Das Potenzial solcher Kulturprojekte liegt darin, neue Räume für Kommunikation zu schaffen, die es am Land dringend braucht, zumal „die alten Orte der Öffentlichkeit wie Gemeinderat, Gasthaus, meist männlich dominierte Stammtische oder auf

Ausschließung basierende Kirchengemeinschaften“ nicht mehr ausreichen. Zur Verhandlung komplexer Gegenwarts- und Zukunftsfragen bedarf es offener Räume, die Andockmöglichkeiten für Beteiligung und Widerspruch bieten sowie Beziehungen zu den Menschen vor Ort herstellen.

Mit den Mitteln von Kunst und Kultur können wir Gewohntes kritisch hinterfragen aber auch Perspektiven für unser zukünftiges Zusammenleben entwickeln. Kunst- und Kulturarbeit interveniert in das soziale Gefüge und hat dennoch nichts mit Sozialarbeit zu tun. „Als Künstlerin muss ich keine Sozialarbeiterin sein. Ich darf ganz einfach Kunst machen“, meinte Elisabeth Schimana, Künstlerin, Komponistin und Musikerin, dazu. Dieses Missverständnis führt gelegentlich zu falschen Erwartungen aber auch zur Abwertung von solchen künstlerischen Praktiken. „Wir müssen eine Unordnung in die Ordnung bringen. Das geht gut mit der Kultur und besonders mit der Kunst“, bringt Uli Böcker, langjährige Bürgermeisterin der Gemeinde Ottensheim, die Möglichkeiten von Kunst und Kultur auf den Punkt. Genau das zeichnet die in den „Blitzlichtern“ vorgestellten Kunst- und Kulturprojekte aus. Die beiden Künstler Leonhard Müllner und Dirk Art Arthofer zum Beispiel verwandelten in ihrem Projekt „Schönberg op. A13 – Transilärm-Metamorphosen“ in der Gemeinde Schönberg im Stubaital in Zusammenarbeit mit der örtlichen Blasmusikkapelle den Verkehrslärm der nahen Brenner-Autobahn in atonale Musik und zeigten dabei humoristisch, dass man auch „aus krummen Tönen etwas Schönes machen kann.“ Durch ein breit angelegtes Artists in Residence-Programm schafft die Arge WirkWerk im Bezirk Kitzbühel Angebote für jene, die eigenkreativ am Schaffensprozess teilhaben wollen. Dem Offenen Kulturhaus Vöcklabruck gelang es, die permanente Raumnot für die freie Szene von Vöcklabruck zu beenden und durch hartnäckige Überzeugungsarbeit das brach liegende Areal des ehemaligen Krankenhauses in einen Ort für Kunst und Kultur,

**TKI**  
open 18\_humor

Kulturprojekte einreichen bis 12. Oktober 2017  
[www.tki.at](http://www.tki.at)



Anita



ALPINA DRUCK



Im besten Fall wird die Kunst  
gebraucht; gebraucht wie die  
Kläranlage, die Kirche, die Moschee,  
der Bäcker, das Internet und  
die freien Kulturinitiativen.

Bildung und Jugend zu transformieren. Elisabeth Schimana verhalf mit ihrem Projekt „ein dorf tut nichts“ den BewohnerInnen einer kleinen Landgemeinde in Oberösterreich zu der Erfahrung, was es bedeutet, eine Woche lang buchstäblich nichts zu tun, was die Dorfgemeinschaft in kürzester Zeit zu grundsätzlichen Fragen von Arbeitsteilung und Lebensgestaltung führte. „Man muss achtzig Jahr werden, dass man sowas erlebt“, berichtet eine sichtlich bewegte Dorfbewohnerin vor laufender Kamera. „Künstler stürmen ein Dorf“, ein Projekt von Studierenden der Kunstuniversität Linz und Corina Forthuber war, was der Name vermuten lässt: eine überfallsartige Aktion auf Einladung des Bürgermeisters des von Infrastrukturverlust und Abwanderung betroffenen Dorfs Gottsbüren bei Kassel. Die Reaktion der Bevölkerung reichte von Widerstand über Kooperation bis Begeisterung. Zwei Jahre nach Beendigung des Projekts waren alle leer stehenden Häuser im Dorf verkauft. Dietmar Nigsch, Leiter des Walserherbst, ging auf die Bedeutung von Räumen als soziokulturelle Notwendigkeit und die meinungsbildende und gesprächsfördernde Aufgabe seines Festivals ein: „Wir haben nicht nur die Pflicht, Tradition in unserem Lebensraum zu schützen, sondern auch die Verantwortung, Fragen an uns und unser Bild von Traditionen und Heimat zu stellen.“

Die abschließende Podiumsdiskussion fasste die wichtigsten Positionen des Tages zusammen und fokussierte auf die nötigen Rahmenbedingungen für eine prosperierende Kulturarbeit am Land – wobei die Grenze zwischen Kulturarbeit in der Stadt und auf dem Land nicht mehr so scharf zu ziehen ist. Vielmehr

müssen wir heute von vernetzten Räumen ausgehen, von einem Stadt-Land-Kontinuum. Und lebendige Orte, große wie kleine, brauchen neben großen infrastrukturellen Maßnahmen auch die vielen kleinen Aktivitäten. Und diese brauchen Anerkennung, Wertschätzung und Unterstützung durch die Gemeinden. Uli Böcker plädierte für einen Paradigmenwechsel in Bezug auf kulturpolitische Entscheidungen, denn es ist eine Frage der Wertigkeit, wofür öffentliche Mittel zur Verfügung gestellt werden. „Das Budget sind in Zahlen gegossene Werte. Die Frage ist: Ist uns Kunst und Kultur wichtig? Wir müssen das Budget mit anderen Werten belegen.“

Oder wie es Martin Fritz pointiert formulierte: „Im besten Fall wird die Kunst gebraucht; gebraucht wie die Kläranlage, die Kirche, die Moschee, der Bäcker, das Internet und die freien Kulturinitiativen.“ ◀

(1) Kunst- und Kulturarbeit im ländlichen Raum ist tief in die DNA der TKI eingeschrieben: 1989 waren es fünf regionale Kulturinitiativen, die die Gründung der Interessensvertretung bewirkten. Seither beschäftigt sich die TKI in unterschiedlichen Zusammenhängen und Formaten mit den Bedingungen zeitgenössischer Kulturarbeit am Land. Knapp die Hälfte der aktuell 117 Mitgliedsinitiativen der TKI sind im ländlichen Raum verortet.

(2) Das Symposium „Kultur im Dorf – Dorfkultur“ gibt es zum Nachhören unter: <http://www.tki.at/workshopstermine/symposium-kultur-im-dorf.html>



# 80

Mirjam Steinbock

## Der Tag der Kulturinitiativen

Die Vorarlberger Landesregierung bedankt sich für die Arbeit der autonomen Kulturszene

**Auf Anregung der IG Kultur Vorarlberg** wurde 2014 zum ersten Mal der Tag der Kulturinitiativen ausgerufen. Dazu eingeladen hatte das Land Vorarlberg und das Ziel der Veranstaltung war, den MitarbeiterInnen der Kulturinitiativen sowohl einen Dank für deren Arbeit auszusprechen als auch eine Möglichkeit der Fortbildung, der Professionalisierung und des Netzwerkens zu bieten. Gute Erfahrungen mit einem ähnlichen Modell hatte man bereits: Der jährlich stattfindende Museumstag ist eine Idee der Kulturabteilung des Landes Vorarlberg und wird als Fortbildungsmaßnahme gesehen. Darüber hinaus dient er als Ideenbörse und als Angebot zur weiteren Professionalisierung.

**Sabine Benzer**, langjähriges Vorstandsmitglied der IG Kultur Vorarlberg, zeigte sich nach einem Besuch davon begeistert: „Der Museumstag war der Inbegriff einer Art Wellness für Museumsleute. Alle waren dazu eingeladen, unabhängig von der Größe ihres Hauses oder Projektes, dem Charakter des Arbeitsverhältnisses oder ihrer Funktion. Es gab dort einen spannenden und herausfordernden Input, vermittelt von interessanten ExpertInnen, die nicht direkt aus der Region kamen. Am besten aber war der Austausch mit ganz unterschiedlichen Leuten, die man noch nicht kannte oder schon länger nicht mehr gesehen hatte.“ Die Geschäftsführerin des Theaters am Saumarkt in Feldkirch brachte ihre Idee, auch den Kulturinitiativen einen solchen Tag zu schenken, in den Vorstand der IG ein und deren damalige Geschäftsführerin, Juliane Alton, setzte das Format mit dem gerade neu bestellten Kulturabteilungsleiter, Winfried Nußbaumüller und dem damals noch amtierenden Kulturlandesrat, Harald Sonderegger, schließlich um.

*Mirjam Steinbock ist freischaffende Kulturarbeiterin und Texterin in Vorarlberg und derzeit in Karenzvertretung Geschäftsführerin der IG Kultur Vorarlberg.*

**Am 1. April 2014** feierte das neue Format im Freihof in Sulz Premiere. Eingeladen waren nicht nur die Kulturinitiativen, sondern auch politische VertreterInnen und MitarbeiterInnen aus Vorarlbergs Städten und Gemeinden. „Das war besonders wichtig, weil es ja auch Leute in entscheidenden Positionen gibt, die nicht recht wissen, was Kulturinitiativen leisten und was das Gute daran ist“, erläutert Juliane Alton. Kulturvermittlung lautete das Thema des Nachmittags, an dem unterschiedliche Projekte und Kooperationsmöglichkeiten zwischen Schulen und Bildungseinrichtungen sowie Best Practice-Modelle aus der Schweiz und Österreich vorgestellt wurden. Ein abschließendes Abendessen bot die Möglichkeit, ins Gespräch mit KollegInnen zu kommen und Neues anzuregen. Rückblickend dazu Juliane Alton: „Das Thema Musikvermittlung zu wählen war deshalb spannend, weil die Mischung der TeilnehmerInnen durchaus neu war. Da haben sich Kulturschaffende kennen gelernt und sofort etwas entwickelt. Es wurde wirklich ein Feuerwerk an Ideen und es entstanden anhaltende Kooperationen. Auch dem Lernen voneinander wurde Raum gegeben. Manchmal ist der Alltag im Kulturinitiativen-Betrieb ja auch mühsam, man scheint sich im Kreis zu drehen – und dann: Was ist anderen schon alles geglückt und was haben wir schon alles auf den Weg gebracht, dieses und jenes wollen wir neu ausprobieren und das mit neuen KooperationspartnerInnen!“



2017 findet der Kulturinitiativentag im Glashus statt, einem Experimentierraum für Kultur, der sich in einer Gärtnerei befindet.

► **Im letzten Jahr** – anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der IG Kultur Vorarlberg – fand wiederum ein inspirierendes Treffen unter KollegInnen statt. Dieses offerierte zwar keine Fortbildungsmöglichkeit, regte aber während einer Wanderung und dem anschließendem Fest im Bahnhof Andelsbuch im Bregenzerwald ebenfalls zum Austausch an. Für 2017 gelang es erneut, einen Tag der Kulturinitiativen zu organisieren. Wie dieser sich aus Sicht des Landes Vorarlberg entwickelte und inwiefern er Potentiale bietet, dazu befragte Mirjam Steinbock, IG Kultur Vorarlberg-Geschäftsführerin in Karenzvertretung, den Leiter der Kulturabteilung, Winfried Nußbaumüller.

Neben den bereits von dir genannten Motivationen, eine Austausch- und Ideenbörse sowie eine Fortbildungs- und Professionalisierungsmöglichkeit anzubieten, ist das entwickelte Format tatsächlich ein Zeichen konkreter Wertschätzung.

**Mirjam Steinbock—**

Wie war für euch der Prozess bis zur Umsetzung wenn man dieses „Danke sagen“ in Form eines Formats von der IG Kultur Vorarlberg quasi aufs Auge gedrückt bekommt?

**Winfried Nußbaumüller—** Naturgemäß ist es erfreulich, dass ein von uns entwickeltes Museumserfolgsformat auch auf das Interesse der Kulturveranstalter gestoßen ist. Insgesamt war es ein produktiver Prozess, in dem man sich mehrfach der gegenseitigen Interessenslagen und Blickwinkel versicherte. Mit dem gemeinsam erarbeiteten Programm sollte es nun möglich sein, sehr zielgruppengenau spezifische Inhalte zu diskutieren.

**Mirjam Steinbock—**

Abgesehen davon, dass der Tag neben dem Ausdruck der Wertschätzung auch Information, Anregung und Austausch bieten soll – rechnest du mit Themen, die von den Kulturinitiativen auch zu diesem Anlass auf den Tisch gebracht werden?

**Winfried Nußbaumüller—** Ja, hoffentlich! Alles andere würde im Widerspruch zu meinen bisherigen Erfahrungen mit der IG-Kultur stehen. Neben den bereits von dir genannten Motivationen, eine Austausch- und Ideenbörse sowie eine Fortbildungs- und Professionalisierungsmöglichkeit anzubieten, ist das entwickelte Format tatsächlich ein Zeichen konkreter Wertschätzung. Über unser Tagesgeschäft hinaus, die meisten Kulturveranstalter des Landes zu fördern, ist es uns ein Anliegen, als Gesprächspartner für brennende Fragen zur Verfügung zu stehen.

**Mirjam Steinbock—**

Das Thema dieses Jahr lautet „zusammenarbeiten“. Wir schlugen es vor, weil wir denken, die Initiativen könnten mehr voneinander profitieren im Sinne eines Teilens von Erfahrungen und Ressourcen. Im Zuge der gemeinsamen Planung konnten wir uns rasch darauf einigen. Wo siehst du die Potentiale des Themas, sowohl für die Kulturinitiativen als für die Kulturabteilung?

**Winfried Nußbaumüller—** Ziemlich rasch einigen konnten wir uns wohl deshalb, weil das vorgeschlagene Thema einer Leitidee der Kulturstrategie des Landes folgt. Sowohl innerhalb der Landesverwaltung als auch außerhalb ist für die Kulturabteilung die Koordinations- und Vernetzungsarbeit ein zentrales Anliegen. Dies umfasst die Überlegungen zu gemeinsamen Kulturkalendern von Regionen, die Entwicklung von Marketingstrategien für nicht kommerziell buchbare Kulturangebote, das Ausschöpfen der teilweise noch wenig genutzten touristischen Potentiale der Kultur sowie die Durchführung von Schwerpunktveranstaltungen.

**Mirjam Steinbock—**

Im Kulturleitbild heißt es, dass sich in Zeiten des Umbruchs im sozial-politischen System die Frage stelle, wie Lebensqualität langfristig gesichert werden könne. Es seien alle gesellschaftlichen Kräfte gefordert, zusammenzuarbeiten und sich diesen Herausforderungen gemeinsam zu stellen. Die Kunst und Kultur könne an diesem Punkt ansetzen. Wenn ich mir aber die existenzielle Situation vieler Kulturschaffender im Land ansehe, denke ich nicht zwangsläufig an Lebensqualität sondern eher an Idealismus und nicht selten Ausbeutung.

**Winfried Nußbaumüller—** Deine Frage zielt einerseits auf die unbezahlte Kulturarbeit und andererseits auf unsere Förderpraxis ab. Das Verhältnis zwischen der bezahlten und der unbezahlten Arbeit im Kulturbereich ist ein wiederkehrendes Diskussionsthema, das sicherlich auch durch die zunehmende





*Der Kulturinitiativentag steht im Zeichen der Wertschätzung und Fortbildung für die Kulturschaffenden Vorarlbergs. Im Bild v.l.n.r.: Winfried Nußbaumüller, Leiter der Abteilung Kultur, Mirjam Steinbock, Geschäftsführerin IG Kultur Vorarlberg und Christian Bernhard, Landesrat für Kultur*

Professionalisierung des ehrenamtlichen Engagements eine weitere Zuspitzung erfährt. Konsens ist, dass die ehrenamtliche Tätigkeit ein elementarer Bestandteil einer lebendigen Kulturszene ist und entsprechende Wertschätzung verdient. Fakt ist, dass österreichweit fast die Hälfte der Arbeit im Kunst- und Kulturbereich unbezahlt geleistet wird. Die wirklich großen Kulturträger im Freiwilligenbereich finden sich jedoch nicht in der Sparte der Kulturinitiativen sondern bei der Chor- und Blasmusik, der Heimat- und Brauchtumpflege oder beim Amateurtheater. Es ist durchaus nachvollziehbar, dass aufgrund des kulturellen Engagements und der Professionalität der Wunsch nach Anstellung und nach Gewährung ausreichender Mittel für Anstellungsverhältnisse besteht. Da sich das Land zur freien Szene bekennt, wird es für alle Beteiligten eine gemeinsame Herausforderung sein, dieses Verhältnis von Anstellungsverhältnissen und ehrenamtlicher Strukturen zukünftig tragfähig zu gestalten.

#### Mirjam Steinbock—

Was braucht es deiner Ansicht nach für eine Zusammenarbeit, die auch einen kritischen Blick begrüßt und Auseinandersetzung nicht scheut?

**Winfried Nußbaumüller—** Paradoxerweise erleben wir manchmal, dass Kooperationen nicht automatisch Synergien erzeugen, sondern mitunter zu größerem Gesamtaufwand führen. Gute Schnittstellenarbeit bedeutet für mich, miteinander ähnliche Herausforderungen zu filtern, gemeinsame Interessen abzuklären, um dann auch ressourcenschonend gemeinsame Projekte umzusetzen. Voraussetzungen dafür sind Kritikfähigkeit und Offenheit.

#### Mirjam Steinbock—

Mit Blick in die Zukunft: Erhält der Kulturinitiativentag die Chance, regelmäßig stattzufinden?

**Winfried Nußbaumüller—** Für das nächste Jahr planen wir, dies ebenfalls in Kooperation mit der IG-Kultur, das Kulturforum der Internationalen Bodenseekonferenz in Vorarlberg zu veranstalten. Thematisch werden dabei die grenzüberschreitenden Anliegen der „freien Szene“ rund um den Bodensee ins Blickfeld gerückt. Gut vorstellbar ist zudem für uns, den Tag der Kulturinitiativen auch im Biennial-Rhythmus durchzuführen.

**Die Möglichkeit,** voneinander zu lernen, sich Beispielhaftes abzuschauen und konkret in die Zusammenarbeit zu kommen, soll auch beim diesjährigen Tag der Kulturinitiativen am 22. Mai im Vordergrund stehen – bei Redaktionsschluss steht dieser Tag kurz bevor. Margret Broger, Thomas Ludescher und Florian Fullterer aus Vorarlberg, Josef Schick aus Niederösterreich, Anton Lederer aus Graz und das Künstlerinnenkollektiv Sara&Natascha aus Basel erzählen in Kleingruppen von ihren Erfahrungen mit gelungener Projektzusammenarbeit. Die Teilnehmenden haben die Möglichkeit, sich intensiv mit den Projekten der Kulturschaffenden auseinander zu setzen oder die Vorarlberger Köchin Sarah Brückner bei der Zubereitung verschiedener Speisen tatkräftig zu unterstützen. Inspiration soll das Umfeld bieten. Stattfinden wird der Tag der Kulturinitiativen 2017 im „Glashaus“ in Frastanz bei Feldkirch. Der Experimentierraum für Kultur befindet sich im Zentrum einer Gärtnerei. ◀



Anita Hofer, Lidija Krienzer-Radojević und Simon Hafner

# Es gibt viel zu tun!

*Anita Hofer, Lidija Krienzer-Radojević und Simon Hafner  
sind Vorstandsmitglieder der IG Kultur Steiermark*

**Anlässe für eine intensive Auseinandersetzung** mit Kulturpolitiken der Gegenwart gab es in der Steiermark sehr viele. Der eindeutige Kulminationspunkt wurde im Herbst 2010 mit dem Ausruf „Alle müssen den Gürtel enger schnallen!“ von der SPÖVP „Reformpartnerschaft“ erreicht. Ihr „alternativloses Konzept“, in allen Gemeinwohlbereichen massive Einsparungen vorzunehmen, traf zuerst den Sozial- und den Gesundheitsbereich, im Besonderen die NGOs.

Mit der Gründung der „Plattform 25“ im Februar 2011 entstand als Reaktion eine breite, bereichsübergreifende Protestbewegung gegen das „Sparbudget“. Mehr als 5.000 Menschen waren bei ihrer ersten Demonstration im März auf der Straße.

Mit dem Einsatz des TINA-Slogans von Margaret Thatcher aus den 80er Jahren („There is no Alternative“) konnte die Landesregierung ihre Einsparungsvorhaben trotzdem und in diskursverweigernder Härte umsetzen und sehr bald auch in die Bereiche Bildung, Frauen, Jugend und Kultur implementieren. Im April 2011, nach einigen Aktionen und Interventionen der „Plattform

25“, konnten 10.000 Menschen für einen breiten Protest mobilisiert werden. Neben den SOS Kinderdörfern, den Dachverbänden der Behindertenhilfe und der Jugendwohlfahrt, der IG Kultur Steiermark, bis hin zu den Gewerkschaften waren insgesamt 530 Organisationen involviert. Seit Jahrzehnten hatte man nicht mehr so viele Menschen in Graz auf der Straße gesehen. Doch die eindrucksvollen Bilder und die umfassende Medienberichterstattung zeigten wenig politische Wirkung. TINA war die Antwort. Der Protest wurde von der „Reformpartnerschaft“ ausgesessen.

Zusätzlich zu inhaltlichen und organisatorischen Plattformaktivitäten vertiefte die IG Kultur Steiermark 2012 den kulturpolitischen Diskurs und die Reflexion über politische Mechanismen. In der Vortrags- und Diskussionsreihe „Die Kunst der Kulturpolitik“ ging es hauptsächlich um eine Kulturpolitik von unten, also darum, wie ein Diskurs mit den politisch Verantwortlichen herstellbar ist.

Die Beschäftigung mit den Problemen und dem teilweisen Versagen demokratiepolitischer Prozesse mündete 2014 in der





► Publikation „Es gibt viel zu tun – Für eine Demokratisierung der Kulturpolitik im 21. Jahrhundert“. Versucht wurde, ausgehend von der steirischen Situation, auch europaweite Positionen zu Brennpunkten der Kulturpolitik zusammenzuführen und Lösungsvorschläge aufzuzeigen. Neben Wissensvermittlung und Diskursvertiefung für AkteurInnen im kulturellen Feld scheint die Publikation auch ein geeignetes Mittel zu sein, bei kulturpolitisch Verantwortlichen den einen oder anderen Gedankenanstoß zu leisten.

Als **nächster Schritt** war eine tiefgehende Auseinandersetzung mit den inhaltlichen, aber auch geschichtlichen Zusammenhängen der sich verändernden politischen Lage notwendig. Im Herbst 2016 sollte das in Graz veranstaltete Symposium „Matryoshka Effect – Cultural Policies and its Ideologies“ über die „Lage von Kunst und Kultur in zeitgenössischen kapitalistischen Gesellschaften“ weiteren Einblick in (kultur-)politische Zusammenhänge geben und mögliche Handlungsstrategien aufzeigen. Mit theoretischen Inputs, Kurzvorträgen und Berichten aus der Praxis wurden die Kräfte, die unterschiedlichste Einflüsse auf Inhalt und Bedeutung von Kunst und Kultur haben, sichtbar gemacht. Ferner konnte gezeigt werden, wie die komplexen Veränderungen der gesellschaftlichen und politischen Ausgangslage auch neue Arten der Kunst- und Kulturproduktion bedingen. Das Symposium bildet auch den Ausgangspunkt und die Grundlage

dieser Ausgabe des Zentralorgans für Kulturpolitik und Propaganda der IG Kultur Österreich.

Um die **richtigen Antworten** auf die vielfältigen kulturpolitischen Gegenwarts- und Zukunftsfragen zu finden, ist es notwendig, die Rolle von Kunst und Kultur in der Gesellschaft zu überdenken und ihre Funktion als Stabilisator und gleichzeitigen Erneuerungs- und Widerstandsfaktor zu erkennen.

Um die Prozesse zu verstehen, die die aktuelle kulturelle Entwicklung bestimmen, braucht es auch einen Blick auf die historischen Veränderungen, die dazu führten, dass sich die Bedeutung von Kunst und Kultur mittlerweile weit weg vom aufgeklärten Ideal eines emanzipatorischen Instrumentariums befindet.

Als **Interessenvertretung** zeitgenössischer unabhängiger Kunst- und KulturproduzentInnen ist es unsere Aufgabe, die unmittelbaren Arbeitsbedingungen zu verbessern. Darüber steht aber der Kampf gegen Instrumentalisierung und wiederkehrende Verwertungsinteressen der Politik. Durch die neue schwarzblaue Regierung in der Stadt Graz ergeben sich erneut große Herausforderungen. Wir werden uns ihnen stellen, denn es gibt nach wie vor viel zu tun! ◀

Es ist notwendig, die Rolle von Kunst und Kultur in der Gesellschaft zu überdenken und ihre Funktion als Stabilisator und gleichzeitigen Erneuerungs- und Widerstandsfaktor zu erkennen.

## LESEN LIEBEN LERNEN ...

TE GENEL.  
TE KAMEL.  
TE SIKLOL.

OLVASNI.  
SZERETNI.  
TANULNI.

ČITATI.  
LJUBITI.  
UČITI.

[www.lexliszt12.at](http://www.lexliszt12.at)

# Neuerscheinungen Lyrik 2017



**ALICE HARMER**  
**lieber Blumen**  
in der Hand als auf dem Grab  
ISBN: 978-3-99016-123-4, € 17,-

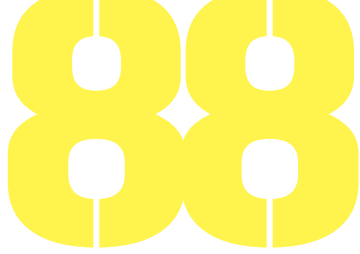


**SOPHIE REYER**  
**Im Monat der Seidenraupe**  
Eine lyrische Entpuppung  
ISBN: 978-3-99016-128-9, € 18,-



**HANNES VYORAL**  
**jahrland**  
kalendergedichte  
ISBN: 978-3-99016-129-6, € 18,-





Michaela Frühstück

# Teta Jelka überfährt ein ~~Huhn~~ Hendl

Jemand versinkt in Verlorenheit.  
Jelka wartet nicht mit dem Mittagessen.  
Auf eine Nacht folgt ein Tag.

**Eine weiße Kerze**, sorgfältig mit Wachs am Boden eines Glases fixiert, ist um diese Stunde neben dem Vollmond die einzige Lichtquelle in Mjenovo. Das Ensemble hat zu Ende gefeiert, die Gäste haben zu Ende gefeiert, satt und glücklich bis zur Neige gefeiert, bis das letzte Glas geleert, die letzten Schultern geklopft, die besten Küsse vergeben waren. Um zwei Uhr früh schläft Anica tief an der Seite ihrer Heldin, den Arm um ihre schöne Hüfte gelegt, denn einmal in der Woche ist Tetajelktag und am Premierenabend sowieso.

Jakov sitzt am Boden der Speisekammer und liest im Schein der Kerze, die er ins Gurkenglas seiner Mutter gestellt hat, den Brief seines Vaters. Er versucht sich dabei vorzustellen, wie Stari Jakov am Ende der Welt an einem Küchentisch sitzt und mit einem Bleistift karge Worte auf blassblaue Linien setzt. Jakov stellt sich vor, wie sein Vater das Heft aufschlägt und dabei die Vorderseite mit einem halb fertig gegessenen Butterbrot anpatzt. Er stellt sich vor, wie Stari Jakov überlegt, ein neues zu kaufen, sich aber dagegen entscheidet, denn was sollte er denn mit einem Heft anfangen? Seitdem er in Fisterra den Trost der Fremde empfindet, hat er erst einmal etwas aufgeschrieben, und das waren die Rezepte für seinen Sohn. Jakov stellt sich vor, wie sein Vater die Worte ungeübt aneinanderreihet und dabei

leise mitspricht. Er liest die Geschichte von jenem Tag, an dem Stari Jakov der Sveta Buborčica begegnet ist, liest vom Lieben und Glücklichein und vom Lieben und Verlieren und vom Lieben und Verlassen und vom Sich-nichtmehr-finden und er liest vom Vergessen. Von den Irrfahrten durch die Welt, die am Ende der Welt aufhörten. Davon, wie man in einer Bar namens „Casa Palmira“ ein anderer wird und doch derselbe bleibt. Davon, dass man jeden Morgen aufwacht und in die Endlosigkeit hinein sagt: „Sveta Buborčica, srce moje, Liebe meines Lebens!“ Und davon, dass niemand mehr die Augen aufschlägt und lächelt. Dass Jakov noch mehr verloren hat als sein Vater, dass er zwei Menschen gleichzeitig verloren hat und die Liebe noch dazu, davon liest Jakov nichts im fettfleckigen Heft des Santiago Alemán. Er sucht und sucht und blättert zittrig vor in seinem Heft, doch er findet darin nichts als die Erzählung des traurigen Lebens eines traurigen Mannes, dessen krakelige Schilderungen als Erklärung und Entschuldigung gleichermaßen verstanden werden wollen. Unausgesprochen bleibt, wie er weggehen konnte, ohne sich von seinem Sohn zu verabschieden. Unausgesprochen bleibt, weshalb er sich nicht darum geschert hat, wie und wo und mit wem sein Sohn weiterleben sollte. Stari Jakovs Unvermögen außer seinem eigenen Schmerz einen anderen zu erkennen, hat sich



über die Jahre als Santiago Alemán gebessert. Und dennoch findet sich in einem bis zur letzten Seite vollgeschriebenen Heft nichts Tröstendes, keine einzige Frage stellt der Vater über Jakovs Leben in Mjenovo. Jakov findet nicht, was er mit zittrigen Händen und zittrigem Herzen sucht – dass er vermisst wird.

„Du weißt nicht einmal, dass ich mit Stipe bei Teta Viktorija aufgewachsen bin! Nicht einmal dafür hast du dich interessiert! Du hast mir nicht einmal richtig das Kochen beigebracht, nicht einmal das!“ Jakov schreit in der Speisekammer seine Wut gegen Schmalztegel, gegen Himbeerlekvár, gegen Speck und Mehl. Er steht auf, nimmt das Heft, nimmt die Kerze und setzt sich vor sein Wirtshaus. Das Heft seines Vaters beginnt nur zögerlich zu brennen. „Vielleicht liegt es am Fettfleck“, denkt Jakov, aber vielleicht liegt es auch daran, dass selbst die Macht der Elemente gegen die Macht der Enttäuschung nichts ausrichten kann. Er hätte das Heft auch zerreißen und in den Wind streuen können, er hätte es ins Wasser werfen können oder im Garten vergraben und nichts hätte sich dadurch geändert.

„Denkst du, es liegt am Fettfleck?“, fragt Jelka in geblühtem Nachthemd und verschlafenem Blick und setzt sich neben ihren Mann. „Ja, das glaub ich.“ Jakov lässt sich von seiner Frau umfangen und wiegen, weil das das Beste ist, was gegen Verlorenheit hilft. Das Zweitbeste gegen Verlorenheit sind Geschichten, die schön sind und gleichzeitig wahr und deshalb sagt Jelka: „Weißt du noch, wie du das Kochen gelernt hast?“ Jakov schüttelt den Kopf. „Nein, das weiß ich nicht mehr, Jelka.“ – „Na gut, dann erzähle ich es dir:

„Alle denken, dass du das Kochen gelernt hast, als Pero Csmařich von seiner langen Reise zurückgekommen ist und dir das gelbe Heft, voll mit Rezepten deines Vaters, gebracht hat. Aus seinem Rucksack herausgezogen und dir in die Hand gedrückt wie einen selbstgepflückten Blumenstrauß. Alle denken, dass du jedes einzelne davon nachgekocht hast, dass du durch dieses Geschenk beflügelt worden bist, so als hätte es magische Kräfte, und dass du am Ende ein ebenso guter wenn nicht noch besserer Koch geworden bist als dein Vater.“ Jelka erzählt diese Geschichte, mit immer denselben Worten immer dann, wenn ihren Mann die Verlorenheit einholt, und Jakov sagt an dieser Stelle den immer gleichen Satz. „Und ist das auch so gewesen, Jelka?“ – „No sigurno ist es nicht so gewesen! Der Tag, an dem du angefangen hast, der beste Gefühlkoch von überall zu werden, war eine Nacht. In dieser Nacht haben wir zuerst zu Charles Trenets ‚La mer‘ getanzt und sind dann im Birnbaum gesessen und haben geredet. Du wolltest mir deine Liebe gestehen, hast dich aber nicht getraut.“ – „Jetzt erinnere ich mich langsam wieder, Jelka. Und wie ist es dann weitergegangen?“ Jelka hebt das immer noch zögerlich brennende Heft an einer Seite hoch, bevor die kleine Flamme ganz verlöscht. „Erinnerst du dich an den Tag, an dem wir Don Stipe jeden ersten Sonntag im Monat freigegeben haben? Am selben Abend hast du ein neues Rezept ausprobiert und deine Hände waren voller Teig, als jemand an die Tür geklopft hat.“ – „Margit hat an meine Tür geklopft.“ – „Genau. Margit hat dir das Gürkenglas gegeben, in das wir eine rosenrote Aster vom Grab deiner Mutter eingelegt hatten, für später. Und später war an diesem Abend. Am selben Abend hat

Margit beschlossen nach Amerika zu fahren. In der Früh habe ich ihre Nachricht auf meiner Tür gefunden.“ – „Warte nicht mit dem Mittagessen. Bin in Amerika.“ – „Genau. Ich habe an ihre Tür geklopft, bin mit dem Fahrrad ins Dorf gefahren, ich habe sie überall gesucht, aber sie war schon weg.“ – „Und dann bist du zu mir gekommen.“ – „Genau. Und du hast gesagt...“ – „Und ich habe gesagt: Du hast noch dein Nachthemd an.“ – „Stimmt. Das war mir aber egal und dir sowieso und dann hast du mir die rosenrote Aster gezeigt. Ich habe an diesem Vormittag die Post nicht aufgesperrt und sie auch nicht ausgetragen, weil wir zuerst getratscht und dann gekocht und dann mittaggegessen haben. Und du hast vergessen, einen Strich in den Wirtshausboden zu ritzen.“ Jakovs Verlorenheit beginnt sich zu entfernen, verliert sich langsam hinter dem kod crikve, biegt um die Ecke in die Marrijina ulica, als man sie schon lange nicht mehr sehen kann, hört man noch leise ihre Schritte auf der Straße, bis sie schließlich ganz verklingen. Vom fettfleckigen Heft sind nur mehr ein paar Zeilen übrig. Jakov nimmt noch einmal die Kerze in die Hand und verbrennt den Rest der Post vom Ende der Welt. „Ich habe nie mehr einen Strich in den Wirtshausboden geritzt.“ – „Das hast du nicht, Jakov. Du hast jeden Tag mit Don Stipe und mir zu Mittag gegessen. Ich habe nicht auf Margit mit dem Mittagessen gewartet, aber anders, als sie es gemeint hat.“ – „Du hast jeden Tag deine Bluse angepatzt.“ – „Ich habe dir beim Kochen zugeschaut.“ – „Ich habe dich beim Kochen angeschaut.“ – „Du hast mir auf die Hüften geschaut.“ – „Nur manchmal, wenn du nicht hergeschaut hast.“ – „Ich habe gesehen, wie du die Erdäpfel in Herzerform geschnitzt hast.“ – „Das mach ich immer noch.“ – „Das stimmt gar nicht!“ – „No sigurno stimmt das!“ – „Du hast kochen gelernt, weil du aufgehört hast, Striche in den Wirtshausboden zu ritzen.“ – „Ich habe kochen gelernt, weil du mir dabei zugeschaut hast.“ – „Ich habe zugenommen, weil ich immer gekostet habe.“ – „Das war ganz meine Absicht.“ – „Na danke.“ – „Sehr, sehr gerne, Jelka.“

„Was war ganz deine Absicht Tetac Jakov?“ Anica steht in der Wirtshaustür und wischt sich mit ihrem Nachthemd den Schlaf aus den Augen. „Dass ich aus lauter Angst, deine Teta Jelka nicht zu kriegen, angefangen habe, den Strudelteig so dünn zu machen, dass ich sie durch den Teig hindurch noch anschauen konnte.“ – „Und deshalb heißt dein Wirtshaus ‚Strudel der Gefühle‘.“ – „Genau.“ Jelka zieht ihr Patenkind zu sich hinunter auf den Boden. Anica zeichnet mit dem Zeigefinger einen Esel in die Asche und schreibt „Hodi“ dazu. Hinter der Kirche schimmert orangerot der Morgen. ◀

*Michaela Frühstück: Teta Jelka überfährt ein ~~Huhn~~ Hendl, edition lex liszt 12, Oberwart 2012, Brosch., 226 Seiten, € 17, ISBN: 978-3-99016-037-4*



Julius Meini

BANK





# 92

## ÖSTERREICHS KULTURELLES ERBE

Carla Bobadilla (Valparaiso/Wien) ist Lektorin an der Universität für Angewandte Kunst in Wien und Teil des internationalen Netzwerkes „Another Roadmap for Art Education-School“. Als Künstlerin liegt ihr Arbeitsschwerpunkt in der Entwicklung kommunikativer Vermittlungspraxen vor allem im Bereich der postkolonialen Kritik und der rassismuskritischen Arbeit. Sie entwickelt unterschiedliche Formate u.a. in Zusammenarbeit mit Museen und Bildungs- und Kunstinstitutionen, um über künstlerisch-performative Praxen Fragen zu Migration, Post-Kolonialismus, Rassismus und Genderpolitiken verhandelbar zu machen.

<http://www.carlabobadilla.at/>  
<https://carlabobadilla.wordpress.com/>  
<http://colivre.net/another-roadmap>



Seite 06 – 07

Seite 20 – 21



Mit der fotografischen Arbeit „Österreichs kulturelles Erbe“ versucht Carla Bobadilla, die Spuren des Kolonialismus in den Wiener Museen und Institutionen sichtbar zu machen. Die fotografischen Abbildungen werden als Beweismaterial genutzt für den von Bobadilla entworfenen Streifzug durch den ersten Bezirk, bei dem die TeilnehmerInnen an Orte des kulturellen Erbes der Zeit des Kolonialismus geführt werden. Dabei findet eine performative Begegnung mit historischen Fakten statt.

Seite 36 – 37



Seite 58 – 59



Seite 95





Aus der Serie  
*Österreichs kulturelles Erbe*  
Aufnahme im NHM Wien  
24.02.2017 um 10:00 Uhr

Seite 72 – 73



Aus der Serie  
*Österreichs kulturelles Erbe*  
Aufnahme am Opernring  
13.05.2016 um 23:00 Uhr

Seite 90 – 91







A photograph of a forest with several tall, thin trees. A white rectangular sign with a red border is attached to one of the trees. The sign contains the text "ACHTUNG!" and "ABSTURZGEFAHR" in black capital letters. The ground in the foreground is covered with green moss and small plants.

**ACHTUNG!**  
**ABSTURZGEFAHR**