

**Konzeptionelle Kunstentwicklung –
Strategien, Entwürfe und Realisierung**

Vorwort

Die vorliegende Schrift versucht meine Konzeptions- und Realisierungsarbeit bei unterschiedlichen Kunstinitiativen in den letzten zwanzig Jahren in Oberösterreich darzustellen und sie innerhalb des internationalen Kunstdiskurses zu verorten.

Zentrale Abschnitte sind drei Kunsteinrichtungen gewidmet, an deren Entstehen und Entwicklung ich in entscheidender Position über lange Jahre beteiligt war:

Kulturvereinigung/KünstlerInnengruppe Stadtwerkstatt

O.K.-Centrum für Gegenwartskunst

Festival der Regionen

Planungen von anderen Initiativen, wie Architekturforum Oberösterreich, ars electronica oder Europäischer Kulturmonat Linz 1998, bei denen ich temporär konzeptionell mitgearbeitet habe, werden an passender Stelle eingeflochten.

Alle von mir beschriebenen Projekte wurden selbstverständlich in Kooperation und Diskurs mit KollegInnen konzipiert und aufgebaut. Am schwierigsten ist ein personelles Festmachen von Leistungen und Aufgaben bei der Stadtwerkstatt, da bei dieser eine kollektive Vorgangsweise in allen Bereichen stets Programm war. Doch auch beim OK und dem Festival der Regionen ist eine eindeutige Zuordnung zum Teil schwer möglich. Deshalb bitte ich im vorhinein alle KollegInnen um Nachsicht, wenn sie an bestimmten Stellen nicht in der ihnen zukommenden Weise genannt werden.

Abschliessend möchte ich Gerhard Dirmoser, Herbert Lachmayer, Gertrude Plöchl, Georg Ritter, Christa Schneeberger und Martin Sturm für inhaltliche Diskussionen in den letzten Jahrzehnten danken.

Rainer Zendron

Linz, Oktober 2002

Inhaltsverzeichnis

Über Kontinentaldrift und andere Verschiebungen	7
Der gesellschaftliche Wandel wirkt aufs Kunstfeld	11
Von der Sehnsucht, sich wortlos zu verstehen.....	14
Kunst als offenes Handlungsfeld.....	27
Freie Szene – Offene Räume	32
Kultur als Politikfeld	32
Kulturvereinigung/KünstlerInnengruppe Stadtwerkstatt.....	37
Von der akademischen Isolation zum autonomen Labor	37
Politischer Kampf mit ästhetischem Mehrwert.....	40
Kunst als Teamwork.....	47
Seltsame Orte als Generator.....	49
Exkurs: Über das Atmosphärische als Anker gegen Verdinglichung	52
Kunst im Stadtraum.....	62
Europäischer Kulturmonat - Etablierung als Lohn der Niederlage?	64
Im Bauch des Systems.....	66
In Linz, um Linz und um Linz herum	66
Lockerung der zur Neutralität erstarrten Freiheit	71
Raus aus dem White Cube	71
Der Kontext bestimmt den Text.....	75
O.K-Centrum für Gegenwartskunst	102
Auf dem Weg in neues Terrain	104

Ausstellungs- und Produktionshaus	112
Kunstudio	114
Prozesshaftes Arbeiten statt Werkorientierung	116
Gesellschaftsrelevante Themen als Vorwurf	119
Architekturforum.....	122
Moderne und Zweckrationalismus in der Architektur.....	122
Das Fenster zur Welt – ars electronica	133
Kraft der Provinz.....	137
Geometrie zeigt, wie die Welt sei, wäre sie geometrisch	137
Festival der Regionen	141
Themen und Nachpositionierungen im Schnelldurchlauf:	143
Dynamisierung der Übriggebliebenen.....	148
Ob das Kunst sei – ist mir egal.....	152
An der Peripherie spiegelt sich das Leben.....	156
Die Orientierung an gesellschaftlichen Themen weist die Richtung	161
Die Geschichte ist nicht zu Ende.....	166
Die Arbeit als Lebensmittelpunkt der Bevölkerung ernst nehmen	170
An Gewohntem ansetzen	173
Nicht die Form des Spektakels ist von Übel	177
Interventionen in den Alltag	182
Seltsame Orte des Begehrens	186
Medienarbeit als integraler Teil des Festivals.....	190

Einbeziehung der Bevölkerung	194
Querlagen - Verbindung von Tradition und Moderne.....	198
Exkurs: Adaptierungsversuche zu Heimat.....	204
Von der materiellen zur ideologischen Geißel.....	204
Am Fremden führt kein Weg vorbei	212
Naturbeziehungen.....	223
Festival der Regionen: Rückblick – Ausblick.....	231
Anhang	234
Anhang 1: O.K - Grundsatzbeschluss	234
Anhang 2: O.K – KünstlerInnen und Projekte.....	238
1992	238
1993	242
1994	246
1995	249
1996	253
1997	256
1998	259
1999	265
2000	272
2001	279
2002	282

KünstlerInnen, Referenten/Innen, Autoren/Innen von 1992 bis 2002 in alphabetischer Reihenfolge	285
Anhang 2: Festival der Regionen - Grundsatzbeschluss	294
Ausgangssituation und Idee	294
Thema	295
Konzept / Ziele	295
Organisation	296
Anhang 3: Festival der Regionen – Blick hinter die Kulissen.....	298
Positionierung und Struktur im Überblick.....	298
Organisationsstruktur: Stellen, Abläufe und Hierarchien.....	299
PR und Erscheinungsbild.....	301
Lebenszyklus	302
Die Ablaufphasen eines Festivals im Überblick	307
Anhang 4: Festival der Regionen - Namen und Projekte	310
Festival der Regionen 1993: Das Fremde.....	310
Festival der Regionen 1995: Heiße Heimat.....	312
Festival der Regionen 1997: KUNST.ÜBER.LEBEN.....	314
Festival der Regionen 1999: Randzonen	316
Festival der Regionen 2001: Das Ende der Gemütlichkeit.....	318
Anhang 5: Festival – Grundsatzerklärung 2002	320
Das Festival der Regionen ist.....	320

Über Kontinentaldrift und andere Verschiebungen

Oberösterreich ist nichts Besonderes. Man kann es kulturell und wissenschaftlich, statistisch und analytisch, sozial und ökonomisch oder auch topografisch betrachten – es ist eine Gegend wie viele andere Regionen. Es ist ebenso nichts Besonderes, wie ich nichts Herausragendes bin – und trotzdem bin ich mir wichtig.

Welche kulturellen Perspektiven erwarten unsere Stadt? Aktuelle Modernisierungsschübe dulden kein Einhalten. Städte und Regionen suchen neue Orientierungen und Identitäten. Sie arbeiten an Leitbildern oder werden positioniert. Konnte sich noch vor kurzem jede Provinz unter dem Schlagwort des globalen Dorfs als Zentrum der Zukunft imaginieren, zeigen die Erfahrungen mit den aktuellen Kommunikationstechnologien, dass Standortkonkurrenz nicht gemildert sondern zugespitzt wird.

Seit über einem Jahrzehnt charakterisieren Erzählungen von Geschwindigkeit soziologische Betrachtungen unserer Gesellschaft. Zumindest die Rede von der permanenten Beschleunigung muss man wohl als subjektiv oder metaphorisch begreifen. Denn eine kontinuierlich sich steigernde Beschleunigung in gegebener Zeitachse hätte auch die konzentriertesten Raser unter uns längst aus der Bahn geworfen. Deutlich können wir jedoch eine sich stark aufsplitternde Diskontinuität und Individualisierung von Zeit verfolgen. Auch Rastlosigkeit kann uns manchmal entlasten. Wir flüchten uns in sie, weil rastlose Intensität dem Gefühl lebendig zu sein zum Verwechseln ähnlich ist.

Alles was fest ist wird an der Luft der neuen Gesellschaft schmelzen, merkte Marx vor eineinhalb Jahrhunderten an. Dies hat sich wohl realisiert: Mehrdeutigkeit, Dezentralisierung, Fraktalität, De-Hierarchisierung, Nicht-Linearität und Fragmentierung. Der Begriff der Komplexität birgt aber auch Tröstliches. Er spricht von Zersplitterung, verweist jedoch gleichermaßen darauf, dass es im Wahnsinn systematische Strukturen gibt. Gegenwart ist nicht länger Ort, an dem es möglich ist,

sich aufzuhalten, denn die Essenz der Moderne besteht gerade darin, mit dem Jetzt zu brechen. Die Ideale und unsere kollektiven Bilder sind aus der Zukunft bezogen, ohne jemals die kühne Brisanz von Utopien zu erreichen. „Entwicklung“ lautet das verbindliche Schlagwort; sie bleibt jedoch in sich selbst verhaftet. Die Vitalität unfertiger Jugendlichkeit ist verbindliches Leitbild.

Die hastende Suche nach dem Neuen produziert bloß flirrend Unstetigkeit wechselnder Oberflächen, hinter denen sich allzu oft nur die gähnende Öde des immer Gleichen verschanzt. Die vorausschauende Warnung Derridas, dass Dekonstruktion stets davon bedroht sei, zum erkennbaren Stilmerkmal abzusinken und somit zur Attitüde zu verkommen, ist traurige Tatsache geworden. Die Alternativlosigkeit unseres Systems hüllt sich in den modischen Glitter des Zeitgeistes.

Vielleicht ist es hilfreich, uns als Immigranten zu verstehen. In wechselnden Kulturen sind wir Einwanderer – wenn auch häufig nicht im räumlichen Sinn, so doch in der Zeit. Und in diesem Neuen sind wir alle Fremde. Das Alte ist passé und die Jugend fängt das Neue auf. Eine prä-figurative Erziehungsform prägt zunehmend unsere Gesellschaft: Die Erwachsenen lernen von ihren Kindern. In diesem Sinn ähneln wir den Einwanderern: Ihre Kinder spielen auf der Straße und lernen so die Sprache und Regeln der anderen Gesellschaft.¹

Doch kann es Sinn machen, unsere Gesellschaft als Kommunität von Fremden zu begreifen? Ist hier nicht von einem ausschließenden Gegensatz – wie ihn Aristoteles im Satz vom Widerspruch als Prinzip doziert – die Rede? Solch gegensätzliche Logik bestimmt noch heute unser Handeln. Der Gegensatz trennt Wahres von Falschem, Gutes von Bösem, Schönes von Hässlichem. Gerade die Grobheit der Widersprüche ermöglicht uns, fortzufahren in einer Welt, deren Komplexität Differenzierung erfordert, aber deren verdinglichter Geschwindigkeitsrausch sie nicht ermöglicht. Nicht von ungefähr weinen politische Kommentatoren den „guten

¹ Vgl. Finn Skardrud: Unruhe, Rogner&Bernhard Hamburg 2000

und sicheren Zeiten“ des Kalten Kriegs nach. Nicht von ungefähr suchen die Kommandostellen in Washington und Brüssel aus Fremden kraft der Begriffe „Fundamentalismus“, „Weltterrorzentrale“ oder „Drogenhochburg“ neue Feinde zu filtern; denn Feindbilder schließen Differenzierung aus. Die Welt erscheint auf diese Weise lesbar und dadurch instruktiv. Derrida identifiziert demgegenüber Fremde als jene verwirrenden, aber allgegenwärtigen Wesen, die „nicht mehr in philosophisch binäre Gegensätze eingeschlossen werden können, die ihnen widerstehen und sie desorganisieren, ohne je ein Drittes zu konstituieren, ohne Platz zu lassen für eine Lösung in Form von spekulativer Dialektik“.²

Um jedoch die Prämissen von reibungsfreier Produktion aufrechtzuerhalten und fortzuentwickeln, muss unsere Gesellschaft immer mehr Beziehungen entfremden und verdinglichen (Weber, Marx) – ergo muss sie sich nach außen abschotten: Visapflicht für alle Staatsbürger der Entwicklungsländer, militärischer Grenzschutz gegenüber den „neuen Freunden im Osten“ ... und natürlich auch nach innen: gegenüber Kranken, Sterbenden, geistig und körperlich Behinderten, aber auch gegenüber der Kunst.

Begriffen unsere Eltern eine (Identitäts-)Krise noch als temporäre Phase, so scheint heute das beständig labile Schwanken am Scheideweg als Essenz der Moderne akzeptiert. Tritt auch oft ein Kontextwechsel zur Entlarvung von Macht an, so liefert er in seinem Gepäck neue Schleier der Unübersichtlichkeit mit. Energie und Produktivität unserer Gesellschaft speisen sich aus beständigem Infragestellen tradierter Regeln und Identitäten. Nicht mehr die Wahrhaftigkeit ist das Relevante, sondern die Relevanz. Verstand sich Interpretation als Asymptote zur Wahrheit, so schneiden sich beliebige Erklärungsmuster bestenfalls mit sich selbst und begünstigen die Auflösung jeglicher Bedeutung.

Flexibilität, „Neue Selbstständigkeit“ und Subunternehmertum haben begonnen, die Produktionsformen grundlegend umzugestalten. Computernetzgebundene

² Jacques Derrida: Disseminations, London 1981, nach Uli Bielefeld (Hsg.): Das Eigene und das Fremde, Junius Hamburg 1991, S. 25

Kommunikationstechnologien werden systematisch integriert. Uns wird versprochen, dass wir erst am Anfang dieser Umwälzung stehen. Die neuen Quellen des Reichtums bestehen nicht einfach in „geistiger“ statt „manueller“ Arbeit, sondern verlagern sich auf konzeptionelle Tätigkeiten und Kommunikation. Neuwert wird vor allem durch Transaktionen und Distributionsleistungen hinzugefügt. Die Hierarchie dreht sich um: Aktiva sind Fertigkeiten im Umgang mit Information und kulturellen Kenntnissen. Das Kapital dockt sich an Zusammenhänge an, bei denen solche Kenntnisse vorhanden und entwickelt sind. Erreicht kann dies nicht mehr über die perfekte, funktionalistische Separation von Arbeitskraft, sondern über eine Reinkorporation der Arbeitskraft in die „autonome Lebenswelt“ werden. Die Ökonomie verlangt die Aufhebung der Trennung. Das kulturelle Leben der Menschen und ihre Interaktionen werden zunehmend Ausbeutungsgegenstand und Quelle der Wertschöpfung³. Aus dem ehemaligen Überbau entsteht der neue Kern – die Peripherie als Zentrum.

Da sich der Charakter der Arbeit grundlegend verändert, muss man das Argument, dass unserer Gesellschaft die Arbeit ausgehe, wieder vom Kopf auf die Füße stellen: Es gibt Arbeit genug. Alle Welt arbeitet, aber ihre Teile partizipieren an der Produktion von Reichtum in sehr unterschiedlichem Maße. Wenn affektive Intelligenz heute Reichtum schafft – produktiv ist, so muss die Arbeit in Bildung und Erziehung, welche nach wie vor hauptsächlich Frauen leisten, entlohnt werden. Wenn Kreation von Mode und Lifestyle Profit abwirft, müssen RapperInnen, Punks und Streuner für ihren Beitrag entlohnt werden. Wenn kreativer Umgang mit Computer-Netzwerken gesellschaftliche Werte sichert, müssen HackerInnen und die Linux-Community mit Monatsgehältern ausgestattet werden. Wenn die weltweite Kommunikation der Schlüssel zum Hort des Reichtums ist, haben EmigrantInnen ihren legitimen Anspruch auf geordneten Lebensunterhalt. Wenn schließlich Kreativität und neue Sichtweisen für die Aufrechterhaltung der Produktion nötig sind, sind Künstlerinnen und GestalterInnen erste Adresse für Spitzensaläre.

³ Vgl. Antonio Negri / Michael Hardt: Die Arbeit des Dionysos, ID-Verlag Berlin 1997

Solch eine Neuverteilung des gesellschaftlichen Reichtums ist natürlich nicht Konsens, nicht bei den Kapitalisten, nicht bei den Gewerkschaften – sie stellen immer wieder aufs Neue die Frage nach der Aufteilung der Arbeit statt nach der Aufteilung des Reichtums, obwohl immer weniger Menschen in juristisch klar definierten Arbeitsverhältnissen unterkommen können und wollen. Aus Denkfaulheit und Tradition gehen wir nach wie vor davon aus, dass auch in unserer Zukunft der Wohlstand hauptsächlich in den Fabrikshallen geschöpft wird. Reichtum realisiert sich aber schon heute eher dazwischen; überall in der Gesellschaft wird zu seiner Produktion beigetragen. Immer mehr Menschen arbeiten nicht in der materiellen Produktion, sondern leisten „immaterielle Arbeit“⁴.

Das Rohmaterial der immateriellen Arbeit ist Subjektivität und das „Milieu“, in dem diese Subjektivität existiert und sich reproduziert⁵. Die „assoziierten ProduzentInnen“ in den Werbeagenturen und bei Medienunternehmen, die ProgrammiererInnen und alle, die im wachsenden Lifestyle-Segment arbeiten, sorgen dafür, dass Nachfrage befriedigt wird – schaffen aber gleichzeitig erst die Nachfrage. Die gesellschaftliche Kommunikation wird zur umfassenden Produzentin; die künstlerische Äußerung zum Deutoplasma der Gesellschaft.

Der gesellschaftliche Wandel wirkt aufs Kunstfeld

Zu Beginn der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts differenzierte sich das Arbeitsfeld von KünstlerInnen neu aus. Die systemimmanenten, jedoch zu gleichem Maße auch systemsprengenden Angriffe der KünstlerInnen auf ein tradiertes Kunstverständnis im Laufe der 60er und 70er Jahre hatten nicht nur Auswirkungen auf Kunstproduktion und -rezeption, sondern bewirkten auch neue Organisationsstrukturen des Kunst- und Kulturfeldes. Einerseits wurde im neuen Anlauf versucht, die elitären Mauern der Hochkultur einzureißen, andererseits

⁴ Vgl. Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten, ID Berlin 1998

⁵ Vgl. Maurizio Lazzarato: Zur Ökonomie des Immateriellen, in: Die Beute nF 2/98, ID Berlin 1998, S. 42ff.

setzten die kulturrevolutionären Tendenzen nicht tief genug an, um das Betriebssystem Kunst zum Einsturz zu bringen. Forderungen nach Gesellschaftsrelevanz und neuen Verbindungen zwischen Kunst und Leben müssen im Rückblick eher als evolutionäres Hinübergleiten und Anpassungen an eine sich wandelnde Umwelt aufgefasst werden denn als Bruch mit den Traditionen des Kunstfeldes seit Beginn der Moderne.

Ebenso, wie sich die KünstlerInnen substantiell vom Geniekult verabschieden mussten und damit vom zutiefst antidemokratischen Anspruch, den Platz des absolutistischen Monarchen einzunehmen, dem sie einst dienten, war das Aufkommen neuer Berufsbilder, welche ‚Kultur‘ als Vorsilbe im Titel tragen, selbst nur eine von vielen Ausprägungen der Ausweitung des Kulturbegriffs, die in den achtziger Jahren die Kunst- und Kulturszene erfassten. Damals entsprach es einem Zeitgefühl, den gesellschaftlichen Reichtum zu legitimieren, indem man Kunstsinn entwickelte und seinen Geschmack veredelte. Die Ästhetisierung griff auf alle Lebensbereiche⁶ über, entsprechend wurden basale Tätigkeiten wie Wohnen, Essen und Leben plötzlich nobilitiert und hießen Wohn-, Ess- und Lebenskultur.

Die Kultur im engeren Sinne, die Kulturkultur – also das, was früher Kunst hieß –, versuchte sich zum einen abzuheben, indem sie auf ihre beiden letzten Buchstaben verzichtete und sich wieder dem Kult annäherte, aus dessen Höhle sie einst hervorgekrochen war. Zum anderen wurden aus dem Willen der Verbindung zwischen Kunst und Leben Äußerungsformen geboren, die innerhalb und mit dem Vokabular des Kunstsystems noch schwieriger lesbar und entschlüsselbar waren, als die vormals als elitär gebrandmarkte Kunst.

Die in den 60er Jahren erhobene Forderung „cross the border, close the gap“ schien teilweise erfüllt, allerdings wurden die Grenzen zwischen Hoch- und Pop-Kultur

⁶ Auch diese Versuche der ästhetischen Durchdringung des Alltagslebens stellten natürlich keinen geschichtslosen Neuversuch dar. In ihrer Konzentration auf die Lebensfelder der die moderne Gesellschaft der Industrieländer prägende Mittelklasse bildet sie jedoch eine neue Facette, die sich von Jugendstil, Bauhaus, russischer Avantgarde und Arts & Craft insofern differenziert, als sie sich – nahezu ohne ideologische Schnörkel – als Design-Pepp zum Aufbau neuer Kosumfelder zeigt.

einseitig geschleift, da die Inflation des Kulturbegriffs zugleich dessen Aufweichung bedeutete. In dem Wort „Hochkultur“ liegt ja bereits das Eingeständnis, dass eine Nivellierung dessen vorausgegangen sein muss, was vorher Kultur schlechthin war.

Für die Konsumgüterindustrie kam die Konjunktur des Ästhetischen zum rechten Zeitpunkt. In einer wirtschaftlichen Situation, da eigentlich alle schon alles hatten⁷, ließen sich zusätzliche Produkte nur mehr über ästhetische Distinktionsgewinne verkaufen, während Banken und Versicherungsanstalten durch kulturelles Engagement ihr Image verbesserten. In den großen Städten schlug die Stunde der DesignerInnen, KulturvermittlerInnen, KulturarbeiterInnen, KuratorInnen – und innerhalb der Verwaltungen die der KulturdirektorInnen, KulturreferentInnen und Kulturbeiräte.

Da die Gesamtbevölkerung nicht mehr zunahm und die tradierte Schlüsselindustrie eher schrumpfte oder an die Peripherien auswich, entwickelte sich eine Rivalität um Firmenansiedlungen, die den Städten ihre Prosperität sichern. Weil es zudem deren Attraktivität zu steigern galt, wurde die Kulturpolitik als etwas entdeckt, das man großspurig „Strukturpolitik“, „Standortfaktor“ oder „Umwegrentabilität“ nennen konnte. Kulturmanagement erlangte dadurch ungeahnte Bedeutung.

Wer aber zur Aufgabe hat, Fremdenverkehr und Zuzug anzukurbeln, der setzt weniger auf das Schwierige und Unzugängliche, das der eigentlichen „Vermittlung“ durch den Kulturvermittler bedürfte, sondern auf das gefahrlos Etablierte, andernorts bereits Durchgesetzte, Massenkompabile, das Glamour verspricht – und versucht, die Big Names anzulocken. Stadtmarketing- und KulturmanagerInnen tendieren so in ihrer offensiven Ausrichtung vor allem zum Headhunter, also jenem Typus Mensch, den Elias Canetti einmal satirisch als „Namenlecker“ identifiziert hat. Für dessen problematischen Züge hat der Philosoph Boris Groys den Begriff des Mediators geprägt: Der Mediator ist Konsument und Produzent zugleich und doch keines von beiden. Aus Sicht der Kunstproduzenten ist er ein bevorzugter Konsument, der im

⁷ Diese Charakterisierung konzentriert sich natürlich nur auf die von diesem Trend unmittelbar adressierten mittelständischen Bewohner der Industrieländer der so genannten westlichen Hemisphäre.

öffentlichen Auftrag handelt, für den Konsumenten ist er ein Produzent, weil er erst die Rahmenbedingungen schafft für die Kultur. So ähnelt sein Dasein einem Vexierbild, das wechselt, je nachdem, wie man es betrachtet.

Von der Sehnsucht, sich wortlos zu verstehen

Im vorangegangenen Text werden teilweise gegenläufige Tendenzen charakterisiert, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln geänderte Bedingungen und gesteigerte Bedeutung von Kunst formulieren. Es liegt nahe, dass man – als Reflex auf die zweckrationalen (Ver-)Nutzungstendenzen, wie sie in der Analyse der Umfeldbedingungen beschrieben wurden – sich mit Schaudern von diesem Feld zwischen Kunst und Kultur abwendet, um stattdessen zu versuchen, aus den Splittern der Vergangenheit ein heroisches KünstlerInnenbild wiederzuerrichten. Doch die Entwicklung setzte sich nicht dadurch in Gang, dass KulturmanagerInnen auf den Plan traten, um hehre KünstlerInnen zu bevormunden und zu unterdrücken, sondern vielmehr durch eine Veränderung des Betriebssystems Kunst und seine Beziehungsverschiebung zur Gesellschaft.

Aus diesem Grund scheint es zweckmäßig, sich an dieser Stelle mit Positionen genauer auseinander zu setzen, die versuchen, die „schöne alte Zeit“ der Kunst bis zu den 50er Jahren zu beschwören. Wichtig sind solche Auseinandersetzungen deshalb, weil sie nicht nur von versprengten Einzelnen vorgetragen werden, sondern zahlreiche KünstlerInnen durch ein sich wandelndes Rollenbild, welches ihnen die Gesellschaft immer häufiger zuordnet, zutiefst verunsichert werden. Der Altrektor und Philosophieprofessor der Universität für angewandte Kunst Wien, Burger, repräsentiert diese Haltung in seinem Artikel „Die Heuchelei in der Kunst“ geradezu prototypisch.

Rudolf Burgers Abrechnung⁸ mit der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte stützt

⁸ Der folgende Abschnitt setzt sich mit dem Artikel „Die Heuchelei in der Kunst“ von Rudolf Burger auseinander, der im wespennest 113 / 1999 Wien abgedruckt wurde. Innerhalb dieses Abschnitts sind alle (kursiv gesetzten) Zitate, soweit nicht anders vermerkt, diesem Artikel entnommen.

sich im Hauptteil auf eine Artikelsammlung von Harold Rosenberg⁹, dem wichtigsten Kunstkritiker im New York der 40er und 50er Jahre. Gemeinsam mit Greenberg¹⁰ hat er von Seiten der Kunstvermittlung wesentlichen Anteil daran, dass sich nach dem Zweiten Weltkrieg New York als Welthauptstadt der Kunst etablieren konnte und Europa – hier vor allem Paris – in seiner Rolle ablöste. Serge Guilbaut¹¹ hat faktenreiches Material über die Widersprüche und politischen Konzepte zusammengetragen, in denen deutlich wird, wie die USA nach der Konstitution als politische und ökonomische Globalmacht des Imperialismus auch die Vorherrschaft in Kultur und Kunst zu erringen suchte.

Recht offen wurde nach dem Zweiten Weltkrieg – besonders während des Kalten Krieges – darüber diskutiert, wie ein weltbeherrschender „Internationalstil der USA“ auszusehen habe, der die Tugenden Amerikas transportiere:

- individuelle Freiheit statt kollektiver Rechte
- Risiko statt Solidarität
- Liberalismus statt Kommunismus und Faschismus
- Fortschritt¹².

Zur Vorgeschichte

Tendierte die USA in den 30er und 40er Jahren unter Roosevelt zu einem, eher dem heutigen europäischen, vergleichbaren Kunstfördersystem, so bestimmte ab den 50ern allein die freie Marktwirtschaft mit ihren liberalen ideologischen Vorstellungen der multinationalen Konzerne die Kunstpolitik.

Zurück zu Rosenberg. Er war derjenige Mentor, mit dessen Hilfe die klassische

⁹ Harold Rosenberg div. Schriften in: Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert Bd.2, Hatje Ostfildern-Ruit 1998

¹⁰ Greenberg in: ebd.

¹¹ Serge Guilbaut: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat, Verlag der Kunst Dresden/Basel 1997

¹² Vgl. ebd. S. 129ff.

amerikanische Avantgarde – Rothko, Pollock, Barnett Newman¹³ – zu amerikanischen Ikonen wurde und den Weltmaßstab vorgab. Zusammenfassend muss man ohne jeden polemischen Unterton feststellen: Rosenberg hat in dieser Phase der 40er und 50er Jahre seinen Job gut gemacht - und auch aus voller Überzeugung. Aber diesen ungestüm vorwärts schreitenden Rosenberg zitiert Burger hier nicht, sondern den alternden, über den die Geschichte hinweggerollt ist: den von 1972.

Amerika hat inzwischen eine demokratische Revolte hinter sich, oder ist zum Teil noch mitten drinnen. Die Öffentlichkeit interessiert sich nicht für distinguierte Herrn wie Rosenberg, die sich um „*die Entgrenzung der Kunst und ihre Existenz als ernst zu nehmende, distinkte kulturelle Äußerungsform*“ Sorgen machen. Während die Rothkos, Pollocks und Newmans inzwischen gut bewacht in Museen und Banksafes hängen und niemand mehr ihre Künstlerschaft bezweifelt, haben die Anti-Vietnamkriegs-Bewegung und die Black Panther in Straßenschlachten dem Establishment das Fürchten gelehrt und hat eine militante Hippiebewegung, die sich in der so genannten „Peace & Freedom Party“ zusammenschloss, bei den Wahlen in New York um nur knapp 10 Prozent den Bürgermeisterposten verfehlt¹⁴.

Rosenberg verteidigte Ende der 40er Jahre den abstrakten Expressionismus noch als eine, wenn auch geringe, positive Chance gegen die Enge und den provinziellen Mief. Er forderte einen dritten Weg der „Freiheit“, jenseits eines wild wuchernden Kapitalismus und eines die individuelle Freiheit einschränkenden Totalitarismus. Den Aufruhr der amerikanischen Gesellschaft in den Metropolen mit seinen Auswirkungen auf die Kunst jedoch konnte und wollte er im Alter nicht mehr mittragen. Den KünstlerInnen ging es auf einmal nicht mehr um inneren Zweifel, persönlichen Mythos und die ewige „*nicht-propositionale Form der Wahrheit*“, sondern um die Einbeziehung und Darstellung von Leben und Lebensumständen des

¹³ Dieses abstrakte Dreigestirn war natürlich auch repräsentativ auf der Documenta 1957 vertreten. Vgl. CD-ROM documenta 1-9, documenta Archiv Würzburg 1997

¹⁴ Jerry Rubin: Do it!, Rowohlt Reinbek bei Hamburg 1972

gemeinen Volkes.

Das Leben der Mehrheit ernst nehmen

Pop Art, Happening und Performance kümmerten sich recht wenig um die Seelenkrämpfe der Herrschenden und ihrer Schreiber, auch wenn diese sich liberal gebärdeten oder vergangene Verdienste erworben hatten – für die sie übrigens von der herrschenden Öffentlichkeit ohnehin gewürdigt wurden. Die politische Bewegung forderte die gesellschaftliche Emanzipation und die demokratischen Rechte für die „anderen“ 70 Prozent der Bevölkerung der USA: die Frauen forderten eine Stellung jenseits ihrer Rolle am Herd, die Afroamerikaner die Abschaffung der Apartheid und die geschlechtsreife Jugend ihr Recht auf Sex und Liebe.

All diese Demokratisierungs- und Öffnungstendenzen der Kunst zum Alltag sind für den Bildungsbürger Rosenberg ebenso ein einziges Gräuel wie für den Ministerialrat Burger. Der wesentliche Unterschied ist, dass sich Rosenberg tatsächlich ein bleibendes Verdienst um sein Vaterland erwarb. Er hat es fertig gebracht, dass bis heute der Mythos einer jungfräulichen Geburt eines reinen amerikanischen Stils der Freiheit und Emotionalität nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Kunstgeschichte spukt. Und so sind sein Unverständnis und seine Sorge verständlich, als die Zeit für ihn und diese Kunst abgelaufen war.

Burger gefällt sich in der Mimikry des US-Kunstkritikers. Er stilisiert ihn – und damit ziemlich verspätet auch sich – als Zweifler und Mahner. Vor allem aber gleich auf der ersten Seite als „*sehr mutig*“, weil er sich getraut, die dominante Kunst ab dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts als unnützen Firlefanz abzutun. Da er in diesem Text beständig vorführt, wie gut hochgelehrte Ableitungen jede Argumentation ersetzen können, sei hier ebenfalls aus dem Wörterbuch zitiert: „Mut bezeichnet die inneren Triebkräfte, Gemütszustände und Erregungen des Gefühls, im Gegensatz zum Verstand.“¹⁵

¹⁵ Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, dtv München 1997, S. 903

Da Burger von Beruf Philosoph ist, könnte man annehmen, dass er im Kunstfeld „dilettiert“ – was von „sich Erfreuen“ abgeleitet wird – weit gefehlt. Es ist kein Stückchen Freude und Lust in seinem Text! Nur bärbeißige Belesenheit. Sein zehntseitiger Artikel samt „Doppelseite mit Selbstporträt in Grüblerpose“ dünstet sie geradezu aus. Den Kontext zu seiner Fußnote über das *Grasham'sche Gesetz der Monetaristen* zum Beispiel konnten mir weder Internet noch Anfragen bei Volkswirtschaftsprofessoren erhellen; ganz einfach, weil Herr Grasham erstens nicht der „Schule der Monetaristen“ zuzuordnen ist und weil zweitens das ihm fälschlicherweise zugeordnete „Gesetz“ bestenfalls das genaue Gegenteil von Burgers These zum Ausdruck bringt: Das „Begehren“ richtet sich auf die Münzen, welche „unterbewertet“(!) sind und keineswegs „überbewertet“, wie es Burger von der zeitgenössischen Kunst behauptet. Er philosophiert im spätmittelalterlichen Sinn des Wortes, welcher sagt, dass der Philosoph geistige Geschicklichkeit übt, indem er seine Kenntnisse ausbreitet. Da sich seine Kenntnisse wesentlich auf akademische Abhandlungen in der Tradition des Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts beziehen, greift er auch auf deren Kunstvorstellungen zurück.

Kunst wird pluralistisch

In seinem Schema gibt es immer die Kunst: sie ist singular und einzig. Es gibt keine unterschiedlichen Tendenzen und Strömungen und sie ist seit zweihundert Jahren hauptsächlich „*immer schon problematisch gewesen*“, während sie davor lustig – pardon – „*auf dem direkten Wege der Lust erlebbar war*“. Das ist recht leicht geschrieben, nur öffnen sich unter solch kategorischem Wissen wahre Untiefen: Wo nimmt die Kunst ihren geschichtlichen Anfang und wie bestimmt und entwickelt sie sich? Folgt Burger in dieser Frage Georges Bataille oder Giorgio Vasari, Friedrich Schiller oder doch eher Ludwig Wittgenstein, oder gar der reinen Lehre Hans Sedlmayrs? Dem jedenfalls nicht! Rosenberg – und damit Burger selbst - wird prophylaktisch gegen Verdächtigungen „*einer Nänie über den ‚Verlust der Mitte‘*“ in Schutz genommen (Nänie bedeutet übrigens keineswegs „in deren Nähe nie“, sondern „Totenklage“). Obwohl andererseits: „*Ein ehrliches Bewusstsein*“ und „*der wirkliche Glaube an die erlösende Kraft der Kunst*“ sind die Voraussetzungen, um

nicht von Burger als „*gelangweilt*“ und „*kryptonihilistisch*“ abgekanzelt zu werden, was trotz aller Abgrenzung auf Sedlmayr verweist.

Warum Burger als *radikaler Aufklärer* überhaupt diese Stätte der „*Zerebralaskese der Sinnlichkeit*“, diesen „*gnoseologisch windigen Ortes der Ästhetik*“ überfliegt, liegt wohl darin begründet, dass auch „*alle [anderen] großen Philosophen des 19. und 20. Jahrhunderts darum kreisten*“. Jedenfalls kreißen¹⁶ seine, mit dem Odem des Hermes übervollen, zerebro-spinalen Organe nicht deshalb, weil er erkennt, dass nicht nur „*die Kunst an sich*“ nicht objektiv fassbar ist, sondern, dass Dinge und gesellschaftliche Gegebenheiten „*für uns*“ begreifbar werden sollten. An dieser Stelle ist sein zweifelnder Verweis auf Kants „*Kritik der Urteilskraft*“ (das ‚Schöne‘ versus das ‚Erhabene‘) als Ausgangspunkt der Malaise keine Punktlandung, sondern vielmehr *Ornament, worüber in der Moderne bekanntlich ein Verdikt verhängt wurde*.

Burger trachtet danach – und hierbei ringt er wohl wirklich mit seinem Schicksal – sein Problem mit der Kunst der vergangenen Jahrzehnte zu unserem zu machen. Dabei plustert er seinen mechanischen Ansatz einer Philosophie-Melange zur Philosophie auf, und sein Kunstbild von gestern zur Kunst heute. Mit dem philosophischen Handwerkszeug des 19. Jahrhunderts ist es aber verständlicherweise nicht möglich, Erscheinungen der Jahrtausendwende in den Griff zu bekommen. So zählt er mit Akribie die Verluste gegenüber der alten Kunst. Die *Kunst als Springquell der Ekstase und Lust*, als Hort des *Schönen* und als Wegweiser für *metaphysische und utopische Verheißungen* ist zugegebenermaßen in der Totalität des Anspruches obsolet. Doch war sie dies – jenseits der Manifeste – schon immer. Sie konnte nie auch nur einen dieser Ansprüche umfassend abdecken und wollte es auch nicht. Weil die Kunst nie „*die*“ Kunst war und weil sie immer anderen Gesetzen als denen der reinen, kategorialen Logik verpflichtet war und so glücklicher- und notwendigerweise eine Differenz zu jeder exakten Begrifflichkeit aufweisen muss(te).

Wenn Burger final noch Rosenbergs geliebten abstrakten Expressionismus (am Beispiel Josef Mikls Hofburg-Dekor) in die Pfanne haut – und hierbei seine Abgrenzung zu Rosenberg vollzieht – und so fortan als einsam, kämpfender Wolf in seinem White Cube steht, so verkommt dies zur reinen Selbststilisierung. Denn der abstrakte Expressionismus ist – anders als Burger glauben macht – keine aktuelle Strömung der Kunst. Er hat ein halbes Jahrhundert auf dem Buckel – und unsere Welt ist ziemlich schnell. In welcher rasantem Ausmaß Kunst einer Gewöhnungs- und Verkitschungstendenz ausgesetzt ist, könnte er leicht - ein paar Bürotüren weiter - bei seinem Kollegen Burghart Schmidt¹⁷ erfragen.

Zum Verhältnis von Text, Kontext und Bild

Burgers Abhandlung über Entwicklung von „*Geschmacksurteil*“, „*Reflexionsleistung*“ und sein Verweis auf Robert Musils Bild vom Sehen, in dem „*jeder Gegenstand bereits ein Bazillenträger der Rationalität*“ sei, gibt die kunst- und erkenntnistheoretische Debatte wieder, doch spart er auch hier konsequent jede multikontextuelle Sichtweise von Kunstwerken aus. Er ist verbissen auf der Suche nach dem unmöglichen einen Text der uns das Kunstwerk erklären möge. Zu Barnett Newman, wo er von Rosenberg geradezu darauf gestoßen worden wäre, merkt er an, dass die Notwendigkeit der „*Einbeziehung von Selbstkommentaren der Künstler die Arbeit der Kunstkritik nicht gerade erleichtert*“.

Gerade in diesem einen Fall hätte er sich besser auf den bloßen Augenschein verlassen sollen, durch den er feststellte, dass Newman leicht einer langen Traditionslinie – aus Europa kommend – zugeordnet werden könnte. Doch als „*Meister des Buches*“ *dankt er gerade hier seine [falsche(!)] Erkenntnis der dem Werk angeschlossenen ‚Verbalsubstanz‘*¹⁸. Trotzdem kann Burger Newmans

¹⁶ in Geburtswehen gebären

¹⁷ Vgl. Burghart Schmidt: Kitsch und Klatsch, Edition Splitter Wien 1994

¹⁸ Wie früher schon ausgeführt, ist nämlich der geniale amerikanische Schöpfungsakt des abstrakten Expressionismus aus dem Nichts eine politisches Konstrukt des Kalten Krieges.

Monochromie offensichtlich über Rosenbergs Vermittlung irgendwie verdauen. Den wahren Auslöser des Verfalls ortet er, wie viele Reaktionäre seines Jahrgangs, im Osten. Der Verfall kumuliere in „Malewitschs ‚Schwarzem Quadrat‘ von 1913, der Ikone der Moderne schlechthin“. Weil aber das „Reich des Bösen“ der Beginn von gar nichts sein kann, da „sich die radikal antibürgerliche Attitüde der klassischen Avantgarde“ heute als „geschichtsphilosophische Spekulation delegitimiert“ hat, findet er das Vorbild von Malewitsch in einem Scherzbild aus dem 18. Jahrhundert. Eine verwilderte, doch zumindest ernsthaftere und vor allem ältere Ableitung, nämlich von Robert Fludds Schwarzem Quadrat¹⁹, hätte Burger weiser erscheinen lassen. Jedoch als Zeugen für seine Behauptung, dass die Verbindung von Kommentar zu Kunstwerk „fast immer arbiträr²⁰ und in Wahrheit oft nur verwilderte Apophantik“²¹ sei, stützt er sich ohnehin (verständlicherweise ohne diesen zu zitieren) auf den Naziparteigänger Martin Heidegger²².

Ist die Wurzel erst mal freigelegt, kann Burger gegen die „Intellektualisierung der Kunst bei den ... neuesten Entwicklungen“ nach Herzenslust losschlagen. Die als „neuest“ apostrophierten und getadelten Kunstströmungen sind: „Die Entgrenzung des Bildraumes, das Environment, die Objektkunst, Pop Art, Minimal Art, Arte povera, Earthwork, Land Art, Happening usw. Konsequenterweise hält er den 30-Jahre-Mindest-Zeitabstand zu heute, wenn er von Gegenwart philosophiert. Zugleich schmeißt er alles in einen Topf: emotionale Ansätze, konzeptionelle, elaborierte und direkt wirksame. In Wahrheit versteckt sich hinter dem Wortschwall von einer „toten Materie, der durch die Sprache [erst] eine Kunstseele eingehaucht werden müsse“ eine fundamentale theoretische Schwäche. Nämlich die, der strikten bezugslosen Trennung zwischen RezipientIn, Kunst und bewusst oder unbewusst mitgelieferter

¹⁹ Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, Bd1 Oppenheim 1617, nach Alexander Roob: *Alchemie & Mystik*, Taschen Köln 1996, S. 104

²⁰ willkürlich

²¹ Behauptung

²² Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Niemeyer Tübingen 1993, § 33, S.153 ff.

Begleitinformation. „*Die Kunst hänge nicht mehr von seiner inneren, werkimmanenten Beschaffenheit ab, sondern allein von Text und Kontext.*“ Jede künstlerische Arbeit ist jedoch selbst auch Text und Kontext. Der apodiktisch vorgetragene Gegensatz zwischen werkimmanenter Beschaffenheit und Kon-Text ist einfach falsch²³.

Wörter statt Bilder

In den letzten 30 Jahren „*ist es [nach Burger] nicht mehr ... die innere Logik des Gebildes*“, welches einem beliebigen Ding „*den Status als Kunstwerk*“ verleiht, sondern allein der „*Energiestrom der Wörter*“. Ich sehe da richtig die Elektrizität blitzen, oder ganz traditionell den Geniestrahl Gottes, der schon in der Thora das Vorrecht der Benennung und damit die Definitionsmacht hatte, oder vielleicht ist es auch einfach der Spiritus Rektor der Angewandten²⁴, der seine Wellen sendet. Der Status ‚Kunstwerk‘ wurde jedenfalls immer schon, *auch rhetorisch mit-geschaffen*. Zahlreiche andere Faktoren wirken aber (fast ausnahmslos) mächtiger, z.B.: gesellschaftlicher Status, Geschichte, Funktion und Geschlecht der Beteiligten, des Ortes und des Umfeldes.

Burgers Verwobenheit in einen platten, mechanischen Materialismus demonstriert er, wenn er die „*Transsubstantiation im Sinne der katholischen Eucharistiefeier*“ als bloßen „*Sieg der Geschwätzigkeit*“ ins Feld gegen die „*Rhetorisierung der Kunst*“ führt. Denn gerade dieses Beispiel macht deutlich, dass der Kontext den Text bestimmt, und dass dies auch vor der Moderne schon so war. Beliebige Beschwörungsformeln können natürlich auch heute nicht Scheiße in Kunst verwandeln. Im Einzelfall, unter „ungünstigen“ Bedingungen, kann dies immer wieder passieren. Die gefüllten Speicher der Museumsdepots legen jedoch auch von einer Kontinuität der Irrungen Zeugnis ab. „*Die traditionelle ästhetische Erfahrung*“ ist so in Differenz zu Burgers

²³ siehe dazu auch Kapitel: Der Kontext bestimmt den Text

²⁴ Burger war von 1995 bis 1999 Rektor der Universität für Angewandte Kunst, Wien

Hoffen kein Damm gegen Banalität, denn es gibt nicht die eine traditionelle ästhetische Erfahrung der Menschen. Was viel leichter festzumachen wäre, ist eine „ästhetische Erfahrung traditioneller Menschen“, wobei auch hier die Frage zu stellen ist, auf welche Traditionen sich diese Menschen stützen; bei Burger sind es jedenfalls jene des 19. Jahrhunderts.

Der Mangel an dialektischem Verständnis, oder auch nur irgendeines nicht-apokalyptischen Wissens über Entwicklungstendenzen menschlicher Betrachtungsweisen, lässt den Text aus Angst vor dem Ungewissen vibrieren; Angst vor allem davor, dass sich Nicht-Kunst ins Kunstsystem hineinzwängen könnte. Der „Kunstbegriff ... wird [heute] einer dezisionistischen²⁵ Nominaldefinition ausgesetzt. [Es] ist zu befürchten“, dass die Kunst dadurch „ihre Existenz als distinktes²⁶, ja als irgendein sinnvolles Unternehmen“ verliert. Diese Probleme kann nur jemand aufhäufen, der absolut kein Vertrauen in Kunst und KünstlerInnen hat, der auf dem Grunde seiner kardiologischen Mördergrube zu wissen glaubt, dass Kunst für nichts gut ist – sie aber gleichzeitig als etwas Heiliges verehren möchte. In diesem Schema ist nur Platz für „Kunst“ oder „Nicht-Kunst“; keinesfalls für etwas dazwischen. Weiters gibt es nur die „Hohe Kunst“, und die ist sehr, sehr schwierig zu verstehen. Ein populärer Zugang öffnet sich nur zur „Nicht-Kunst“, oder anders herum: allein die Existenz von einfachen Zugängen macht aus Kunst Mist – als umgekehrte Transsubstation gewissermaßen.

Der „Prozeß der Ent-Definierung der Kunst ist für diese desaströs“ und Beweis für das beständige Fortschreiten dieses Virus ist: Burgers Definitionen greifen nicht mehr. Er ist auf der stetigen Suche nach Ein-Satz-Definitionen, vermag diese jedoch nicht zu deduzieren. Die Lektüre des späten Wittgenstein könnte ihm vielleicht zum Heureka-Ruf verhelfen. Wenn er sich zum Verständnis durchringen könnte, dass Worte ihre Bedeutung im Zuge ihrer praktischen Verwendung erfahren, könnte ein Anfang gesetzt werden, den gordischen Knoten zu durchschlagen.

²⁵ selbstreferenziellen

²⁶ unterscheidendes

Multikontextualität und geschichtlicher Wandel im Bedeutungssystem sind darin geborgen.

Nachdem er das Desaster der Kunst allgemein unterlegt glaubt, wendet er sich mit einem Staccato von – in Fremdwörtern verkleideten Kurzbeschimpfungen – dem Konkreten zu. Namen werden natürlich kaum genannt, doch kann man sich eine vulgarisierte Konklusio etwa so zusammenfabulieren: Harald Szeemann sei ein Scharfdummer (*Oxymoron*), der besser in Stille erröten solle, statt nichtssagende Phrasen zu dreschen (*analytische Kommentare an Stelle von Ekphrasis*). Die von ihm versammelten KünstlerInnen seien überempfindliche Mächtgern-Halbgötter (*idiosynkratische Künstlerdemiurgen*). Beuys sei ein geisteskranker Schwätzer (*Logorrhö*). Die *denkfaule* Rachel Whiteread huldige den Nazi-Mörder-Banden und die Aktionisten seien eine verwahrloste, lachhafte Bande, die ihre schlechten Manieren in eine kunstfreie Zone setzten. – „*Komisch ist nur, dass niemand lacht*“.

Jetzt könnte jemand kommen und sagen: Oft werden von KuratorInnen Themen in die Kunstwerke geradezu „hineingeredet“ und gegen diese Unart ziehe Burger zu Felde. Aber die Kunst, die sich nur selbst genügt, ist ihm auch nicht recht. „*In dem Maße, als die Kunst sich ihrer traditionellen Formensprache entledigte, alle narrativen Dimensionen als ihr wesensfremde Korrelative ... abstieß ... und sich zur ‚reinen Kunst‘ entfaltete, ... hält nur noch die Begleitrhetorik sie als Kunst über Wasser.*“ Schlagende Gegenbeispiele, in denen Kunst-TheoretikerInnen „garantiert schwafelfreie“ Analysen der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts vorlegten, erschienen in den letzten Jahren besonders gehäuft²⁷. Dass Burger sich für solche Kunst nicht interessiert und auch nicht für deren Analyse, ist sein Problem.

Burgers Wahrnehmungstheorie scheint einer schematischen Zeichnung eines humanbiologischen Handbuchs entnommen. Die Sinne arbeiten isoliert: Augen – Sehen, Ohren – Hören, Hirn – Denken. Tatsächlich funktioniert menschliche Wahrnehmung äußerst vielschichtig verschränkt. „*Statt Gedanken und Prinzipien*

²⁷ Vgl. u.a. Johannes Meinhardt: *Das Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Cantz Ostfildern-Ruit 1997

aus dem zu entwickeln, was das Auge sieht, lehrt [die Kunstkritik] das Auge, Gedanken zu sehen.“ In diesem Satz, den Burger voll Abscheu ausspeit, liegt ganz gegen den Willen des Autors viel Essenzielles. Es gilt mit aller Bestimmtheit festzuhalten, dass man nur etwas sehen kann, von dem man ein Vor-Wissen hat. Heute vertritt kein halbwegs ernst zu nehmender Wissenschaftler mehr die These, dass allein der sezierende, grübelnde Blick halbwegs brauchbare Erkenntnisse brächte – und dies gilt nicht nur für die Kunst²⁸.

Wenn jedoch alle Vertreter des „*Kunstabegleitgeschwafels*“ zum schamhaften Schweigen gebracht würden, hätte dies seiner Meinung zur Folge, dass „*nicht das Werk in Reinheit erstrahlen*“ würde, sondern „*es als Kunstwerk zum Verschwinden*“ gebracht würde; und dies ist sein hehres Ziel, für welches er all diesen Sturm im Wasserglas simuliert. Es sind keineswegs die Kunsttheoretiker und –kritiker, die parasitär an einer gegenwärtigen Kunst nagen. Die Kunst selber sei längst ausgestorben. Nur noch das Palaver der berufsmäßigen Schwätzer täusche vor, dass es überhaupt noch Kunst gäbe. „*So schlägt Kunstkritik um ... in Werbung.*“ – Und hier hat er recht, die Werbung braucht kein Produkt, sie funktioniert auch selbstreferenziell. Natürlich gibt es heute – wie früher – schlechte KünstlerInnen und in der Kunsttheorie Märchenerzähler und Schwätzer. Einer der begnadetsten dieser Sorte, nämlich Giorgio Vasari²⁹, prägt bis heute Burgers und unser aller Bild von der vergangenen Kunst. Diese Fabulierer sind allerdings kein Charakteristikum des Kunstsystems, man kann sie auf dem Felde der Philosophie genauso finden wie unter den Physikern oder Datentechnikern.

Bewundert Burger zu Beginn seines Artikels seinen eigenen Mut, gegen die moderne Kunst anzutreten, so kommt er gegen Ende wieder darauf zurück. Die heutigen Kunstwerke hätten eigentlich gar kein „*sinnlich wahrnehmbares Substrat*“ mehr, sondern „*sind wesentlich [nur mehr] ihre Aura*“ und allzu oft „*ist es allein die verbal erzeugte Aura, die das Artefakt von einem Alltagsgegenstand unterscheidet*“.

²⁸ Vgl. u.a. Batson: Geist und Natur – Eine notwendige Einheit, stw. Ffm. 1987

²⁹ Vgl. Paul Barolsky: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Wagenbach Berlin 1995

... „*Wer sie verletzt, ist ein ästhetischer Atheist, ein Banause. Ihn trifft der Bann des Kunstkлерus.*“ Darauf kann man nur aus vollem Herzen sagen: Natürlich ist Burger ein Banause. Doch nicht etwa, weil er die Aura verletze, oder mal bei einer Einschätzung daneben haut, sondern weil er der aktuellen Kunst eingeständenermaßen keine Wertschätzung entgegenbringt und ihr verständnislos gegenübersteht. Nicht ein ominöser Kunstkлерus sagt dies, sondern Duden und etymologische Wörterbücher: Schon im 18. Jahrhundert wird „Banause“ insbesondere dafür verwendet, wenn Spießbürger ihre persönlichen, aus vorigen Jahrhunderten herübergeretteten Vorlieben auf zeitgenössische Kunstäußerungen übertragen³⁰. Zu guter Letzt zeigt er sich jedoch durchaus – wenn auch unbeabsichtigt – selbstkritisch, wenn er als langjähriger Ordinarius für Kunstphilosophie an der Angewandten meint: „*An den Kunstakademien haben wir heute Institute, die sich ausschließlich mit Theorieproduktion befassen ... Man kann sich vorstellen, was herauskommt.*“

Krise der Kunst – Krise des Werkhaften?

Man könnte es sich mit der Fundamentalkritik an gegenwärtiger Kunst leicht machen mit dem Verweis, dass seit mehr als hundert Jahren die aktuelle Kunst jeweils verteufelt wurde und sie mit gleicher Regelmäßigkeit eine Generation später ihren Platz im Olymp errungen hatte. Die Auseinandersetzung mit den einander jagenden Avantgarden des letzten Jahrhunderts lehrt uns jedoch, dass gerade deren Wirkungsmächtigste des Ende der Kunst programmatisch mitplanten.³¹ Wir müssen uns jedoch vor Augen halten, dass dieser Prozess eines langen, permanenten Abschieds nicht nur die Krisen der Kunst evozierte, sondern vor allem auch Krisen von Kunstsystem und Kunstwerk widerspiegelten; und diese selbst wirken

³⁰ Vgl. Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, dtv München 1997, S. 93; sowie Bibliografisches Institut Mannheim: Das Fremdwörterbuch, Duden Mannheim 1974, S. 101

³¹ Es gilt in diesem Zusammenhang jedoch festzuhalten, dass mit dem angestrebten Ende der Kunst meist nur das Ende der jeweils als tradiert begriffenen Kunst herbeigesehnt wurde.

letztendlich auch nur als Reflektor einer als krisenhaft erkannten Moderne.³² „Der einzige Begriff, der sich zumindest seit den 50ern in konstantem Gebrauch hält, ist der der ‚Krise‘ ... der sich auf den angeblichen Verlust allgemein bestehender Werte gründet“.³³

Diese Krise des Kunstwerks analysiert Benjamin schon Mitte der 30er Jahre in seiner Arbeit über deren technische Reproduzierbarkeit³⁴, indem er sehr klar die Überlegenheit der neuen Medien für eine Stabilisierung der Aufmerksamkeit der RezipientInnen erkennt und so „dem Empfänger ermöglicht, Bilder und Sequenzen rasch zu entziffern“³⁵, auch wenn er sich gleichzeitig in ästhetischen Konservatismus flüchtet.³⁶ Indem er jedoch den Gedanken andeutet, dass Kunst sich nicht länger am Werkhaften orientieren könne, nimmt er einen Stellungswechsel vorweg, der sich ab den 60er Jahren materialisiert.

Kunst als offenes Handlungsfeld

Kunstexperten agieren als Zensoren

1928 verkaufte Brancusi seine Skulptur „Der Vogel“ an einen amerikanischen Sammler. Die Zollbehörden waren mit den Richtern einer Meinung, dass dieses Objekt keinesfalls Kunst sei. Es war kein Vogel erkennbar und es gab keinerlei Hinweis dafür, dass eine künstlerische Gestaltung stattgefunden habe. Der Rechtsstreit wurde schließlich in Brancusis Sinn aufgrund verschiedener Expertisen

³² Das Wörtchen „Moderne“ schielt in diesem Fall keineswegs auf Kunst, sondern bezieht sich auf den gesellschaftlichen Gesamtprozess.

³³ Dietmar Steiner, nach Brian Hatton, Krisen der Form, in Barbara Steiner / Stefan Schmidt-Wulffen: In Bewegung, Kunstverein Hamburg 1994

³⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Ffm. 1977

³⁵ Jean-Francois Lyotard: Was ist Postmodern, in Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 38

³⁶ Benjamin: ebd., S. 38

von Kunstexperten entschieden. Entscheidend an dem Vorfall ist nicht dieses Ergebnis, sondern dass damit erstmals der bürgerliche Staat KunstexpertInnen als Zensoren bzw. Richterinnen nominiert, um Kunst von Nichtkunst zu scheiden. Spätestens seit 1917 Duchamp sein *Pissbecken*³⁷ ausstellte, streben die Einschätzungen, was eigentlich ein Kunstwerk sei, auch zwischen KunstkritikerInnen, HochschullehrerInnen und KuratorInnen dauerhaft auseinander. Er negiert durch die Wahl des industriellen Artikels die Aura von Kunst und auratisiert zugleich durch den Kontext des Museums das Massenprodukt. Doch stößt man erst durch die völlige Auslieferung des Kunstobjekts an die Banalisierung zum eigentlichen „Kern der philosophischen Frage nach dem Wesen der Kunst“³⁸ vor.

Von grosser Freiheit und strukturellen Klammern

Die Stil-Pluralität unserer Zeit ist keineswegs Zeichen dafür, dass künstlerisches Schaffen autonom von unserer Gesellschaft agiere. Die Abhängigkeit professioneller KünstlerInnen vom Kunstbetrieb ist heute jedoch höher als die Bindung an die soziale Gemeinschaft. Schon allein die Heterogenität der Instanzen, welche die Formation des Kunstbegriffs mitbestimmen, begünstigt einen pluralen Kunstbegriff. Desperatheit und Dezentralisation von sozialer Kontrolle und Definitionsmacht bedeutet jedoch, anders als Welsch postuliert – zumindest nicht automatisch –, mehr künstlerische Freiheit. So postulierte Ruedi Baur bei der *ars electronica 01*³⁹ provokativ, jedoch durchaus schlüssig, dass er sich eindeutig als Designer und nicht als Künstler positioniere, um sich mehr Gestaltungsfreiheit zu erhalten. Die Freiheit im Kunstbereich sei, seiner Meinung nach, jedenfalls ungleich geringer. Designer unterliegen zwar in gewissem Ausmaß dem Diktat der Wirtschaft, dieses sei jedoch weniger rigid als die Macht des Kunstdiskurses und so werden Abweichungen in

³⁷ Gianfranco Baruchello/ Henry Martin: *Warum weshalb wozu Duchamp*, Ritter Klagenfurt 1993; Thomas Zaunschirm: *Bereites Mädchen Ready-made*, Ritter Klagenfurt 1983

³⁸ Arthur Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, Fink München 1996, S. 18

³⁹ Ruedi Baur, Professor an der HGB-Leipzig beim Symposium der *ars electronica 01 – Takeover*, *wer macht die Kunst von morgen*

diesem Feld weniger streng sanktioniert. Man könne konstatieren, dass die künstlerische Produktion an kultureller Bedeutung verliert. Doch ist dies allein auf die Übermacht der Kunstindustrie im Adorno'schen Sinn zurückzuführen, oder produzieren tradierte Ausgrenzungsreflexe nicht gleichermaßen den relativen Bedeutungsverlust?

Unser Wissen über gegenwärtige Kunst ist unsicher. Die Avantgarde ist ermattet, individuelle Mythologien neigen ihr Gewicht immer stärker einem esoterischen Subjektivismus zu. Selbstbewusste Skulpturen identifizieren wir zunehmend als Stadtmobiliar, dass sich gekonnt in die Nischen zwischen Architektur und Natur einschmiegt und keine Fragen offen lässt. Doch auch die Luft in den Galerien wird immer dünner, seit der Wettlauf zwischen Deep Blue und menschlichem Gestaltungswillen nicht mehr bloß auf die Beziehung von Bild/Wirklichkeit und Zeichen/Wirklichkeit durchgreift, sondern auch das benennbare Subjekt als UrheberIn reduziert wird.

Von selbstbestimmten Positionen und festen Rahmen

Trotz dieser für junge KünstlerInnen schwierigen Situation führt der lockende Rekurs auf romantische Selbststilisierungen ins Out. Der ‚halbreligiöse Aberglaube‘ des Geniebegriffs ist heute weniger denn je geeignet, dem Publikum Orientierung zu geben; und die abgeklärte ExpertInnenrunde entlarvt mit Nietzsche das Leid der ‚kleinen Genies‘ als „nur deshalb so groß, weil ihr Ehrgeiz und Neid so groß sind“.⁴⁰

„Amerika ist very fast“, berichtet mir meine 85-jährige Nachbarin von ihrem letzten Ausflug über den großen Teich. In einer Zeit, die von immer schneller frei floatenden Codierungen gekennzeichnet ist, die sich vom Konzept des ‚Mono‘ verabschiedet, von *der Kunst, der Wahrheit, der Gerechtigkeit*, können Ausbildungsstätten keine Rezepte liefern. Bourdieu schreibt in seiner Untersuchung über den Kunstbetrieb den Ausbildungsstätten folgende Aufgaben zu: Die Aufnahmebereitschaft für Bildung

⁴⁰ Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung, in ders. Werke in drei Bänden, Bd.3, Könnemann Köln 1994, S. 286

und Wissensaneignung als dauernde Haltung einschärfen; Verbreitung von Legitimationskriterien für Kunstwerke und damit die Verbreitung einer Kulturpraxis; sowie Methoden der Aneignung von Kunst (Gattungs- und Stilkriterien, Techniken usw.).⁴¹

Jede GestalterIn beschäftigt sich mit einem Problem. Dieses Problem entsteht aus objektiven Gegebenheiten (Material, Umraum, soziale Zusammenhänge u.ä.), ästhetischer Tradition und aus selbst gesetzten Maßstäben. Die Qualität der Gestaltung ergibt sich aus der internen Beziehung der Arbeit zu seinen Rahmenbedingungen. Soziale, politische, räumliche, psychologische und ökologische Kontexte wirken ebenso wie formal-ästhetische⁴². Die Wertung innerhalb dieses polykontextuellen Geflechts könnte man als ‚ästhetische Intelligenz‘ bezeichnen. Sie kann nicht gelehrt, sie muss an stetig wechselnden Aufgaben erprobt und diskutiert werden.

Stellt man sich als GestalterIn dieser Aufgabe, so sind Bereitschaft zur Auseinandersetzung und Selbstbewusstsein sicherlich unabdingbare Voraussetzungen. Trotz alledem ist Beuys' Aussage: „Wenn du ein *gutes* Werk gemalt hast, dann darf es dich nicht mehr scheren, ob die Leute das rezipieren“,⁴³ trügerisch. Der Zirkelschluss liegt im gut. Die Qualität ist nicht absolut. Das ‚Gute‘ ist im Diskurs.

Das Künstlerische rückt ins Dazwischen

Trotz entschiedener Kritik an der Selbstinszenierung von Beuys bleibt vor allem bedeutend, was er in der Haltung gegenüber der Kunst bewirkte. „Statt sich auf die Prinzipien des Werkes, der Form, des Ausdrucks, der Gestaltung oder der Poesie zu

⁴¹ Bourdieu: Soziologie der symbolischen Formen, suhrkamp stw 107, Ffm. 1974

⁴² Vgl. Baxandall: Ursache der Bilder, Reimer Berlin 1990, S. 37f

⁴³ Joseph Beuys, nach Sandro Bocola: Die Kunst der Moderne – Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, Prestel München 1997, S. 507

stützen, wird Kunst“⁴⁴ zum Prozess und Interaktion zwischen ihr und den RezipientInnen. Damit verschwindet in letzter Konsequenz die Rolle der KünstlerInnen als alleinige AutorInnen. Die traditionelle Dichotomie löst sich auf: Nicht die KünstlerInnen machen Kunst, sondern sie wird im wechselseitigen Geschehen zwischen KünstlerIn / Werk und RezipientIn hervorgebracht. Damit haben sich die drei großen Autonomien der modernen Kunst – Loslösung von der gesellschaftlichen Bindung; Herausbildung einer individualistischen KünstlerInnenpersönlichkeit; Zweckfreiheit des Werkes – überlebt.

⁴⁴ Dieter Mersch: Ereignis und Aura, in *kunstforum international*, Bd. 152/2000, S. 99

Freie Szene – Offene Räume

Kultur als Politikfeld

Die Enge der Stadt Linz mit ihrem rasch erschöpften Reservoir an Intellektuellen und KünstlerInnen hat trotz allgemeiner Politisierung der Jugend in den 70ern nicht zu einer breiten Hinwendung der Kunst zu gesellschaftlichen Fragen geführt. Ein Teil der politisierten Handelnden erprobte neuen formale Möglichkeiten im traditionellen Spartendenken, der andere konzentrierte seine Betätigung auf aktive Politik.

Erst der Niedergang der außerparlamentarischen Jugend- und Demokratiebewegung zu Beginn der 80er Jahre setzte Kräfte frei, die sich vor allem mit der Enge der Kunstinstitutionen und deren vorgelagertem Ausbildungssystem beschäftigten. Zwar war es kaum nachhaltig und wirksam gelungen, eine emanzipatorische Politik auf die Straße oder in die Betriebe zu tragen, doch hatten viele – anders als in mancher Großstadt – noch lange nicht die Nase voll und so manche waren noch nicht bereit, mit gebeugtem Rückgrat den Schlurfengang durch die Institutionen anzutreten. Gerade eine unzureichende Auseinandersetzung mit Ansätzen von kämpferischen Avantgarden der 60er und 70er Jahre (und ihren Niederlagen) ermöglichte Visionen einer gesellschaftlich fruchtbaren und emanzipatorischen Zusammenarbeit von Kunst und Politik, und damit ein Schließen der Kluft zwischen ihnen und dem Leben.

Die versprengten VertreterInnen verschiedener Avantgarden wurden weniger nach den programmatischen Hintergründen ihrer Traditionen beurteilt, sondern allein nach ihrem Habitus und ihrer Paktfähigkeit für konkrete gegenwärtige Auseinandersetzungen. Konkrete Kunst, abstrakte, konzeptionelle oder minimalistische galten fürs Erste nicht als Symbole einer Haltung, sondern wurden als untergeordnete und unbedeutende stilistische Erscheinungsformen von Personen wahrgenommen, mit denen man Gesellschaft und konkreten Lebensraum gestalten konnte oder nicht. Auf spezifische Weise brach sich so ein postmodernes Verständnis von Stilpluralität in der Provinz radikaler und schneller seinen Weg als in den Metropolen. Nachdem von „Kunstmarkt“ – für eine jüngere Generation –

sowieso keine Rede war, wurde etwa der Stil des Neoexpressionismus, der für fast ein Jahrzehnt Deutschland in Bann hielt, in wenigen Mal-Schwein-Aktionen abgehakt⁴⁵. Das „Neue Wilde“ langweilte die lokale Szene eher auf internationalen Ausstellungen oder war bestenfalls Zubrot für einige, die mit schnellen Produkten Mutter und Onkel zur Kasse baten.

Auf vulgäre, doch gleichsam wirksame Weise war die Reflexion von Avantgarde im Sinne von Herbert Marcuse⁴⁶ und Peter Bürger⁴⁷ stets präsent. Immer war deutlich, dass „die Freiheit der Kunst [ist] zwar Möglichkeitsbedingung kritischer Realitätserkenntnis, gleichzeitig aber auch Garant für Funktions- und Folgenlosigkeit“⁴⁸ sei. Gleichzeitig hatten die AktivistInnen dieser Zeit nicht das Privileg, dass alle ihre Aktionen und Provokationen von Politikern und kleinbürgerlicher Öffentlichkeit goutiert wurden, dass diese gekommen wären, „um sich das Neueste, das Verrückteste als Produkt der künstlerischen Avantgarde zu Gemüte zu führen“, wie es Martin Damus für deutsche Metropolen beschreibt⁴⁹. Doch gerade diese, der unaufgeklärten Enge der Provinz geschuldete Reibung mit der Öffentlichkeit verhinderte vorschnelle Anpassung und Anbiederung.

Kritik orientierte sich nicht an isolierter Stilkritik, sondern verstand sich mehr in der Folge von Foucaults „erster Charakterisierung“, als „Kunst, nicht mehr dermaßen regiert zu werden“.⁵⁰ So war es auch nur folgerichtig, Kritik durch Versuche neuer Praxis anstatt theoretischer Auseinandersetzung zu leisten. Das Tun hatte als Ziel vor Augen – uns selbst, assoziierten Produzenten⁵¹ und letztendlich allen, die Neues

⁴⁵ Aktion: 2x2 Meter Kunst, Stadtwerkstatt 1981

⁴⁶ Herbert Marcuse: Über den Affirmativen Charakter der Kultur, 1937

⁴⁷ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Ffm. 1974

⁴⁸ Herbert Marcuse: Über den Affirmativen Charakter der Kultur, 1937

⁴⁹ Martin Damus: Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht an Hand der „avantgardistischen“ Kunst der sechziger Jahre. Ffm. Fischer, 1973

⁵⁰ Michel Foucault: Was ist Kritik?, Berlin 1990, S. 12

⁵¹ gleichzeitig der Name einer Linzer Künstlergruppe der frühen 80er (Peter Donke, Just

versuchen wollten – zu beweisen, dass „sie weit freier sind, als sie meinen; dass sie [bislang] Dinge als wahr und evident akzeptieren, die zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte hervorgebracht worden sind und dass man diese so genannte Evidenz kritisieren und zerstören kann“.⁵²

Eine wohlwollende Begleitung durch Amtsträger und LehrerInnen der Kunstuni⁵³ stärkten diese Entwicklungen oder versuchten den AktivistInnen zumindest den Rücken frei zu halten. Das Verhältnis von Vernunft und Macht wurde beständig analysiert und die gesellschaftlich eingeübten Gegebenheiten durch Erfahrungen in anderen Traditionen abgeglichen.⁵⁴ In gewisser Weise könnte man festhalten, dass Kants Teilung der Vernunft in eine für den „öffentlichen“ und eine für den „privaten“ Gebrauch⁵⁵ zwar unaufgehoben blieb, doch der radikale Versuch unternommen wurde, den privaten Sektor zugunsten des öffentlichen zurückzudrängen. Das Tun aller ProponentInnen der freien Szene wurde potentiell als öffentliches Handeln begriffen; künstlerisches ebenso wie das dem „privaten“ Lebensfeld zugeordnete und politisch-aktionistische. Lesungen von Lyrik inmitten der Verkehrsströme⁵⁶, Performance-Aktionen während der Bundesheer-Angelobung am Hauptplatz⁵⁷ und Diskussionen im Wohnzimmermobilar auf der Baustelle⁵⁸ sind

Dornetshuber, Kurt Holzinger, Wolfgang Lehner, Stefan Nagy), die versuchten, Pop und Marxismus zu einer breitenwirksamen Mischung zu vereinen.

⁵² Michel Foucault: Was ist Kritik?, Berlin 1990, S. 23

⁵³ insbesondere die Univ.Profs. bzw. Rektor Helmuth Gsöllpointner und Laurids Ortner (HausRuckerCo)

⁵⁴ besondere Bedeutung für die aufkeimende „freie Szene“ hatte eine Studienreise der Grundklasse von Laurids Ortner nach Holland, wo die aus der bürgerlich-liberalen Tradition sich herausentwickelnden Bürgerinitiativen und -beteiligungsverfahren sowie der Kampf gegen Wohnungsspekulation zu den ersten Hausbesetzungen führte.

⁵⁵ Kants Begrifflichkeit in „Was ist Aufklärung“ von „öffentlich“ und „privat“ entspricht nicht mehr dem heute gängigen Verständnis: als „Privat“ bezeichnet er dort die Vernunft als Vertreter eines Amtes oder einer Funktion und sie ist in diesem Zusammenhang beschränkt; „Öffentlich“ als Gelehrter, der die Verantwortung hat, von der Vernunft radikal und in vollem Umfang Gebrauch zu machen.

⁵⁶ z.B.: Rudi Leitner, „Milka“ Lesungen auf der Nibelungenbrücke, Linz 1982

⁵⁷ z.B.: Attila Kosa, Tanzperformance, deren Radikalität es nicht nur auf die Titelseite der

dafür ebenso Ausdruck wie das Aufbrechen idyllisierender Wohngemeinschaften und deren Nutzung für öffentliche Meetings und Veranstaltungen.

All dieses Tun verstand sich als Kritik an vorgefundenen, tradierten Kultur-, Kunst- und Lebenspraxen. Diese Kritik war einerseits von linken und marxistischen Vorstellungen geprägt, die sich von Entfremdung⁵⁹ ebenso wie vom Spektakel⁶⁰ abgrenzen, andererseits wirkten auch Einflüsse von Warhols Vorstellungen einer Auflösung der eigenen Person/Persönlichkeit zu Gunsten eines Netzes von Intensitäten – in der Absicht, damit allen Tendenzen einer Festschreibung und Verortung zu entfliehen. Ohne zu dieser Zeit ausdrücklich debattiert zu werden, hatte die Auffassung, dass „jeder Einzelne aus seinem Leben ein Kunstwerk machen“ solle⁶¹ ebenso wie die aus gänzlich anderem theoretischen Zusammenhang gebrochene Aussage Beuys´, „jeder Mensch sei ein Künstler“, faktische Wirkungsmacht.

Jedenfalls war die Trinität von Wissen-Macht-Herrschaft unbestrittene Grundlage einer Kritik der Verhältnisse. Als nebensächlich wurden Differenzen zwischen der Frankfurter Schule und Foucault betrachtet, nämlich ob befreite Menschen (eine befreite Gesellschaft) überhaupt denkbar seien, ohne radikale Änderung der ökonomischen Verhältnisse. Nicht zuletzt ist dies sicherlich der Tatsache geschuldet, dass die beschriebene Bewegung ihren Wirkungskreis im kulturellen Feld gründete und hier sicherlich gilt, dass „angesichts der ökonomischen Verhältnisse nach wie vor nur jene fähig sind sich als Kunstwerk zu inszenieren, die in irgend einer Weise

Kronzeitung schaffte, sondern auch zur Sperrung der Linzer Brücken durch die Polizei führte, um der TäterInnen habhaft zu werden und weitere Interventionen zu verhindern.

⁵⁸ Margit Knipp, Rainer Zendron, ...

⁵⁹ Vgl. Leo Kofler: Avantgardismus als Entfremdung, Sendler Ffm. 1987

⁶⁰ Vgl. Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde - Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Edition Nautilus Hamburg 1990

⁶¹ Michel Foucault: Sex als Moral, in seinem Buch Von der Freundschaft als Lebensweise, Berlin 1985, S. 80

auch im Segment der Kunst involviert sind“⁶², wie Martin Büsser scharfsinnig festhält. Verständlich wird diese weit gehende Ausklammerung einer Auseinandersetzung mit ökonomischen Machtverhältnissen dadurch, dass sich ein Teil der Bewegung radikal praxisorientiert bis theoriefeindlich definierte, andere AkteurInnen – aus ihrer Vergangenheit heraus – von elaborierten Kapitalexegeesen schlichtweg die Nase voll hatten.

⁶² Martin Büsser: Die Geburt der Moderne aus dem Geist des Marquis de Sade, in Chlada/Dembowski: Das Foucaultsche Labyrinth, Aschaffenburg 2002, S. 94

Kulturvereinigung/KünstlerInnengruppe Stadtwerkstatt

Von der akademischen Isolation zum autonomen Labor

Die Stadtwerkstatt wurde 1979 als Kind von Studierenden der Kunsthochschule Linz ins Leben gerufen, Geburtshelferin war die Meisterklasse für visuelle Gestaltung unter Laurids Ortner. Anlass für erste Ansätze war eine Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum. StudentInnen hatten das Bedürfnis entwickelt, sich jenseits der Hochschulmauern zu gesellschaftlichen und ästhetischen Fragen zu Wort zu melden. Auslösendes Ereignis war die Umgestaltung des Linzer Hauptplatzes, die nach Meinung der Studierenden besonders unbefriedigend geplant worden war. In dieser Auseinandersetzung hat sich eine Gruppe von jungen KünstlerInnen gebildet, die der Meinung war, dass es fortan nicht ausreiche, sich nur innerhalb der Kunsthochschule zu äußern, sondern dass es die Aufgabe von KünstlerInnen sei, sich kontinuierlich und öffentlich zu ästhetischen Fragen der Kommune einzubringen. Daraus resultiert auch der Name Stadtwerkstatt. Die BetreiberInnen verstanden sich als eine Denk/Aktions-Werkstatt im Dienste der Stadt Linz.

Anstiftung zur Initiative

Diese Parole stand am Beginn der Stadtwerkstatt. Sie spiegelt bereits grundsätzliche Programmatik. Die Mitglieder der Kulturinitiative Stadtwerkstatt waren der Meinung, dass Kunst gesellschaftliche Probleme und Fragen aufgreifen und Anstoß für die Bevölkerung sein müsse, sich in öffentliche Angelegenheiten einzumischen: KünstlerInnen setzen einen symbolischen Akt, durch den andere Teile der Bevölkerung aufmerksam werden und diesen als Initiative für eigenständiges, gesellschaftlich relevantes Handeln aufnehmen.

Diskurs gegen die Entmündigung der Bevölkerung

Eine zweite Vorstellung prägte die Ansprüche gleichermaßen: Stadtwerkstatt sei Modell und Utopie eines anspruchsvollen und wirklich relevanten Volkshauses der Stadt Linz. Linz hatte den Ehrgeiz, in jedem Stadtteil ein Volkshaus zu errichten: als

Begegnungszentrum der lokalen Bevölkerung, als Zentrum für Freizeit, Unterhaltung und Diskurs. Nachvollziehbarer Vorwurf der KünstlerInnen war, dass die Volkshäuser des Magistrats all diesen Ansprüchen nicht genügten, sondern gleich nach ihrer Gründung in Erstarrung versanken und bestenfalls als Orte öder, verdummender Freizeitgestaltung vegetierten und somit – trotz des scheinbar aufklärerischen Anspruches des Magistrats – in Wirklichkeit der Entpolitisierung und Entmündigung der Bevölkerung dienten. Dem gegenüber war der Anspruch der Stadtwerkstatt, das andere Volkshaus zu bilden, das im Alltag wesentlich relevanter die nur programmatisch hochgehaltenen Ansprüche des Magistrats einlösen kann.

Wärmestube als Avantgarde

Obwohl die Stadtwerkstatt scheinbar provokativ auf einen innerkünstlerischen Kunstdiskurs nicht reflektierte, fühlte und positionierte sie sich insgeheim in der Tradition künstlerischer Avantgarden. Auch wenn sie immer gleichzeitig Sammelbecken und Heimstätte von jugendlichen Randgruppen und anderen ausgegrenzten Teilen der Bevölkerung war und sich selbst als das bessere Volkshaus bezeichnete, verstanden sich die TrägerInnen der Stadtwerkstatt doch immer als KünstlerInnen.

Der Kunstdiskurs der 70er Jahre – welcher Kunst in Gesellschaft und Politik zu reintegrieren versuchte und Kunst, die von der Bevölkerung radikal getrennt ist, immer als elitär ablehnte – verpflichtete uns zu dieser Haltung. Das Zusammenleben, die Auseinandersetzung und Einbeziehung von unterschiedlichen Randgruppen und Obdachlosen barg die Hoffnung einer Verbindung von KünstlerInnen und Bevölkerung. Die auffällige Konzentration auf sie hatte aber auch einen Ursprung darin, dass die Öffentlichkeit zu wenig geeigneten Raum für diese Gruppen der Bevölkerung zur Verfügung stellte und die Stadtwerkstatt selbst weder Willens noch in der Lage war, Randgruppen aus diesem frisch gewonnenen, potentiellen Lebensraum ebenfalls auszugrenzen. Andererseits wurde die Arbeit mit unterprivilegierten Schichten aus einer starken Verwurzeltheit in der politischen Bewegung der 70er Jahre gespeist, welche Randgruppen als besonders mobiles Element der Bevölkerung in der Auseinandersetzung mit Obrigkeit und Staatmacht

einzubeziehen versuchte.

Es lebt nichts Richtiges im Falschen

Eines der zentralen Merkmale der Stadtwerkstatt war der Versuch, Kunst und Leben miteinander zu verknüpfen. Kunst, die ausschließlich in geschützten Räumen, wie Galerien oder Konzertsälen stattfand, wurde im Wesentlichen als irrelevant betrachtet, weil sie in der Praxis nicht in der Lage war, eine nicht-elitäre Bevölkerung einzubeziehen. Ästhetisch und inhaltlich fortschrittliche oder revolutionäre Ansätze in bildender Kunst und Musik wurden im Kontext der Hochkulturstätten – wie Konzerthäusern, Theatern oder Museen – von denjenigen RezipientInnen, auf die sie ausgerichtet waren, abgeschirmt. Allein wegen solch eines Aufführungsortes konnte eine Verbindung zu diesem potenziellen Publikum nicht stattfinden. Wenn z. B. das Linzer Landestheater eine Aufführung von „Don Giovanni“ bringt, die durchaus revolutionäres Potenzial in sich bindet, im Publikum sich aber nur Mitglieder des örtlichen Kleinbürgertums versammeln, dient selbst ein revolutionäres Stück bestenfalls der ästhetischen Erbauung. Es kann in keiner Weise sein Potenzial als Initiative zur Anstiftung erfüllen.

Demgegenüber versuchte die Stadtwerkstatt exemplarisch Situationen des Alltags zu symbolisieren, die durch pointierte Hervorhebungen Sprengkraft entfalten sollten. Dies kann man anhand von großen politischen Akten und Gesten nachvollziehen, aber auch an Alltäglichkeiten. Einerseits wurden gesellschaftlich relevante Themen wie z. B. Obdachlosigkeit durch Hausbesetzungen gemeinsam mit Obdachlosen angegangen, andererseits wurden daneben mit gleichberechtigtem Aufwand Videofilme über das Putzen eines Wohnraumes gedreht. Solche Interventionen in Alltag und Politik hatten jeweils die Absicht, gegen Entfremdung und Verdinglichung von alltäglichen Handlungen und gegen Ästhetisierung von Politik zu wirken.

Die Kunst des Veranstaltens

Parallel dazu wurde versucht, alltägliche Bedürfnisse wie Veranstaltungen als

eigenständige Kunstform zu etablieren. Darunter ist zu verstehen, dass der Inhalt der Kunst sich nicht im Auftritt einer bestimmten Musikgruppe erschöpft, sondern dass ganz besonderes Augenmerk auf Kontext und Umfeld der Veranstaltung als Ganzes gelegt wird. Zu Beginn der 80er Jahre war Linz unserer Wahrnehmung nach von allen Traditionen der Moderne – sowohl vom Diskurs der Zwischenkriegsjahre als auch vom laufenden der Nachkriegszeit – abgeschnitten. So gab es einen riesigen Nachholbedarf an Auseinandersetzung mit Inhalten der vergangenen Jahrzehnte. Zu diesem Zweck organisierte die Stadtwerkstatt ein Selbst-Bildungsprogramm, indem sie z. B. wichtige Serien von Filmen der Moderne zur Aufführung brachte.

Die Stadtwerkstatt versuchte zeitgenössische Musikströmungen, die traditionell nicht in der Provinz zur Aufführung kamen, sondern bestenfalls in Wien zu hören waren oder ganz an Österreich vorbei gingen, nach Linz umzuleiten. Damit dies keinen rein reproduktiven Veranstaltungscharakter erhielt und sich die KünstlerInnengruppe nicht selbst zum bloßen Konzertveranstalter degradierte, wurde viel Bedacht darauf gelegt, dass jede Veranstaltung zu einem umfassenden „Gesamtkunstwerk“ gemacht wurde. Vom Plakat über die Gestaltung des Veranstaltungssaales, von der Einleitung bis zur Gestaltung der Bar, aber auch bis zur Unterkunftsmöglichkeit für die MusikerInnen, dem Abendessen, dem gemeinsamen Frühstück und der Unterbringung aller Gäste in den Räumlichkeiten der Stadtwerkstatt und der Einbeziehung in das lokale Leben wurde versucht, einen Kontext zu schaffen, in dem die eigentliche Aufführung und der Anteil der GastgeberInnen, aber auch des Publikums, zu einer neuen Einheit verschmelzen sollte. Viele renommierte KünstlerInnen waren auf Grund dieser Tatsache bereit, für sehr geringe Gage hier aufzutreten. Nicht zuletzt auch deshalb, weil im Gegensatz zu ihren üblichen Darstellungen nicht erst am nächsten Tag in den Medien eine Reaktion auf ihre Arbeit spürbar war, sondern die Kritik aktuell, sofort und heftig vom Publikum ausging, was viele KünstlerInnen besonders reizte.

Politischer Kampf mit ästhetischem Mehrwert

Als die Stadtwerkstatt gegründet wurde, ist diese nicht aus einer Kritik an den

vorherrschenden Verhältnissen im kunstwissenschaftlichen Sinne geschehen. Die Ablehnung des White Cube⁶³ bildete eher den Zeitgeist im Hegelschen Sinne, sie flirrte gewissermaßen in der Luft. Nachdem Linz eine Provinzstadt ist, hat sich diese Kritik erst ein paar Jahre später als in New York manifestiert, wo die zentralen Arbeiten von Gordon Matta-Clark, die denselben Geist atmen, bereits Anfang der 70er Jahre die US-Kunstwelt in ihren Bann schlugen. Mit der Arbeit Window Blow-Out (1976) war er eingeladen, bei der Ausstellung „Idea as Model“ am Institut für Architektur und Städtebau eine Arbeit über die South Bronx zu machen. In der Galerie hat er als einen Beitrag ein Gewehr in die Hand genommen und alle Fensterscheiben zerschossen. Nicht zuletzt deshalb, damit die frische Luft der Gesellschaft in die Ausstellung komme.

Die Sehnsucht nach gesellschaftlicher Relevanz von Kunst fand – anders als in den USA – auch nicht in Abgrenzung vom Minimalismus statt, sondern entwickelte sich in direkter Auseinandersetzung mit dem akademisch tradierten Unterricht der Kunsthochschule. Außerhalb des Unterrichts gingen wir zu Chiledemonstration oder setzten uns für mehr Freiraum für Jugendliche in der Stadt ein. Unsere Arbeit als StudentInnen blieb jedoch davon abgehoben; und diese Kluft wollten wir schließen. Deshalb mussten wir einen autonomen Ort für uns selbst zu erobern, wo man jenseits einer Ausbildungsstätte probieren konnte, wie eine Verbindung von Kunst und Leben real funktionieren könnte.

Von der Verkunstung des Politischen

Obwohl Linz nicht mit Kunsttheorie befleckt war, hat es von PolitikerInnen ein intentional tradiertes Wissen gegeben, dass Kunst „Kunst“ zu sein habe und somit Kunst nicht Politik sein könne. Anfang der 80er Jahre hat sich die Künstlergruppe Stadtwerkstatt in die Auseinandersetzung um die Neubebauung von Alt-Urfahr-Ost aus zweierlei Gründen eingemischt: Einerseits aus alltagspolitischem Hintergrund, um selber nicht abgesiedelt zu werden, andererseits aus kommunalem,

⁶³ Vgl. auch Kapitel: Raus aus dem White Cube

stadtsoziologischem, damit nicht alle Menschen aus der Innenstadt abgesiedelt werden und so das Zentrum zu einer entsiedelten Homogenfläche aus Büro- und Verkaufsflächen hinter kulissenhaft restaurierten Innenstadtfassaden verkomme. Anspruch war, diese Auseinandersetzung mit künstlerischen Mitteln zu führen.

An den daraus entstandenen Projekten kann die Problemlage von geschlossenen Subsystemen – wie sie in der Systemtheorie beschrieben ist – nachvollzogen werden. Als z.B. gemeinsam mit Obdachlosen ein Haus besetzt wurde, war die öffentliche Reaktion der Herrschenden befremdlich. Wir KünstlerInnen wurden von den Medien – anders als die HausbesetzerInnen in Berlin, Amsterdam und Zürich – mit überproportionalem Wohlwollen behandelt, was subjektiv angenehm war, objektiv aber die Wirksamkeit der gesellschaftlichen Auseinandersetzung – insbesondere die gewünschte, exemplarische Frontstellung zum Staat – relativierte. Die Hausbesetzung wurde als Kunstaktion rezipiert, die auf das Problem der Obdachlosigkeit verwies und nicht als politische Aktion, die für eine Heimstätte für Nicht-Sesshafte kämpfte. Unsere Aktionen wurden allein kraft unseres KünstlerInnentums dem Kunstfeld zugeordnet, d.h. verkunstet. So wurde prototypisch und liberal vorbildlich die Freiheit der Kunst realisiert, aber zu gleicher Zeit Kunst als gesellschaftlich irrelevant abgetan. Gegen uns KünstlerInnen ging die Polizei nicht so massiv vor, weil unsere Hausbesetzungen wahrscheinlich Aktionskunst seien. Deswegen nahmen aber auch Öffentlichkeit und Politik solche Aktionen nicht so ernst – schon wenige Tage später konnte man miteinander wieder trefflich plaudern.

Sozialarbeit als Kunst oder Kunst als Sozialarbeit

Wie unterscheidet sich aber eine „politische Aktion“ von einer „künstlerischen“? Wolfgang Zinggl stellt zum Unterschied zwischen Sozialarbeit und Kunst zwanzig Jahre später fest, dass der Unterschied kein wesentlicher sein könne, weil das Wort Kunst ebenso wie das Wort Sozialarbeit kein Wesen habe. „Unterscheidungen ... können ... erst herausgearbeitet werden, wenn wir den Worten Bedeutung verleihen. (...) Wir sind es, die zu bestimmten Phänomenen ‚Kunst‘ sagen. Und das kann einmal ein schönes Bild sein, ein andermal eine Suppendose oder wieder ein

andermal die Zeichnung eines Geisteskranken. Es liegt nur an uns, wo wir die Grenzen der Kategorie ziehen wollen.“⁶⁴ Doch ganz so beliebig, wie Zinggl es uns glauben machen will, lassen sich Worte nicht umdefinieren.

Nach den Untersuchungen Wittgensteins⁶⁵ – den Zinggl hier ungenannt für seine Argumentation nutzt – gewinnt ein Wort die Bedeutung im alltäglichen Gebrauch. Wenn man weiters davon ausgeht, dass Kunst ein spezifisches Fachgebiet mit ausdifferenzierter Sprache sei, gilt hierfür, dass ganz wesentlich der Sprachgebrauch und die Definitionsmacht innerhalb dieses Systems Bedeutung gewinnt. Insofern erschöpft sich der Sinngehalt des Wortes nicht hauptsächlich aus der Frage „wer den Kunstbegriff wie verwenden will“⁶⁶, sondern er konstituiert sich zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Gesellschaft und innerhalb einer Community durch den geübten Gebrauch. Natürlich ist der Sinngehalt performativ – im Verständnis von Judith Butler⁶⁷ – aufzufassen, was nichts anderes bedeutet, als dass er durch Weitergabe und Wiederholung beeinflussbar ist und wir alle als Teilnutzer an seinem Inhalt mitarbeiten.

Palaver zu Stadt

Im Rahmen von Kunstprojekten wurden von der Stadtwerkstatt politische Forderungen nie rational entkleidet vorgetragen, sondern es wurde stets kontextbewusst vorgegangen; insbesondere auch unter Berücksichtigung von Aspekten ästhetischer Kontexte. Im Rahmen der Auseinandersetzung um Alt-Urfahr-Ost wurden – wie bei Bürgerinitiativen üblich – Diskussionen mit StadtsoziologInnen, ArchitektInnen und anderen ExpertInnen veranstaltet. Es wurde aber jeweils versucht, dies als Ereignis umfassend zu gestalten. Veranstaltungen

⁶⁴ Wolfgang Zinggl, Der Aktivismus der Wochenklausur, in Stella Rollig / Eva Sturm (Hsg.): Dürfen die das?, O.K.-Centrum / Turia&Kant Wien 2002, S. 214

⁶⁵ Vgl. auch Kapitel: Der Kontext bestimmt den Text

⁶⁶ Zinggl: ebd. S. 214

⁶⁷ Vgl.: Judith Butler: Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der Postmoderne, in Benhabib/Butler/Cornell/Fraser: Der Streit um Differenz, Ffm 1993

wurden nicht einfach im Pfarrsaal abgehalten, sondern ein eigenes Haus wurde dafür entworfen und errichtet.⁶⁸ Nach umfassenden Diskussionen entschieden wir uns für einen Gerüstbau. Dieser erinnerte einerseits an ein Langhaus, wie es in Westafrika für Beratungen genutzt wird. Andererseits spielt er durch das Fehlen von Seitenwänden mit dem Phänomen Innen/Außen. Er ließ damit für BesucherInnen zwischen offener Beobachtungssituation und geschützter Teilnahme die Wahl. Gleichzeitig wurde jedoch auch der Ort der Auseinandersetzung deutlich markiert.

Bei einem weiterem Projekt versuchten wir darzustellen, dass Alt-Urfahr-Ost als zentraler Brennpunkt der Stadt Linz über die letzten hundert Jahre immer der Begehrlichkeit von ArchitektInnen ausgesetzt war. Diese Tatsache könnte man ganz einfach in zehn Sätzen beschreiben oder nur die entsprechenden Pläne ausstellen. Die Stadtwerkstatt versuchte die Tatsache der Bevölkerung zu vermitteln⁶⁹, indem sie die Ansichten der Architekturvorhaben in sechs jeweils 3 x 5 Meter große Plexiglastafeln einritzte und diese durch Beleuchtung von innen zum Strahlen brachte. Dadurch konnten die abgehobenen, von allen Kontexten abgeschnittenen, aber von den Architekten idealistisch gedachten Bauten an diesem Ort ihren monolithischen Charakter zur Geltung bringen.

Die Entscheidung für diese ästhetische Form der Präsentation, die wesentliche Inhalte und Kontexte transportiert, macht – weniger wegen des handwerklichen Vermögens von KünstlerInnen, sondern wegen der spezifisch-künstlerischen Sicht – das Projekt zum Kunstprojekt.

Exkurs: Zeitgenössische Bürgerinitiativen-Kunst

Bei internationalen Ausstellungen häuft sich in den letzten Jahren Bürgerinitiativen-Kunst⁷⁰, die viel stärker an die Arbeitsweise nicht künstlerisch getragener

⁶⁸ Streit im Quartier: Georg Ritter, Attila Kosa, Rainer Zendron, ...

⁶⁹ Gerti Plöchl, Georg Ritter, Gerhard Neulinger, Rainer Zendron, ...

⁷⁰ Vgl. Documenta 11 - 2002, insbesondere alle Projekte im Untergeschoss der Documentahalle

Bürgerinitiativen heranrückt und in der Folge ästhetischen Mehrwert sowie ein umfassendes Mitdenken von Kontexten vernachlässigt. Als besonders negatives, aktuelles Beispiel ist die Arbeit der Geschwister Hohenbüchler⁷¹ im Österreichpavillon der Biennale von Venedig 2001 zu nennen. Als manifester Teil des Kunstwerks war ein Mutter-Kind-Haus für Flüchtlinge in Bosnien ausgestellt. Das Werk thematisiert das Flüchtlingselend von Müttern mit Kindern in Bosnien sicherlich am überflüssigsten Ort, da die Biennale zum Großteil von linksliberalen Intellektuellen besucht wird, die als Teil einer sehr gut informierten Mittelklasse auch vor Besuch der Ausstellung zumindest schon wussten, dass das Schicksal der Bevölkerung Bosniens tragisch sei. Ihnen wurde auf symbolischer Ebene vorgeführt, dass sie für Bosnien etwas tun sollten – und damit hatte sich das Werk auch schon erschöpft. Materialisiert wurde diese Symbolik durch ein konkretes Mutter-Kind-Haus, das im Auftrag der Hohenbüchlers entworfen wurde. Dieses Stück Architektur hat auf allen Ebenen vollkommen versagt: es ist sehr schwer transportierbar – was sicherlich eine der zentralen Aufgaben für schnell aufzustellende Fertigteilhäuser im Dienste von Flüchtlingen ist. Auch unter funktionalen Aspekten ist es unbrauchbar: Ein Drittel der überdachten Fläche wird auf beiden Geschossebenen von einem Stiegenaufgang besetzt. Man konnte im ersten Stock nicht einmal ein Doppelbett aufstellen, da der Stiegenaufgang besonders unglücklich im ersten Stock ankam. Ein achteckiger Grundriss mag für eine 1000 m² Villa eines Millionärs akzeptabel sein. Wenn jedoch möglichst Platz minimierend bebaut werden muss, erweist sich ein Oktagon mit innen liegender Treppe als äußerst schlecht gewählter Grundriss. Dass in diesem Feld sehr spannende, punktgenaue Projekte möglich sind, zeigte die Architekturbiennele 2000. Der Architekt Shigeru Ban entwickelte ein Haus für Katastropheneinsätze⁷², welches aus Kartonröhren und Getränkeboxen - ästhetisch wie funktional - ein perfektes Nutzobjekt bildet.

Als positives Beispiel für aktuelle, politisch engagierte Kunst im öffentlichen Raum

⁷¹ Christine und Irene Hohenbüchler: Mutter-Kind(er)-Haus 1999

⁷² Shigeru Ban: Paper Loghouse, Kobe 1995; gezeigt bei Less Aesthetics, More Ethics – 7. Architecture Biennale Venedig, Sommer 2000

muss man jedenfalls die Arbeit von Thomas Hirschhorn⁷³ auf der Documenta 11 nennen. Sein Denkmal für Georges Bataille ist, zum Unterschied von der Arbeit der Hohenbüchlers, nicht am isolierten Ausstellungsort, sondern in einem Wohnquartier unterprivilegierter Arbeiter angesiedelt. Bataille hat als intellektueller Franzose auf den ersten Blick kaum etwas mit den Jugendlichen dieses Stadtviertels - vor allem Zuwanderern der zweiten Generation – gemein. Trotzdem gelang es Hirschhorn, drei Häuser, einen Spielplatz und ein Denkmal gemeinsam mit ihnen in einer informellen Weise umzusetzen, die in ihrer Ästhetik dem abgewohnten Stadtteil entspricht. Bei diesem als relativ kompliziert verschrienen Denker wurden Inhalte ans Tageslicht gebracht, die eine konkrete Auseinandersetzung der Jugendlichen mit der Philosophie Batailles fruchtbar machte. Gerade deshalb konnte man auch als durchschnittlicher Besucher der Documenta viel Interessantes über Bataille erfahren.

Ein prinzipieller Unterschied zwischen der politisch motivierten Kunst zu Beginn der 80er Jahre und ihrem Revival zwanzig Jahre danach schuldet sich der Tatsache, dass sich der Markt inzwischen in allen Intermundien des Kunstsystems eingenistet hat. Es gibt heute faktisch kein Kunstschaffen mehr, welches bewusst oder unabsichtlich – zumindest potenziell – nicht auf mediale Wirksamkeit schießt. Auch dort, wo Kunst sich von einer Orientierung auf mediale Wirksamkeit und Kunstmarkt abzugrenzen sucht, bleibt immer ein Verdacht – und allein dieser wirkt auf die Kunst zurück. Dass eine taktische Abgrenzung vom Kunstmarkt das Potenzial für eine sichere Landung im Ausstellungsbusiness in sich birgt, ist zwar nicht gänzlich neu, doch als bewusst eingesetzte Marktstrategie waren solche Schleichwege vor zwanzig Jahren noch ungewohnt.

Anfang der 80er Jahre wirkte eine breite politisch-gesellschaftliche Bewegung – in welche KünstlerInnen stark eingebettet waren – gegen ein allzu rasantes Aufsaugen in den Vernutzungskreislauf des Marktes. Oft hat man heute jedoch den Verdacht, dass politische Kunst von einer Generation von KuratorInnen, die in den 70er Jahren sozialisiert worden sind, mit ungebührlich großer Sympathie bedacht wird – auch

⁷³ Thomas Hirschhorn: Bataille Monument, Kassel 2002

wenn diese nicht den Anforderungen der Zeit entspricht –, um ihre eigenen Träume und Erinnerungen zu befriedigen. So kommt es zu Situationen, in denen die Kunst als isolierte Bürgerinitiative vegetiert und deren Beziehung zu gesellschaftlich-virulenten Fragen nur eine imaginierte ist. Dort, wo es jenseits von so genannten engagierten KünstlerInnen gesellschaftliche Bewegung gibt, wirkt diese auch positiv auf die Kunst zurück.

Kunst als Teamwork

Kollektive oder multiple Autorenschaft ist keine neue Erfindung, auch nicht im modernen, individualisierten Kunstsystem – welches ja historisch gesehen geradezu programmatisch das Genie als bürgerlich autonomen Menschen vorführen sollte –, sondern hat eine lange Geschichte, die in den hierarchischen Ateliermodellen von Renaissance und Barock wurzelt. Nicht der kollektive Schaffensprozess erheischt Aufmerksamkeit, sondern seine Repräsentation im Rezeptionszyklus. Diese findet erst Ausdruck⁷⁴ mit der politischen Reflexion der Massengesellschaft im 20. Jahrhundert, nachdem die Kulturindustrie in einem Schwall über die tradierten Künste hinwegschwappte.

Das öffentliche Bekenntnis zur kollektiven Autorenschaft fällt den Beteiligten leichter, wenn Kunstmarkt und Erringen von symbolischem Kapital für die AkteurInnen schwer erreichbar scheinen⁷⁵. Für die ersten Jahre der Stadtwerkstatt trafen alle Bedingungen zu: Hohe politische Motivation, welche die Ablehnung jedes Geniekults als Selbstverständnis voraussetzte; der örtliche Abstand zum Kunstmarkt; die Konzentration auf Kunstformen, welche zu dieser Zeit nicht systemkonform erschienen; aber auch die Einsicht in die Tatsache, dass gemeinsame Anstrengung nötig sei, um aus dem provinziellen Umfeld heraus Raum und Aufmerksamkeit für

⁷⁴ Die Kultur/Kunstproduktion des Mittelalters bleibt an dieser Stelle völlig ausgespart, da sie einer anderen gesellschaftlichen Struktur entsprang und somit nicht vergleichbar ist.

⁷⁵ Auf diese Tatsache weisen zahlreiche AutorInnen hin, z.B.: Sabine Vogel: Individuelle Module, in Kunst-Bulletin, März 1999; Isabelle Graw: Gruppennetze, in Texte zur Kunst: Interessen-Gruppen-Zwänge, Köln Mai 1995;

aktuelle Formen von Kunst zu schaffen. Aus Texten und meinen Erinnerungen an Diskussionen der Stadtwerkstatt in den 80er Jahren spricht vor allem der Glaube an kollektive Autorenschaft als Springquelle einer neuen Kunstform, die das Kunstsystem beiseite schiebt und so erst eine nicht entfremdete Verbindung von Kunst und Leben ermöglicht. Innerhalb von losen KünstlerInnen-Gruppierungen am Rande von Stadtwerkstatt und Kunsthochschule herrschte eher die Sichtweise, kollektives Arbeiten als Chance für sonst nicht mögliche Realisierungen zu nutzen.

Erste Bruchlinien des Kollektivgedankens auf dem Feld der Repräsentation zeigten sich zwischen KünstlerInnen und assoziierten Personen von Randgruppen. Immer wieder wurde deren Stellung problematisiert, bei gleichzeitiger Versicherung ihrer Bedeutung für unsere Arbeit. Post festum möchte ich an dieser Stelle Michel Serres zitieren: „Wir können eine Kultur und ein Denken nur lebendig erhalten, wenn wir sie mit etwas füttern, das sie nicht selbst sind.“⁷⁶

Trotz reichhaltiger interner Diskussionen wurde gerade nach außen die kollektive Autorenschaft bis Anfang der 90er Jahre aufrecht erhalten. Es wurde immer abgelehnt, arbeitsteilige Strukturen öffentlich sichtbar werden zu lassen. Die Aufhebung jeder internen Arbeitsteilung barg für uns die Hoffnung auf einen Kunstprozess ohne Entfremdung. Spätestens mit der Übernahme von Großprojekten für die ars electronica und unserer „Legalisierung“ durch Finanzierung aus öffentlichen Mitteln ab Mitte der 80er Jahre konnte intern dieses Prinzip jedoch nicht mehr durchgehalten werden.

Der öffentliche Bruch mit dem Prinzip der kollektiven AutorInnenschaft fand retrospektiv statt. 1990 erarbeitete ich gewissermaßen als Abschied⁷⁷ eine

⁷⁶ nachdem mir wahrscheinlich ein Freund (!) das Buch Michel Serres: Die fünf Sinne, Ffm 1993, entführte, zitiere ich nach stundenlanger Suche aus: Hans-Jürgen Heinrichs: Wilde Künstler. Über Primitivismus, ..., Hamburg 1995, S. 111

⁷⁷ Mein Ausscheiden aus dem informell bestimmenden Kreis der Stadtwerkstatt hatte ein Bündel von Ursachen, offizieller Anlass war die radikale Hinwendung zu Fernsehprojekten, die ich weder fachlich noch inhaltlich mittragen wollte. Offiziell blieb ich bis Ende der 90er Jahre Vorstandsmitglied, wobei sich meine reale Rolle auf die einer Schutzmantelmadonna gegenüber den Subventionsgebern, sowie Beratungstätigkeit für das Leitungsteam beschränkte.

Publikation über die Arbeit der vorangegangenen Jahre⁷⁸. Vor Drucklegung wurde von einer Mehrheit des informellen Leitungsteams beschlossen, dass alle Projekte verantwortlichen Personen zugeordnet werden sollten.⁷⁹ Diese Geschichtskonstruktion wird seither in allen Publikationen fortgeschrieben, wobei im repräsentativen Überblicksband des Landesmuseums⁸⁰ pikanterweise unter der Überschrift „Verreibung“ das kollektive Arbeiten retrospektiv diskreditiert wird. Man jammert, das etwa „im ars electronica-Katalog zwanzig Personen verantwortlich zeichnen“, obwohl die Projekte „tatsächlich im Wesentlichen zwei bis drei Leute entwickeln, (...) dies führt zu Verunsicherung“; „[zwischen den Beteiligten] klafft es.“⁸¹ Dieser Abschied vom multipler oder gar kollektiver Autorenschaft ist sicherlich auch der Entwicklung im Kunstsystem geschuldet, obwohl gerade ab Mitte der 90er Jahre Kooperationen – unter den Flaggenamen Teamwork oder LKW⁸², ebenso wie die multiple AutorInnenschaft im Netzbereich – international boomten; ärgerlich erscheint im Rückblick allein die Geschichtsklitterung.

Seltsame Orte als Generator

Unter dem Titel „Kultur ist wie das Wetter“ schrieben wir Ende der 80er Jahre eine Elegie mit leicht kämpferischen Untertönen.⁸³ Kultur braucht nicht gemacht werden.

⁷⁸ Das Projekt war als vierbändige Bücherfolge von Markus Binder, Katharina Gsöllpointner, Silvia Zendron und Rainer Zendron konzipiert, von der schließlich zwei Bände realisiert wurden: Stadtwerkstatt (Hsg.): Mögliche Antworten, Linz 1990 und dieselbe: Kolonien und Quartiere, Linz 1992. Die Obengenannten erarbeiteten gemeinsam mit Gerti Plöchl die Bücher.

⁷⁹ Diese Arbeit erledigte Georg Ritter, da im Kollektiv eine Zuordnung nicht realisierbar war, da viele AkteurInnen nicht erreichbar und nicht Willens waren, sich daran zu beteiligen.

⁸⁰ OÖ Landesgalerie: Stadtwerkstatt in Arbeit. 1979 – 1995, Linz 1995

⁸¹ Donke/Ritter: Verreibung, in ebd. S.146

⁸² Vgl. Ausstellungen und Publikationen zu diesem Thema wie: kunstforum international: Bd. 142/1998 und 143/1999; Kunsthalle Wien: Get Together, Wien 1999; Paolo Bianchi / O.K-Centrum Linz / KUB Bregenz / Centre Pasquart Biel: LKW, Ritter Klagenfurt 1999;

⁸³ Stadtwerkstatt: Im Moment, Linz 1988

„Du kannst dich ihr auch nicht entziehen, indem du nicht hingehst. Weder das Wetter noch die Kultur sind gut oder schlecht, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich grundsätzlich dauernd verändern (...) Wäre die Gesellschaft in der Lage, ihre Freiheit anzuwenden, würde es keinen dominierenden Kulturbegriff geben (...) Kunst heißt, die Freiheit in die Hand zu nehmen.“⁸⁴ Jenseits von Vereinnahmungsstrategien einer von Walter Benjamin propagierten Politisierung der Kunst – als (damals) verständlicher Antwort auf eine Ästhetisierung der Politik – ist eine Kunst anzustreben, die beobachtet, wohin es die Kultur treibt, um darauf reagierend eine Ästhetik zu entwickeln, die weniger Fetische als vielmehr Energien für Handlungen freisetzen will. In dieser, aus unserer Praxis entwickelten Position sind deutliche Parallelen zu zeitgenössischen Positionen einer performativen, multikontextuellen Sichtweise von Kunst und Kultur ablesbar, wie sie etwa von Michel Onfray beschrieben wird.⁸⁵

Die Phase, in der wir selbstbestimmte Politik in Kunstform zu leben und zu erarbeiten suchten, neigte sich – ebenso wie der Häuserkampf – dem Ende zu. Wir verloren eine Schlacht nach der anderen und gewannen gleichzeitig eine künstlerische Reputation, die wir nicht anstrebten. Die öffentliche Hand begann uns zu füttern und wir wurden es leid sie zu beißen, weil wir erkannten, dass wir immer nur den Handschuh erhaschen konnten. In einem langen Interview mit der Wiener Zeitung im Frühjahr 1988 stellte ich für die Stadtwerkstatt fest: „Unser Kampf gegen Entfremdung der Kunst scheint in der alltäglichen Praxis verloren. Wir scheitern mit unserem Anspruch, im Alltäglichen den Widerspruch zwischen Leben, Kunst und Politik aufzuheben. Was wir weiter realisieren können, ist Entfremdung und Verdinglichung in konkreten Projekten, an konkreten Orten und an konkreten Fragen zu symbolisieren, um so einen Pfahl im Weichteil der herrschenden Gesellschaft zu

⁸⁴ Ebd. S. 11

⁸⁵ Michel Onfray, Auf dem Weg zu einer generalisierten Ästhetik, in Kunsthalle Wien (Hsg.): Get together, folio Wien 1999

markieren.“⁸⁶

Meine konzeptionelle Arbeit speiste sich in dieser Phase aus der Auseinandersetzung mit Theorien die versuchten, Errungenschaften der Moderne vor einem ungestüm konsumistischen und geschichtslosen Postmodernismus zu retten⁸⁷ und einer Praxis, die sich in der freien KünstlerInnenszene⁸⁸ zwischen Kunsthochschule und Stadtwerkstatt angesiedelt hatte. Seit einigen Jahren wurden von diesem Umkreis öffentliche, doch ungenutzte Orte für atmosphärisch sehr stimmige Ausstellungen genutzt; aufgelassene Fabriken, Abbruchhäuser, leer stehende Geschäftslokale und Brachflächen. Vom Großteil der BetreiberInnen der Stadtwerkstatt wurden diese Aktivitäten über Jahre wegen ihrer „gefährlichen“ Nähe zu Kunstbetriebssystem und Kunstmarkt abgelehnt.⁸⁹

Mit Erlahmen des politischen Antriebs wandte sich jedoch auch die Stadtwerkstatt dem Betriebssystem Kunst zu; vornehmlich durch regelmäßige Großprojekte⁹⁰ im Rahmen des Festivals ars electronica. Die Projekte zeichneten sich durch die Fähigkeit aus, atmosphärische Stimmungen aufzunehmen und mit adäquaten Interventionen auf sie zu reagieren. Trotz einem Hang zu ‚Masse und Macht‘ zeigten Installationen und Inszenierungen immer auch die Brüchigkeit des eigenen Systems und untergruben so jedes aufkeimende, autoritäre Groß-Gefühl von Erhabenheit. Vor

⁸⁶ Rainer Zendron, zitiert nach Tonbandtranskript, der Zeitungsartikel ist wegen fehlendem Erscheinungsdatum nicht mehr auffindbar.

⁸⁷ Etwa Rüdiger Dannemann: Das Prinzip der Verdinglichung, Sendler Ffm. 1987, Leo Kofler, Avantgardismus als Entfremdung, Sendler Ffm. 1987, oder Joachim Israel: Der Begriff der Entfremdung, Reinbek bei Hamburg, 1985

⁸⁸ Während meines Hochschülerschaftsvorsitzes 1983 – 87 hatte sich im Dunstkreis von der Meisterklasse Ortner und der ÖH eine lose Gruppe von KünstlerInnen formiert, die regelmäßige, selbstorganisierte Ausstellungen betrieben. Diesem Umfeld gehörten Sabine Bitter, Pepi Mayer, Leo Schatzl, Helmut Weber, Brigitte Vasicek, Rainer Zendron u.v.m. an. Brauchbare Überblicke liefern die Kataloge: Zu den Sachen, Linz 1983; Muku, Kassel 1985; Raumen, Linz 1987; DKW, Linz 1988.

⁸⁹ Meine Obmann- bzw. Planungsfunktion in der Stadtwerkstatt und Mitarbeit in diesem losen Zusammenhang von KünstlerInnen konnte diese Kluft nicht verhindern; wohl aber erreichen, dass es zu vielfältiger Zusammenarbeit beziehungsweise Unterstützungs- und Hilfestellungen kam.

⁹⁰ Dokumentiert sind diese Projekte in: Stadtwerkstatt in Arbeit, OÖ Landesmuseum Linz 1995 und Mögliche Antworten, Stadtwerkstatt Linz 1990

allem die jeweils integrierten performativen Aspekte nagelten die RezipientInnen auf den Boden der Wirklichkeit fest.

Exkurs: Über das Atmosphärische als Anker gegen Verdinglichung

Unser junges Millennium begann mit einer Bücherflut zum Atmosphärischen und Performativen in der Kunst. Gernot Böhme, Martin Seel und Franz Xaver Baier veröffentlichten zum Teil gleich mehrere Publikationen, die für unsere Raumwahrnehmung Bedeutung gewinnen mögen⁹¹. In ausführlichen und spannenden Diskussionen⁹² versuchte ich mit einigen Freunden diesem Phänomen auf die Spur zu kommen. Mit besonderem Interesse verfolgten wir diese Entwicklungen auch deshalb, weil vor etwa fünfzehn Jahren zahlreiche Linzer Projekte als Versuche zum Atmosphärischen und Performativen gelesen werden können. Neben den theoretischen Aufarbeitungen verdichten Ausstellungen⁹³ und Filme⁹⁴ diese Tendenz zu einer europäischen Strömung.

⁹¹ Als Beispiele seien hier nur einige genannt: Gernot Böhme: *Anmutungen*, edition tertium Ostfildern vor Stuttgart 1998; derselbe: *Asthetik*, Fink München 2001; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Hanser München 2000; Franz Xaver Baier: *Der Raum*, Walter König Köln 2000; ...

Erste theoretische Impulse kommen von französischen Theoretikern wie Georges Didi-Huberman und Michael Onfray, deren Bücher aus den 90er Jahren jetzt ebenfalls in deutsch erhältlich sind. Etwa: Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an*, Fink München 1999; derselbe: *Vor einem Bild*, Hanser München/Wien 2000; derselbe: *phasmes*, DuMont Köln 2001; Michael Onfray: *Der Rebell*, Klett-Cotta Stuttgart 2001; ...

⁹² Über die Dauer eines Jahres diskutierten in wöchentlichen Treffen Christian Bartel, Gerhard Dirmoser, Hans Kropshofer und Rainer Zendron mit wechselnden, gelegentlichen Gästen in den halböffentlichen Räumlichkeiten des transpublic Linz.

⁹³ Besonders sind in diesem Kontext die Ausstellungen „Shelter II“, von Christoph Büchel im O.K-Centrum aber auch die Architekturpräsentation „Sturm der Ruhe“ im Architekturzentrum Wien, samt gleichnamigem Katalog (Wien 2001) zu nennen.

⁹⁴ Die Dogma Filme sind sicherlich wesentliche Impulsgeber. Hierbei ist besonders auf die Vorschrift dieser Gruppe zu verweisen, niemals Räume mit Atmosphäre zu konstruieren; es geht vielmehr darum, diese aufzufinden und zu nutzen. Aber auch Bücher wie Christian Mikunda: *Kino spüren*, WUV Wien 2002, sammeln wichtige Erkenntnisse zum Atmosphärischen.

Von der Kontextsicht zur performativen Wahrnehmung

War der Diskurs der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts vom Schlagwort „Kontext“ geprägt, so wird diese Betrachtungsweise zunehmend vom so genannten „performative turn“ überlagert. Simplifizierend bedeutet dies, dass Dinge speziell aus dem Blickwinkel der „Bewegung“ betrachtet werden. Rückte bereits die Einbeziehung des Kontexts die Umgebung und das Beziehungsnetz von Dingen und Gegebenheiten in den Blickpunkt des Interesses, so versucht man heute, dieses Beziehungsnetz zusätzlich dynamisch zu begreifen.

Am Anfang steht somit nicht der White Cube, wie ihn sich die Kunst des 20. Jahrhunderts als Vorwurf mühsam errungen hat, nicht der Euklid'sche Raum, den sich die griechische Philosophie konstruierte und auch nicht deren technologisch oder konstruktiv-rationalistische Nachgeburt, die zum Start als weißes Pappmodell oder als drei Achsen am leuchtend-leeren Bildschirm des gerade geöffneten EDV-Programms erscheinen, sondern ‚unser Lebensraum‘.

Unser Lebensraum ist nicht nur recht vielschichtig und komplex, sondern zusätzlich noch in stetiger Bewegung. Wir alle haben erfahren, dass uns immer wieder wechselweise „die Decke auf den Kopf fällt“, oder dass wir „abheben“. Zwischen diesen Gefühlen kennen wir eine Vielzahl von Differenzierungen und Ausformungen, die mit diesen plakativen und aus dem Sprachspiel geborenen Analogien nichts zu tun haben, aber unseren Lebensraum alltäglich treffender beschreiben als ArchiCard es vermag.

Wahrscheinlich ist es an dieser Stelle nötig, sich vorweg von platter Psychologisierung, Gefühlsduselei und einem haltlosen Relativismus abzugrenzen, um gleichzeitig den Weg gegen einen starren Raumbegriff entschlossen weiter zu beschreiten. Der synästhetische Aspekt von Lebensraum wird recht unverdächtig in Wittgensteins „tractatus logico - philosophicus“ angesprochen: „Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.“⁹⁵ Wichtige weitere

⁹⁵ Wittgenstein: tractatus logico - philosophicus, 6.43.

Grundlagen für eine „performative“ Betrachtung von Raum lieferte die Phänomenologie⁹⁶ – Philosophien also, die das Ende der Metaphysik vollzogen haben und ein „Zu den Sachen selbst“ auf ihre Fahnen schrieben.

Wirklichkeit gibt es nicht „an sich“, sondern wird durch Lebensmuster, Wahrnehmungsgewohnheiten und Sinnzusammenhänge konstruiert – wobei wir immer selbst Teil von Konstruktion und Konstruiertheit sind. Auch Raum und Zeit ist nicht im „an sich“ gebettet – auch sie entsteht jeweils konkret. Wovon unsere Wissenschaft allzu oft abstrahiert, ist nicht schnödes Beiwerk, sondern konstitutiv: Mode, Wetter, Raum und Hass, aber auch Essen, Architektur, Kino, Zeit und Spaß.

Um Lebensbewegungen zu diskutieren, reichen tradierte Wissenschaftsmethoden nicht aus. Komplizierte Vernetzungen lassen sich nicht mit einfachen Ursache-Wirkungs-Gesetzen erklären. Im Lebensraum, der fortwährend Bedeutungsverschiebungen hervorbringt und ein- und dieselbe Sache an verschiedenen Stellen – wenn auch oft nur geringfügig – unterschiedlich erscheinen lässt, kann Erkennen nur im Mitgehen und in Bewegung erreicht werden. Der Kulturtheoretiker Henri Lefevre fordert dementsprechend Wissenschaftsformen, die davon abgehen, Verhaltensformen und davon abgeleitete Gebilde auf Elemente, Bausteine und Gesetze zu fixieren, sondern die Informationen zu einem virtuellen, dynamischen Objekt konstruieren. Die Darstellung darf somit nicht linear vorwärts schreiten, sondern muss jeweils auf ein gegenwärtiges Zugleich, verschiedener – historisch, geographisch, kulturell und inhaltlich auseinander liegender – Realitäten reagieren.

Es ist wichtig anzumerken, dass Relativierung von Raum – und bzw. in der Zeit – nicht nur durch Einbeziehung der „weichen Wissenschaften“ unsere Aufmerksamkeit fordert. Gerade im Auge des Taifuns der „objektiven Erkenntnis“, der Grundlagenphysik, meldete sich mit Einstein und Heissenberg schon vor mehr als einem halben Jahrhundert eine Strömung gegen simplifizierende Statik und Mechanik zu Wort.

⁹⁶ Vgl. u.a. Heideggers und Sartres Analysen zu Dasein und Lebenswelt

Gedachter versus gelebter Raum

Gelebter Raum besteht aus einer Vielzahl von Raumstrukturen, die allesamt real wirksam sind und in denen wir uns gleichzeitig aufhalten: geometrischer Raum, geschichtlicher, sozialer, dinglicher, öffentlicher, privater, ... Die politische und wirtschaftliche Lage wirkt auf uns; wie auch die Wetterlage. Jean Christoph Ammann weist darauf hin, dass wir in unserem (Raum)empfinden wesentlich auch von anthropologischen Qualitäten geprägt sind: „Es ist (...) ein Unterschied, ob man angesichts eines lächelnden Buddhas oder unter einem Gefolterten [Christus] aufwächst.“⁹⁷

Sloterdijk versucht in seinen Sphären-Bänden⁹⁸ deutlich zu machen, dass die Konzepte von Distanz und Objektivierung in Sackgassen führen können, weil sie nicht in der Lage sind, unsere Wirklichkeiten abzubilden. Er schlägt demgegenüber vor, das Bild der Sphäre zu nutzen. Man kann dieser „Sphäre, die einen umschließt, (...) nicht gegenüberstehen wie einem Tafelbild“⁹⁹. Wir befinden uns im Lebensraum immer schon drinnen. Dieses Drinnen-sein ist eine fundamentale Verfassung unserer Existenz in dem Sinn, dass wir die Wirklichkeit immer durchwirken, sowie sie auch uns immer durchwirkt.¹⁰⁰

Wie kommt es jedoch zu dieser Außer-Acht-Lassung von „Lebens-Raum“? Wodurch zeichnet sich die Abstraktion von „Leben“ aus? Welche Art von Räumen entsteht in dieser zweckrationalen Moderne?

Historisch gesehen taucht die Möglichkeit zu einer vollständigen Geometrisierung von Raum durch die Perspektive auf. Erst sie schafft Luft und Distanz für singuläre Körper. Die Wirklichkeit tritt auseinander und Dinge werden sichtbar. Wenn

⁹⁷ Jean Christoph Ammann, in *kunstforum international* Nr.131, S. 77f.

⁹⁸ Peter Sloterdijk: *Sphären*, Suhrkamp Ffm. 1999; vgl. auch Sloterdijk: *Medien-Zeit*, Stuttgart 1993

⁹⁹ Peter Sloterdijk in Sloterdijk/Heinrichs: *Die Sonne und der Tod*, Suhrkamp Ffm. 2001, S. 138

¹⁰⁰ Vgl. auch Gilles Deleuze / Félix Guattari: [Taumel der Immanenz] in: *Was ist Philosophie*, Suhrkamp Ffm. 1996

Albrecht Dürer Perspektive mit „deutlich sehen“ übersetzt, dann atmet dies das Aufbruch-Programm von Renaissance und der am Horizont dämmernden Aufklärung. Gegen undurchsichtige Abhängigkeiten und tradierte Beziehungsgeflechte werden Bewusstheit – Exaktheit – Präzision gesetzt. Dies bedeutet jedoch auch, dass innere Lebenszusammenhänge, emotionale und hierarchische Zusammenhänge zurücktreten müssen, damit der sichtbare, abstrakt-objektivierte Raum augenfällig werden kann.¹⁰¹

Das Programm der Moderne ist Ordnung – eine Art Weihnachtsputz in der Erwartung der Vernunft als Erlöser des Menschen „an sich“. Descartes' Überlegungen problematisierten „erlebte Wirklichkeiten“. Stattdessen setzte er eine Lebensfigur, die jeden konkreten Raum durch Ent-Körperlichung auf eine leere Projektionsebene werfen kann. Weil dem cartesischen Weltbild alles Zufällige, Chaotische und Ungereimte ein Gräuel war, wie es sich in gewachsenen Städten und ungeordneter, „natürlicher“ Natur ausdrückt, sah er in der Wüste und der leeren Ebene ideale Voraussetzungen für sein Leitbild, den Ingenieur¹⁰². Er ist damit geistige Vaterfigur der Land Art, insofern diese nur scheinbar in die Natur „intervenierte“, stattdessen jedoch in der Wüste den perfekten White Cube findet, aber auch des von vielen StadtplanerInnen bis heute so geschätzten Masterplans, dessen erstes Meisterstück von Baron Haussmann durch „Die Neuerschaffung von Paris“¹⁰³ geliefert wurde.

Jede Vereinfachung ist janusköpfig. Sie macht Leben erst instruktiv und erfahrbar¹⁰⁴. Der bewegte Raum, der die Menschen durchzieht und von ihnen durchzogen wird, wird durch perspektivische Darstellung auf statische Positionen festgestellt. Der Vorzug dabei ist, dass sie klar sehen lässt und die Menschen in den Mittelpunkt des Sehens stellt. Das Sehen selbst wird als primäre Wirklichkeitsform postuliert. Doch

¹⁰¹ Vgl. Pavel Florenskij: Die umgekehrte Perspektive, Matthes & Seitz München 1984

¹⁰² Vgl. Colin Rowe / Fred Koetter: Collage City, MIT Press 1984

¹⁰³ Vgl. David Jordan: Die Neuerschaffung von Paris, Baron Haussmann ..., Frankfurt a.M. 1995

¹⁰⁴ Vgl. Zygmunt Baumann: Moderne und Ambivalenz, Junius Hamburg 1992

Geometrie schneidet immer auch ab. Darum findet sich auf den Plananweisungen für ProfessionistInnen meist der Stempel „bitte Naturmaß nehmen“. Die Architektur der Moderne befreite durch Normierung Millionen von „realen Einzelindividuen“ aus unmenschlichen Verhältnissen, gerade dadurch, dass sie jeden einzelnen Menschen „entmenschlichte“, ihn verdinglichte und ihn wie z.B. Le Corbusiers „Modulor“ auf ein Standardmaß von 1,83 cm normiert. Die auf zweckrationale Weise „entmenschlichten“ Menschen werden so – auf anderer Stufenleiter als die hörigen Bauern am Schachbrett der Feudalherrn des Mittelalters – zu berechenbaren, messbaren „Vorkommnissen“ in einem übergeordneten Koordinatensystem.

Die Vorstellung eines allgemeinen, gleichen Raumes – diese vorerst bloß gedachte Normierung – schlägt jedoch in unserem praktischen alltäglichen Lebensraum als Homogenisierung zurück. Wir schaffen uns eine touristische Welt, welche Differenz nur mehr als exotische Tapete wünschenswert erscheinen lässt. Das städtische Ambiente wird ebenso wie unsere Wohnräume verharmlost und dem Auge gefällig gemacht. Wir wiederholen ehemals große Situationen im Kleinen. Allein die Wortanhängsel enthüllen manches: *Sitzlandschaften* und *Legoland* täuschen vom Wortsinn ebenso Vielschichtigkeit vor, wie *Disneyworld* und *PlusCity*. Jede gesetzte Differenz wird dort zur kalkulierten Sensation eines theaterhaften In-Szene-Setzens, welches unser Bedürfnis nach Abwechslung befriedigen soll, ohne unsere Konsum- und Leistungsfähigkeit zu beeinträchtigen.¹⁰⁵

Sartre entwirft diesen „allgemeinen“ Raum als Hölle¹⁰⁶. Das Fehlen von Unterbrechung und Rhythmus, von Tag und Nacht, von Zeit und Wandlung bringt alles zum Erstarren im Schein des andauernden elektrischen Lichts. Jede Existenz erlöscht darin. Kein Ereignis findet mehr statt. Die Beschreibung der Isolationshaft von RAF-Häftlingen führt diese Erfahrungen deutlich vor Augen. Konkrete Menschen können einen abstrakten Raum zwar denken, aber nicht er/überleben.

¹⁰⁵ Vgl. Christina von Braun: „Der Einbruch der Wohnstube in die Fremde“, Benteli Bern 1987, sowie Richard Sennett: „Die Tyrannei der Intimität“, Fischer Ffm. 1987

¹⁰⁶ Sartre: Bei geschlossenen Türen, in *Französisches Theater - 6 Theaterstücke*, Büchergilde

Leben im Konkreten

Im „Das Sein und das Nichts“ hält Sartre fest, dass es keine reinen Beziehungen gäbe, weil wir selbst mittendrin sind, „die Beziehungen selbst sind“¹⁰⁷. Raum und Zeit sind nicht bloße Plots unserer Geschichte, sondern wir existieren räumlich wie zeitlich. Raum ist nicht als Gegenüber zu begreifen, sondern er gehört zum Fundus der Befindlichkeit, aus der wir ständig schöpfen.

Gegenüber Sartre könnte man jedoch einwenden, dass seine und Heideggers Betrachtung Raum zu stark an die Existenz des Menschen gebunden hat. Demgegenüber kann man festhalten, dass alles an der Wirklichkeit von Räumen beteiligt ist. Auch Tiere und Pflanzen; Tische, Landschaften, Sex und Geld entfalten räumliche Wirkungen. Das Zusammenwirken dieser Elemente schafft unter bestimmten Voraussetzungen Zustände, die etwas Neues erzeugen. Auf diese Weise ist auch die Behauptung Nietzsches zu verstehen, dass alles in den „Sachen selbst“ steckt. Wir können sie entfalten und zu vorübergehenden Lebensräumen inszenieren.

Andy Warhol beschäftigte sich beständig mit der Frage, wie er möglichst viel Raum einnehmen könne. „Ein besonders Schüchterner will nicht einmal den Raum einnehmen, den sein Körper tatsächlich braucht, während Leute, die aus sich herausgehen, soviel Raum wie nur möglich einnehmen wollen.“ Da er sich selbst als schüchtern einstufte, experimentierte er mit Expansionsmöglichkeiten. Vom Medium Fernsehen versprach er sich am meisten. Sehr hoch schätzte er auch die Bedeutung von Parfüm, denn der Duft besetzt mit seiner Aura ebenfalls Raum.

Die Geometrie des gelebten Raumes ist eine dynamisch bewegte. Sie befindet sich in permanenter Umgestaltung. Zeitgenössische Architekten versuchen dieser Vorgabe gerecht zu werden. Die Wirklichkeit wird prozesshaft begriffen. Trennungen, Umrisse und Distanzen werden als Nuancen wirksam. Die Realisationen von Ben van Berkel oder OMA (Rem Koolhaas) beziehen solche Auseinandersetzungen mit

Gutenberg Frankfurt a. M. 1961

¹⁰⁷ Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts, Reinbek 1962, S. 548

dynamischen Raumauffassungen ein. Zwischenräume sind konstitutiv. Annäherungen, das Durchschreiten, die Überwindung von Entfernungen werden zu wesentlichen Gestaltungsparametern. An Stelle von starren Positionierungen und fest definierten Raum- und Funktionsschemata treten wandelbare, bewegliche Architekturkonzepte die versuchen, den zunehmenden Mehrfachcodierungen von Räumen in der Zeit gerecht zu werden. Unser Lebensraum wird als aus fraktalen – d.h. splitterhaften – Räumen mit jeweils eigenen Strukturen, Maßsystemen und Wertordnungen zusammengesetzte Sphäre begriffen. Solch ein gelebter Raum ist a-perspektivisch.

Doch dieser fraktal gedachte Raum ist keineswegs Ziel der Betrachtung, sondern ebenso funktionales Werkzeug. Wenn wir im Urlaub eine Küste entlang schlendern, ist es für uns bedeutungslos, dass sich diese mit fraktaler Geometrie besser berechnen ließe als mit der euklid'schen. Der Strand ist für uns ein anderer als für den Vermessungstechniker. Auch der Fischereiverbandsvorsitzende des Distrikts hat einen anderen Raum vor sich. Als TouristIn schleppen wir im Gepäck bereits unsere Vor-Urteile von Strand und Meer mit, die wir spätestens im Flugzeug zum idealen Urlaubs-, Abenteuer- und Entspannungsraum transzendieren. Alle Dinge und Situationen werden je nach Situation blitzschnell und unbewusst in Funktion gebracht: Das rauschende Meer ist zum Schwimmen, Tauchen und Surfen da; der weiße Strand zum Bräunen, Wandern und Drachensteigen und die Einheimischen zu unserer Bedienung. Wenn mit dem selben Flugzeug ein Experte landet, der die selben Einheimischen, am selben Strand entsprechend seinen Konstruktionen zum Vermessen eines neuen Gezeitenkraftwerks „nutzt“, klagen wir das Reisebüro auf Wertminderung, weil sich unsere Seele beim Baumeln in den Vermessungspflöcken verheddert.

Der situative Raum stellt denjenigen Zustand des Raumes dar, der eine vorgegebene, allgemeine Wirklichkeit auf unserer spezielle Lage hin vermittelt. „Situationen sind weder rein objektiv, noch nur subjektiv. Es ist daher entscheidend, wie gut oder schlecht die beiden zueinander passen und sich zu einem raum-zeitlichen Gebilde

ergänzen, zu einer Bühne, die Lebens- und Überlebenschancen bietet“.¹⁰⁸

Die Philosophie des vergangenen Jahrhunderts hat die „Wirklichkeit an sich“ relativiert indem sie feststellte, dass unsere Weltbilder geschichtlich determiniert sind und eng mit der Existenz des Menschen verknüpft sind. Die „großen Erzählungen“ (Lyotard) werden abgelöst durch Sinnpluralität, Kontexte, „Sprachspiele“ (Wittgenstein), „Bewandtnisganzheiten“ und „Welten“ (Heidegger), „Entwürfe“ (Sartre), „Strukturen“ (Rombach), Lebensformen, „Rhizome“ (Deleuze/Guattari) und begrenzte Szenarien, die Wirklichkeit erzeugen und die man mitspielen muss, um zu verstehen. Beziehungen und Bewegtheit sind wichtiger als Fixierung und Beharren auf ein An-Sich-Sein. Die Bedeutung von Materialität und der konkret gelebten Existenz nimmt zu, auf Kosten des solitären Objekts.¹⁰⁹

Auf Räume bezogen bedeutet dies, dass dynamische Sinnkonstruktionen anstelle des festen ‚a priori‘ treten. Selbstverständlich bedeutet dies nicht, dass konkrete Elemente damit obsolet sind. Jedes Ding entfaltet vielmehr eine räumliche Wirkung. Da es sich aber bei den Elementen nie um homogene Teile handelt, wie es in der Systemtheorie Luhmanns gedacht wird, können diese auch nicht so einfach auf gleicher Ebene kommunizieren. Solch ein idealtypischer Austausch würde das Tabula rasa einer gemeinsamen Projektionsfläche mit digitalisierten Elementen voraussetzen. Trotzdem die Objekte verschiedenen Bereichen angehören, treten sie in Beziehung zueinander, doch eher als eine Verschachtelung und Überlagerung von Welten als auf einheitlicher Basis. Der Mensch mit seinen geschichtlichen und sozialen Determiniertheiten ist in diesem Wechselspiel mittendrin. Daher haftet einem Lebensraum immer Instabilität an. Die Struktur der Räume ist somit keine stabile Substanz, sondern wird aus einer instabilen Menge von Interaktionen getragen. Denn allzu oft ist der Raum, den ein Mensch zum Leben und Arbeiten braucht, auch wesentlich unsichtbar. Wir sehen an den anderen nicht, was für ihre

¹⁰⁸ Vgl. Uexküll/Wesiak: Theorien der Humanmedizin, nach Michael Hauskeller: Atmosphären erleben, Akademie Verlag Berlin 1995, S. 41

¹⁰⁹ Vgl. Franz Xaver Baier: Der Raum, Walter König Köln 2000, S. 23

Lebens- und Arbeitsfähigkeit konstitutiv ist. Notwendige Kommunikation und Isolation, Geruch und Geräusche bestimmen zwar wesentlich Raum, sind jedoch konventionell mittels Architekturplänen schlecht darstellbar.

Dies bedeutet, dass ein Planen ohne Handeln, Experimentieren, Diskussion und Erproben sterile Solitäre aneinander schichtet, sich jedoch in der praktischen Lebenswelt des täglichen Gebrauchs als unbrauchbar erweisen muss. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass schlussendlich nicht die rationale Betrachtung oder Analyse unser Verhältnis zu Räumen bestimmt, sondern Affekte es uns signalisieren. Gernot Böhme verweist darauf, dass z.B. ein Kirchenraum, der uns dazu verführt, uns gleich nach dem Eintreten den Details zuzuwenden, sicherlich nicht zu den eindrucklichsten gehört¹¹⁰ - selbst wenn, das auf diese Weise Entdeckte unsere Begeisterung auslösen sollte. Auch in Sedlmayrs Buch über den Verfall der großen, zeitlosen Kunst¹¹¹ wird Barockarchitektur aus vergleichbaren Gründen aus dem Kanon des „Ewig-Gültigen“ verstoßen.

Solche affekthaften, emotionalen Zugänge zu Räumen sind jedoch nicht „an-sich“ beeindruckend, sondern werden durch bestimmte Anschlussstellen vermittelt. Sartre, aber auch Baudrillard versuchen nachzuweisen, dass jeweils spezifische Techniken als Vermittler solche Anschlussstellen zu unserer Lebenswelt und unseren Emotionen öffnen oder wieder verschließen können. Wenn Virilio feststellt, dass der Schienenstrang eine neue Geometrie konstituierte¹¹², so muss man in Analogie dazu festhalten, dass dies nicht nur das Internet zu leisten vermag, sondern ebenso die Anthrax-Psychose oder Ecstasy.

Wenn wir vom Öffnen von Räumen sprechen, dann muss jeweils auch der Verschluss mitgedacht werden. Ein gutes Beispiel dafür ist Ordnung. Wir alle haben verschiedene Pegel von Grundschmutz, den wir ertragen, und sehr differenzierte

¹¹⁰ Gernot Böhme: Anmutungen – Über das Atmosphärische, edition tertium Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 89ff

¹¹¹ Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte, Otto Müller Salzburg 1983, S. 228

¹¹² Paul Virilio: Fahren, fahren, fahren, Merve Berlin 1978

Werte von Chaos. Wenn dieser Level überschritten wird, dominiert diese Empfindung unsere gesamte Wahrnehmungsfähigkeit. Jeder, der in einer Wohngemeinschaft gelebt hat, kann diese Behauptung nachempfinden. Es geht dabei nicht um eine objektive Untersuchung der Quantität, sondern um das Verschließen, um das Abschotten unserer Aufnahmefähigkeit durch das Überschreiten einer jeweils subjektiven Qualität.

Kunst im Stadtraum

Wenn sich Kunst heute in den Stadtraum begibt, so verlagert sie sich nicht in einen geschichtsfreien Raum. Das sich langsam aber systematisch herausbildende Autonomie-Ideal des Künstlers wurde in der Avantgardebewegung Anfang des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt. Es wurde versucht, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben¹¹³. De Stijl und Bauhaus propagieren ein neues Verhältnis von Kunst und Architektur; Dada, Surrealisten, Futuristen und Konstruktivisten dringen mit Aktionen in den Stadtraum vor. Die russische Avantgarde will der Staffelei-Kunst den Garaus machen und generiert sich als „Regisseurin des Lebens“ und Gestalterin der Kommunität. Die Stadt ist nicht mehr nur Sujet der Kunst, sondern Aktionsfeld, um die Gesellschaft neu zu entwerfen.

Nationalsozialismus und Krieg führen zu einer Restauration der alten KünstlerInnen-Rolle. Die Nachkriegsavantgarde versucht Anchlüsse an Verschlüttetem. Jede Rahmung als Signifikat von Kunst wird hinterfragt; auch der Rahmen der Kunstinstitution. In den 60ern dringen die Künstler wieder in den Stadtraum vor. John Cage führt etwa sein Stück „4'33“ mitten in New York auf. Das akustische Readymade Straßenlärm nimmt die Stelle der Musik ein. Doch ist dieser Neuaufbruch keineswegs auf USA beschränkt. In Paris „vergreifen“ sich die Nouveaux Réalistes an Plakatwänden, die sie durch gezielte Decollage-Arbeiten verkunsten. In der BRD verfrachtet Wolf Vostell bei seinem Projekt „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“ sein Vernissagenpublikum in Busse und fährt es durch die

¹¹³ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Suhrkamp Ffm. 1974

Stadt. Valie Export führt Weibel am Hundehalsband durch Wien, um den Genderdiskurs in Gang zu bringen. All diese Aktionen laufen zeitgleich zum Aufbruch einer neuen Protestkultur. Die (studentischen) Proteste dynamisieren die Auseinandersetzung mit Stadt und Gesellschaft. Politisches Straßentheater, Demos und Plakat-Kunst gehen ineinander über.

Diesem Strang der Aktionskunst steht zeitgleich eine Tendenz des „Minimalismus“ gegenüber, der in seinem Kern auf dem Autonomiestandpunkt beharrt. In der Mehrheit vertritt minimal art weniger Zukunftssicherheit und Fortschrittsglauben, doch wohnt gerade auch diesen Jahren Kritikpotenzial inne. Die Parole „Kunst ist Utopie“ steht auf ihrer Fahne; vorläufig der letzte Abschnitt, der nicht zweckrational vom Kapitalismus eingespannt und verwertet werden kann. Die Entdeckung des White Cube durch MinimalistInnen ist der Utopie als „Nicht-Ort“ sehr nahe, gerade weil sie damit einerseits Kunst aus dem Kontext schält und trotzdem die Forderung nach Ortsbezogenheit erhebt.

Entsprechend seinem Leitsatz „you see what you see“ verweigert der Minimalismus jede mimetische Absicht und beharrt auf seiner dinglichen Präsenz. Es zeigt keine Welt außerhalb seiner selbst, sondern tritt als Teil der Welt auf. Als rahmen- und sockellooses Ding nimmt es Kontakt zu seiner Umgebung auf. Die Platzierung und die durch die Platzierung festgelegte Relation werden zu einem Teil der Arbeit. Jede Umgebung ist somit das „Andere“ des Objekts. Richard Serra gelingt es, dass seine Objekte diese Qualitäten auch in der Stadtlandschaft entfalten können.¹¹⁴

In den letzten beiden Jahrzehnten bilden sich neue Ansätze von Kunst im öffentlichen Raum, die in der scheinbar polaren Paarung Aktionskunst und Minimalismus wurzeln. Ein spezielles Interesse an kontextuellen Fragen bildet sich heraus; an Fragen, die im Ort nicht nur eine materielle und räumliche Gegebenheit sehen, sondern ein hochcodiertes Konstrukt, das nur entschlüsselt werden kann, wenn sich der Blick auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge richtet. Mit der postmodernen Erinnerungskultur setzt eine Re-Semantisierung des Objektes ein.

¹¹⁴ als Beispiel mag dafür die H-Stahlplatte bei der Documenta 8 in Kassel stehen

Diese Tendenz ist als Reaktion auf den universalistisch-ahistorisch auftretenden internationalen Stil in der Architektur ebenfalls spürbar.

Die Linie des Aktionismus verkümmert mit dem Museumsboom der späten 80er und frühen 90er Jahre – die neuen Kunsthallen brauchen Futter und dieses kann zeitbasierte Kunst fürs erste nur ungenügend liefern. In den letzten Jahren wird an jener Tendenz wieder stärker angeknüpft. AIDS, die Brutalität des wild wuchernden globalen Chicago-Boys-Kapitalismus und die Umweltbewegung fordern wieder politische Relevanz von den KünstlerInnen. Gleichzeitig bricht der Kunstmarktboom zusammen und der Staat zieht sich zunehmend aus seiner ausgleichenden, reflektionsfördernden Rolle zurück. Der Stadtraum wird zu einem öffentlichen Raum neben anderen Öffentlichkeiten – letztendlich auch der Galerie und der Kunsthalle. Zunehmend wird erkannt, dass es verschiedene Öffentlichkeiten gibt und dass sich die KünstlerIn mit diesen differenziert auseinandersetzen muss. Denn auch der Stadtraum ist nicht mehr eindeutig nur öffentlicher Raum; Stadt wird durch Kommerzialisierung zunehmend auch privatisiert.

Der Prozess der Ökonomisierung von Öffentlichkeit¹¹⁵ erfasst nicht nur Innen- und Außenräume, sondern bestimmt zunehmend auch das Verhältnis der Städte zueinander. Kunst ist in diesem Wettbewerb zunehmend zum Standortfaktor geworden.¹¹⁶ Die sich mit Stadt verbindenden Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte dienen letztendlich auch dazu, das Stadtimage aufzupolieren. Aufgerichtete Kunst im Zentrum ist inzwischen ins Dorf vorgedrungen. Der einst mit subversivem Unterton behaftete Begriff der „Intervention“ ist heute Common Sense und wird auf Bestellung geliefert. Vor diesem Hintergrund gewinnen künstlerische Aktivitäten Bedeutung die versuchen, Öffentlichkeit neu zu bilden, deren kommerzielle Privatisierung thematisieren und sich gegen bloße Stadtverschönerung verwehren.

Europäischer Kulturmonat - Etablierung als Lohn der

¹¹⁵ Ist heute von Öffentlichkeit die Rede, so muss Öffentlichkeit immer auch medial gedacht werden.

¹¹⁶ Vgl. Ronneberger/Lanz/Jahn: Die Stadt als Beute, Dietz Bonn 1999

Niederlage?

Zur Vorbereitung des 1998 über die Bühne gehenden Europäischen Kulturmonat in Linz lud sich der Magistrat einen Beirat¹¹⁷ für Konzeption und Auswahl der Projekte. Dieser entschied sich dafür, sich im Zuge des Ereignisses vor allem auf die Kräfte der so genannten freien Szene zu stützen und diese KünstlerInnen zu bitten, Projekte für den öffentlichen Raum zu entwickeln. Die Projekte des Kulturmonats stützten sich zu drei Viertel auf KünstlerInnen¹¹⁸ bzw. KunstaktivistInnen, die in den 80er Jahren gegen das etablierte Kunstsystem und die Kulturpolitik der Stadt Linz Front gemacht hatten. Die Integration ins System war offensichtlich geglückt, so wie es im Herbst 1983 Bazon Brock in einem Vortrag in der Stadtwerkstatt ankündigte, als uns die Staatsmacht noch mit Polizeieinsätzen bedrohte¹¹⁹, anstatt uns Subventionsgelder für unsere Arbeit zu geben.

¹¹⁷ Das für das Gesamtprojekt federführende Kulturamt der Stadt Linz (Siegbert Janko, Christian Denkmayr) bestellte Ferdinand Öllinger, Franz Prieler und Rainer Zendron.

¹¹⁸ Die KünstlerInnengruppen Stadtwerkstatt, Times up und Phönix waren mit Hauptprojekten ebenso vertreten wie Aktivisten der ersten Stunde, die sich 15 Jahre zuvor um die Stadtwerkstatt gruppierten, wie Christian Sery, Peter Androsch, Sam Auinger, und Wolfgang Fadi Dorninger. Abgerundet wurde das Programm durch Aufträge an das O.K.-Centum für Gegenwartskunst und Gottfried Hattinger. Auch jüngere Kräfte der freien Szene erarbeiteten wichtige Beiträge, wie etwa das Kunstvermittlungsbüro Perspektive oder StudentInnen und LehrerInnen der Kunstuni Linz wie die Meisterklasse Metall, Pepi Maier/Susanne Jirkuff, Ursula Witzany, oder Petra Zechmeister.

¹¹⁹ Bis Mitte der 80er Jahre waren ein Grossteil der Räumlichkeiten ohne gültigen Mietvertrag. So wurden wir vom Eigentümer als Hausbesetzer betrachtet. Eine öffentliche Finanzierung stellte sich im Laufe der Jahre Zug um Zug ein, wobei diese wesentlich geordneter seit dem Abriss des Stammhauses in der Friedhofstrasse 6 und unserem Umzug in das Nachbarhaus am heutigen Standort Kirchengasse fließt.

Im Bauch des Systems

In Linz, um Linz und um Linz herum

Mit Beginn der 80er Jahre gewannen Kunst und Kultur in Linz und Oberösterreich verstärkte Bedeutung in der Wahrnehmung von Politik und öffentlicher Hand. Subjektive und objektive Faktoren wirkten dabei zusammen: Initiativen von charismatischen Persönlichkeiten¹²⁰, die weder vom obrigkeitsstaatlichen Kunstverständnis ihrer Jugend noch vom unverrückbaren Glauben an tradierte Institutionen geprägt waren einerseits, und das Aufbrechen verkrusteter Strukturen andererseits – welches in der Umstrukturierungskrise der Grundstoffindustrie ebenso seinen Ausdruck fand wie in der Gründung von alternativen KünstlerInnen- und Kulturinitiativen – wirkten dabei ebenso, wie die Generationsablöse in der Politik sowie die Suche nach neuer Identität für die „Stahlstadt“ Linz (und wohl auch für das „Bauernland“ OÖ).

Eingebettet war dieser Wandel in eine Verschiebung der gesellschaftlichen Sektoren innerhalb der Industrienationen, die in die selbe Richtung wirkten. Nicht von ungefähr machten sich Schlagworte wie Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft im öffentlichen Diskurs breit. Teile der einstmals kapitalintensiven Schwerindustrie wanderten ebenso in periphere Länder ab, wie zuvor schon ein beträchtlicher Teil der Halbfertig- und Vorstoffproduktion. Innerhalb der internationalen Arbeitsteilung sicherte sich das Zentrum jene Produktionssektoren, die ohne breite, hervorragend ausgebildete Human Resources sowie exzellente Infrastruktur nicht bewerkstelligt werden konnten. Diese sogenannte postindustrielle Gesellschaft schickte sich an, alle Ressourcen zu kapitalisieren, die sich in den Zentren der Industriegesellschaft innerhalb der „sozialen

¹²⁰ Insbesondere: Helmuth Gsöllpointner, Hannes Leopoldseder, Laurids Ortner

Marktwirtschaft“ als unprofitabler Surplus¹²¹ angesammelt hatten.

Staatsausgaben, die in der Wiederaufbauzeit und bis in die späten 70er Jahre als Luxus oder Aufwendungen für eine „umfassende Menschenbildung“ im humanistischen Sinne begriffen wurden, rangieren seit den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts als notwendige Investitionen. Kultur gewinnt für unsere Gesellschaft in Windeseile Bedeutung als Produktivfaktor und steht so mit einem Mal – selbst in Zeiten der Rezession – nicht mehr generell im Sperrfeuer der Kritik der Finanzverantwortlichen.¹²² Vormals konzentrierte sich das Interesse der öffentlichen Hand allzu oft auf deklarierte Hochkultur-Einrichtungen, welche den Repräsentationsbedürfnissen des herrschenden Teils der Bevölkerung dienten und deren Kontaktabahnungs- und Freizeitgelüsten einen bildungsbürgerlichen Anstrich verleihen sollten. An dieser Stelle soll zum besseren Verständnis des Gedankens nur auf die Schlagworte von der „Konkurrenz der Städte und Regionen“ und von „Kunst und Kultur als Standortfaktor“ verwiesen werden. Eine weitere nicht zu unterschätzende Bedeutung kommt der Kunst zunehmend als vorgelagerter Bereich und Rohstoff für die Kreativindustrie¹²³ zu. Auf den besonders positiven wirtschaftlichen Stellenwert von digitaler Kunst als Eisbrecher für gesellschaftliche Akzeptanz und als ökonomisch rentablen Aus-Bildungsbereich für ein friktionsfreies Hinübergleiten der Kapitalgesellschaften ins digitale Zeitalter weist die EU bereits seit den 80er Jahren hin.¹²⁴ Mit diesem Aufbruch und der gesteigerten öffentlichen

¹²¹ Es würde sich lohnen, das Auftreten der Chicago-Boys um Milton Friedman innerhalb der internationalen Ökonomiedebatte unter diesem Aspekt neu zu betrachten.

¹²² Zum besseren Verständnis des internationalen Kontexts sei auf den Bau des Frankfurter Museumsufer und die expansive Kultur-Bau-Politik unter Lang/Mitterand verwiesen. Dass dieser Expansionskurs keine ursächlich sozialdemokratische Haltung war, kann durch ähnliche Vorstöße von Kohl dokumentiert werden.

¹²³ Konzentrierte sich zu Beginn dieser Entwicklung das Phänomen vor allem auf Werbeindustrie und direkt am Kulturfeld angesiedelte Betriebe, so entdecken heute immer mehr Unternehmungen Kunst als Kreativquelle und Jungbrunnen für ihre Angestellten. So schickte etwa die Deutsche Telekom im Juni 2002 etwa 20 führende Beschäftigte auf Betriebskosten eine Woche nach Linz, um aec und O.K-Centrum zu besichtigen und in dieser Atmosphäre über die Zukunft der Telekom zu diskutieren.

¹²⁴ In diesem Zusammenhang sei insbesondere auf den sogenannten Bangemann-Bericht der EU

Beachtung wurde Kultur jedoch auch zunehmend Feld der politischen Konkurrenz zwischen Stadt Linz und Land OÖ.¹²⁵

Ende der 80er Jahre hatte in der Landeshauptstadt beim Segment „jung, innovativ, zukunftsorientiert“ der sozialdemokratisch dominierte Magistrat Linz die Nase vorn. Er hatte sich dies mit der Gründung des Posthof¹²⁶ auf seine Fahnen geschrieben; auch die Basisinitiativen Stadtwerkstatt und Theater Phönix wurden jenseits der realen Geldflüsse – schon allein wegen deren kritischen Ausrichtung – im öffentlichen Bewusstsein der Stadt zugerechnet. Ars electronica und Brucknerhaus standen über die Verflechtungen mit der städtischen Kultur- und Finanzholding LIVA ebenfalls in kommunalem Einflussbereich. Die Neue Galerie der Stadt Linz erlebte in den 80er Jahren trotz Fehlen eines zukunftsorientierten Konzepts durch die Retrobewegung der „Neuen Wilden“ einen unverhofften zweiten Frühling.

Demgegenüber galten zu dieser Zeit Landesmuseum und Landestheater als eher rückwärtsgewandt, hochkulturell-staatstragend oder unflexibel. Sie hatten – wie zahlreiche andere – den Umbruch im kulturellem Feld nicht ausreichend registriert und die kulturevolutionären Tendenzen der davor liegenden Dekade allein als StudentInnen- und Jugendinitiative missverstanden. Das Landeskulturzentrum Ursulinenhof als oberösterreichischer Stützpunkt im Zentrum von Linz war schon mit seiner Gründung – durch seine unglückliche, weil zu tradierte, sozial homogene Einmieterpolitik¹²⁷ – Ausdruck von Versteinerung, welche sich bis heute trotz

Anfang der 90er Jahre verwiesen.

¹²⁵ In dieser Polarität zwischen Region und Stadt spiegeln sich nicht nur divergierende Interessen auf Grund von Haushalten und Gesetzesvorgaben, sondern viel wirksamer die politische Konkurrenz zwischen ÖVP und SPÖ, die seit Beginn der bürgerlichen Demokratie nach dem 1. Weltkrieg jeweils eine der beiden Körperschaften dominieren und so im öffentlichen Bewusstsein mit diesen identifiziert werden.

¹²⁶ Aus einer Rockhaus-Initiative hervorgegangenes Haus für Jugendmusik, Kleinkunst, Tanz und Theaterexperimente

¹²⁷ der Ursulinenhof als Landesinstitution beherbergt (über zum Grossteil am Subventionsweg rückvergütete Mieten) auf mehreren tausend Quadratmetern Büros von Kulturvereinen (von Volks- und Brauchtumsverbänden über Blasmusikverbände bis zu den HöhlenforscherInnen), Galerien von KünstlerInnenvereinigungen, bis hin zu Presseclub und Veranstaltungssälen. Diese Palette scheint

mehrerer Konzeptanläufe einer zeitgemäßen und pluralistischen Orientierung verschloss. Auch die finanzintensiven Umbau- und Modernisierungsmaßnahmen zum Millenniumswechsel brachten dabei für das Landeskulturzentrum keine qualitative Änderung, da die strukturellen Grundlagen der Konstruktion und des Nutzermixes nicht angetastet wurden.¹²⁸

Die Parallelstruktur erhält eine Organisation

Die Landesregierung reagierte auf diese Problemlage mit der Gründung des Landeskulturbeirats. Trotz konservativer Mehrheitssicherung durch verdiente Mitglieder von Traditionsverbänden sicherte sich der Landeshauptmann die Mitarbeit junger, „hungriger“ AktivistInnen¹²⁹, die bislang in keinerlei staatstragenden Gremien saßen. Die äußerst liberale und Anteil nehmende Leitung durch den ORF-Landesintendanten Hannes Leopoldseder ermutigte uns, Konzepte zu erstellen und gab uns gleichermaßen die Sicherheit, dass all unsere Vorschläge wohlwollend auf Realisierung geprüft wurden.

In den ersten zwei Perioden wurden folgende Initiativen initiiert und in der Folge auch realisiert: O.K-Centrum für Gegenwartskunst (Offenes Kulturhaus), Festival der Regionen, Architekturforum OÖ, Innovationstopf für Kulturinitiativen, sowie Leitimpulse für die Gründung des aec. Dabei lief die Vorgangsweise jeweils nach dem gleichen Muster ab: Zuerst wurde eine Lücke im aktuellen Kulturgehen

zwar sehr weit angelegt, doch fehlen Akzente in Richtung jugendlicher Dynamik.

¹²⁸ Eine mögliche, grundlegende Änderung der Ausgangslage durch einen verwaltungstechnischen und organisatorischen Zusammenschluss mit dem O.K-Centrum für Gegenwartskunst, sowie eine gemeinsame Oberleitung unter den Ägiden eines New Public Management wurde von dem verantwortlichen Politiker in der Planungsphase wieder zurückgenommen.

¹²⁹ Gerald Harringer, Wolfgang Preisinger, Franz Prieler, Günter Stockinger, die Brüder Wallinger, Rainer Zendron, ... In der ersten Periode bekleidete ein Großteil der Genannten formal die Position von Ersatzmitgliedern. Real handhabte der Vorsitzende dies jedoch nach dem Motto: Wer arbeitet, der entscheidet. In der darauf folgenden Rolle wurden Aktive jedoch auch formal in die Entscheidungsgremien eingebunden. Als ein Beispiel dafür kann man werten, dass ich in diesem Gremium für den Vorsitz der Fachgruppen „Bildende Kunst“ und „Initiative Kulturarbeit“ sowie den stv. Landeskulturbeiratsvorsitz bestellt wurde.

ausgemacht; zwei bis drei Personen versuchten sie zu definieren und einen sehr rudimentären Lösungsansatz auf wenigen Seiten darzustellen. Dieses Vorkonzept wurde mit Leopoldseder vorbesprochen und geschärft. Der Landeskulturbeirat erteilte an eine Projektgruppe einen Auftrag zur Ausarbeitung, das Konzeptpapier wurde vom Plenum abgesehnet und dem Landeshauptmann überreicht. Daraufhin organisierten sich jeweils Personen, die an der Umsetzung interessiert waren und detaillierte Konzepte¹³⁰ und Finanzpläne für Landesregierung und Kulturreferenten aufbereiteten.¹³¹

So gelang es, innerhalb eines Jahrzehnts dem Land mit Hilfe von Konzepten und Initiativen aus diesem Gremium wieder die Leitposition in Kulturfragen in der Region zu erringen¹³² und die Kluft zwischen Landesregierung und jungen, kulturinteressierten Menschen zu schließen. Als Akteure bzw. Initiatoren von Konzepten rückten wir vom oppositionellen, alternativen Rand des Geschehens in die ungewohnte mitbestimmende Rolle der heimischen Kulturpolitik.

¹³⁰ Der Vollständigkeit halber ist festzuhalten, dass all diese Konzepte auf streng freiwilliger Basis und unbezahlt erstellt wurden. Dies ist meiner Meinung auch ein Teil der Erfolgsstory, obwohl ich nicht umhin kann zu bemerken, dass ich gerade deshalb immer wieder in Konflikt mit KollegInnen geriet, die dieses Feld zunehmend professionalisieren wollten und deshalb verständlicherweise aus prinzipiellen wie aus persönlichen Gründen finanzielle Entschädigungen anpeilten.

¹³¹ An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass dieses „einfache“ Verfahren sicherlich nur durch die sehr einflussreiche Stellung von Leopoldseder gelingen konnte, der über seine informelle Machtposition als Intendant des ORF wesentlichen Einfluss auf politische EntscheidungsträgerInnen hatte und diesen für Umbau und Erneuerung des kulturellen Feldes in Linz und Oberösterreich nutzte.

¹³² Nachfolgend und teilweise als abgeleitete Konsequenz aus der Konzeptionsarbeit des Landeskulturbeirats wurden die Landesinstitute im Kulturbereich mit großteils sowohl fachkundigen als auch dynamischen BeamtInnen besetzt, die keine tradierte Beamtenkarriere hinter sich gebracht hatten. (Peter Assmann, Petra-Maria Dallinger, Josef Ecker, Martin Hochleitner, Martin Sturm, Maria-Theresia Wirtl)

Lockerung der zur Neutralität erstarrten Freiheit

Die von mir konzipierten und mitgestalteten Kunst/Kulturinitiativen bergen den gemeinsamen Versuch, sich vom gewohnten Kunstbetrieb abzuheben, indem sie Produktions- und Ausstellungsverhältnisse gezielt reflektieren, um so zu sinnvolleren Lösungen vorzudringen. Obwohl schon seit Jahrzehnten tot geschrieben, findet die durchschnittliche Ausstellung eines Museums oder einer Kunsthalle auch heutzutage noch unter überkommenen Bedingungen statt, welche aktuelle Entwicklungen von Kunstproduktion und -rezeption nicht ausreichend reflektieren. Auf den folgenden Seiten will ich in einem kurzen Abriss die grundlegenden Änderungen der Betrachtungsweise von Kunst und Ausstellungskonzeption der letzten Jahre reflektieren, um die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Ausrichtung von Kunsteinrichtungen anschaulich machen zu können.

Raus aus dem White Cube¹³³

White Cube bedeutet nichts anderes, als dass Kunst sich ein eigenständiges System außerhalb der Lebenssphäre der Bevölkerung geschaffen hat. Manche TheoretikerInnen behaupten, dass der erste White Cube in Österreich – mit dem Bau der Sezession Ende des vorletzten Jahrhunderts – geschaffen worden sei. Seit dem Beginn der Renaissance läuft, neben ständigem Auf und Ab, eine langfristige Tendenz in Richtung Autonomie. Zuerst beginnen KünstlerInnen als RepräsentantInnen des selbständigen, autonomen Menschen zu wirken und parallel dazu generiert sich die Kunst zunehmend immer autonomer. Der White Cube ist in bestimmter Weise Gipfelpunkt der Autonomie.

Arbeiten in einer Taucherglocke

Wenn ein Ausstellungsraum von allen (störenden) Kontexten der Umwelt gereinigt

¹³³ White Cube wird hier nicht als architektonischer Raum in strenger Definition gesetzt, sondern vielmehr als Haltung einer abgeschlossenen, neutralisierten Umgebung.

wird, steht er zu guter Letzt autonom da und erst in dieser Beziehungslosigkeit ist die absolute künstlerische Freiheit möglich. Dies führt allerdings zu dem Problem, dass damit auch die Rückwirkungen auf das Gesellschaftssystem – aus dem die Kunst entstanden ist und auf die Kunst ja immer ästhetisch oder gesellschaftspolitisch reflektieren will – gekappt werden. Spätestens nach Ende des Zweiten Weltkriegs schleicht sich so die perverse Situation ein, dass Kunst und KünstlerInnen nahezu frei arbeiten können. Diese Freiheit bedingt aber, dass sie im luftleeren Raum agieren müssen. Die RezipientInnen müssen unter die Taucherglocke der vollen Freiheit schlüpfen – um sich dann selber in einer besonderen Situation, nämlich innerhalb dieses Kunstsystems zu befinden und sich dort mit Kunst auseinander zu setzen. Hier ist ihnen eine klare Rolle zugewiesen – unabhängig von jener, die sie vorher als TrägerInnen einer bestimmten Funktion oder Klasse, eingebettet in die sozialen Beziehungen der Gesellschaft, innehaben. Mit ihrem Aufsuchen des White Cube werden sie zu RezipientInnen von Kunst, die als solche von ihren sonstigen gesellschaftlichen Bedingungen abgeschnitten sind. Zur Erklärung dieses Phänomens kann man auch Luhmanns systemtheoretische Ansätze heranziehen, in denen er unter anderem die Ausdifferenzierung des Kunstsystems analysiert hat. Dabei geht es um das Entstehen eines besonderen Funktionssystems der Gesellschaft, das jeweils nach seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten operiert und das die Entwicklung der europäischen Kunst seit dem Spätmittelalter bedingt. Dabei handelt es sich um ein „selbstreferentielles System oder, wenn man auf die Operationen der „Reproduktion“ abstellt, um ein autopoetisches System. Solche Systeme werden auch als operativ geschlossene und in diesem Sinne als autonome Systeme bezeichnet. Das heißt: sie erzeugen alle Operationen, die sie zu ihrer Fortsetzung benötigen, selbst.“¹³⁴

Auf der Suche nach Krümeln von Leben

Gesellschaftsrelevanz funktioniert im White Cube über vielschichtige Vermittlung. KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen werden als TransporteurInnen

¹³⁴ Niklas Luhmann: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Benteli Bern 1994, S. 8

unvermeidlich. Wie alle Akteure haben auch KünstlerInnen eine Existenz außerhalb dieses White Cubes, wo sie Erfahrungen und Beziehungen – wenn auch in durchaus beschränktem Maße – zur und mit der Normalbevölkerung haben. Diese Erfahrungen verkunsten sie in ihren Ateliers und transferieren die Kunst von dort in den Ausstellungsraum. Die ebenfalls von Einflüssen der Umwelt gereinigten BesucherInnen gehen dort idealtypisch vollkommen neutralisiert hinein, nehmen die Äußerungen der KünstlerInnen auf und konfrontieren sich damit. Auf diese Weise kann Kunst erst nach mehrfacher Transformation wieder Einfluss auf die normale Umwelt oder Gesellschaft haben.

Kunstvermittlung spielt in einer Situation der ExpertInnenherrschaft eine wesentliche Rolle. In ihrer heutigen Form nahm sie Gestalt an, seit die Kunst ein eigenes Spezialsystem bildete, mit eigener Sprache und den Wissensvoraussetzungen die nötig sind, um sie genießen zu können. Bis Ende des 19. Jahrhunderts ist nur ein sehr kleiner Kreis von Personen in irgendeiner Weise mit Kunst in Verbindung gestanden. Wer von bildender Kunst sprach, meinte im wesentlichen Malerei und diese Malerei war gegenständlich. Ikonographie lehrte die RezipientInnen zu erkennen, was auf dem Bild dargestellt war – und zwar nicht, weil ein Mensch oder ein Ding nicht als solches zu erkennen gewesen wäre, sondern um sich Zusammenhänge und Hintergründe erklären zu können. Um ein Bild entschlüsseln zu können, musste man wissen, dass ein Pelikan mit drei Jungen im Nest die aus sich geschöpfte Wiedergeburt, wie sie im Opfertod Christi geborgen ist,¹³⁵ bedeutet. Wie heute, musste auch damals zumindest die kunsthistorische Tradition decodiert werden. Ein direkter Zugang zur Kunst, wie er gerne in die Vergangenheit projiziert wird, war schon ein paar hundert Jahre davor in der Renaissance versperrt. Damals musste eingeübt werden, dass auf einem Bild Perspektive gesehen werden kann und auf diese Weise eine zwei-dimensionale Fläche einen drei-dimensionalen Raum kreiert.

Die Kommunikation zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Subsystemen

¹³⁵ Vgl. LCI: Allgemeine Ikonographie Bd.3, Herder Freiburg/Brg. 1994, S. 390f

wurde im Laufe des letzten Jahrhunderts immer schwieriger. Wie alle, entwickelte auch das Kunstsystem eine immer elaboriertere Fachsprache und diese funktioniert gemeinverständlich kaum. Ein verkürztes, scheinbares „Verstehen“ führt immer wieder in andere Richtungen als von der KünstlerIn intendiert. Damit Kunst überhaupt noch in ihrer gedachten Tiefe rezipiert werden kann, müssen vielfältige Codes erlernt werden. Ab den 70er Jahren kommt – insbesondere in der Folge von kulturrevolutionären Strömungen – zunehmender Unwille von Teilen der KünstlerInnen auf. Es wird die Forderung aufgestellt: Kunst muss wieder direkt mit dem Leben zu tun haben.

Im Land der Abstraktion

Nachdem die Kunst im Laufe der Zeit zunehmend weniger abbildhaft geworden ist, geht es nicht nur um das Wissen von bestimmten erzählerischen Kontexten, sondern um viel grundsätzlicheres Wissen in sozialen, stilistischen, phänomenologischen und kunstwissenschaftlichen Kontexten. Eine monochrome schwarze Fläche kann im 20. Jahrhundert für äußerst unterschiedliche Haltungen und Bedeutungen stehen. In der Tradition des Konkreten bedeutet die schwarze Fläche nichts anderes als eine schwarze Fläche. Wenn Malewitsch malt, steht sie für die ganze Welt und wenn Vedova im Stil der expressiven Abstraktion eine Fläche so lange bearbeitet, bis sie ganz schwarz und monochrom ist, dann zeigt sie vermutlich die Widersprüche des Kapitalismus. Daher gelangen wir inzwischen – anders als noch im 19. Jahrhundert – zu keinem befriedigenden Ergebnis mehr, wenn wir im ikonographischen Lexikon nachlesen, um der Bedeutung eines Werks auf die Spur zu kommen. Breites Vorwissen über KünstlerInnen, Stilepochen, Strömungen werden unersetzbar.

Vom Ermatten der Moderne

Ende des 20. Jahrhunderts zeigt sich die Kunstentwicklung nicht länger als chronologische Abfolge von Stilepochen, worin letztlich noch der Gedanke der Avantgarde geborgen wäre: Jede Stilepoche bietet alles was sie kann, nützt sich ab, wird revolutioniert, die Avantgarde bringt einen neuen Stil hervor. Die Kunst

verlangt nach immer Neuem, dafür gibt's immer nur einen avantgardistischen Stil, der an der Spitze der Kunstbewegung steht. Mit dem Ermatten der Moderne in den 80er Jahren – also dem, was schlagwortartig als Postmoderne gefasst wird – tritt uns nicht mehr der eine Stil gegenüber, sondern es herrscht eine Pluralität von Ausdrucksmöglichkeiten.

Diese Schwierigkeit hatten BesucherInnen in Museen immer schon, deshalb sind auch Datierungen jeweils mit dem Titel des Werkes auf dem Schild vermerkt, um mittels des Entstehungsdatums erkennen zu können, was ein Werk ausdrücken wolle. Heute hilft auch die Datierung nichts mehr, weil es parallel unterschiedliche Kunstströmungen gibt, die mit durchaus vergleichbaren Darstellungsweisen auf Unterschiedliches verweisen.

Der Kontext bestimmt den Text

„Der Denker gleicht sehr dem Zeichner, der alle Zusammenhänge nachzeichnen will.“¹³⁶ Bereits erste Übersetzungsversuche von ‚Kontext‘ in ‚Zusammenhang‘ machen klar, dass es sich um einen Begriff handelt, der zwar eine zentrale Rolle spielt, sich aber gleichzeitig verschließt – gelingt es nicht, ihn in konkrete Anwendung einzuweben. Im Rahmen dieser Betrachtung soll versucht werden, ein möglichst enges Netz um die Kontext-Frage zu knüpfen. Als erster Ansatz im noch ungeordneten Feld von Kunst und Kontext tritt Joseph Kosuth mit seiner Ausstellung zu Wittgenstein¹³⁷ auf:

„Die Welt hat gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts große Schwierigkeiten, die Bedeutung der Anhäufung kultureller Formen außerhalb der wirtschaftlichen oder

¹³⁶ Ludwig Wittgenstein: Über Gewißheit, stw Ffm. 1990, S. 466

¹³⁷ Ausstellung: „Das Spiel des Unsagbaren“, in der Secession in Wien, 1989. Diese Ausstellung war zwar nur klein und fein, doch ist sie für die Kontextsicht prototypisch und vorbildlich. Sie reiht sich meiner Meinung nach in die bedeutenden programmatischen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte in Europa ein, wie etwa „Chambres d'Amis“ von Jan Hoet in Gent 1986 für den Ortsbezug oder „Ikono Clash“ von Weibl/Latour in Karlsruhe 2002 für die Zusammenführung von Kunst, Wissenschaft und Religion.

sonstigen Machtverflechtungen zu erfassen. In gewisser Weise kann man von einer Bedeutungskrise sprechen. In einer Zeit, in der Ideologien zerbröckeln und die Religion der Wissenschaft ihre geistige Armut zeigt, spürt die Gesellschaft die Gefahr, den Kontakt mit der Bedeutung überhaupt zu verlieren. Als Text auf der Suche nach dem Kontext riskiert die Kunst, für die Wandlungsfähigkeit ihrer Produkte zu büßen, solange sie fortfährt, ihre Position innerhalb jener Strukturen zu bestimmen, die Bedeutung erzeugen. Die traditionellen geschichtsbezogenen Begriffe von Kunst haben sich in unserer sogenannten postmodernen Zeit zunehmend in einen Prozeß verwandelt, in dem nicht ein historisches Verstehen, sondern der wirtschaftliche Stellenwert maßgebend ist. (...) Bis die Künstler ihren vorgefaßten, unkritischen und unüberprüften Begriff von Bedeutung der Kunst aufgeben und stattdessen den Gebrauch der Elemente in ihren Werken und die Funktion des Kunstwerks in seinem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang einer genauen Betrachtung unterziehen, bis dahin wird die Kunst weiter in die Richtung des Dekorativen und Modischen dahinsiechen.“¹³⁸

Der Kontext ist für Kosuth jedoch nicht nur eine politische bzw. kulturelle Kategorie; anhand der Wittgenstein-Ausstellung lässt sich zeigen, dass Kontextualität ein zentrales Gestaltungsmoment sein kann, indem sie ‚semantische Felder‘ sichtbar macht:

„Als Punkte sind Kunstwerke nicht Material mit Inhalt, sondern Positionsangaben innerhalb der Interaktion in einem Kontext.“¹³⁹ Dazu schreibt Peter Mahr:

„Interessant ist auch, in welcher polemischer Weise Kosuth durch seine dichte Hängung den Werken jegliche Aura nimmt und sie als reine Propositionen“¹⁴⁰

¹³⁸ Joseph Kosuth in „Wittgenstein, Das Spiel des Unsagbaren“, Ausstellungskatalog Secession Wien, 1989

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ kleinste Bedeutungseinheiten

behandelt.“¹⁴¹ Auch wenn die Aura der einzelnen Werke ‚gestört‘ wird, hat diese Präsentation bzw. Auffassung den Vorteil, dass sich die Werke in ihren Naheverhältnissen wechselseitig be-deuten und die dabei realisierten Bild-Felder jeweils Themen aufspannen.

„Die einzelnen Werke kreisen Themen ein, die man auch als Leitmotive von Wittgensteins Denken wiederzuerkennen meint: Das Thema einer Bedeutung, die sich aus dem Gebrauch allein erschließt, wird von selbstreferentiellen Arbeiten aus Konstruktivismus, Minimalismus und Postminimalismus ebenso suggeriert wie durch die Darstellung von Formen der Kontextualität. Einmal deklinieren Werke von Malewitsch, Kelly, Palermo, Lum und Locher die Thematik; dann führen eine Wahlzelle, angeeignet von Guillaume Bijl, eine Holzplattform von Stig Brogger, aufgestellt in verschiedener Umgebung, oder ein Datumbild von On Kawara vor, wie subtil die Transplantation von Gegenständen Bedeutung entstehen läßt.“¹⁴²

Die Arbeit von Stig Brogger ist ein sehr anschauliches Beispiel für die Kontextgebundenheit der Bedeutung. Brogger hat in seinem ‚Plattform Project‘ Holzpaletten in unterschiedlichen öffentlichen Räumen ausgesetzt und die Aneignungsprozesse in der jeweiligen Umwelt dokumentiert.¹⁴³ Die Wittgenstein-Ausstellung zeigte, dass es Kosuth neben der Aufschlüsselung von ‚Spielformen der Kunst‘, auch um bestimmte inhaltliche Komplexe geht. Völliges Unverständnis dokumentiert M. Hübl, wenn er zur documenta 8 schreibt, dass „Joseph Kosuth seine Kunst auf die Analyse und Darstellung ihrer Grammatik“ reduziert, weil er „anders als N.N. [Zvi Goldstein] kein ideologischer ... und auch kein politischer Künstler“¹⁴⁴ sei. Kosuth stellt zu diesem Thema klar, dass „eine Arbeit, die die Möglichkeit eines

¹⁴¹ Peter Mahr in Kunstforum international Nr. 104, S. 349

¹⁴² P. Mahr, ebd., S. 348

¹⁴³ ein sehr schönes Beispiel für ortsgebundene Verschiebung zeigt Candida Höfer mit ihrer Fotoarbeit „Die Bürger von Calais“ auf der documenta 11; vgl. Kurzführer zur Documenta 11_Plattform 5, Cantz Ostfildern-Ruit 2002, S. 110

¹⁴⁴ M. Hübl, in Kunstforum international Nr. 90, S. 85

politischen Inhalts in einer ‚gegebenen‘ (überkommenen) kulturellen Form voraussetzt, eine idealistische Position [einnimmt]; die Folge daraus ist, daß Politik mit Inhalt gleichgesetzt wird und Formen neutral [gesetzt werden]: die eigentliche Kunstpraxis [wird] unpolitisch, sie wartet nur darauf, daß der Künstler politisiert wird.“¹⁴⁵

Wie selbstverständlich die Kontextsicht sich innerhalb eines guten Jahrzehnts in der Kunstwelt durchsetzte, kann man an der Arbeit von Dominique Gonzales-Foersters „Park, ein Fluchtplan“ in der Karlsau in Kassel ausmachen.¹⁴⁶ Enwesor setzte sie gewissermaßen als wehmütigen Schlusspunkt einer bestimmten Entwicklungslinie von Kunst im öffentlichen Raum. Die Arbeit führt als ‚Park im Park‘ vielfältigste Bezugslinien zwischen öffentlichen Gestaltungsversuchen der Moderne rund um den Globus vor¹⁴⁷ und verknüpft sie zu einem Environment, welches weniger Neuanfang, sondern eher sentimentalen Abgesang engagierten Gestaltungswillens symbolisiert.

Exkurs: Wittgensteins Umkreisungen

Einige Textstellen von Wittgenstein zeigen, welchen Stellenwert eine beziehungsorientierte Sicht, also Zusammenhänge, Konfigurationen, Situationen und Umstände für ihn haben. Auf die Begriffe ‚Situation‘, ‚Umstand‘, usw. müssen wir deshalb zurückgreifen, da Wittgenstein den Begriff ‚Kontext‘ meines Wissens nur an einer Stelle verwendet: „Es ist nicht dasselbe zu sagen: der Eindruck des Weißen oder Grauen kommt nur unter diesen Bedingungen zustande (kausal), und daß er der

¹⁴⁵ J. Kosuth in "Text/Context", Leo Castelli Gallery, 1979

¹⁴⁶ Dominique Gonzales-Foersters: Park, ein Fluchtplan, documenta 11 Kassel 2002; vgl. Documenta 11_Plattform 5: Ausstellungsorte, Cantz Ostfildern-Ruit 2002, S. 202

¹⁴⁷ Die Künstlerin brachte verschiedenartige Dinge in ihrem eigenen Traumland zusammen, das vielleicht so persönlich ist, dass kein anderer es ganz entschlüsseln kann. Um nur ein paar der Elemente zu nennen: Ein sehr großes Lavagestein aus Mexiko, eine Telefonkabine aus Rio, ein Rosenstrauch aus Chandigarh; dann gibt es da noch einen Schmetterling-Pavillon auf dem Gras, in dem innen eine Art von Projektion-Reflexion geschieht.

Eindruck eines bestimmten Kontextes ist (Definition). (Das erste ist Gestaltpsychologie, das zweite Logik.)“¹⁴⁸

Dass Wittgenstein im Rahmen einer kontextorientierten Betrachtung trotzdem als Schlüsselperson gelten kann, wird im Laufe des Abschnitts klar werden. Folgende Textstellen aus dem Tractatus möchte ich mit der oben beschriebenen Präsentations- bzw. Wahrnehmungsweise von J. Kosuth in Verbindung bringen. Damit soll angedeutet werden, dass auch das ‚kristalline‘ Frühwerk für die bildende Kunst anregend wirken kann.

„... Wie wir uns räumliche Gegenstände überhaupt nicht außerhalb des Raumes, zeitliche nicht außerhalb der Zeit denken können, so können wir uns keinen Gegenstand außerhalb der Möglichkeit seiner Verbindung mit anderen denken. Wenn ich mir den Gegenstand im Verbande des Sachverhaltes denken kann, so kann ich ihn nicht außerhalb der Möglichkeit dieses Verbandes denken.¹⁴⁹ (...) Der Gegenstand ist das Feste, Bestehende; die Konfiguration ist das Wechselnde, Unbeständige. ... Die Konfiguration der Gegenstände bildet den Sachverhalt. ... Im Sachverhalt hängen die Gegenstände ineinander, wie die Glieder einer Kette. ... Im Sachverhalt verhalten sich die Gegenstände in bestimmter Art und Weise zueinander.“¹⁵⁰

Wittgenstein hat den ‚Sachverhalt‘ als Konfiguration von Gegenständen und die ‚Welt‘ als Konfiguration von Tatsachen logisch-dynamisch bestimmt. Viele seiner Darstellungen verwenden Beispiele aus der verbalen Kommunikation. Seine „Philosophische Untersuchungen“ lassen sich jedoch in seiner anschaulichen Sprachlichkeit ohne weiteres in die Welt der bildenden Kunst übertragen. So kann er z.B. als Gestaltungsanspruch für Ausstellungsmacher gelesen werden. Die Kombination von Wort und Bild in Ausstellungen von Kosuth sei wiederum als

¹⁴⁸ L. Wittgenstein: Über Gewissheit, stw 1990, S. 87

¹⁴⁹ L. Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, Suhrkamp 1963, S. 12

¹⁵⁰ Ebd., S. 15

herausragende Umsetzung strapaziert: „Es ist eine Hauptquelle unseres Unverständnisses, daß wir den Gebrauch unserer Wörter nicht übersehen. (...) Die übersichtliche Darstellung vermittelt das Verständnis, welches eben darin besteht, daß wir die ‚Zusammenhänge sehen‘. Daher die Wichtigkeit des Findens und des Erfindens von Zwischengliedern. Der Begriff der übersichtlichen Darstellung ist für uns von grundlegender Bedeutung. Er bezeichnet unsere Darstellungsform, die Art, wie wir Dinge sehen.“¹⁵¹

Nach Wittgensteins Spätphilosophie sind die sprachlichen Formen, die in ästhetischen Zusammenhängen von Relevanz sind, auf ihren Kontext hin zu analysieren; von dort erhalten sie ihre spezifische Bedeutung. Verwendungsweisen sind für uns bedeutungsvoll, wenn ihre Rückbindung an Lebensformen verständlich und bekannt ist. Kunstwerke und die typische Art ihrer Beurteilung sind selbst aus dem Kontext, in dem sie stehen, entstanden sind und beurteilt werden, zu interpretieren, wenn die Interpretation kompetent sein soll.

Der Kontext ist im Fall von Kunstwerken besonders komplex. Je umfassender daher die Kenntnisse bezüglich einer Kultur und ihrer Facetten unter den verschiedensten Aspekten sind, desto größer wird die Kompetenz in ästhetischer Hinsicht sein. „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur.“¹⁵² und „Einen Satz ... vollständig zu beschreiben heißt in Wirklichkeit, die Kultur der betreffenden Epoche beschreiben.“¹⁵³ Die Komplexität rührt daher, dass die Lebensformen, die hier von Interesse sind, sehr vielfältig miteinander verwoben sind. Ästhetische Betrachtung, die abgehoben von einer lebensweltlichen Analyse vorgeht, ist Nonsens, führt zu bedeutungsleerer Spekulation. „Was Wittgenstein eigentlich vorschlägt und praktiziert, ist eine physiognomische Lehre, eine Ganzheitslehre des Kunstwerkes und damit einen holistischen [umfassenden] Kontextualismus, der dem Interpretieren

¹⁵¹ L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, stw 1988, S. 302

¹⁵² L. Wittgenstein: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, stw 1990, S. 29

¹⁵³ Ebd., S. 28, Anmerkungen

die Betrachtung des lebensweltlichen Hintergrundes eines Kunstwerkes zur Aufgabe macht ...“¹⁵⁴. Wittgenstein selbst hat solche ästhetisch-lebensweltlichen Analysen im Bereich der bildenden Kunst nicht durchgeführt.

Der kontextabhängige Charakter von Musik und Farbe wird von Wittgenstein in seinen Schriften „Über Gewißheit“ angesprochen: „Ein und dasselbe Thema hat in Moll einen andern Charakter als in Dur, aber von einem Charakter des Moll im Allgemeinen zu sprechen, ist ganz falsch. (Bei Schubert klingt Dur oft trauriger als Moll.) Und so ist es, glaube ich, müßig und ohne Nutzen für das Verständnis der Malerei, von den Charakteren der einzelnen Farben zu reden. Man denkt eigentlich dabei nur an spezielle Verwendungen. Daß Grün als Farbe einer Tischdecke die, Rot jene Wirkung hat, läßt auf ihre Wirkung in einem Bild keinen Schluß zu.“¹⁵⁵

Die Rolle der Rezipienten wird in folgender Betrachtung klar: „Ich sehe ein Bild, das einen lächelnden Kopf darstellt. Was tue ich, wenn ich das Lächeln einmal als ein freundliches, einmal als ein böses auffasse? Stelle ich es mir nicht oft in einer räumlichen und zeitlichen Umgebung vor, die freundlich oder böse ist? So könnte ich mir zu dem Bild vorstellen, daß der Lächelnde auf ein spielendes Kind herunterlächelt, oder aber auf das Leiden des Feindes.“¹⁵⁶ Diese von Wittgenstein geschilderte Bildbetrachtung ist ein schönes Beispiel für die Kontextgebundenheit der Bedeutung. Es wird gezeigt, in welcher Form sich der Empfänger einen Kontext erzeugt: Es erfolgt die Konstruktion eines Situationsmodells, um das Bild zu kontextualisieren.

Um das weite Feld der Kontext-Frage genauer zu fassen, wird in den folgenden Abschnitten von einer autorenzentrierten Gliederung abgegangen und einzelne Kontextaspekte kapitelweise abgehandelt.

¹⁵⁴ R. Haller: in Akten des 8. Internationalen Wittgensteinsymposiums, S. 34f

¹⁵⁵ L. Wittgenstein: Über Gewißheit, S. 85

¹⁵⁶ L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 443

Kontext-Definitionen ... in der Wissenschaft

Bei Gregory Bateson ranken sich zentrale Konzepte um einen Kontext-Begriff, der auf alle Lebensformen bzw. organischen Prozesse übertragen wird. „Ich stelle eine Analogie her zwischen dem Kontext in der oberflächlichen und teilweise unbewußten Sphäre persönlicher Beziehungen und dem Kontext in den tieferen, archaischeren Prozessen der Embryologie und der Homologie. Ich behaupte, daß das Wort Kontext, was es auch immer bedeutet, ein angemessenes Wort ist, das notwendige Wort, um alle diese entfernt verwandten Prozesse zu beschreiben.“¹⁵⁷

In der Weise, wie wir von statischen, textorientierten Definitionen zu einer umfassenderen und prozessorientierten Kontext-Betrachtung gelangt sind, ist auch folgende Aussage von J. Lyons zu verstehen: „Viele Philosophen haben gesagt, der Kontext sei keine semantische, sondern eine pragmatische Angelegenheit.“

[Verhältnis der sprachlichen Zeichen zu der interpretierenden Aufnahme]¹⁵⁸ In diesem Sinne wird Kontext auch von Paul Watzlawick definiert, der „die kommunikativen Abläufe mitbestimmende Rolle des Kontextes, ... als ‚Umwelt‘ jeder Kommunikation“ sieht. „In dieser pragmatischen Sicht ist demnach nicht nur die Sprache, sondern alles Verhalten Kommunikation, und jede Kommunikation – selbst die kommunikativen Aspekte jedes Kontextes – beeinflußt das Verhalten.“¹⁵⁹ „Kontextuelle Faktoren haben also Einfluß auf die Form, Angemessenheit und Bedeutung von Äußerungen“.¹⁶⁰

Der Zusammenhang von Metapher und Kontextgebundenheit der Bedeutung sind zwei Seiten der selben Medaille: „Metapher [sei jeder] Übergang (shift) vom wörtlichen zum bildlichen Sinn genannt. (...) jeder beliebige lexikalische Wortsinn

¹⁵⁷ Gregory Bateson: Geist und Natur – Eine notwendige Einheit, stw Ffm. 1987, S. 24f

¹⁵⁸ John Lyons: Semantik Bd. II, C.H. Beck 1983

¹⁵⁹ Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien, H.Huber 1985, S. 23

¹⁶⁰ J. Lyons, ebd.

ist ein wörtlicher Sinn; der metaphorische ist somit nicht lexikalisch erfaßt, sondern ein kontext-gebundener (Wort)sinn.“¹⁶¹ ... oder anders ausgedrückt: „Der Kontext eines Ausdrucks teilt uns seinen Sinn mit – ob er wörtlich oder bildlich zu verstehen ist und wie er im letzteren Fall gedeutet werden muß“¹⁶² – „Es scheint so, daß das Urteilsverhalten ... sich nicht nur mit den Eigenschaften eines Gegenstandes verändert, sondern auch mit dem Kontext, in dem sie den Gegenstand dargeboten bekommen oder sich vorstellen.“¹⁶³ – So wurden Versuchspersonen verschiedene tassenähnliche Behälter präsentiert, um festzustellen, welche sie als Tasse bezeichnen. Es zeigte sich, dass die Gefäße im Essenskontext (z.B. gefüllt mit Püree) seltener als Tasse und häufiger als Schüssel bezeichnet wurden.

Die Rolle beziehungsweise die semantische Kraft des Darbietungskontextes wird u.a. von Vilèm Flusser am Beispiel der Fotografie hervorgehoben. „Wesentlich ist, daß das Foto mit jedem Hinüberwechseln in einen anderen Kanal eine neue Bedeutung erhält: Die wissenschaftliche schlägt in politische, die politische in kommerzielle, die kommerzielle in künstlerische Bedeutung um. Somit ist die Aufteilung der Fotos in Kanäle keineswegs nur ein mechanischer, sondern vielmehr ein codifizierender Vorgang: Die Distributionsapparate imprägnieren die Fotografie mit der für ihren Empfang entscheidenden Bedeutung.“¹⁶⁴

Von besonderem Interesse sind diese Überlegungen für Kunst im öffentlichen Raum, Kunst in der Arbeitswelt und für Beiträge, die sich diverser Massenmedien als Vehikel bedienen, also die ihnen zugeteilten ‚Reservate‘ verlassen. Es wäre interessant, das weite Feld der Medienkunst einmal aus dieser Sicht auszuleuchten. „Bedeutungsproduktiv ist nicht nur der innere Kontext des Kunstwerkes, sondern auch seine Beziehung zum äußeren Kontext, vor dessen Hintergrund das Werk

¹⁶¹ Paul Ricoeur: Die lebendige Metapher, W. Fink, S. 192

¹⁶² Susanne K. Langer: Philosophie auf neuem Wege, Fischer 1987, S. 142

¹⁶³ John R. Anderson, Kognitive Psychologie, in Spektrum der Wissenschaft 1988, S. 125

¹⁶⁴ Vilèm Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, Europ. Photography 1989, S. 49

wahrgenommen, interpretiert und gewertet wird.“¹⁶⁵

... in der Kunst

Das Titelblatt des Kunstforum zur documenta 8 schmückte ein heiß diskutiertes Werk – „La Seduction“ von A. Leccia¹⁶⁶: Ein (Hochglanz-) Mercedes 300 CE auf einer Drehscheibe. „... nicht der Gegenstand ist zu betrachten, sondern der Zusammenhang.“¹⁶⁷ Für Diskussionen sorgte auch der erste Erdraum der Kunstgeschichte von Walter de Maria. Kellein schreibt zu „50m³ Level Dirt“ München 1968: „Für die Besucher bestand die Überraschung vorrangig darin, weitab vom Erdboden und in einem Kunstkontext auf einige Tonnen Erdmaterial zu stoßen.“¹⁶⁸

„Die einprägsamste und schönste Bestimmung von ‚Bedeutung‘ hat Wittgenstein in einem Bild gegeben: ‚Nur im Fluß des Lebens haben die Worte Bedeutung.‘ Dabei meint das Bild vom Fluß des Lebens nicht nur den kontextuellen wie textuellen Zusammenhang jeder sprachlichen Äußerung, die nur als riesiges offenes System real ist, sondern auch den lebenspraktischen Zusammenhang des alltäglichen Sprachspiels: ‚Unsere Rede erhält durch unsre übrigen Handlungen ihren Sinn‘.¹⁶⁹ (...) Ein Satz, eine Zeichenfolge ist ohne Zusammenhang mit dem ganzen Zeichensystem ‚tot‘. Eine Bedeutung eines Satzes, getrennt von seiner Verwendung, gibt es für Wittgenstein nicht. Aber auch wenn man das begriffen hat, besteht die

¹⁶⁵ Kvetoslav Chvatik, Mensch und Struktur, in: Neostrukturelle Ästhetik und Poetik – zu Jan Mukarovsky, stw 1987

¹⁶⁶ Leccia zeigt sich im übrigen auch bei anderen Arbeiten als besonderer Meister diverser Kontextsichten: Anlässlich seiner Werkschau 2002 in den Ruinen von Cluny (F) thematisiert er sowohl formal wie inhaltlich die Fragmente der Abtei, allein durch den Einsatz großformatiger Flächen weißer Neonröhren, die am Gebäude wirksam werden.

¹⁶⁷ G. Jappe in Kunstforum international Nr. 90, S. 224

¹⁶⁸ J. Kellein in B. Külser / K. Hegewitsch (Hsg.): Die Kunst der Ausstellung, Insel 1991

¹⁶⁹ Chris Bezzel: Wittgenstein zur Einführung, Junius 1988, S. 33

Gefahr, sozusagen auf die ‚Stellung‘ zu starren, statt sich denkend, und das heißt handelnd, klar zu machen, welche ‚Züge‘ vorher lagen und welche folgen können.“¹⁷⁰ - „Kann nun die Äußerung nicht in verschiedenen Zusammenhängen stehen? ..., die ihr einmal das eine, einmal ein anderes Gesicht geben?“¹⁷¹

1913 begann Marcel Duchamp seine ersten Ready-mades zu kreieren. Das erste war ein auf einem Hocker montiertes Rad eines Fahrrades, das zweite (1914) ein einfacher Flaschentrockner, später eine Schaufel, also ein maschinell hergestellter Gebrauchsgegenstand, der in bestimmten Alltagssituationen eine spezifische Funktion hat. Ein Gegenstand unter unzähligen – wie man sie in Geschäften kaufen kann¹⁷² – wird herausgegriffen und zum Kunstwerk erklärt.

Das Erklären zum Kunstwerk kann auf verschiedene Weise erfolgen. Am einfachsten durch eine verbale Festschreibung; oder indem das fragliche Objekt vom Künstler signiert wird; oder wir finden es in einem Museum, in dem es jemand als Kunstwerk ausgestellt hat. Wir können uns nun fragen, wie wir solche Objekte kompetent beurteilen sollen, wenn wir Wittgensteins Ästhetik heranziehen. Zunächst ist festzuhalten, dass Duchamp die Gegenstände selbst nicht so sehr interessierten. Ihn interessierten Ideen.¹⁷³ Was mag Duchamps Idee gewesen sein, die er mit seinem Flaschentrockner verband? Führen wir uns vor Augen, was tatsächlich geschieht: Ein Flaschentrockner ist ein Gebrauchsgegenstand, der als Massenware hergestellt wird. Er hat eine festgelegte Funktion, nach dieser richtet sich seine Form (sie muss zweckmäßig sein) und das Material, aus dem er hergestellt wird. Man kann also sagen, dass ein Flaschentrockner als solcher in einem typischen Handlungskontext steht, dass er nämlich in bestimmten Situationen für bekannte Zwecke verwendet

¹⁷⁰ Ebd., S. 17

¹⁷¹ L. Wittgenstein: Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, S. 354

¹⁷² Die sehr detaillierten und durchaus auch spannenden Recherchen von Thomas Zaunschirm und Beat Wyss zur Authentizität der nämlichen Ready-mades als Massenware haben in diesem Zusammenhang keine Bedeutung.

¹⁷³ Vgl. Pierre Cabanne: Dialogues with Marcel Duchamp, Viking Press, New York, 1971

wird. Duchamp reißt den Gegenstand nun aus seinem Bedeutungskontext - der Flaschentrockner oder die Schaufel, die im Museum ausgestellt sind, verlieren ihre Bedeutung, ihren Sinn und ihre Funktion. Sie werden allerdings in einen neuen Kontext gestellt, für den sie nicht geschaffen wurden: Stellen wir uns vor, es hätte jemand vor dem Museum seinen Wagen abgestellt und fände ihn bei seiner Rückkehr eingeschneit vor. Er hat keine Schaufel bei sich, also geht er ins Museum, um sich die dort ausgestellte Schaufel Duchamps auszuleihen. Die Museumswächter werden es verhindern: Diese Schaufel ist nicht zum Schaufeln da. Aber wozu dann? Um eben im Museum ausgestellt zu sein, und sonst nichts. Aber, so können wir weiterfragen, warum gerade eine Schaufel? Ihre spezifische Form und ihr spezifisches Material wurden doch von den Herstellern gerade so ausgewählt, dass man sie zum Schaufeln verwenden kann.

Gibt es spezifische Eigenschaften eines Gegenstandes, die ihn gerade dafür zweckmäßig machen, dass er ein Museumsgegenstand werden kann? Solche Eigenschaften gibt es zweifellos, aber es wäre ein Irrtum, sie in der Form oder im Material des Gegenstandes selbst zu suchen. Und genau darauf wollte Duchamp mit seinen Ready-mades hinweisen. Es ergibt sich ein geschlossenes System der ästhetischen Beurteilung, ein (sehr weiter) Kontext, in dem die Kompetenten zu Gericht sitzen. Diese urteilen aufgrund bestimmter Kriterien. Gegen solche Kontexte kämpfte jener: „Duchamps Gesten sollten ursprünglich das geschlossene ästhetische System sprengen, seine Vermittlungsinstanzen – Salon, Museum, Händler, Kritiker und Kenner – verunsichern, und zweifellos gelang es ihm für gewisse Zeit, das Pathos der Genialität zu entlarven und, indem er eine Klosettmuschel signierte, die Signatur als Ausweis schöpferischer Authentizität (und somit als Wertgarantie) lächerlich zu machen.“¹⁷⁴

Der Flaschentrockner lässt sich mittels alter Kategorien nicht mehr sinnvoll analysieren. Es lässt sich etwa die Echtheit nicht mehr feststellen, wenn er nicht

¹⁷⁴ W. Hofmann: Kunst jenseits der geschlossenen Systeme, Ffm. 1996, S. 296

signiert ist; jemand konnte ihn gegen ein anderes Exemplar desselben Massenprodukts ausgetauscht haben. Damit bekommt Echtheit selbst einen anderen Stellenwert, wie überhaupt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk. Dass der Flaschentrockner ein Werk von Duchamp ist, bedeutet nur noch, dass dieser auf die Idee kam, ihn als Kunstwerk zu bezeichnen. Überlieferte Auffassungen von Kunst sollten ad absurdum geführt und in ihrer Unfruchtbarkeit entlarvt werden. Die Macht des Kontexts sollte an einer Stelle durchbrochen werden, gerade indem er in ungewöhnlicher Weise benützt wurde. Es ist ja eine alte Einsicht, dass jede Grenze nur durch ihr Überschreiten identifizierbar ist. Duchamp bringt zu diesem Zweck zwei Dinge in einer bisher unbekanntem Weise zusammen: den Rahmen und Kontext des Kunstbetriebs und einen banalen Gebrauchsgegenstand. Duchamp entzieht sich mit seinem ästhetischen Akt (auf diesen, nicht so sehr auf das Werk kommt es an) der Macht eines bestimmten Kontextes. Freilich entsteht alsbald ein neuer Rahmen, der nun seinerseits die Bedingungen diktiert. Dies zeigt sich in der Entwicklung, innerhalb deren dann Duchamps Werke von einem sich erweiternden Kreis von Sachverständigen als Kunstwerke anerkannt werden – so dass z.B. der Handelswert der Objekte steigt.

An das Werk herantreten

Nachdem das Umfeld des Betrachters in etwa abgesteckt sein dürfte, soll nun die Sicht des Rezipienten abgehandelt werden. „Wahrnehmung“ geschieht innerhalb von strukturierten Feldern, ... die den Wahrnehmenden in einem Horizont situieren, der nicht nur optisch, sondern genauso semantisch ist. Wahrnehmung erweist sich als ein Typ von Referenz: Sie ist strukturell ‚Wahrnehmung als‘.¹⁷⁵ ... Wahrnehmung bewegt sich in einem vorweg organisierten Bedeutungsraum ...¹⁷⁶ „Statt nach einem Mittel zu streben, wie wir von unserem eigenen Vorverständnis loskommen können,

¹⁷⁵ Wahrnehmung als Kunstobjekt, Wahrnehmung als Zeichen, als Darstellung, als funktionaler Gegenstand usw.

¹⁷⁶ J. Meinhardt in Kunstforum international Nr. 90, S. 251

sollte eine Theorie der Interpretation vielmehr darauf abzielen, die Art und Weise offenzulegen.“¹⁷⁷

Weidenmann hat den Versuch unternommen, Phasen des Bildverstehens herauszuarbeiten. Als erste Phase wird die „momentane Orientierung des Subjekts“ beschrieben: „Das Subjekt trifft auf das Bild (Werk) mit einer bestimmten kognitiven, emotionalen, motivationalen usw. Verfassung. Bestimmte Konzepte und Schemata sind gerade aktiviert, eine bestimmte Situationsrepräsentation prägt die Orientierung. Bevor ein bestimmtes Bild (Werk) wahrgenommen wird, können durch Instruktionen, Erwartungen, den Kontext, metakognitive Kontrolle usw. bereits in dieser Phase Verstehensvariablen ausgeprägt sein.“¹⁷⁸

Damit wird zum Beispiel im Vatikanischen Museum in Rom in beispiellos unterstreichender Weise gearbeitet. Vom Eingang des Museums an (noch gut und gern mindestens eine Stunde von der Sixtina entfernt) wird man nach jedem zweiten Schauraum auf das „nahende Ereignis“ hingewiesen. Mit zunehmender Nähe verdichten sich die Ankündigungen. Etwa 500 Meter vor der Kapelle sind ca. alle 20 m Leuchtkästen mit Großformatdias aufgestellt, die alle Ansichten exakt wiedergeben. Die letzten 100 m wird auf jedwede Ausstellungsstücke im sonst sehr dicht gefüllten Vatikanmuseum verzichtet. Stattdessen dröhnen durch Lautsprecher in sechs Sprachen Ankündigungen des nahenden Ereignisses. Im Vorraum wird man über Lautsprecher und Bildsymbole instruiert, was man bei der Betrachtung der Fresken Michelangelos zu tun und was man zu unterlassen habe. Der dichtgedrängte Aufenthalt in der Kapelle wird beständig von Anweisungen durch Megaphone in zahlreichen Sprachen getaktet, die darauf hinweisen, das alle Besucher jegliches Sprechen zu unterlassen hätten. Den Anweisungen wird natürlich ebenso regelmäßig zuwider-getuschelt. Bis zum nächsten Lautsprecherbefehl schwillt das tausendstimmige Flüstern zum Dröhnen an. Gleichgültig, ob man auch nur einen

¹⁷⁷ T. Winograd in Winograd / Flores: Erkenntnis Maschinen Verstehen, Rotbuch 1989, S. 58

¹⁷⁸ Bernd Weidenmann: Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern, H.Huber 1988, S. 98

Blick auf die Decke wirft oder nicht – man ist sich bewußt, das bedeutendste Kunstwerk allseitig erlebt zu haben.

In ganz anderem Sinn wurde das Hinführen auf einen Kunst-Ereignis-Kontext von Künstlern genutzt um ein Werk zu schaffen, das als solches sich nur in der Vor-Fantasie der Besucher abspielt. „Unter jeder Kunst“¹⁷⁹ im Bereich der Bildenden Kunst – oder in der Musik, Cage 7' 14. In der Zwischenkriegszeit wurde „Ausstellungsgestaltung“ zu einem bewussten Teil des Kunstwerks. Von der russischen Avantgarde über die „Exposition internationale du Surrealisme“ (Paris 1938) und Schwitters Merzbau bis heute. Die documenta 9¹⁸⁰ stellte gewissermaßen einen Höhepunkt im Sinne von totalen Rauminszenierungen vor, welche die sinnliche Erfahrbarkeit einzelner Werke fördern wollen.¹⁸¹

„Diese Macht, einen Kontext zu erzeugen, ist die Fertigkeit des Empfängers; ... der Empfänger muss in gewissem Sinne auf die angemessene Entdeckung vorbereitet sein, wenn sie kommt.“¹⁸² In bestimmten Zusammenhängen kann sogar die Nichtrealisierung eines Werkes¹⁸³ aufgrund bestimmter Erwartungshaltungen eine wirkungsvolle Mitteilung sein: „Der nicht geschriebene Brief, die nicht vorgebrachte Entschuldigung, das für die Katze nicht hingestellte Futter – all das kann eine hinreichende und wirkungsvolle Mitteilung sein, weil null im Kontext bedeutungsvoll sein kann; und es ist der Empfänger der Mitteilung, der den Kontext

¹⁷⁹ Die Ausstellung verzichtete auf die Exponate und reduzierte die Arbeit auf situative Aspekte der Vernissage, auf solche der Vor-Phantasie und aufgebauten Erwartungshaltung, wie Einladung, Ort, Titel usw. - Sabine Bitter, Brigitte Vasicek, Helmut Weber, Rainer Zendron, Linz 1986.

¹⁸⁰ Ein Jahrzehnt später - auf der documenta 11 - hat sich die Konzentration auf Raum-Inszenierungen aus dem Zentrum der Kunst scheinbar entfernt. Das atmosphärische „In Szene Setzen“ erlangt stattdessen überragende Durchschlagskraft in der Sphäre des Kommerzes; z.B. in Shoppingzentren.

¹⁸¹ Vgl. Kunst-Ambiente, Biennale Venedig 1996 in Kunstforum Nr. 117 oder Klüser, Die Kunst der Ausstellung, Insel 1991

¹⁸² Gregory Bateson: Geist und Natur, S. 62

¹⁸³ Man kann etwa die Sockelarbeiten der 90er Jahre von Zobernig auch in diesem Zusammenhang lesen.

erzeugt.“¹⁸⁴

Binnenkontext

Hier soll die Aufmerksamkeit auf den Binnenkontext einzelner Werke gelenkt werden. „Der Code [von Bildern] erfüllt seine kommunikative Funktion durch den Kontext des Bildgesamt. Jedes Bild verleiht durch seinen Binnenkontext einzelnen Elementen Bedeutung.“¹⁸⁵ Bei Flusser finden wir den Binnenkontext als Voraussetzung für den durch den Rezipienten (re)konstruierten Raum der wechselseitigen Bedeutung beschrieben: „Während der über die Bildfläche schweifende Blick ein Element nach dem anderen erfaßt, stellt er zeitliche Beziehungen zwischen ihnen her. ... Zugleich stellt der Blick aber auch bedeutungsvolle Beziehungen zwischen den Bildelementen her. Er kann zu einem spezifischen Bildelement immer wieder zurückkehren und es so zu einem Träger der Bildbedeutung erheben. Dann entstehen Bedeutungskomplexe, in denen das eine Element dem anderen Bedeutung verleiht und von diesem seine eigene Bedeutung gewinnt: Der durch das Scanning rekonstruierte Raum ist der Raum der wechselseitigen Bedeutung.“¹⁸⁶

Ein überzeugendes Kunstwerk von Weegee zeigt eine aufgeregte Ansammlung von Personen, die verzweifelt um das Leben eines offensichtlich Ertrunkenen ringen. Ärzte sind mit der Wiederbelebung beschäftigt. Im Zentrum des Bildes fällt eine Frau im wahrsten Sinne des Wortes „aus dem Rahmen“: sie lächelt ihr strahlendstes Fotolächeln frontal in die Kamera – als Reflex?! Dieses Foto bezieht seine Bedeutung wesentlich auch aus der Tatsache, dass es den Kontext des Mediums reflektiert. „... Ein Bild setzt sich zwar wie die Sprache aus Elementen zusammen, ... aber diese Elemente sind nicht Einheiten mit unabhängigen Bedeutungen. ... Da

¹⁸⁴ Bateson ebd. S. 68

¹⁸⁵ Weidenmann: Psychologische Prozesse ..., S. 71

¹⁸⁶ Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, Ffm. 2000, S. 37

wir keine Wörter haben, kann es auch kein Wörterbuch der Bedeutung von Linien, Schatten oder anderen Elementen bildnerischer Technik geben. Wir können zwar irgendeine Linie herausgreifen, eine bestimmte Kurve etwa in einem Bilde, die dazu dient, eine benennbare Einzelheit darzustellen; an anderer Stelle würde die gleiche Kurve jedoch eine ganz andere Bedeutung haben. Sie besitzt keine festgelegte Bedeutung außerhalb ihres Kontextes.“¹⁸⁷

Eine anschauliche Darstellung der wechselseitigen Abhängigkeit einzelner Elemente finden wir auch bei Wittgenstein: „Denken wir uns ein Gemälde in kleine Stücke von annähernd gleichmäßiger Färbung zerschnitten und diese Stücke dann als Steine eines Zusammenlegespiels verwendet. (...) Erst im Zusammenhang mit den anderen wird er ein Stück Himmel, ein Schatten, ein Glanz, eine konkave oder konvexe Fläche etc.“¹⁸⁸

Eine viel diskutierte Arbeit von Bertrand Lavier, die durch das Aufeinanderstellen von zwei Alltagsgegenständen ‚entstand‘, wird folgendermaßen beschrieben: „B. Lavier stellt einen Heizlüfter auf einen Büroschrank. Er braucht nicht einmal mehr einen Sockel, der ‚Kunst‘ signalisiert. ... Er spielt das alte Spiel der Objektkunst, daß zwei Zitate, zusammengesetzt, einen völlig neuen poetischen Satz ergeben: Büroschrank und Heizlüfter werden, ohne den geringsten Eingriff, eine magisch strahlkräftige Skulptur. (...) und B. Lavier selbst schreibt zu seinem Objekt ‚Knapp-Monarch auf Solid Industries‘: ... es geht darum, ein solches Werk als etwas zwischen mehreren Begriffen Schwebendes zu verstehen.“¹⁸⁹ – Und im Ausstellungsführer wird das Werk folgend interpretiert: „Sinnggebung durch Sinnverschiebung könnte man seine Arbeiten überschreiben. Er denkt die Objekte, aus denen Werke entstehen können, neu durch und erprobt ungewohnte Zusammensetzungen, gleich Neologismen im Rahmen einer unorthodoxen

¹⁸⁷ S. K. Langer: Philosophie auf neuen Wegen, Fischer 1987, S. 100

¹⁸⁸ Wittgenstein: Über Gewißheit, S. 95

¹⁸⁹ Kunstforum international Nr. 90, S. 98

Grammatik des Bildnerischen.“¹⁹⁰

Bei sprachlichen Äußerungen kann der Binnenkontext die Lesbarkeit einzelner Texteinheiten erleichtern und bei der Identifikation von Wörtern helfen. „Wenn ein Kontext vorhanden ist, brauchen wir dem Wort selbst nicht mehr so viel Information zu entnehmen, um es identifizieren zu können. Anhand des Kontextes lassen sich sogar Wörter ergänzen, die im Satz gar nicht vorkommen.“¹⁹¹ Ein besonders eindrückliches Beispiel, das in jeder Unterstufe für Kichern sorgt, wendet Goethe in seinem Götz von Berlichingen an, wenn dieser uns sein „Leck mich am A...“ entgegen schleudert. Nicht nur die Identifikation wird durch den Binnenkontext erleichtert; auch inhaltliche Nuancen sind nur im Kontext wahrnehmbar. „Der Blick, den das Wort uns in einem bestimmten Zusammenhang zuwirft. Die Art und Weise, wie es uns anschaut, hängt natürlich von der Umgebung ab, in der es steht.“¹⁹²

Ein Segment verweist aufs Ganze

„Gute Architektur spricht viele Bedeutungsebenen an und lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Vielzahl von Zusammenhängen.“¹⁹³

Bei architektonischen Werken bzw. Kunstwerken ähnlicher Größenordnung ist der innere Zusammenhang von größter Bedeutung. Venturi erläutert dies anhand einer Fassade: „Die Fassade ergibt sich aus dem Zusammenspiel verschieden oft auftretender Teile ... und wirkt zusammen gesehen als eine Einheit. Die Gestalt-Psychologie konnte zeigen, dass die bestimmte Qualität der einzelnen Teile, genau wie ihre Anzahl und ihre relative Position, für den Gesamteindruck von Bedeutung ist; sie wies auch noch auf folgendes hin: der Grad der Ganzheit kann durchaus variieren. Die Teile können mehr oder weniger selbst ganzheitlich sein oder, derselbe

¹⁹⁰ G. Metken in: Kurzfürer zur dokumenta 8, Kassel 1987, S. 11

¹⁹¹ J. R. Anderson: Kognitive Psychologie, S. 71

¹⁹² Wittgenstein: Bemerkungen über Philosophie ..., S. 500

¹⁹³ Robert Venturi: Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Vieweg 1978, S. 78

Sachverhalt nach der anderen Seite gewendet, sie können mehr oder weniger ergänzungsbedürftiger Bruchteil eines anderen größeren Ganzen sein. ... In vielschichtigen Zusammenhängen bedeutet eine Verpflichtung auf die Wirksamkeit des Ganzen gleichzeitig auch eine Begünstigung des Teils in seinen Eigenschaften als Bruchteil, oder wie Trystan Edwards den damit angesprochenen Zusammenhang benennt, eine Begünstigung des Teils als Moment eines ‚Verweisungszusammenhanges‘. Indem sie auf etwas anderes außerhalb als ihrer selbst verweisen, enthalten die Teile ihren Zusammenhang in sich selbst: über sich selbst hinausweisende Teile sind auch mehr in das Ganze eingebunden als ‚selbstsüchtige‘ Teile.“¹⁹⁴

Es verwundert nicht, dass im Werk der Haus-Rucker als Künstler, Architekten und Kenner Venturis solche Überlegungen wesentliche Auswirkungen haben. Die pneumatischen Arbeiten haben eine breite Palette offener Verweise auf Gesamtinterpretationen. Im Rahmenbau¹⁹⁵ wird der Verweis auf Natur und Welt diffizil. Wesentlich sind in diesem Zusammenhang auch On Kawara mit seiner ‚Today Series‘, mit ‚I Read‘, ‚I Met‘ usw., sowie Stanley Brouwns Arbeiten¹⁹⁶. Beide stehen in gewisser Weise selbst im Mittelpunkt ihrer Werke. Die Kraft schöpfen sie jedoch aus den Verweisen auf die ganze Welt, den abstrakten Lauf der Dinge, der sich im Konkreten abbildet.

Neue Bedeutungen werden geschaffen

Hier soll auf Möglichkeiten eingegangen werden, kontextgebunden neue Bedeutungen zu schaffen bzw. über ‚Kontextverletzungen‘ scheinbar Geläufiges in Frage zu stellen.

¹⁹⁴ Ebd., S. 138

¹⁹⁵ Kassel, documenta 6

¹⁹⁶ besonders interessant in diesem Zusammenhang: ‚This way Brouwn‘, Dokumentation seines Gehens durch fremde Fußspuren, Wegskizzen von Fremden u.ä.

„Jeder Diskurs bringt zwei Elemente ins Spiel, die man, je nachdem, als verbalen oder praktischen Kontext und als das Neue bezeichnen kann. Das Neue ist das, was der Sprecher aufzuzeigen oder auszudrücken versucht. Zu diesem Zweck wird er jedes brauchbare Wort benutzen. Das Wort kann treffend sein, es kann mehrdeutig, es kann neu sein; der gesehene oder ausgesagte Kontext modifiziert es und bestimmt genau, was es meint. ... Wo ein präzises Wort fehlt, um das Neue, das der Sprecher aufzeigen möchte, zu designieren, nimmt er die Kraft der logischen Analogie zu Hilfe und gebraucht ein Wort, welches etwas anderes bezeichnet, ein präsentatives Symbol für die von ihm gemeinte Sache; aus dem Kontext erhellt, daß er die wörtlich bezeichnete Sache nicht meinen kann und etwas anderes symbolisch meinen muß.“¹⁹⁷

In der bildenden Kunst wird oft mit Regelverletzungen und Verfremdungsansätzen gearbeitet, um die Aufmerksamkeit auf bestimmte Inhalte oder auch Wahrnehmungsphänomene zu lenken. Von Biederman u.a. wurde untersucht, auf welche ‚Regelverletzungen‘ Bildbetrachter reagieren. „Die Wahrscheinlichkeitsregel: Danach sind Gegenstände nur in gewissen Kontexten anzutreffen. Ein Hydrant in einem Wohnzimmer würde eine Verletzung dieser Regel darstellen. ... Die Ortsregel lautet: Ein Gegenstand, der in einem Kontext wahrscheinlich ist, wird dort nur an bestimmten Orten auftreten. Ein Hydrant auf einem Briefkasten würde dagegen verstoßen.“¹⁹⁸ Sehr oft werden in diesem Zusammenhang auch noch die Größenverhältnisse von Objekten variiert.

Solche Beispiele sind seit dem Zweiten Weltkrieg Legion: Wesentliche Arbeiten dazu liefern etwa Claes Oldenburg (vergrößern) und Hermann Pitz (verkleinern). Magritte hat sich mit der Irritation durch Größenveränderungen schon in den 30er Jahren beschäftigt. Schöne Beispiele dafür sind auch die Collagen von Hans Hollein in den frühe 60er Jahren: etwa die Transformation eines Flugzeugträgers in eine

¹⁹⁷ Langer: Philosophie auf neuem Wege, S. 141

¹⁹⁸ J. R. Anderson: Kognitive Psychologie, S. 75

Stadt, die Kühlerhaube als Hochhaus, oder der Erzwaggon als finster erhabenes Denkmal. „Hollein gibt den ausgewählten Banalobjekten einen hintergründigen Sinn. Sie werden zu etwas anderem und gewinnen eine unerwartet neue, fremdartige und dennoch treffende Bedeutung. Das Kühlergehäuse des Rolls Royce mit seinem Emblem steht wie ein Wolkenkratzer unter den anderen Wolkenkratzern Manhattans. Hollein verfällt bei solchen Transformationen nicht in die Methode der Surrealisten, die mit dem Sinnlosen und Absurden spielen. Vielmehr leuchten die Umdeutungen unmittelbar ein, indem Randqualitäten und Nebenbedeutungen zur Hauptbedeutung erhoben werden.“¹⁹⁹

Die Kunst des Zitierens

Nachdem bedeutende Teile zeitgenössischer KünstlerInnen bewusst kontextuell arbeiten, setzt ihre Kunst folgerichtig geradezu exzessiv Zitate ein. In diesem Zusammenhang sollen daher nur zwei Werke betrachtet werden, die sozusagen das Thema selbst zitieren. Erstens: Timm Ulrichs Arbeit „Dieses Buch habe ich gelesen. - Dieses Buch habe ich nicht gelesen.“ Die Arbeit von 1970 zeigt zwei anscheinend gleiche Ausgaben des Buches „Tractatus logico-philosophicus“ von Ludwig Wittgenstein. Zweitens: Joseph Kosuths „sprache“. Das Werk besteht aus einer grünen Neoninstallation, die dieses Wort in Handschrift durchgestrichen zeigt. Kosuth dazu: „... Bedeutung ergibt sich immer nur aus dem Zusammenhang. Jede Arbeit bringt das Wissen mit sich, daß sie immer nur ein Fragment von etwas Größerem ist: den Arbeiten desselben Künstlers, die ihr vorangingen, und denjenigen, die ihr folgen werden, der Kultur und dem historischen Moment, deren Teil diese Arbeit ist, dem größeren kulturellen Diskurs einer Zivilisation, die die Sprache lieferte, diese Arbeit jetzt und in dieser Weise zu machen. Das Wort ‚sprache‘ wurde von Ludwig Wittgenstein geschrieben und von ihm durchgestrichen im letzten Absatz, den er in seinem Leben schrieb. ... Lesen und Gucken sind nicht

¹⁹⁹ Heinrich Klotz: Moderne und Postmoderne – Architektur der Gegenwart 1960 – 1980, Vieweg 1984, S. 231

dasselbe wie Verstehen und Sehen. Die Fähigkeit des Lesers/Betrachters zu lesen, was Wittgenstein schrieb, und zu sehen, was ich gemacht habe, ist es, was diese Arbeit formt. Das Rohmaterial von Kunst sind jene Beziehungen, die Sinn herstellen, nicht die physischen Mittel, mit denen sie hergestellt werden. Wie die Grunzer und Buchstabenformen von Sprache selbst, ist Formalität von Kunst willkürlich. (Neue Arbeit bedeutet neue Bedeutung.) Die Bedeutung des Speziellen ist bedingt durch den weiteren Horizont des Sinnsystems. ... Künstler stellen neue Bedeutungen her, nicht neue Formen. Kunst ist ein Frageprozeß: wir müssen sie als einen Kontext sehen, als ein System von Beziehungen, ohne irgend ein Vorurteil darüber, wie sie sich möglicherweise in der Welt manifestieren konnte. Ein Tisch kann ebenso wie ein Kunstwerk dekorativ sein. Aber das erklärt nicht seine Existenz. Wenn es das tut, dann ist das betreffende Kunstwerk leer und bedeutungslos.“²⁰⁰

Auf Räume eingehen

„Das sich immer schneller drehende Ausstellungskarussell kann nur funktionieren, wenn die Künstler Werke liefern, die sich immer neuen Konstellationen problemlos einpassen lassen. ‚Die Bilder sind jetzt ohne Orte‘, notiert der Schweizer Künstler Thomas Huber ...“²⁰¹ gerade zu einer Zeit, in der Ortsbezug und Rauminszenierungen ihrem Höhepunkt zustreben. Jan Hoet schreibt für seine wegweisende Ausstellung²⁰²: Die Künstler wählten sich ihre jeweiligen Gastgeber. „Jeder hatte sich den Kontext selbst zu erschließen, der auf seine Arbeit einwirken würde. Und keiner kannte die Kriterien auf Anhieb, nach denen er beurteilt würde. So entspann sich eine umfassende Kommunikation vor Ort mit allen Qualitäten der sozialen Plastik, wie sie Beuys vorgeschwebt hat. ... Oft sah sich der Künstler in einer ganz zwiespältigen Situation. Einerseits hatte er die Möglichkeit, sein Werk am Ort selbst zu verwirklichen und die spezifischen Bedingungen zu verarbeiten.

²⁰⁰ Joseph Kosuth in: Buchstäblich, Ausstellungskatalog, S. 73f.

²⁰¹ Klüser/Hegewisch: Die Kunst der Ausstellung, Insel 1991, S. 14

²⁰² „Chambres d'Amis“ Gent 1986

Andererseits sah er dabei die Autonomie seines Schaffens gefährdet und fürchtete um jenen Anteil des Mysteriösen und Auratischen, den das Museum freiweg inszeniert, der aber in der banalen Wirklichkeit eines Bürgerhauses nicht recht zur Geltung kommen mag. ... Chambres d'Amis hat gerade auch bei den Besuchern eingeschlagen. Das Publikum spürte eine intensiver gewordene Kommunikation zwischen der Kunst und ihrem Ort ... man kam der Werke wegen und wurde durch sie für deren Umgebung sensibilisiert.“²⁰³

„Das Unbehagen an der Isolation, die Klagen über die Beziehungs- und Ortlosigkeit vieler zeitgenössischer Kunst sind nicht neu, ja sie begleiten eigentlich die Geschichte der Autonomie der modernen Kunst.“²⁰⁴

„Jean-Christophe Ammann hat als einer der ersten eine Lanze für die Beschäftigung mit dem Thema gebrochen und ganz ausdrücklich ein Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum gehalten. Vor dem Hintergrund der seit langem bekannten, aber eigentlich doch eher beiläufigen Kritik an der Praxis der Drop- oder Plop-Sculptures, also an den willkürlich an beliebigen Plätzen abgestellten Skulpturen ohne inneren, wirklich notwendigen Bezug zum Umraum, sucht er nach neuen Lösungen.“²⁰⁵ Die markanteste und dezidierteste Position in dieser auf Integration, auf ‚Verwendbarkeit‘ zielenden Kunst im öffentlichen Raum nimmt wohl Siah Armajani ein. „... es geht ihm um die ‚soziale‘ Konstruktion der Kunst; es geht um die sozialen, ökonomischen und kulturellen Faktoren, die eine Kunst im öffentlichen Raum bestimmen müssen. Erst aus diesem Kontext heraus erhält sie ihren Sinn. Da der Kontext jedoch immer ein anderer ist, gibt es keine verbindlichen Modelle.“²⁰⁶

Die tragende Rolle der Situation noch vor dem ‚Formenspiel‘ wird in einem

²⁰³ Klüser/Hegewisch, ebd.

²⁰⁴ J. Heynen in: Kunstforum Nr. 90 / 1987, S. 269

²⁰⁵ Ebd., S.271

²⁰⁶ Ebd., S. 271

Architektur-Manifest der Situationisten zum Ausdruck gebracht. Debord, einer der Wortführer der Situationisten, schreibt 1957: „... Die Architektur muß fortschreiten, indem sie sich mehr erregende Situationen als erregende Formen zum Stoff nimmt.“²⁰⁷ Im internationalen Manifest der Situationisten von 1960 findet sich folgende Aussage: „Gegenüber der einseitigen Kunst wird die situationistische Kultur eine Kunst des Dialogs, eine Kunst der gemeinsamen Aktion sein.“²⁰⁸

Sozialer Kontextualismus

„Bis die Künstler ihren vorgefaßten, unkritischen und unüberprüften Begriff von Bedeutung der Kunst aufgeben und stattdessen den Gebrauch der Elemente in ihren Werken und die Funktion des Kunstwerks in seinem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang einer genauen Betrachtung unterziehen, bis dahin wird die Kunst weiter in die Richtung des Dekorativen und Modischen dahinsiechen.“²⁰⁹

„Wenn weder die Politik noch der Markt als Quellgrund der Kunst gelten können, dann doch der Kunstkontext. ... Daß viele Arbeiten heute sich durch den Kunstkontext allein legitimieren, steht außer Frage. ... Obwohl heute faktisch viele künstlerische Arbeiten sich durch den Kontext rechtfertigen, behaupten wir, daß ein solcher Halt einer Arbeit nicht genügt. ... Wo der Kontext Novitäten honoriert, fungiert er lediglich als blinder Spiegel des Marktes: Öfter mal was Neues.“²¹⁰

„Das Werk wird weder vom Künstler noch vom Empfänger isoliert geschaffen bzw. wahrgenommen, denn in diesem Fall wäre seine spezifisch künstlerische Bedeutung nicht mitteilbar und damit unbegreifbar. Die Möglichkeit der künstlerischen Äußerung und ihres Verstehens entsteht mit der Möglichkeit, den Sinn des Werks auf

²⁰⁷ G. Debord in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts Ullstein Bauwelt Fundamente Nr.1, Braunschweig 1981, S. 166

²⁰⁸ Ebd., S. 165

²⁰⁹ J. Kosuth, in Katalog zur Ausstellung: Wittgenstein - Das Spiel des Unsagbaren, Wien 1989

²¹⁰ Heinz Paetzold: Ästhetik der neuen Moderne, F. Steiner 1990, S., 129

dem Hintergrund des Kontexts anderer Werke und der ganzheitlichen kulturellen Struktur einer Zeit zu interpretieren, d.h. auf dem Hintergrund eines bestimmten Systems von Bedeutungen, Funktionen und Werten einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe.“²¹¹ „Begrifflich faßbar wird das Kunstwerk allein in der kritischen Konfrontation mit dem weiteren kulturellen und gesellschaftlichen Kontext.“²¹² – „Im Kunstwerk wird der Gesamtsinn des Textes unter Dominanz der ästhetischen Funktion auf Kontexten ... intertextueller ... kultureller und ... gesellschaftlicher Bedeutungen und Werte aufgebaut, beziehungsweise in einer entwicklungsgeschichtlichen Spannung und in Konflikten mit diesen Bedeutungen und Werten.“²¹³ Wird eine wertende Haltung eingenommen, „tritt die Bedeutung des gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes der Rezeption in den Vordergrund, die Rolle des Systems der gesellschaftlichen Normen und Werte, die die Bedingungen für die individuelle Konkretisation des Rezipienten setzen.“²¹⁴

Abschließend soll auf die Ansätze von L. Wittgenstein noch einmal eingegangen werden, umso mehr, als die spätere Philosophie Wittgensteins von J.C. Nyiri die „Philosophie des sozialen Kontextualismus“ genannt wird: „... damit meint er Wittgensteins zentralen Begriff der recht verschiedenartigen ‚Sprachspiele‘, die weder als ausschließlich geistige Tätigkeiten noch auch als ausschließlich physische Handlungen zu verstehen sind, sondern als Begebenheiten, die sich innerhalb der reich variierten Kontexte sozial und institutionell verankerter individueller Lebensvorgänge abspielen.“²¹⁵ Ohne hier in die Details der Beziehung zwischen Wittgensteins Lehre von den Sprachspielen und Austins Theorie der Sprechakte zu

²¹¹ Jan Mukarovsky, in Chvatik, Mensch und Struktur: stw 1987, S. 126

²¹² Kvetoslav Chvatik, Mensch und Struktur, in: Neostrukturelle Ästhetik und Poetik – zu Jan Mukarovsky, stw 1987, S. 20

²¹³ Ebd., S. 19

²¹⁴ Ebd., S. 96

²¹⁵ Joseph Peter Stern, Literarische Aspekte der Schriften Ludwig Wittgensteins, in Schmidt-Dengler u.a. (Hsg.): Wittgenstein und seine Folgen, S. 26

gehen, genügt an dieser Stelle der Hinweis, dass sie sich doch insofern ähnlich sind, als beide betonen, wie wichtig es ist, die Funktionen von Sprache im Zusammenhang der sozialen Kontexte zu sehen, in denen Sprachen arbeiten.

„Die Fähigkeit, eine Sprache zu beherrschen, erwirbt man nicht dadurch, daß man zuerst eine bestimmte Menge von präskriptiven Regeln lernt, die die Verwendung der betreffenden Sprache für alle Situationen regieren, sondern dadurch, daß man bei einer Vielzahl von Sprachspielen mitmacht, deren jedes auf eine spezifische Art sozialen Kontexts beschränkt ist und durch besondere soziale Konventionen bestimmt wird.“²¹⁶ Die sprachliche Bedeutung kann nicht unabhängig von institutionalisierten Handlungszusammenhängen begriffen werden. Dies hat im hohen Maße Gültigkeit für das Erlernen der Spezialsprachen einzelner Künstler.

Über Fruchtfleisch und Kern

Die in diesem Abschnitt entwickelten Auseinandersetzungen mit wichtigen Entwicklungen der Kunst und Ausstellungspraxis der vergangenen Jahre bilden Voraussetzung und Grundlage für den Aufbau von Kunsteinrichtungen wie dem O.K-Centrum für Gegenwartskunst, die sich nicht länger am alternativen, selbst organisierten Rand des Kunstsystem ansiedeln, sondern versuchen, ins Zentrum des internationalen Geschehens vorzudringen. Dieser Strang von der Peripherie in die Mitte spiegelt meinen persönlichen Weg wider. Er soll keineswegs wertend in der Weise begriffen werden, dass im Feld der nicht-institutionellen Kunst- und Kulturarbeit weniger bedeutsame Entwicklungen stattfinden würden als im „Bauch des Systems“. Ohne stetige theoretische Reflexion wie praktisch-aktivistische Begleitung der Bewegungen an den Rändern höhlen sich alle Aktivitäten in den Institutionen rasch aus. Wie im abschließenden Beispiel „Kraft der Provinz“ angedeutet wird, ist meiner Auffassung nach jedes Zentrum mindestens so stark auf die Peripherie angewiesen als umgekehrt, denn neue, aufregende Sichtweisen und

²¹⁶ J. Lyons: Semantik Bd.2, Beck 1983, S. 332

Haltungen entstehen immer im Provisorischen.

O.K-Centrum für Gegenwartskunst

Das O.K-Centrum ist heute als Kunsthaus in den internationalen Kunstdiskurs selbstverständlich eingebunden. Der Weg vom alternativ-kulturellen Atelierhaus zum Akteur im zeitgenössischen, europäischen Ausstellungsgeschehen vollzog sich in weniger als einem Jahrzehnt. Für einen Großteil der international agierenden KunstkritikerInnen und KuratorInnen war die Neueröffnung nach Abschluss der Umgestaltung im Frühsommer 1998 entscheidender Einschnitt für eine kontinuierliche Wahrnehmung. Im folgenden Abschnitt werden Grundlagen und Konzepte der Entwicklung vom Offenen Kulturhaus zum O.K-Centrum für Gegenwartskunst dargestellt.

Das Unerwartete wagen

Anfang 1990 legte die Kulturabteilung des Landes OÖ dem neu gegründeten Landeskulturbeirat eine Renovierungs- und Adaptierungsinvestition des ehemaligen Schulhauses Dametzstr. 30 mit einer geplanten Summe von über 50 Millionen Schilling zur Bestätigung vor, um das ein paar Monate vorher gegründete „Offene Kulturhaus“ auszubauen. Die Planung sah vor, in den Räumen der alten Ursulininnenschule ein Atelierhauses für oberösterreichische KünstlerInnen einzurichten. Die Initiative war zwar gut gemeint, strotzte jedoch vor Mängel und litt vor allem am Fehlen einer strategischen Ausrichtung. Aufgrund langjähriger Erfahrungen einiger Mitglieder des Landeskulturbeirats mit Betrieb, Verwaltung und Programmierung verschiedener autonom geführter Häuser von und für KünstlerInnen, konnten die Unzulänglichkeiten deutlich gemacht werden und ein Aufschub des Beschlusses sowie eine vorausgehende inhaltlich-konzeptionelle Prüfung der Investition durchgesetzt werden.

Nach vielschichtigen Diskussionen mit unterschiedlichsten KulturaktivistInnen, KuratorInnen, KünstlerInnen und Beamten, sowie einigen Zwischenschritten legte

der Landeskulturbeirat²¹⁷ dem Landeshauptmann einen Entwurf für Konzeption und Gründung des heutigen O.K-Centrums für Gegenwartskunst vor, welches entlang dieses Grundkonzepts – samt laufenden Weiterentwicklungen²¹⁸ – seit 1991/92 erfolgreich arbeitet.

Die tradierten Strukturen brechen

Die Rahmenbedingungen bestanden in den vorgegebenen Räumlichkeiten des ehemaligen Schulgebäudes und dem Willen, Geld für eine Generalsanierung bereitzustellen, die „weichen“ Vorgaben in der Absicht, „etwas für heimische KünstlerInnen zu tun“.

Von Beginn der Planung an war uns klar, dass dieses 3.000m² Gebäude für gegenwärtige Kunst im Zentrum der Stadt eine seltene Chance darstellt, die nicht durch die Gründung eines konventionellen Atelierhauses vergeben werden dürfe. Weiters ging das Konzept davon aus, dass es unsinnig sei, zuerst zig Millionen für die Sanierung des Hauses auszugeben und erst danach neue Strukturen in der Praxis zu erproben. Die Renovierung wurde so zur größten Verwunderung der verantwortlichen Politiker und Beamten vorerst aufgeschoben; nicht ohne die finanzielle Zusage der Landesregierung für die Zukunft abzusichern.

Stattdessen wurde als inhaltlicher Rahmen im Juni 1991 vom Landeskulturbeirat vorgeschlagen (Auszug aus dem Beschluss):

„Ziel ist der Aufbau eines Entwicklungs- und Innovationszentrums für die Produktion und Vermittlung zeitgenössischer, grenzüberschreitender und interaktiver Kunst mit einer eigenständigen Profilierung im kulturellen Umfeld der Stadt Linz und des Landes Oberösterreich.“

²¹⁷ Unterschiedlichen Entwürfen, an denen vor allem Peter Kraml, Wolfgang Preisinger, Günter Stockinger und Rainer Zendron unter der Schirmherrschaft des damaligen ORF Landesintendanten Hannes Leopoldseder arbeiteten.

²¹⁸ Die konkrete Konzeption, sowie deren laufende Modifizierung auf Praxistauglichkeit und Zukunftsorientierung, wurde wesentlich von Martin Sturm und Rainer Zendron entwickelt und umgesetzt.

Die Förderung junger Talente und nicht etablierter Kunstformen muss mehr bedeuten als Räume zur Verfügung zu stellen. Das O.K ist Förderungsinstrument für Kunstentwicklung vor allem durch Startförderprogramme für öö KünstlerInnen und durch Ausrüstung und Führung möglichst autonomer künstlerischer Werkstätten mit Schwerpunkt neue, aktuelle Medien.

Zur Erreichung eines klaren Profils muss das O.K Aktivitäten setzen, die nicht von anderen Kultureinrichtungen bereits besser durchgeführt werden. Das O.K ist kein Ort für Routineveranstaltungen, egal ob als Fremd- oder Eigenproduktionen. Eine Überfrachtung mit beliebigen Fremdveranstaltungen gefährdet das Profil und die Qualität des O.K.

Schwerpunkte sind: Spartenübergreifende Kunstprojekte, neue Ideen der Präsentation/Vermittlung und Themen (gesellschaftliche Entwicklungen) aufarbeiten und kritisch begleiten.“

Nach Beschlussfassung dieser prinzipiellen Orientierung durch die Landesregierung wurde die Konkretisierung an ein Team für das O.K-Centrum übergeben, um diesen Rahmen mit Leben zu erfüllen²¹⁹.

Auf dem Weg in neues Terrain

Die Förderung regionaler KünstlerInnen

Die Erfüllung der strategisch richtige Vorgabe des Geldgebers, oberösterreichischen KünstlerInnen eine Plattform zu schaffen, erforderte fundamental neue Ansätze. In den meisten Landesgalerien und Stadtmuseen wird solch ein Vorwurf unterschiedlich, jedoch gleichbleibend unbefriedigend gelöst²²⁰. Oft entledigt man

²¹⁹ Ich arbeitete von 1991 bis 2001 kuratorisch und konzeptionell am Aufbau dieser Institution. Formal war ich während dieser Zeit künstlerischer Beirat und ständiger Kurator mit den Aufgabengebieten Konzeption, strategische Planung und künstlerische Beratung. Außerdem verantwortete ich dort eine Reihe von Ausstellungen und Projekten als beauftragter Fachkurator.

²²⁰ Direktor Baum von der Neuen Galerie der Stadt Linz entledigt sich dieser ungeliebten Aufgabe zum Beispiel, indem er im staatlichem Rundfunk wie auch gegenüber dem Erhalter bekundet, dass es

sich dieser ungeliebten Aufgabe, indem zufällig in der Region geborene KünstlerInnen – die längst anderswo ihre Karriere machten – als heimische gezeigt werden, oder dass regionale KünstlerInnen – von den Rahmenbedingungen her unter sehr schlechten terminlichen oder räumlichen Bedingungen – „zwischengeschaltet“ werden und so von einer Öffentlichkeit kaum mehr Beachtung finden als in einer Galerie mit rein lokaler Bedeutung. Demgegenüber fühlt sich das O.K-Centrum für Gegenwartskunst der Aufgabe verpflichtet, gerade jungen, noch am Anfang ihrer Laufbahn stehenden KünstlerInnen Starthilfe für ein überregionales Arbeiten zu geben.

Das Modell stellt sich der Tatsache, dass es kaum möglich ist, für eine zur Gänze mit lokalen KünstlerInnen bestückte Ausstellung überregionales Interesse zu gewinnen. Die für junge und unbekannte KünstlerInnen nötige Aufmerksamkeit international agierender KuratorInnen und FachjournalistInnen kann nur durch ein internationales Programm gesichert werden. Auch mit solchen Projekten ist es noch schwer genug, bedeutende MeinungsführerInnen und AusstellungsmacherInnen in eine Provinzstadt „umzuleiten“. Konsequenterweise werden deshalb in jeder einzelnen Ausstellung international renommierte mit am Beginn ihrer Karriere stehenden KünstlerInnen gemischt. Die zehnjährige Praxis hat bewiesen, dass Beiträge lokaler KünstlerInnen – bei sorgfältiger Auswahl – zu keinem Qualitätskompromiss führen müssen.

Durch genaue Argumentation konnte den verantwortlichen Geldgebern deutlich gemacht werden, dass gerade im internationalen Programm des O.K-Centrums die nachhaltigste regionale KünstlerInnenförderung liege. Auch die Ängste heimischer KünstlerInnen, dass mit dieser Vorgangsweise zu wenig von ihnen „drankommen“, konnte über die Jahre entkräftet werden. Das O.K-Centrum verstand sich von Anfang an als Bühne für einen international orientierten Kunstdiskurs. Es wurde festgelegt, dass es sich allein diesem verpflichtet fühle und deshalb nicht gleichzeitig Breitenförderung mit der Gießkanne betreiben könne.

regional keine „würdigen“ KünstlerInnen in Linz gäbe, die seinem Qualitätslevel entsprächen.

Arbeitsbedingungen

Im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts eilte die Entwicklung der Künste den Produktionsmöglichkeiten junger, nicht etablierter KünstlerInnen weit voraus. Spätestens mit der dokumenta 9 zeichnete sich ab, dass im internationalen Kunstsystem mit einer Konzentration auf Flachware zunehmend kein Staat mehr zu machen sei. Die Kunst wurde kontextbewusster, raumgreifender und intermedialer. Produkte, wie sie vom internationalen Ausstellungsgeschehen gerade von den Jungen nachgefragt und erwartet wurden, konnten kaum mehr in der eigenen Wohnung oder dem mühsam finanzierten Kleinstatelier erarbeitet werden. Meist fehlt es KünstlerInnen für adäquate Produktionen an Raum, an Technik und an den finanziellen Voraussetzungen. Auch die Seite der ProduzentInnengalerien war auf diesen Wandel mit ihren Strukturen nur ungenügend vorbereitet. Diese Probleme wurden vom O.K fokussiert und bestmögliche Lösungen entgegengesetzt. So wurde ein Produktionsteam aufgebaut, das KünstlerInnen bei der Realisierung ihrer Werke unterstützt. Auch Werkstätten im Haus und ein Netz von Fachkräften, die gewohnt sind, mit Kunstproduktionen befasst zu werden, wurde geknüpft.

Besonders deutlich zeigte sich die Kluft zwischen Notwendigkeit und Möglichkeit heimischer KünstlerInnen im Bereich der Neuen Medien. Aus diesem Grunde wurden Studios in den Bereichen Computer, Video und Toninstallation realisiert. Diese Werkstätten werden von TechnikerInnen betreut und stehen zwischen den Ausstellungsproduktionen – zwecks Auslastung und zur Deckung des großen Bedarfs – auch für künstlerische Arbeiten jenseits der Präsentation im O.K zur Verfügung.

Programmplanung

Um für Problemstellungen optimale Lösungen zu erreichen ist es nötig, den Tatsachen ins Auge zu blicken. Die erste lautet: Linz ist eine Provinzstadt, ohne lange zurückreichende Traditionen im Bereich der Künste und mit einer Struktur²²¹,

²²¹ Ausnahme bildet hierbei ars electronica – doch davon mehr an anderer Stelle.

die in Größe und Diversifikation einer auf Industrie ausgerichteten Landeshauptstadt angemessen ist. Deshalb ist es unrealistisch, dass sich in kürzerer Zeit ein differenziertes und vielschichtiges Ausstellungs- und Diskurssystem – aufgeteilt auf zahlreiche Einrichtungen mit speziellen Nischenkompetenzen – entwickeln wird. Die zweite: Auch die kompetenteste künstlerische Leiterin eines Kunsthauses – mit vielfältigsten internationalen Kontakten – kann nicht gleichermaßen in den verschiedenen Zweigen des extrem aufgesplitterten gegenwärtigen Kunstdiskurses firm sein. Deshalb gerät eine Region leicht ins Hintertreffen, wenn sie einen Generalisten sucht, der all diese Defizite durch seine Person lösen soll. So passiert es in vergleichbaren Situationen häufig, dass eine reduzierte, schmale Position von Gegenwartskunst, die dem Interesse und Vermögen der jeweiligen LeiterIn entspricht, als Ganzes präsentiert wird. KünstlerInnen und RezipientInnen aus peripheren Städten, sind so meist von einem beträchtlichen Teil der Entwicklung abgeschnitten, auch wenn sich eine lokale Einrichtung dazu durchringt, eine KuratorIn mit internationaler Erfahrung für die Leitung der Kunstinstitution zu engagieren.

Dieser Falle versucht das O.K-Centrum für Gegenwartskunst durch eine kompliziert anmutende Konstruktion zu entgehen. Das Haus hat einen Direktor, der für Kontinuität sorgt. Dieser bestellt zeitlich befristet einen operativen, künstlerischen Beirat, der sich aus in- und ausländischen KuratorInnen zusammensetzt. Sie entscheiden über die strategische und mittelfristige Planung, kuratieren selbst Projekte, laden aber auch international renommierte FremdkuratorInnen für konkrete Ausstellungsprojekte ein. Jede FremdkuratorIn bekommt aus dem Kreis des Beirats eine Person beigelegt, die in Abwicklung und Konzeption unterstützend und beratend zur Seite steht. Durch wechselnden Beiräte und FremdkuratorInnen schafft sich das O.K ein Netzwerk von im internationalen Kunstsystem wichtigen Persönlichkeiten, welche die Institution nicht nur beim „Vorbeischauen“ wahrnehmen, sondern sie aus konkreter Zusammenarbeit kennen und schätzen lernen.

Ein wesentlicher Zusatznutzen versteckt sich dabei vor allem für lokale KünstlerInnen. Internationale KuratorInnen werden durch die Vorgabe des Hauses –

heimische KünstlerInnen in den Ausstellungen zu berücksichtigen – „gezwungen“, sich mit der heimischen KünstlerInnenschaft zu beschäftigen. Durch die Kenntnis der lokalen Szene geschieht es immer wieder, dass freie AusstellungsmacherInnen bei Projekten, die sie in anderen Kunsthäusern realisieren, auf OberösterreicherInnen zurückgreifen, auch wenn sie diese aus Gründen des Gesamtkonzepts vor Ort nicht berücksichtigen können.

Durch solche Vorgangsweise können sehr divergierende aktuelle Kunstauffassungen auf höchstem Niveau im O.K gezeigt werden, die in Metropolen in unterschiedlichen, jeweils spezialisierten Institutionen zu sehen sind. Ein scharfer Diskurs zwischen den aufeinander folgenden Ausstellungen, die oft recht divergente Auffassungen innerhalb des Kunstsystems spiegeln, wird möglich. Zusätzlich bringen die unterschiedlichen Beiräte und FremdkuratorInnen jeweils neue Verbindungen und MeinungsmultiplikatorInnen ans Haus heran.²²²

Die Hälfte des Parnass

Die Frage der Geschlechterparität im Ausstellungswesen wird spätestens seit den 70er Jahren in Wellenbewegungen in unterschiedlicher Dichte problematisiert. Differenzierte Untersuchungen weisen nach, dass die chauvinistische Misere einer eklatanten Disproportion – nicht nur in Linz – auch heute noch keineswegs beseitigt ist. Nach einer kurzfristigen Verbesserung der Praxis Mitte der 90er Jahre fallen in den letzten Jahren die Quoten international wieder auf die tradierten Werte von etwa 0 – 20% Künstlerinnenanteil zurück.²²³ Um in dieser Frage einen Sprung vorwärts zu machen, hat sich das O.K nach ausführlichen Diskussionen unterschiedlicher Modelle zu folgender Vorgangsweise entschlossen: Uns erscheint es weder sinnvoll noch zielführend, für jede einzelne Ausstellung einen fixen Prozentsatz an

²²² In diesem Zusammenhang kann festgestellt werden, dass es – nicht zuletzt dank dieser Methode einer internationalen Vernetzung – über die Jahre gelungen ist, dass das O.K rein quantitativ die ausführlichste Berichterstattung aller österreichischen Kunsteinrichtungen im „kunstforum international“ sicherstellen konnte.

²²³ Der Anteil bei den documentas etwa, schwankte zwischen 0,7 % und 20 % und erreicht einen Schnitt von 10,1 % Frauenanteil. (Vgl. Alfred Nemecek: documenta, eva Hamburg 2002)

Künstlerinnen den jeweiligen KuratorInnen vorzuschreiben, da dadurch deren Gestaltungsspielraum ungebührlich eingeschränkt wird. Jedoch werden alle FremdkuratorInnen davon informiert, dass das O.K-Centrum auf einen 50-prozentigen Frauenanteil reflektiert. Gleichzeitig hat die bestellte KuratorIn für die jeweilige Ausstellung freie Hand in der KünstlerInnenauswahl. Durch stetige Evaluierung sind Beirat und Direktor des Hauses über den laufenden Stand der Quote informiert. Es ist Aufgabe dieser Personen, das Jahresprogramm so zu gestalten, dass die Jahresquote an KünstlerInnen nicht unter 40% fällt.

Dass dies – selbstverständlich ohne die geringste Einbuße an Qualität – über die Jahre gelungen ist, ohne von der Öffentlichkeit registriert zu werden, ist Anlass zur besonderen Freude. Um der Falle einer Quoten/Qualitäts-Diskussion auszuweichen, setzt das O.K-Centrum diese Tatsache in der Öffentlichkeitsarbeit bewusst nicht ein. Tatsache ist, dass die Zusammenstellung von gelungenen KünstlerInnenlisten unter diesen Bedingungen für KuratorInnen oft deutlich mühsamer ist, weil die geringere Präsenz von Frauen im Kunstgeschehen zusätzliche Recherchearbeit bedingt.

Jenseits von Kunsthalle und Museum

Die vorhergehenden Kapitel definieren eine recht facettenreiches Konglomerat von Aufgaben. Doch welche Art Kunsthaus versteckt sich hinter der Einrichtung „O.K-Centrum für Gegenwartskunst“ eigentlich? Dies ist leichter in Abgrenzung zu beschreiben, da es als Typologie kein Vorbild kennt, sondern sich aus vielen speist und das Konzept aus der Analyse der konkreten oberösterreichischen Situation heraus entwickelt wurde. Natürlich ist das PS 1 in Queens²²⁴ bei der Nachjustierung der Konzeption immer präsent – aber Linz ist ganz sicherlich nicht New York. Jedenfalls versteht sich das O.K als ein künstlerInnenzentriertes Haus. Das bedeutet,

²²⁴ Das PS1 (public school No.1) wurde als neue Kunsteinrichtung etwa zur selben Zeit wie das O.K-Centrum gegründet. Es gelang ihm innerhalb kürzester Zeit, den internationalen Durchbruch zu schaffen und gehört heute zu den bedeutendsten Kunsteinrichtungen in New York. Es ist etwa zehnmal so groß wie das O.K-Centrum und stützt sich wesentlich auf zwei Pfeiler: ein engagiertes Artist-in-Residence Programm, von dem jeweils große Rauminstallationen gezeigt werden und einen Ausstellungsbereich.

dass Praxis und Notwendigkeiten sich aus den Bedürfnissen der ProduzentInnen entwickeln müssen. Demgegenüber sind Kunsthallen und Museen ihrer Haupttrichtung nach rezipientInnenzentrierte Einrichtungen²²⁵. Ihre Aufgaben deuten demnach Richtung „zeigen, bewahren, erforschen“. Die bestimmenden Begriffe fürs O.K-Centrum mit seiner Orientierung an die Kunstschaffenden liegen eher bei „experimentieren, produzieren, informieren, diskutieren“.

Nachdem in Oberösterreich die Produktionsbedingungen, die Informations- und Diskussionsbedürfnisse, die Präsentationsbedingungen, aber auch die internationale Vernetzung für gegenwärtige Kunst unzureichend waren, musste sich das O.K von vorgegebenen Konzepten absetzen. So wurde der Versuch unternommen, eine „eierlegende Wollmilchsau“ zu schaffen, welche die Vorgaben eines Produktions- und Werkstättenhaus mit denen einer Ausstellungshalle verbindet. Die ersten Jahre wurden alle im O.K gezeigten Arbeiten auch vor Ort produziert. So musste das Haus – in Öffnungstagen gerechnet – mehr als die Hälfte des Jahres für Interessierte geschlossen bleiben. Es stellte sich nämlich bald heraus, dass es sowohl für KünstlerInnen als auch für BesucherInnen oft unbefriedigend ist, das Haus während der Produktionsphasen für RezipientInnen zugänglich zu halten. Nicht jede Künstlerin ist beglückt, wenn Interessierte ihr über die Schulter schauen, und viele Besucher sind enttäuscht, wenn gerade zum Zeitpunkt ihrer Visite so mancher Künstler einfach schläft, isst oder im Kaffeehaus rastet.

Um die ausstellungsfreien Produktionszeiten zu minimieren, werden heute unterschiedliche Zonen des Hauses zeitlich versetzt bespielt. Aus dem selben Grund akzeptiert das O.K jetzt auch, dass ein Teil der Exponate anderswo entwickelt wurde und nicht in jedem Fall direkt für seine Räumlichkeiten neu konzipiert wird. Der Anteil der Produktionen bewegt sich heute bei 70 bis 80 Prozent.

Ein weiteres Problem eröffnete sich durch den Versuch der radikalen Gleichbehandlung aller KünstlerInnen, die im O.K für einer Ausstellung

²²⁵ Das Festival der Regionen als rezipientInnenorientierte Struktur wird im letzten Teil dieser Arbeit ausführlich geschildert.

produzieren. Geübte Praxis des O.K-Centrums ist, dass alle produzierten Werke nach der Ausstellungsphase – anders als bei Museen – ins Eigentum der ProduzentInnen übergehen. Egalitäre Vorhaben – gegenüber von am Markt gut reüssierenden und besonders förderungswürdigen lokalen JungkünstlerInnen – führten jedoch in der Praxis zu Ungerechtigkeiten. International sehr renommierte KünstlerInnen profitierten viel deutlicher von dieser Regelung. Da das O.K sich wesentlich auf kontextbewusste, ortsspezifische Arbeiten konzentriert, sind viele von ihnen umfangreich und voluminös. So mussten wir oft erleben, dass KünstlerInnen, die es „ohnehin schon geschafft haben“, ihre Werke direkt zur nächsten Ausstellung oder Galerie transportierten und so einen Mehrfachnutzen ziehen konnten, die Jungen jedoch kaum wussten, wo sie ihre Arbeiten unterstellen sollten. So gingen wir dazu über, bei internationalen KünstlerInnen Koproduktionen mit deren jeweiliger Galerie anzustreben beziehungsweise vertraglich festzulegen, dass bei Verkauf durch die Galerie ein Teil der Produktionskosten ins Haus zurückfließt. Andererseits sind gelegentlich Sonderbudgets für große Installationen einzelner Promi-KünstlerInnen nötig, um sie für die Arbeit an einem Projekt gewinnen zu können, das für die Gesamtheit der Ausstellung besonders bedeutend erscheint.

Über verspätete Adaptierung zum richtigen Zeitpunkt

Nachdem nötige Umbau- und Renovierungsarbeiten am ehemaligen Schulgebäude erstmals zwecks Erfahrungssammlung bei laufendem Betrieb auf eigenen Wunsch hintangestellt wurden, entwickelte sich dies zum zeitlich und konzeptuell anspruchvollsten Projekt. Um das Verhältnis von Architektur und begleitendem „Kunst-am-Bau“-Programm ausgewogen zu gestalten, wurden parallel beide Ausschreibungen gestartet. Für die Architektur wurde ein geladener Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem jüngere österreichische Architekten berücksichtigt wurden.²²⁶ Die Jury entschied sich für das Projekt von Peter Riepl,²²⁷ der Anfang

²²⁶ Geladen wurden die Architekten: Plöderl/Moser, Riepl/Moser (in der Folge Riepl/Riepl), August Kürmayr, Driendl/Steixner, PAUHOF und Rieger/Riewe.

²²⁷ Friedrich Achleitner, Jaques Blumer, Wilfried Matuschek, Manfred Mohr, Laurids Ortner, Martin

1994 unter der Auflage den Auftrag übertragen bekam, bei der Planung die SiegerInnen des begleitenden, offen ausgeschriebenen KünstlerInnenwettbewerbs einzubeziehen. Aus deren erster Wettbewerbsstufe hatten sich sechs Personen qualifiziert.²²⁸ Diese einigten sich mit O.K-Centrum²²⁹ und dem Architekten, künstlerische Gestaltungselemente in den Bau einzubeziehen. Diese exemplarische Verwebung von Architektur und Kunst stellte ungewöhnliche Anforderungen an KünstlerInnen, Architekten und das O.K-Centrum, doch konnten durch diesen Prozess nicht nur wesentliche Weiterentwicklungen für die Debatte von „Kunst-am-Bau“ eingeleitet werden, sondern auch das Ergebnis befriedigte zuletzt alle Beteiligten.²³⁰ Sowohl die internationale Resonanz als auch die praktischen Erfahrungen des Startprojekts²³¹ im Frühsommer 1998 bestätigten die Qualität des Umbaus.

Ausstellungs- und Produktionshaus

Die Koppelung von Produktions- und Ausstellungshaus ermöglicht ein ortsspezifisches und prozessorientiertes Arbeiten für KünstlerInnen und KuratorInnen. Sie können bei der Erstellung der Werke bereits Ausmasse und Kontexte der gegebenen Räumlichkeiten berücksichtigen, sie verändern, die Werke aufeinander abstimmen oder mit ihrer Arbeit aufeinander reagieren. Für die Besucher von Ausstellungen sind spezifische Ergebnisse einer ortsspezifischen Produktion manchmal nicht deutlich zu lesen. Eine gut konzipierte Arbeit sowie die sorgfältige Auswahl bestehender Werke durch KuratorInnen kann die sichtbare Differenz zu

Sturm, Rainer Zendron

²²⁸ Sabine Bitter, Karl-Heinz Maier, Otto Mittmannsgruber, Johann Moser, Robert Schuster und Helmut Weber

²²⁹ Verantwortliche Kuratoren für den Umbau waren Martin Sturm und Rainer Zendron.

²³⁰ Wesentliche Ergebnisse dieses Prozesses sind im Buch Saxenhuber/Schöllhammer: O.K – Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? edition selene Wien 1998 nachzulesen.

²³¹ Unter dem Titel Archiv X konzipierte der damalige Beirat (Paolo Bianchi, Elisabeth Madlehner, Christian Scheib, Andrea Sodomka, Martin Sturm, Rainer Zendron) gemeinsam die Eröffnungsausstellung.

einem Museum nahezu zum Verschwinden bringen. Manche Länderpavillons der Venedig-Biennale arbeiteten schon beträchtliche Zeit mit ähnlichen Vorgaben. Spätestens seit der documenta 9²³² tauchen ortsspezifische Rauminstallationen in allen großen Ausstellungen auf. Doch normalerweise gibt es in Museen oder Ausstellungshallen – schon allein aus Kostengründen – nur eine zentrale, vor Ort errichtete Installation, um welche dann Leihgaben gruppiert werden. Das Fehlen einer Produktionsstruktur und -organisation führt zu ausufernden Kosten, während das O.K-Centrum als zentrale Pfeiler Produktionsteam und Werkstätten eingeplant hat und so jede Vor-Ort-Arbeit relativ kostengünstig und höchst professionell durchführen kann.

Der globale Komplex

Thematisch versuchte diese Ausstellung²³³ das Thema Globalisierung auf leichtfüßige Art anzuschneiden und neu zu denken. Durch den ironischen Titel, der sowohl auf das Kompliziert-Komplexe der aktuellen Verhältnisse, als auch auf die Überdeterminiertheit und Überfrachtung des Begriffs „global“ verwies, sollte dies schon von Anfang an klargelegt werden. Formal wurde – ganz im Sinne des O.K-Konzepts – eine Mischform zwischen neuen Produktionen²³⁴ und adaptierten Leihgaben²³⁵ gewählt. Im Zuge eines zweimonatigen Residency entwickelte Matthew Ngui eine prozessorientierte Arbeit, die ortsspezifisch in alle Ausstellungsräume und Installationen intervenierte. Die Präsentation des 40-jährigen

²³² documenta 9, Kurator: Jan Hoet, Kassel 1992

²³³ KuratorInnen: Christa Schneeberger, Rainer Zedron; mit einem Gemeinschaftskatalog des Grazer Kunstvereins und des O.K-Centrums für Gegenwartskunst, Linz 2002.

²³⁴ Neue Arbeiten entstanden von Anne und Patrick Poirier, einem sehr renommierten französischen Künstlerpaar, Matthew Ngui, seit der documenta 10 und der Venedig Biennale 2001 international bekannt; Peter Friedl, österreichischer Shooting-Star mit Linzer Wurzeln, der zum Globetrotter mutierte; Renée Green mit New York – Wien Background und Monika Pichler, Linzerin mit Faible für Orientalisch-Feministisches.

²³⁵ Armando Marino aus Kuba entwickelte seine Arbeit von der Havanna Biennale weiter. Der Brasilianer Cildo Meireles steuerte seine neue Arbeit aus dem Kiasma in Helsinki bei. Leihgaben von Danica Dakic (YU), Jacqueline Hassink (NL), Jun Yang (VR China/A), und Stefan Eins (A/USA) vervollständigten die Ausstellung.

Singapur-Chinesen Ngui im O.K reiht sich in eine lange Liste von KünstlerInnen einer mittleren Generation ein, die in ihrem Land und für eine spezialisierte Öffentlichkeit bereits sehr bedeutend sind, trotzdem jedoch in Österreich noch nicht gezeigt wurden. Auch die Mischung von sehr erfahrenen, international erfolgreichen KünstlerInnen und jüngeren OberösterreicherInnen, von Männern und Frauen sowie von sehr ortsspezifisch entwickelten und anderen allgemein gültigen Arbeiten, die für die RezipientInnen wichtige Aspekte des Themas abdecken, lässt im Hintergrund dieses Projekts die Programmatik des Hauses durchscheinen.

Kunstlabor

Die ausgezeichnete Produktionsstruktur ermöglicht auch radikale Experimente im Ausstellungsbereich. Wenn ich von einem auf KünstlerInnen zentrierten Haus spreche, bedeutet dies in Konsequenz auch, dass hier Projekte möglich sind, die anderswo unrealistisch erscheinen. Vor dem Umbau des Hauses Mitte der 90er Jahre trafen wir die Entscheidung, keine Edelsanierung durchzuführen. Wir verzichteten bewusst auf einheitliche Parkettböden, integrierte Lichtkörper, neue Fenster und Türen sowie perfekte Wände. Diese Grundsatzentscheidung ermöglichte es uns nicht nur, das eingesparte Geld für notwendige Zusatzmaßnahmen umzuschichten,²³⁶ sondern ermöglicht im laufenden Betrieb radikale Umbauten und Eingriffe von KünstlerInnen, ohne dass die Rückführung zu überbordenden Kosten führt. So strahlt zwar das Haus auch während laufender Ausstellungen einen etwas rauen Werkstattcharakter aus, der heute in Kunsthallen unüblich ist, doch überwiegen eindeutig die Vorteile für KünstlerInnen und Projekte.

Vom Ausstellungsbereich abgetrennt wurden sechs Kleinapartments für KünstlerInnen geschaffen, die es diesen ermöglichen, an ihrem Projekt zu arbeiten, ohne ins Hotel ziehen zu müssen. Diese Lösung bewährt sich ausgezeichnet für

²³⁶ Mit dem Land OÖ wurde ein Fixsumme für den Umbau ausgehandelt, der auf einer Kostenschätzung der zuständigen Behörde für eine übliche Gesamtdaption beruhte. Die Einsparungen aus billigeren Ansätzen für Fenster, Fußböden usw. wurden für die Errichtung des Mediendecks am Dach des Hauses eingesetzt.

Projektarbeit. Gerade ausländische KünstlerInnen schätzen es, im Haus zu wohnen und zu arbeiten, vor allem wenn sie in der heißen Produktionsphase sind erweist es sich oft als sinnvoll, auch während der Nacht in den Videostudios zu schneiden und dann keine langen Wege zum Hotel mehr zu haben. Für das O.K-Centrum bedeutet diese Lösung beträchtliche Einsparungen an Hotelkosten und ermöglicht so überhaupt erst, dass KünstlerInnen über Monate vor Ort produzieren können.

Die Augen der Architektur²³⁷

Einer der zentralen Punkte, wo sich Kunst und Leben kreuzt, wo Sinnfreies und Zweckmäßiges auf der Schneide stehen, wo kühne Utopien und dumpfe Banalitäten sich begegnen, war immer die Architektur. Wo aber zeigen uns hier und heute Bauten mehr als zweifelhafte Zweckmäßigkeit oder oberflächliche Behübschung? Sind alle Ritzen unserer Gesellschaft bereits so restlos mit scheinrationalen Nützlichkeiten abgedichtet, dass sich jeder Strahl einer Utopie von außen als bloßes Irrlicht ihrer selbst erweist? Kann uns Architektur überhaupt Lücken aufzeigen, die nicht von der Gesellschaft bereits aufgebrochen wurden?

Das Projekt „Mit den Augen der Architektur“ versuchte Fragen der zeitgenössischen Architektur zu thematisieren. Nicht durch die Präsentation von Plänen fiktiver Projekte für nicht vorhandene Auftraggeber. Es war auch nicht das Ziel, Architekturexperten und -kritiker zu ermuntern, für die Realisierung der gezeigten Entwürfe Unterschriftenlisten an die Politiker zu schicken. Fünf ArchitektInnen (-Gruppen) reflektierten aus unkonventionellen Perspektiven heutige Architektur auf sinnliche Weise. Der flüchtige Blick wurde geschärft. Verschobene Blickwinkel durchleuchteten das Verhältnis der Gesellschaft zum ästhetischen Befinden. Die Architekturinstallationen versuchten sich als Transportmittel, als Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf die Gegenseite zu richten und Entgegnungen zu formulieren.

Dieses Projekt kann als Beispiel für eine radikal in die Bausubstanz eingreifende,

²³⁷ Kurator: Rainer Zendron; KünstlerInnen: Heidulf Gerngross, Brigitte Löcker, Prinzgau/Podgorschek, Tschapeller/Ventimiglia, Hans Peter Wörndl.

prozesshaft und ortsspezifisch entwickelte Ausstellung stehen. Die Installationen verwoben sich ineinander und mit dem vorhandenen Haus. Kein Beitrag und kein Ausstellungsraum blieb verschont. Selbst der Katalog war integrierter Teil des Interaktionsprozesses²³⁸. Zwei Projekte führten die Möglichkeiten des Hauses als Kunstlabor auch für die BesucherInnen der Ausstellung sinnlich vor Augen: Wolfgang Tschapeller richtete 350 Lautsprecher auf die Innenwände des Hauses, mittels denen er dem altem Gemäuer Informationen über moderne Planungsverfahren vermitteln wollte. Zu diesem Zweck verlegte er im Ausstellungsbereich 30 km Lautsprecherkabel. Das Gewirr von Kabelsträngen bildete ein Netz sich verbindender und wieder teilender Leitungen, die in zahlreichen Durchbrüchen und Schlitzern sämtliche Wände durchstießen. Prinzgau/Podgorschek frästen ein Loch durch die Dachhaut und alle Geschossdecken, um Wassertropfen von Außen bis auf eine heiße Herdplatte im Keller fallen zu lassen. Das Loch ist in zwei Geschossen – durch eine Glasplatte versiegelt – bis heute erhalten.

Prozesshaftes Arbeiten statt Werkorientierung

Das Spannungsverhältnis zwischen Prozess und Produkt wurde in unterschiedlichen Formen vom O.K.-Centrum aufgearbeitet, wobei vor allem für prozesshaftes Arbeiten von KünstlerInnen, KuratorInnen und TheoretikerInnen viel Freiraum geschaffen wurde. Eine scheinbar logische, idealtypische Aufgabenteilung zwischen kommerziellen Galerien und Kunsteinrichtungen der öffentlichen Hand legt nahe, dass sich letztere den Entwicklungsprozessen innerhalb des Kunstsystems und seinem Austausch mit den BesucherInnen widmen. In der Realität findet jedoch zunehmend Konkurrenz zwischen öffentlichen und privaten Bereichen statt, wobei vor allem die öffentlich finanzierten Einrichtungen ihre Aufgaben vernachlässigen. Diese Entwicklung hat seinen Ursprung in Forderungen und Erwartungen seitens PolitikerInnen, welche nicht nur im Kunstfeld zunehmend auf New Public Management setzen und etwa Besucherzahlen und breiteste Akzeptanz der

²³⁸ O.K.-Centrum: Die Augen der Architektur; Linz 1994. Projektleiter des Katalogs war Wolfgang Paminger. Der Katalog wurde als bester Katalog des Jahres vom Bundesministerium ausgezeichnet.

Bevölkerung als allgemein gültigen Maßstab begreifen. Statt der Weiterentwicklung durch Experimentieren im jeweiligen Sektor Vorrang einzuräumen, drängen sich alle im gleichen Segment. Das O.K-Centrum für Gegenwartskunst sucht demgegenüber – mit Rückendeckung der Politik – seine Aufgabe im Neuen und Prozesshaften.

Kraft des Materials

Diese prozesshafte, interagierende Ausrichtung bildet sich in einer Reihe von Projekten besonders deutlich ab. In der ersten Ausstellung des Hauses nach Abschluss der einleitenden Konzeptionsphase (1992) wurde dem Diskursiven in der Arbeit der KünstlerInnen - in Differenz zur isoliert produzierenden KünstlerIn - eine Plattform geboten. Innerhalb von drei Monaten gemeinsamen Lebens, Arbeitens und Streitens wurde die Ausstellung vor Ort entwickelt. Neun KünstlerInnen²³⁹, deren bisherige Arbeit eine intensive Auseinandersetzung mit Ausdrucksmöglichkeiten von Material spürbar machte, wurden eingeladen, sich gemeinsam am Thema abzuarbeiten. Die TeilnehmerInnen waren so gewählt, dass recht divergierende Begriffe von Material den Ausgangspunkt bildeten. Während der Arbeitsphase tauschten die KünstlerInnen ihre Positionen zum Thema aus. Um die Debatten anzufachen, wurden TheoretikerInnen²⁴⁰ eingeladen, die den Diskurs immer wieder neu aufmischten.

Ziel der Ausstellung war es, ein breites Spektrum gleichberechtigter Auffassungen des Themas zu zeigen. Der Katalog²⁴¹ war als Ringmappe mit trennbaren Einzelpaketen ausgeführt, damit jede Beteiligte neben dem Gesamtprodukt auch einen kleinen „Einzelkatalog“ hatte. Die konzentrierte, doch lang anhaltende,

²³⁹ Kurator: Rainer Zendron; KünstlerInnen: Susanne Ahrendt, Christian Bartel, Sabine Bitter, Bernhard Cella, Aglaia Konrad, Georg Nussbaumer, Norbert Schweizer, Timm Ulrichs, Helmut Weber.

²⁴⁰ Silvia Eiblmayr, Herbert Lachmayer, Michael Lingner, Lore Luis, Thomas Macho, Christian Scholz, Peter Tscherkassky.

²⁴¹ Katalog: Gertrude Plöchl

workshopartige Situation²⁴² stellte an alle Beteiligte hohe Anforderungen an Disziplin, Diskursbereitschaft aber auch sozialer Kompetenz. Der Prozess beinhaltete Höhen und Tiefen und schrammte mehrmals knapp am Scheitern vorbei. Für die beteiligten KünstlerInnen, die teils keinerlei Erfahrungen mit Gruppenprozessen und kollektiver Auseinandersetzung hatten, war die Situation ungewohnt, da im gewohnten Ausstellungsbetrieb allein das Produkt zählt.

Phantasma und Phantome

Neue Bildsprachen und Formen der Auseinandersetzung mit dem „Unheimlichen“²⁴³ können nicht als bloßer Wechsel der Mode begriffen werden. Nach den Schrecken von Naziherrschaft und Zweitem Weltkrieg waren die KünstlerInnen gezwungen, dieses Problemfeld neu zu betrachten. Die Entwicklungen haben nicht nur unsere Perspektive verändert, das Unheimliche tritt uns heute auch in veränderter Gestalt gegenüber – das Fehlen des symbolischen Gestus ist Ausdruck davon. Mit dem traditionellen Inventar kann es nicht mehr gefaßt werden. Die Zersplitterung und Zerstückelung unserer phantasmatisch „eingerahmten“ Wirklichkeit ist so weit fortgeschritten, dass selbst die Konstruktion einer heilen und heilenden Gegenwelt nicht mehr tragfähig ist. Die Vorstellung einer imaginären Vollständigkeit und Ganzheit ist endgültig fragwürdig geworden: „Nicht der Rückgriff auf Vor-Bilder kann der augenblicklich feststellbaren ‚Bildstörung‘ entgegenwirken, sondern im Gegenteil eine genauere Ortung von Lücken und Leerstellen.“²⁴⁴ Die Ortung des Unheimlichen als etwas, was zwischen den Bildern geschieht, ist Richtschnur des Ausstellungsprojekts.

²⁴² Um den Lagerkoller hintanzuhalten, wurden gemeinsame Ausflüge unternommen, bei denen die heimischen Künstlerinnen den ausländischen Gästen Interessantes zeigten. Im Zuge des Aufenthaltes stifteten sich so Beziehungen zwischen erfahreneren, international agierenden KünstlerInnen und jungen, regional agierenden.

²⁴³ Das Projekt wurde als Teil einer Reihe von Ausstellungen entwickelt, die sich mit Kubin und dem Unheimlichen beschäftigten. Beteiligte Organisationen: Landesgalerie, Kubinhaus, O.K-Centrum für Gegenwartskunst, Stifterhaus, ...

²⁴⁴ Jean-Pierre Dubost: Bildstörung, Reclam Leipzig 1994, S. 12

Das Projekt hat sich zur Aufgabe gestellt, dieser verdeckten und verborgenen Seite des Lebens Ausdruck zu schaffen. TheoretikerInnen/AnalytikerInnen²⁴⁵, die ein Naheverhältnis zur Kunst haben, wurden eingeladen, sich eine Künstlerin als Projektpartner zu wählen, um sich mit dieser über mehrere Monate zur Frage des Unheimlichen auszutauschen.²⁴⁶ Die TheoretikerInnen waren aufgefordert, ihre Sicht des Unheimlichen textlich darzustellen, die KünstlerInnen,²⁴⁷ sie mit gestalterischen Mitteln auszudrücken. Während des Prozesses fand ein unterschiedlich intensiv geführter Diskussionsprozess zwischen den jeweiligen Paaren statt. Zusätzlich wurden Plenarsitzungen und ein Symposium angeboten. Der spannende Prozess war Zentrum dieses Projektes. Ausstellung und zwei Katalogbände versuchten diesen abzubilden.²⁴⁸

Gesellschaftsrelevante Themen als Vorwurf

Die vorangegangenen Beispiele führen vor Augen, dass sich das O.K-Centrum auch gesellschaftlich brisanten Fragen im Rahmen seiner Projekte stellt. Die Auffassung, dass KünstlerInnen oft Probleme unserer Welt aufschlussreicher für RezipientInnen bearbeiten als mancher abstrakt gelehrter Aufsatz, stand dafür ebenso Pate wie die von den Cultural Studies geprägte Haltung, neue Verbindungen zwischen unterschiedlichen kulturellen Feldern fruchtbringend neu knüpfen zu müssen. Dabei wurden sehr unterschiedliche Wege der Auseinandersetzung gewählt. Klassische Symposien begleiteten KünstlerInnenausstellungen ebenso, wie parallel geführte kulturtheoretische Präsentationen oder Vortrags- und Diskussionsreihen, die

²⁴⁵ Patrizia Giampieri-Deutsch, Christian Kläui, Hans-Joachim Lenger, Karl-Josef Pazzini, Jutta Prasse, August Ruhs, Regula Schindler, Georg Christoph Tholen, Peter Widmer.

²⁴⁶ beim Auswahlprozess wurden sie von den Kuratoren Christoph Tholen und Rainer Zendron beraten.

²⁴⁷ Anna und Bernhard Blume, Klaus vom Bruch, Johannes Deutsch, Marc Erismann, Elke Krystufek, Sibylle Lewitscharoff, Just Merrit, Walter Niedermayr, Anselm Stalder,

²⁴⁸ Sturm/Tholen/Zendron: Phantasma und Phantome – Lacan, sowie: Die andere Seite der Wirklichkeit – Symposium, Residenz Wien 1995

entweder künstlerInnen- oder rezipientInnenorientiert angelegt waren.²⁴⁹ Im Rückblick auf das vergangene Jahrzehnt reiht sich eine beachtliche Palette fundierter, inhaltreicher Themenkataloge und Theoriebände aneinander.

Sozialmaschine Geld

Ökonomisch gelehrte Abhandlungen können Emotionen, Fragen und Widersprüche, die unsere Beziehung zum Geld dominieren, nicht einmal ansatzweise klären. Die tiefe Ambivalenz aber, welche das Abendland traditionell dem Geld entgegenbringt, nämlich einerseits die Entfaltung des rational handelnden *homo oeconomicus* anzustreben, gleichzeitig aber von tiefem Mißtrauen gegen alle Praktiken der „Bereicherung“ geprägt zu sein, hat die europäische Mentalität und Kultur stärker geprägt, als die ökonomischen Theoriegeschichten aufzeigen konnten. Die öffentliche Debatte über das Thema im Zuge der Euro-Einführung führt deutlich vor Augen, dass sich nicht zuletzt „im Geldwesen eines Volkes alles spiegelt, was ein Volk will, tut, erleidet, ist ...“.²⁵⁰

Die kulturelle Dimension des Geldes wird in der Ausstellung „Sozialmaschine Geld“ ins Scheinwerferlicht gestellt.²⁵¹ Geld wird ausgehend von der Alltagserfahrung der Menschen unter die Lupe genommen. Experimentelle künstlerische Verfahrensweisen und archivarisch-wissenschaftliche Aufarbeitung treten durch die dialogische Struktur des Projektes in ein direktes Verhältnis zueinander. Nicht im Sinn eines illustrativen Kommentars, sondern im Sinn eines Dialogs unterschiedlicher kultureller Codes, sind sie zusammen bestens geeignet, die Widersprüche, Emotionen und Fragen zu klären.

Parallel dazu wurden in der Ausstellung Handlungsfelder eingeführt, die

²⁴⁹ Die Theoriereihen werden ähnlich wie die Ausstellungsprogramme vom jeweiligen Beirat gemeinsam mit FremdkuratorInnen verantwortet.

²⁵⁰ Schumpeter, nach Wolfgang Pircher: Sozialmaschine Geld, anabas Ffm. 2000, S. 12

²⁵¹ Kurator: Gottfried Hattinger, 1999 – 2000; zweibändiger Katalog - Herausgeber Bd.1: Gottfried Hattinger, Bd.2: Wolfgang Pircher, anabas Ffm. 2000.

BesucherInnen motivieren, aktive symbolische Operationen durchzuführen, um die Bedeutung des Geldes als Kristallisationspunkt sozialer Praxis zu begreifen.

Paradoxe Interventionen und Verstöße gegen ein gewachsenes System führen uns dessen Gesetzmäßigkeiten besonders kraß vor Augen. KünstlerInnen²⁵² treiben ein absurdes Spiel mit monetären Komponenten und Wertvorstellungen, welches die engen Grenzen dieses historisch gewachsenen Systems durchkreuzen und uns so das Maß an Ausdifferenziertheit unseres sozialen Wissens deutlich vor Augen führen.

²⁵² An der Ausstellung waren 31 KünstlerInnen mit historischen Arbeiten und aktuellen, auftragsgebundenen Installationen beteiligt.

Architekturforum

Mitte der 90er Jahre wurde vom Landeskulturbeirat das Architekturforum OÖ initiiert. Anders als die anderen Gründungen dieses Ausschusses dauerte es einige Zeit, bis sich eine Gruppe von Aktivisten gebildet hatte. Vor allem aufwändige Diskussionen mit der Kammer und teilweise auch der Zentralvereinigung der Architekten behinderten vorerst einen zügigen Aufbauprozess. Das Architekturforum konstituierte sich schließlich als Zusammenschluss von Einzelpersonen²⁵³ und VertreterInnen von Organisationen.²⁵⁴ Ausstellungen, Vorträge und Diskussionen wurden zu Beginn in wechselnden Häusern veranstaltet. Nach zähen Verhandlungen gelang es 1997, die Stadt Linz dafür zu gewinnen, die ehemalige Volksküche als zukünftige Heimstätte fürs Architekturforum zu fixieren.²⁵⁵

Moderne und Zweckrationalismus in der Architektur

Wir leben in einer Zeit, die mit unbändiger Dynamik und zäher Hoffnungslosigkeit in unterschiedliche Richtungen zerrt. Wir erleben Gebäude anders als noch vor 50 Jahren. In hektischer Betriebsamkeit erfassen wir eher Straßenzüge als das einzelne Gebäude. An Stelle der Fenstereinfassungen nehmen wir Leuchtreklamen und Firmenschilder wahr. Im Alltag haben wir kein Interesse fürs Original, das Symbol steht wirkungsvoll fürs Ganze. Durch die Medien hat sich unsere Erkennungs- und Erfahrungszeit radikal verkürzt. In einer mediatisierten Umwelt verliert die räumliche Erfahrung zugunsten der zeitlichen Komponente an Bedeutung. Details verschwimmen, werden unscharf und gehen neue Beziehungen mit räumlich Entferntem und zeitlich Nahem ein. Entscheidend wird, welches Bild folgt. Vernetzungen, Montagen und Kontexte bestimmen unsere Eindrücke. Die

²⁵³ Federführend waren zum Start: August Kürmayer, Klaus Leitner, Gerhard Neulinger, Gertrude Plöchl, Peter Riepl, und Rainer Zendron sowie als Vertreter des O.K-Centrums Martin Sturm.

²⁵⁴ Architektenkammer, O.K-Centrum, Zentralvereinigung der ArchitektInnen, Kunstuniversität Linz

²⁵⁵ Nach der endgültigen Fixierung des Hauses zog ich mich aus dem Vorstand des Architekturforums wegen Arbeitsüberlastung zurück.

Geschäftswelt hat auf diese neuen Erfordernisse architektonisch reagiert und treibt die Spirale zugleich weiter. Die Einkaufspassagen am Stadtrand setzen auf Environment, Erlebnis, beständige Veränderung. Anders als der Modernisierungsschub nach den zwei Weltkriegen sind Beschleunigung und Mediatisierung heute nicht begleitet durch ein Versprechen von Gerechtigkeit und Freiheit. Das Bewahren des Erreichten wird als „geringster anzunehmender Unfall“ propagiert. Radikale Umwälzungen verändern unseren unmittelbaren Lebensbereich, eine Verlangsamung ist viel unwahrscheinlicher als eine weitere Dynamisierung. Die Gesellschaft ist nicht in der Lage, Utopien zu entwerfen. Im Gegenteil: kollektive Sehnsüchte nach Geschlossenheit und Beharren treten auf.

Die Architektur kann keine Perspektiven entwickeln, wenn die Gesellschaft nicht in der Lage ist, Zielrichtungen anzugeben. Es ist bezeichnend, dass bedeutende ArchitektInnen mit Vorliebe nach ‚starken Politikern‘ rufen, die mit entschlossener Hand ihrer zeitgemäßen Architektur zum Durchbruch verhelfen sollen. Die Bevölkerung setzt sich jedoch mit resignativer Beharrlichkeit gegen einschneidende Veränderungen zur Wehr.

Heute muss qualitätsvolle Architektur „vor allen Prägnanz bewirken, gut oder schlecht ist dabei kein Kriterium. Und zu jeder Form von Prägnanz gehört natürlich Selbstbewußtsein ...“²⁵⁶ Unter gegebenen Umständen wirkt es plausibel, wenn Planer „selbstbewußte Architektur“ einfordern. Hierzulande ist zeitgenössisches Bauen eher im Gerede als in Diskussion und wird wenn nur unter großen Schwierigkeiten umgesetzt. Funktionale Architektur wurde ökonomisch instrumentalisiert und reduzierte in Folge sein breites Programm oft auf Fragen des Baustils. Um ihre Erscheinung entbrannte mit Aufkommen von Postmoderne und Neokonservatismus eine öffentliche Debatte, die immer öfter engagierte Architekten in Zynismus und Resignation treibt; gleich, ob es sich um die Entwürfe von Ortner & Ortner für den Messepalast, oder von Coop-Himmelblau fürs Ronacher

²⁵⁶ Ortner & Ortner Baukunst, OÖ Landesgalerie / Buchhandlung Walther König, Köln 1993, S. 9

handelt. In Zeiten, in denen es leichter scheint, auf dem Alexanderplatz ein feudalistisches Stadtpalais zu rekonstruieren als den Zeitgeist (im Hegelschen Sinn) architektonisch zu verwirklichen, spricht man schnell von mangelndem Selbstbewusstsein der Entscheidungsträger. Doch lässt sich das Fehlende tatsächlich mit „Selbstbewusstsein“ benennen? Birgt nicht auch die Verwirklichung eines Abgusses des alten Stadtpalais im Zentrum Berlins einen kräftigen Schuss davon?

Selbstbewusstsein lässt sich von Aufklärung und Rationalismus ableiten. Descartes' „cogito ergo sum“ meint die Selbstgewissheit, die sich aus der Selbstständigkeit des Denkens ableitet. Alles wird, nachdem es mit prüfender Skepsis überzogen ist, auf dem Selbstbewusstsein des Subjekts neu aufgebaut. Die Aufklärung bedient sich ausdrücklich der Architektur, um ihr Bild des selbstbewussten Menschen zu entwerfen, indem sie von der freien Fläche als Bauplatz für neue Ideen spricht. Descartes kritisiert, dass „alte Städte, ... die erst im Laufe der Zeit zu Großstädten geworden sind, verglichen mit jenen regelmäßigen Plätzen, die ein Ingenieur nach freiem Entwurf auf einer Ebene absteckt, für gewöhnlich ganz unproportioniert (sind). ... Zwar finden man (in gewachsenen Städten) oft Häuser, die ebenso kunstvoll sind, ... wenn man jedoch sieht, wie sie nebeneinander stehen, hier ein großes, dort ein kleines ... muß man sagen, daß dies nicht der Absicht vernunftbegabter Menschen entspricht. ... So wird man wohl einsehen, daß es höchst schwierig ist, ... wenn man nur an fremden Werken herumarbeitet.“²⁵⁷

Selbstbewusstes Bauen verlangt also nach der Leere. Die Architektur nimmt mit guten Recht in Anspruch, weit mehr in ihre Planung einzubeziehen, als ein Stück Grundfläche und den nötigen Luftraum darüber. Sie bearbeitet ein dichtes Spannungsfeld von Einflüssen. Sie beeinflusst die Umgebung und wird von ihr inspiriert. Anders ausgedrückt kann man sagen: Jedes Bauwerk ist in einen dichten Kontext eingewebt. Die Freiheit, die „selbst-bestimmte“ Architektur als Planungsvoraussetzung erheischt, ist analog dazu wesentlich weiter zu fassen: als

²⁵⁷ René Descartes, Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung, nach: Aistesis, Leipzig 1991, S. 412

Freiheit von überkommenen Gedanken, Vorstellungen, Projektionen, als Freiheit von Umwelteinflüssen, Kommunikations-, oder Verkehrsströmen. In Konsequenz schließlich, als Freiheit von sozialen Bedingungen – als Freiheit von konkreten Menschen?

Jede Konstruktion setzt davor geschoben einen Prozess der Dekonstruktion voraus. In der praktischen Bauaufgabe manifestiert sich diese Dekonstruktion meist in Schubraupen, die einen planen Untergrund ebnen, sowie Bürokraten, die Bewohner absiedeln und so die überkommenen soziale Geflechte zerreißen, um alles – dem autonomen Plan entsprechend – neu zusammzusetzen. Doch auch manifeste Dekonstruktion, die meist ungenügend bewusst wird, weil sie einer radikaleren Konstruktion vorausgeht, ist nicht in der Lage, Dinge restlos aus ihrem Kontext zu schälen, sondern bescheidet sich mit materiell oberflächlichen Lösungen. Dadurch stellt sich vielmehr die Frage, welche Stränge gelöst, welche aber verstärkt wirksam werden sollen.

„Du vermagst mein Angesicht nicht zu sehen, denn kein Mensch kann mich sehen ... [doch wenn] ich vorübergegangen bin ... wirst du in der Tat meine Rückseite sehen, doch mein Angesicht kann nicht gesehen werden.“²⁵⁸

Am nächsten kamen Architekten der Forderung nach Autonomie der Planung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Wohn- und Lebensverhältnisse der Bevölkerung lagen am Boden. Ein „radikaler Neuanfang“ erschien auch breiten Teilen der Mächtigen opportun. Detaillierteste Analysen der vier Funktionen (Wohnen, Arbeiten, Erholung und Verkehr) wurden nicht zuletzt im Rahmen der CIAM diskutiert. Auch beste Untersuchungen und Planungen eines so komplexen Mechanismus zwangen zur Systematisierung, Formalisierung und somit verkürzenden Vereinfachung. Wenn heute Kritiker versuchen, Versäumnisse wie etwa die „vergessene 5. Funktion“ als Ursache einzuklagen²⁵⁹, greift diese Kritik (bei

²⁵⁸ [2 Mos. 33 : 20, 22, 23]

²⁵⁹ Vgl. Thilo Hilpert: Die funktionelle Stadt, Braunschweig 1978

voller Würdigung dieser Ansätze) zu kurz, könnte sie doch nahelegen, ein besserer Plan wäre in der Lage, solch komplexe dynamische Prozesse mit formalistisch-technischen Methoden im vorhinein befriedigend zu erfassen.

„Zur klaren Verbildlichung des in Rede stehenden Verhältnisses möge man an das Gleichnis einer Lawine denken, welche einen steilen Abgrund hinabrollt, dabei ständig sich umwandelnd, d.h. immer neue und andere Stoffmassen in sich aufnehmend und das, was sie zuvor war, mit diesen neuen Stoffen durchdringend. Was also ist die bleibende Substanz dieser Lawine? ... Diese Lawine, die in rastloser Bewegung aus beständig neuen Stoffen gebildet wird (in jedem Zeitintegral eine andere, alles Neuauf-genommene sofort mit der gesamten Masse beständig verändernd)“²⁶⁰ stellt jede Systematik vor unlösbare Probleme.

Der wissenschaftlich-technische Fortschritt begründete sich wesentlich darin, dass sich fortan die Gegenstände nach der Stellung der Erkenntnisse zu richten hatten und so der Verstand der Natur die Gesetze einschrieb. Der Mensch definiert den Sinn der Umwelt und erhält so die Macht der Interpretation über die Natur, schafft sich eine Art zweite Natur, „deren Ablauf den Menschen mit der selben unerbittlichen Gesetzmäßigkeit entgegentritt, wie es früher die irrationalen Naturmächte getan haben.“²⁶¹ Um dieses Erklärungskompetenz nicht zu verlieren ist es nötig, die Vernunft zu instrumentalisieren. Adorno beschrieb dies in seiner etwas von Pessimismus und Resignation angereicherter Sprache: „Furchtbares hat der Mensch sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war. ... Ist der Prozeß jedoch in Gang, nähert sich die Erfahrungswelt der Menschen wieder der der Lurche an.“²⁶²

Dies ist einerseits Motor zunehmender Abstraktion, andererseits verhängnisvoller

²⁶⁰ Theodor Lessing: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen, München 1983, S. 74f. Lessing verwendete diese Gleichnis, um das Verhältnis des Lebens zur historischen Mechanik zu veranschaulichen.

²⁶¹ Georg Lukács, Geschichte und Klassenbewußtsein, nach Rüdiger Dannemann: Das Prinzip Verdinglichung, Frankfurt/M. 1987, S. 29

²⁶² Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1981, S. 47 / 50

Antrieb im Prozess der Dialektik der Aufklärung. „Der Fluch unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression, ... die Eliminierung der Qualitäten, ihre Umrechnung in Funktionen ...“²⁶³ Er infiziert über die rationalisierten Arbeitsweisen nicht zuletzt die Architektur. „Probleme, die deshalb nicht bewältigt werden können, weil sie aus der Bewältigung von Problemen stammen, bedürfen zunächst der Wahrnehmung. In Betracht der Voraussetzungen und der Folgen der geistigen Weltordnung aber ist Wahrnehmung ein Störenfried. Sie widerstreitet der Gewohnheit anzunehmen, daß alles im Griff sei. ... Wenn Theorien nicht mehr an der Erfahrung scheitern können, weil sie gegen sie abgedichtet sind, müssen sie aufgesprengt werden. Als Sprengsatz funktioniert jede andere Wahrnehmung des Anderen. Daraus folgt: statt der geläufigen Komplexitätsreduktion muß umgekehrt die sinnliche Komplexität der Welt forciert werden.“²⁶⁴

„Sieh doch!“ so sagte der Bücherwurm, als er sich durch das Papier fraß, „wie logisch zusammenhängend ist die Natur. Wohin ich auch forschend komme, überall ist ein Weg ...“²⁶⁵

Mit Entsinnlichung setzt sich Derrida in seinen Überlegungen zur Dekonstruktion auseinander.²⁶⁶ Sie kann nur produktiv wirken, wenn die Schichten der unterschiedlichsten Kontext-Stränge betrachtet werden und dabei möglichst wenig Gewalt im Sinne einer Zurichtung und Reduktion auf die eigenen Begriffe, aber auch im Sinne einer Ausrichtung der Gegebenheiten auf das definierte Ziel angewendet wird. „Ich glaube, daß ... die Dekonstruktionen, immer eine große Aufmerksamkeit für den Kontext voraussetzen, für alle Kontexte, für die geschichtlichen, wissenschaftlichen, soziologischen usw. Entsprechend den Kontexten kann man

²⁶³ Ebd., S. 50f

²⁶⁴ Dietmar Kamper in Sabine Gürtler (Hsg): Spontanität und Prozeß, Hamburg 1992, S. 94

²⁶⁵ gewendet nach Lessing, ebd: S. 36

²⁶⁶ In den Passagen aus Derridas Betrachtungen, die hier im Mittelpunkt des Interesses stehen, greift meiner Meinung nach Rortys Kritik an Derridas „schematischer Vorgangsweise“ nicht. (Vgl. Rorty: Eine Kultur ohne Zentrum, Stuttgart 1993, S. 134)

dann die Regeln der Dekonstruktion gewinnen, relative Regeln, die eine relative Allgemeinheit haben, die man aber bis zu einem gewissen Punkt benutzen, übersetzen und lehren kann; ... (aber) jeder Kontext erfordert eine idiomatische²⁶⁷, dekonstruktive Geste, so idiomatisch wie möglich.“²⁶⁸ Derrida weist deutlich darauf hin, dass der Versuch, den Dekonstruktivismus als kanonisiertes Regelwerk zu systematisieren, ein Widerspruch in sich sei. Die Absicht, daraus einen neuen, an augenfälligen Stilelementen erkennbaren Baustil zu formen, könne nur von den Bedürfnissen des Marktes erklärt werden, habe jedoch nichts mit dem Gehalt gemein. Die Kritik am „internationalen Stil“ auf eine Kritik seiner Formensprache zu reduzieren, wirft die Architektur weit hinter die Moderne zurück, ohne ihre substantiellen Schwachpunkte auch nur anzukratzen. Unter Berücksichtigung der Erkenntnis, dass sich Architektur in einem vielfältigen Beziehungsgeflecht von Funktionen zu bewähren hat, verspricht der Leitsatz „form follows function“ allemal besseres, als das postmodische Versprechen von Fließband-Pittoresken.

Der Bricoleur macht „Zwecke zu Mitteln oder aus Kampfsprache Lustsprache. Die vorgegebenen Gegebenheiten behalten immer etwas von ihrem Eigenwert und bringen es in das Entstehende mit, daß sie damit immer zu einer Mischung bzw. Neumischung von ‚Ready-mades‘ machen“²⁶⁹

Eine kontextorientierte Architektur abseits des Mainstreams eines instrumentalisierten Zweckrationalismus versucht architektonische Aufgaben zu lösen, ohne die reale Aufgabe durch die durchschnittlich anfallende und die konkrete Öffentlichkeit durch eine anonyme, hypothetische zu ersetzen. Fällt die Entscheidung für solch eine Vorgangsweise, wählt man den schwierigen, komplexen Weg abseits von Fließbandproduktion und Schubladeprojekten. Vielleicht ist dies jedoch der einzige, der Architektur in ihrem widersprüchlich-vielschichtigen Gehalt erkennt.

²⁶⁷ die Gesamtheit des Kontexts betreffend

²⁶⁸ Derrida, nach Peter Engelmann in: Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 24f

²⁶⁹ Walter Seitter beschreibt Levi-Strauss' Begriff vom Bastler in: Aisthesis, Reclam Leipzig 1992, S. 422

„Denn abgesehen vom Herrschaftsanspruch ist nämlich die Forderung, daß alle Gebäude Werke der Architektur werden sollen, genaugenommen eine Beleidigung des gesunden Menschenverstandes. Wenn es möglich ist, die existenzielle Problematik der Kunst, der Architektur – oder was immer sie auch sein mag – zu definieren (...), könnte man vereinbaren, daß Architektur eine soziale Institution ist, die mit Bauen in so ziemlich der gleichen Weise verwandt ist, wie Literatur mit Sprache.“²⁷⁰ Ergebnisse stellen keine Prototypen ‚besser gebauter Wirklichkeit‘ dar, sondern liefern Ansätze für eine andere Beschäftigung mit Architektur.

Hausgeburt²⁷¹

Architektur ist das Gegenteil. Sie ist Mutter der Künste und gleichermaßen illegitimes Bankert derselben, gepaart aus Musen und Moneten. Sie ist nur wirklich, wo zu Stein geworden – wahrhaftig allein als konzeptuelle Essenz im virtuellen Raum. Sie rückt uns alltäglich auf den Pelz (dient als Fell-Ersatz), wird aber als künstlerische Äußerung oft ‚nicht einmal ignoriert‘.

Die Kluft zwischen zwischen res publica in urbi et orbi als Zielfeld einerseits und exklusiven Intellektuellendisputen als Praxis andererseits soll mit dieser Ausstellung verringert werden. Doch stellt sich die Frage: Wie kann Architektur gezeigt werden, ohne dass sich die BesucherInnen durch Wüsten von Grund-, Auf- und anderen Rissen quälen, ohne hunderte Kilometer zwischen exemplarischen Beispielen gebauter Wirklichkeit zurücklegen zu müssen oder das fotografische Abbild für das Ganze zu nehmen? Die gewählte Lösung ist das Modell.

Das Modell repräsentiert in der Arbeit von ArchitektInnen die Phase zwischen Idee-Fantasie-Konzept und gebauter Wirklichkeit. Das Modell garantiert nicht Perfektion der Ausführung, doch wird unter Experten dem Bozzetto - dem ersten Entwurf -

²⁷⁰ Colin Rowe/Fred Koetter: Collage City, Basel 1984, S. 147

²⁷¹ Die Ausstellung wurde in Kooperation zwischen Architekturforum OÖ und O.K-Centrum und dem Museum für Gestaltung Zürich geplant. Kuratoren: Martin Heller, Gerhard Neulinger, Peter Riepl, Martin Sturm, Rainer Zendron; mit Beiträgen von 60 KünstlerInnen und ArchitektInnen und sieben ortsspezifischen Rauminstallationen.

größte Wertschätzung entgegengebracht. Er verrät oft manches von der ursprünglichen Absicht, was nachher in Anpassung an Materialbedürfnisse, Bauvorschriften oder Bauherrenwünsche geopfert wird.

Das Modell ist nicht nur Vorschein manifesten Bauens. Die ausgestellten Stücke zeigen anderes als fertige Häuser, ja sind oft selbst Fertiges in dem Sinn, dass ihr Schöpfer den weiteren Schritt nicht erwünschte oder erhoffte. Sie sind nicht nur Statthalter einer besseren Praxis, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung um ihrer selbst willen.

Architektur erschöpft sich keineswegs in der Kritik anderer Architekturen. Wesentlicher Antrieb sind Wünsche und Fantasien. Künstlerische Gestaltung ist nicht nur Vorschein einer besseren Welt, sondern auch Nachschein von Träumen - oft ganz trivialer. Wie die leibhaftigen Wünsche der Menschen sind ihre Visionen wankelmütig und begehrllich. Hegel sah in der Kunst nur das Vorspiel zur Wahrheit; in ihren besten Ereignissen reiche sie allenfalls zur „Ahnung des Begriffs“.

Nur zu oft spiegelt unsere Vorstellungskraft jedoch nur die alltäglichen Klischees von Glück und Heim. Auch diese Hoffnungen, die Pate stehen bei der Geburt unserer Häuser, werden präsentiert. Die Ausstellung wertet nicht, sie führt vor, reiht aneinander – wie in der Realität unserer Städte. Denn Kunst ist, wie Adorno treffend bemerkt, tatsächlich „die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich“.

Stadt in Latenz²⁷²

Alle Indizien deuten darauf, dass der oberösterreichische Zentralraum als Gewinner aus der laufenden wirtschaftlichen Umstrukturierungskrise hervorgeht. Ohne Häme gegenüber den konkurrierenden regionalen Ballungsräumen kann man als Bewohner dieses Gebiets festhalten: Noch mal Schwein gehabt. Der Kelch der Rezession mit Arbeitslosigkeit und radikalem Lohnverlust zieht, so scheint es, an unserem Landstrich vorüber. Doch Pandora verteilt ihre Gaben über alle Landstriche,

²⁷² Ausstellung als Kooperation von Architekturforum OÖ, O.K-Centrum und Festival der Regionen. Projektleitung: Gerhard Neulinger, Rainer Zendron, Walter Zschokke.

gemeinsam mit der trügerischen Hoffnung, ihren Gaben zu entgehen.

Konnte man in den späten 70er Jahren noch ein Ausrinnen der Stadtlandschaft konzentriert auf den Südwesten hin feststellen, fressen heute die suburbanen Zonen in allen Richtungen Naherholungsgebiete, landwirtschaftliche Flächen und Dörfer. Im Großraum Linz wird eine wachsende bauliche Verdichtung konstatiert, die mit dem Begriff ‚Zersiedlung‘ nur ungenügend charakterisiert wird. Die vorstädtischen Zonen bilden baulich, im Verdichtungsgrad, in ihrer Nutzung und topografisch ein heterogenes Gemisch. Obwohl insgesamt dicht bewohnt und genutzt, fehlt diesem Gebiet jener Kick, der ein Umschlagen in Urbanität zur Folge haben könnte.

Peripherie ist nicht Stadt; ist gewiß nicht Land. Obwohl Zehntausende von Menschen in diesen Randzonen wohnen, fehlt ihnen die Attraktion, das Besondere, das kulturell den verdichtenden qualitativen Umschlag auslösen könnte, so dass selbst punktuell oder in nur geringem Maß Urbanität entstehen könnte. Die prägende gesellschaftliche Entmischung führt zu einer Absenz von Initiative und Perspektive. Der Gefahr eines undifferenzierten homogenen Breis, der sozial und politisch enorm instabil ist, sind Unterschiede und Spannungen entgegenzusetzen.

Da Zukunftschancen gerade im bewußten Nutzen vorhandener Mehrschichtigkeit liegen, ist es zwecklos den Zustand auf wenige signifikante Schlüsselbilder – wie sie in jeder Stadtperipherie entdeckt werden können – zu reduzieren.

Das Projekt versuchte, in einem Drei-Stufen-Plan Perspektiven für Randzonen von Linz zu entwickeln. Im ersten Anlauf wurden FotografInnen²⁷³ beauftragt, ihre Eindrücke in einer subjektiven Bestandsaufnahme zu präsentieren. Als zweiter Schritt wurde eine Serie von Diskussionen und Vorträgen eingeschoben, die nicht nur die Situation vor Ort beleuchtete, sondern theoretische Ansätze und internationale Beispiele ins Spiel brachten. Als Abschluss wurden ArchitektInnen und KünstlerInnen beauftragt, neuralgische Zonen exemplarisch zu bearbeiten und zukunftsorientierte Konzepte zu entwickeln.

²⁷³ Helene Binet, Anita Gratzer, Walter Niedermayr, Margherita Spiluttini;

Vorlauf - Das Leben ist der Fall

Nach einer längeren Testphase ohne fixe Heimstatt stand dem Architekturforum seit Mitte 1998 die ehemalige Volksküche als Haus für Diskussion, Entwicklung und Ausstellung zur Verfügung. Bevor die notwendige Adaptierungs- und Umbauarbeiten begannen, wurde die Ausstellungstätigkeit aufgenommen. Nicht ohne programmatische Hintergedanken werden im ersten Projekt soziale Aspekte von Architektur unter die Lupe genommen.

Unter dem Titel: „Vorlauf. Das Leben ist der Fall“ (Wittgenstein) thematisierten vier KünstlerInnen und ArchitektInnen²⁷⁴ die täglichen Anstrengungen der Armen mit gebauter Realität. Die Ausstellung setzte in ihren Assoziationen und Positionen nie auf karitative Impulse oder Betroffenheitskitsch, sondern zeigte Gegebenheiten und Ansätze auf, die gelebte Wirklichkeit in den Griff zu bekommen.

Die Innenstädte werden geschönt und alles was nicht in dieses Disneyland paßt, wird verdrängt. In der Auseinandersetzung um Orte und Plätze manifestieren sich die Machtverhältnisse. Nach Bourdieu handelt es sich bei der Herrschaft über den städtischen Raum um eine der privilegiertesten Formen der Machtausübung der Herrschenden, da die Manipulation der räumlichen Verteilung von Gruppen sich als Instrument der Manipulation und Kontrolle der Gruppen selbst durchsetzen lässt.

Die Ausstellung rückte die weltweite Aktualität des Themas ins Blickfeld, indem sie den Alltag von Armut und Obdachlosigkeit in den schwächer entwickelten Ländern, der sogenannten Dritten Welt, thematisierte. Ebenso wurde der Frage nachgespürt, wie urbane Räume von ökonomisch Deklassierten genutzt werden können, in einer Zeit, in welcher der sogenannte öffentliche Raum zunehmend privatisiert wird, alle Nischen geglättet werden und verschwinden bzw. dekoriert werden. Ohne das „Kind mit dem Bade auszuschütten“ wurde auch das Problem fehlender Sanitäreinrichtungen für Obdachlose aufgeworfen.

²⁷⁴ Kurator: Rainer Zendron; KünstlerInnen: Veliswa Portia Gwintsa, Pepi Maier; ArchitektInnen: Andreas Heidl, Veronika Müller

Das Fenster zur Welt – ars electronica

Obwohl der Komplex „Neue Medien“ für die gesamte Kulturentwicklung der Stadt als wichtig erkannt und gewürdigt wird, greifen alle konkreten Ansätze dafür zu kurz. Im Ausruhen und Verharren, im „stolz sein“ auf Erreichtes, liegt die gravierendste Gefahr, eine Stadt statisch werden zu lassen. Und fehlende Dynamik bedeutet heute, gerade im kulturellen Bereich – in der Konkurrenz der Städte und Regionen – Rückschritt.

Symbol und Motor der Zukunftsorientierung von Linz ist seit 20 Jahren die Kultur mit der ars electronica als Leithammel. Das Konglomerat Kultur – Elektronik – Wirtschaft bildet das Fenster ins Internationale. Für eine mittelgroße Stadt, die nie umfassend im Konzert der Metropolen mitspielen wird können, ist so eine klare Schwerpunktsetzung nötig.

Es ist legitim zu diskutieren, ob Linz überregionale Bedeutung anstreben soll, oder ob sie sich lieber mit ausgewogenen, kleinen Lösungen bescheiden soll. Ich bin jedenfalls der Meinung, dass es für die Stadt und ihre Kulturträger in Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft zukunftssträchtiger ist, in einem Segment bedeutender zu sein, als es der Gesamtbedeutung und Größe der Stadt zukommt. Ohne die Entwicklungstendenzen von Globalisierung und zunehmender Mobilität kritiklos zu feiern, muss man sie hier und jetzt als gegeben erkennen. Überregionale Arbeitsteilung findet nicht nur in der Ökonomie statt, sondern zieht ihre Spuren durch alle Sektoren der Gesellschaft.

Neben dem „richtigen Riecher“ der GründerInnen²⁷⁵ hatte die Stadt auch eine Portion Glück, dass die ars ihren internationalen Status erlangte. Die Gnade der frühen Geburt, das „von hier aus“ wirkt noch heute nach. Zum Zeitpunkt der Gründung reichte eine vergleichsweise geringe Summe Geldes aus, um internationaler Bezugspunkt für elektronische Kunst zu werden. Dies ist heute völlig

²⁷⁵ aus der Menge der Väter und Mütter sind Hannes Leopoldseder und Christine Schöpf als KonzeptionistInnen, sowie Bürgermeister Dobusch als Förderer herauszuheben.

anders. (Karlsruhe musste etwa das 20-fache investieren, um einen vergleichbaren Status zu erreichen.) Die Linzer Investitionen der letzten Jahre sind jedoch nicht ausreichend, um die Position abzusichern. Gehalten konnte sie bisher nur deshalb werden, weil Konvention und Tradition auch in vergleichsweise kurzer Zeit schon wirkten.

Verbreiterung und Vertiefung

Die Gründung des aec mit vorrangig volksbildnerischer Absicht ist als Ansatz zu werten, Interesse und Identifikation eines breiteren Teils der Bevölkerung zu erheischen. Die Akzeptanz in der „Szene“ konnte in der Vergangenheit mit einiger Mühe aufrecht erhalten werden, indem an lokale Künstler(gruppen) Auftragsarbeiten im Rahmen des ars electronica-Festivals vergeben wurden. Dieser Weg ging in der Vergangenheit auf, reicht jedoch zunehmend immer weniger, um für die notwendigen Schwerpunktsetzungen in diesem Bereich Zustimmung unter Intellektuellen und KünstlerInnen zu finden. Die Plattform erweist sich auf Dauer als zu beschränkt und die Zahl der aktiv Partizipierenden wird eher enger, anstatt sich zu erweitern.

Die international vergleichsweise geringen Mittel, die in Linz direkt in die verschiedenen Sektoren der ars electronica fließen, können nicht beliebig erhöht werden, ohne bedeutende Widerstände zu erzeugen. Trotzdem müssen die Finanzen der Kernbereiche kontinuierlich erhöht werden. Weniger konfliktrüchtig und zur Standortabsicherung mindestens ebenso bedeutsam ist es, die Anzahl der heimischen KünstlerInnen im Medienbereich deutlich zu erhöhen und verbesserte Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen für EinzelkünstlerInnen, lose Gruppierungen und KünstlerInnengruppen in diesen Bereichen zu schaffen. Zu diesem Zweck sind Ansuchen, die in solch eine Richtung gehen, bevorzugt zu finanzieren.

Zentraler und wirksamster Hebel ist jedoch zu garantieren, dass die bereits beschlossenen neuen und teuren Kulturbauten (Theater, Neue Galerie) eine klare personelle, finanzielle, infrastrukturelle und bauliche Ausrichtung auf neue Medien haben. Ist diese Neuorientierung nicht gesichert, sind diese Investitionen in

Milliardenhöhe kategorisch abzulehnen; nicht zuletzt wegen der stetig budgetwirksamen Folgekosten. Zum jetzigen Zeitpunkt führt jede andere Schwerpunktsetzung im geplanten Ausmaß zum garantierten Verlust der erreichten Position im nationalen und internationalen Vergleich.

Gelingt jedoch die Orientierung beim Theater- und Galerieneubau in Richtung Medienkunst, sind die Karten gut verteilt. Gerade diese „Aufsplitterung“ der Medienaktivitäten auf unterschiedliche Träger müssen wir als Chance begreifen. So kann man z.B. am ZKM Karlsruhe verfolgen, dass zentrale Großinvestitionen gegen politische und budgetäre Unbillen schlechter geschützt sind, ein zentral gesteuerter Moloch leichter als Geldabsauger wahrgenommen wird, auf neue Herausforderungen tatsächlich träger reagiert wird und EinzelkünstlerInnen sich weniger Chancen ausrechnen, partizipieren zu können.

Um diese Schwerpunktsetzung breit verankern zu können, darf keineswegs – hauptsächlich oder gar ausschließlich – eine eindimensional positive Sicht auf Neue Medien finanziert werden. Jede künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Feld ist bedeutsam und förderungswürdig. Es darf keine Gleichsetzung zwischen Wirtschaftsinteressen und Kunstförderung geben. Linz muss auch in der Kritik der „Neuen Medien“ eine internationale Adresse werden. Erste Schritte in diese Richtung wurden durch die Stiftungsprofessuren an der Kunstuniversität gesetzt.

Stillstand als Rückschritt

Wie ein Großteil der kulturinteressierten Öffentlichkeit, die gestaltend in die Entwicklung unserer Region eingreift, sind meine Beziehungen zum Feld der ars electronica heterogen und mannigfaltig. Die Zusammenarbeit entwickelte sich von der des Auftragnehmers in der zweiten Hälfte der 80er Jahre im Rahmen meiner Arbeit in der Stadtwerkstatt, über die des Kurators für die Cyberarts-Ausstellungen im O.K-Centrum zum Teilnehmer der Jury des Prix ars electronica. Diese Verbindungen setzten sich organisch im konzeptionellen Bereich fort. So verantwortete ich gemeinsam mit Christine Schöpf die Präsentation von Ausstellungen in den Siemensforen in Deutschland und entwickelte mit Gerfried

Stocker mögliche Perspektiven für die Weiterentwicklung des Komplexes Neue Medien im Rahmen des Kulturentwicklungsplans der Stadt Linz. Mittelfristig kann Linz jedenfalls seine Stellung als international bedeutsamer Standort für neue Medien nur durch kontinuierliche Weiterentwicklung behaupten.

Die vorhandenen Strukturen: Festival, Prix, aec und Cyberart müssen durch kontinuierliche Aufstockung des Budgets abgesichert werden.

Die brachliegenden Schätze an Archivalien in Form der gesammelten Medienprojekte von Festival und Prix müssen als Chance für ein internationales Archiv- und Forschungszentrum für digitale Medien genutzt werden.

Artist-in-Residence - Programme im Medienbereich müssen schnell und großzügig an unterschiedlichen Institutionen etabliert werden.

Infrastrukturinvestitionen im Medienbereich müssen bei allen in Frage kommenden kulturellen Institutionen vorrangig unterstützt werden.

Ein eigener freier Projekttopf für „Neue Medien“ im Ausmaß von 10 Mill. Euro / Jahr muss von der Stadt Linz eingerichtet werden.

Bestehende städtische Kulturstätten müssen konsequent auf Medienkunst und -kultur orientiert werden. Bei allen neuen Einrichtungen sind Schwergewichte im Bereich „Neue Medien“ zu schaffen.

Eine eigenständige Abteilung für Medienkunst (künstlerische Ausbildung und medientheoretischer Zweig) muss an der Kunstuniversität eingerichtet werden; ebenso ein postgraduales Studium.

Kraft der Provinz

Geometrie zeigt, wie die Welt sei, wäre sie geometrisch

Angesichts der ökonomisch, politisch und medial bedingten Globalisierung steht eine allgemeine kulturelle Nivellierung als Gespenst im Raum. Ein „Europa der Regionen“ ist eine der meiststrapazierten Floskeln der letzten Jahre. Abseits der von Bedeutungsverlust bedrohten nationalstaatlichen Metropolen werden Regionen als kulturelle Wärmestube für Verunsicherte aufs Schild gehoben.

Nivellierung versus Differenzierung

Die Peripherie bietet in all ihrer Widersprüchlichkeit zahlreiche Ansatzpunkte künstlerischen und wissenschaftlichen Gestaltens. Sie wird dort interessant, wo sie mit der Welt in Verbindung tritt. Internationalisierung und gleichzeitige Identitätssuche, verstocktes Hinterwäldlertum und hemmungslose Modernisierung, Volkstümelei gepaart mit Netzkultur sind Gegensätze, welche die Randzonen zu spannenden Feldern der Auseinandersetzung machen. Es sind nur scheinbare Antagonismen, die einander nicht aufheben, sondern sich allzu oft bedingen.

Periphere Regionen stehen nicht nur im potenziellen Widerspruch zum Aufgehen in große politische und wirtschaftliche Zusammenschlüsse, sondern vor allem auch zu den eigenen regionalen Metropolen. Der anschwellende Konkurrenzkampf dieser gegen den drohenden Absturz in globale Bedeutungslosigkeit verstärkt einerseits den Druck auf die eigenen Hinterhöfe, versucht diesen jedoch hinter einem Schleier nationalstaatlich-chauvinistischer kultureller Gemeinschaftlichkeit zu tarnen.

Die Metropolen verschwenden nicht selten viel Energie, die Ränder zu disziplinieren, unterzuordnen, ihnen die zentrale Ordnung und die herrschende Kultur aufzuzwingen. Andererseits haben die Regionen an der Peripherie oft tendenziell mehr Freiheitsrechte, die jedoch stets mit einem vorausseilenden Loyalitätseid auf die Metropole verbunden sind. Findet dieser nicht statt, ist schnell von Rebellion oder Sezession die Rede.

Wer Peripherie allein in seiner geografischen Dimension fasst, greift zu kurz. Ränder haben immer auch eine historische, soziale, ökonomische und künstlerische Dimension. Die Metropolen entwickeln nicht dank ihrer Größe oder ökonomischen Akkumulation selbstschöpferisch kulturelle Potenz. Ihre Stärke liegt im beständigen Aufsaugen der besten Ressourcen von den Peripherien. Aus der täglichen, notgedrungenen Konfrontation mit dem Fremden entsteht das spannungsgeladene Neue. Die zentralistischen Schaltstellen, die eigenen Gesetzmäßigkeiten und nationalen Filtermechanismen folgen, schleifen in einem andauernden Prozess alle Kanten und Differenzen ab, um eine einheitliche Melange zu brauen, die dem nationalen Selbstbild genügt.

Peripherie- wie Subkulturen unterliegen im geringeren Ausmaß ökonomischer Zurichtung. Sie formieren sich aufgrund des gemeinsamen Interesses in kleinen Zirkeln, welche Lebensbedingungen jenseits von Verwertbarkeit und Repräsentationsbedürfnis reflektieren. Die über Metropolen vermittelten Kontakte finden in der Regel erst in einem Stadium statt, wenn die peripheren Kulturen bereits in Richtung Mainstream zugerichtet und geglättet sind. Solche, von den Metropolen gefilterten Ansätze sind keineswegs jene, welche für andere Regionen die fruchtbarsten wären.

Geht die Emanzipation von den Zentren mit einer Vernetzung von Peripherien – unter Berücksichtigung verwandter Teilaspekte – einher, kann gerade die Vielfältigkeit der kulturellen Hintergründe neue Potenziale freisetzen. Eine zu schaffende Querorganisation hat die Chance, eigene Qualitäten auszudifferenzieren und mit solchen – unter ähnlichen Bedingungen entstandenen – in Relation zu bringen. Denn an den Rändern besteht neben der von den Metropolen allzeit beklagten Provinzialität und Enge gleichzeitig mehr Offenheit gegenüber bestimmten äußeren Einflüssen. Ränder sind immer auch Schnittstellen und Bindeglieder.

Durch den meist geringeren Assimilationsdruck kann eine rauere Identität gewahrt werden, die leichter mit Versatzstücken operieren kann. Nur in einem vielfältigen, nicht gleichmacherischen Gesamtgebilde können neue Assoziationen und unterschiedlichste Neukombinationen als zündende Funken entstehen.

Ambivalente Identitäten. Eine perspektivische Verschiebung

Viel von dem, was heute in der Debatte über Minderheiten, marginalisierte ethnische Gruppen und Migranten-Communities gemeinhin als „kulturelle Differenz“ identifiziert wird, ist wesentlich auch sozial charakterisiert, dies gilt besonders für eingewanderte ArbeiterInnen und Flüchtlinge. Die Distanzen sind auf der Ebene der Projektion unseres Selbst auf den anderen am größten. Faszination und Abscheu, Anziehung und Abstoßung sind auf diesem Feld oft historisch und mythisch konstruiert und können so manipuliert werden. Im Bereich der Zivilisation kann man leicht feststellen, dass die Differenz zwischen österreichischem und angelsächsischem Recht sicherlich wesentlich unvereinbarer ist als die immer wieder beschworene Kluft zwischen österreichischer und südosteuropäischer Tradition in der Kochkunst oder dem Kopftuchtragen von Frauen. Der Großteil aller Merkmale, die heute als kulturelle Differenzierungsmerkmale einzelner Regionen (gerade gegenüber dem jeweiligen Zentrum) gehegt werden, sind vergleichbar recht jungen Datums. Wie Untersuchungen der letzten Jahre analysierten²⁷⁶, sind sie wesentlich Erfindungen der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Trotzdem sind sie, wie man im ausgehenden 20. Jahrhundert bei der Abspaltung Sloweniens und beim Aufstieg der Lega Nord vor Augen geführt bekam, äußerst wirkungsmächtig, wenn sie für politische oder soziale Interessen instrumentalisiert werden²⁷⁷. Daneben entwickelten sich unterschiedliche Zivilisationskomplexe, deren Differenzen – auch nach gemeinsamer Erziehung, Politik, gesellschaftlicher Praxis und sozialem Ausgleich – klar markiert sind: Solche Zivilisationsmerkmale werden eher durch die jeweilige Kunst an der Oberfläche sichtbar, als dass sie sich in kulturellen Gewohnheiten ausdrücken: Die Haltung zu Leben, Tod, Geschlechterdifferenz oder Grenzen zwischen „Normal“ und „Abnorm“.

²⁷⁶ Vgl. u.a. Theodore W. Allen: Die Erfindung der weißen Rasse, ID Berlin 1994; Eric Hobsbawn: Das Zeitalter der Extreme, dtv München 1998

²⁷⁷ Vgl. Rado Riha: Reale Geschehnisse der Freiheit – Zur Kritik der Urteilskraft in Lacanscher Absicht, Turia & Kant Wien 1993

Böse Buben locken

Die Pop-Kultur gilt seit Jahrzehnten als randständiges Materiallager, um einen stetig von Amnesie bedrohten Hochkultur-Diskurs aufzupäppeln. Feuilletonredaktionen, Lifestyle- und zuletzt auch „seriöse“ Kunstzeitschriften und Verlage vollzogen den Brückenschlag zu den Cultural Studies der angelsächsischen Länder einerseits, andererseits versorgten Subkulturen und Communities sozial Deklassierter den Kunstbetrieb und die Kulturindustrie mit „heißer Ware“. Die Entrüstung über wiederkehrenden „Verrat“ und sich ausbreitende „Käuflichkeit“ sichert nicht das Identifizieren von „authentischer Rebellion“ versus Selbststilisierungsstrategien als AußenseiterIn – die nur dazu dient, die Etablierten zu beerben.²⁷⁸

Sinnproduktion zwischen Universalismus und Partikularismus

Das Fremde, die Differenz darf weder als ausschließlich bedrohlich anderes wahrgenommen und verworfen, noch in hypem Multi-Kulti-Chic hegemonial vereinnahmt werden. Es muss in radikaler Weise mit dem vermeintlich „Eigenen“ in Beziehung treten. Die Zusammengehörigkeit radikal demokratischer Kräfte besteht folglich nicht in dem Versuch, ein homogenes „Wir“ zu bilden, welches auf der Identität der Bestandteile fußt, sondern eher in der Grenzziehung gegenüber außen.²⁷⁹ Gemeinsamkeit kann nur über die Anerkennung von Gleichwertigkeit anstatt Gleichheit formuliert werden. Jene respektiert die verschiedenen Arten von Individualitäten und Pluralität, und tilgt Differenz nicht. Ohne dem Recht auf partikulare Gemeinschaften, selbstbestimmte Identifikation und veränderbare Koalitionen können radikal-demokratische Visionen nicht realisiert werden.

²⁷⁸ Vgl. auch Kapitel: Exkurs zur zeitgenössischen Bürgerinitiativen-Kunst

²⁷⁹ Vgl. Chantal Mouffé: Vortrag an der Kunstuniversität Linz im Juni 2002

Festival der Regionen

Wie kein anderes Festival verbindet das Festival der Regionen zeitgenössische Kunst mit regionalen Gegebenheiten und Traditionen, um abseits der (wenigen) städtischen Zentren des Bundeslandes einem breiten Laienpublikum unterrepräsentierte Kunstformen vorzustellen.

Was auf Antrieb zum größten dezentralen Kulturfestival Österreichs und zum Modellfall für neue Kunst- und Kulturvermittlungsformen werden sollte, entstand Anfang der 90er Jahre aus einem breit gestreuten Unbehagen. Zeitgenössische Kunstformen kamen in den jährlich vom Land Oberösterreich konzipierten und mit einem großen Budget abgewickelten Landesausstellungen – wenn überhaupt – nur am Rande vor: die konservative Programmierung der Landesausstellungen war zahlreichen oberösterreichischen Kulturträgern Anstoß zu heftiger Kritik.

Gründungskonzeption

Die Landesregierung beauftragte ihren Kulturbeirat zu untersuchen, wie man die Landesausstellungen reformieren könne. Relativ klar war bald, dass die Landesausstellungen nur mehr im zweijährigem Abstand stattfinden sollten. Im Jahresrhythmus erschien es nicht mehr möglich, mittels ausreichend spannender Themen hundert- bis zweihunderttausend Besucher durch Großausstellungen durchzuschleusen. Ebenso wenig sinnvoll war es in diesem Takt, renovierungsbedürftige Klöster oder Schlösser auf Hochglanz zu polieren. Der Landeskulturbeirat setzte zu dieser Frage eine Arbeitsgruppe ein. In der Arbeitsgruppe waren VertreterInnen von oberösterreichischen Kulturinitiativen wie KünstlerInnen; mehrheitlich jüngere, engagierte Mitglieder des Beirates²⁸⁰. Nachdem wir unsere Arbeitsgruppe als offenes Diskussionsforum angelegt hatten, stießen zu einzelnen Ausschusssitzungen zusätzlich wechselnde Personen dazu.

²⁸⁰ Josef Ecker, Hannes Leopoldseder, Wolfgang Preisinger, Franz Priller, Günther Stockinger, Rainer Zendron.

Relativ konsensual kam eine Einigung darüber zu Stande, dass Teile der finanziellen Einsparungen²⁸¹ in Alternativprogramme investiert werden sollten, die stärker im Segment Alltagskultur/-kunst angesiedelt sein sollten und den etwas abgestandenen, bildungsbürgerlichen Touch abzustreifen hätten. Am Konzept der Landesausstellung interessierte uns deren Offenheit für breite Schichten der Bevölkerung. So planten wir ein Festival, welches sich trotz Öffnung zur Kunst nicht an ein spezialisiertes Fachpublikum richten sollte. Die Ereignisse mussten nach unserer Auffassung eindeutig rezipientInnenorientiert sein. Durch ein Ansetzen an den alltäglichen Erfahrungen der Bevölkerung und einer örtlichen Nähe beim gewünschten Publikum hofften wir die Schwelle niedrig zu halten.

Es ist nicht sinnvoll, ein Projekt, welches sich mit Problemen der oberösterreichischen Bäurinnen beschäftigt, in der Landeshauptstadt Linz zu veranstalten; besser ist, solch ein Vorhaben im oberen Mühlviertel anzusiedeln. Es spricht alles dafür, ein Projekt, das sich mit der Geschichte der Hermann Göring-Werke beschäftigt, innerhalb des Geländes der heutigen VÖEST Alpine durchzuführen, um ehemalige VÖESTler und BewohnerInnen von St. Peter²⁸² leichter erreichen und interessieren zu können²⁸³. Nimmt man diese Vorgaben ernst, ist als Konsequenz ein dezentralisiertes Festival unumgänglich. Zwar gab es immer wieder Versuche in dieser Richtung²⁸⁴, doch scheiterten²⁸⁵ die meisten daran, dass

²⁸¹ Durch die biennalen Landesausstellungen. Für eine durchschnittliche Landesausstellung werden in OÖ (inklusive der traditionellen Renovierungsarbeiten) etwa 4 bis 6 Millionen Euro veranschlagt – demgegenüber kann eine des Festivals der Regionen mit etwa 500.000,- Euro aus dem Landesbudget rechnen.

²⁸² St. Peter war ein Dorf am Stadtrand von Linz, an dessen Stelle 1938 der Schwer- und Rüstungsindustriekomplex „Reichswerke Hermann Göring“ errichtet wurden.

²⁸³ Auf sehr wesentliche atmosphärische Gründe für „Ortstreue“ wird im den Kapiteln „Seltsame Orte als Generator“ und „Über das Atmosphärische als Anker gegen Verdinglichung“ näher eingegangen.

²⁸⁴ Das Schubertfestival Hohenems wird gemeinhin als Beispiel genannt, doch teilt es sich zum Unterschied des Festivals der Regionen – ähnlich wie die Ruhrtriennale – auf drei geografisch recht nahe, fixe Standorte auf, die die nötige Infrastruktur bieten können.

²⁸⁵ Das niederösterreichische Donaufestival, welches sich bei seiner ersten Auflage 1988 in punkto Dezentralität ähnlich weit vorwagte, warf diese Konzeption bei seiner Neuauflage gleich über Bord.

sie entweder in „Sommerkulturtag“ zerfielen, die ohnehin keinen gemeinsamen Focus bilden oder – bei anderen Beispielen – dass sie ausschließlich von einem elitären, hoch motivierten und äußerst mobilen Fachpublikum rezipiert werden²⁸⁶. Normalerweise lebt ein Festival davon, dass seine BesucherInnen einen Großteil der Zeit – auch außerhalb der Veranstaltungen – miteinander verbringen, um über das Gesehene, Gehörte und Empfundene zu diskutieren und so ein Festivalgefühl entwickeln.

Themen und Nachpositionierungen im Schnelldurchlauf:

Keinesfalls wollen wir, dass unser Festival in Routine erstarrt. Bevor wir Gefahr laufen uns selbst zu imitieren, beenden wir lieber den Versuch. Innovation darf zwar nicht zum Selbstzweck verkommen, doch bedingt gerade die lebendige Auseinandersetzung mit Regionen und ihren Menschen eine stetige „Nachjustierung“. Wir organisieren keine traditionelle Werkschau und sind auch nicht an der Präsentation von hehrer Kunst interessiert, sondern an aktuellen Diskussionen des Lebens in unserem Land; und dies unterliegt einem beständigen Wandel.

Zu den Stärken des Festival der Regionen zählt seine Selbsterneuerungsfähigkeit, die dazu geführt hat, dass das Festival der Regionen über die Jahre eine Markenpolitik der Irritation verfolgen konnte: Es wandelte und wandelt sich beständig in seinen Themenschwerpunkten, in seiner Topografie und in seiner Struktur.

1993 - Das Fremde

Erste Standards zu setzen lag klarerweise am ersten Durchgang. Das Ergebnis war ein Programm-Mix, wie er typisch für das Festival werden sollte. Kleine,

Der Steirische Herbst versuchte manche Jahre eine gelindere Ausprägung dieses Konzepts, doch seit Jahren findet er (im öffentlichen Bewusstsein) nur noch in Graz statt.

²⁸⁶ Eine Extremposition stellt hier sicherlich die documenta 11, Plattform 1 bis 5 dar. Die Veranstaltungsorte: Wien/Berlin, Neu Delhi, St. Lucia, Freetown/Johannesburg/Kinshasa/Lagos und Kassel konnten in ihrer Gesamtheit sicherlich nur von wenigen Menschen begleitet werden.

unaufdringliche Projekte standen Seite an Seite mit aufwendigen Inszenierungen, „Schwieriges“ war ebenso vertreten wie ästhetisch oder intellektuell „niederschwellige“ Projekte.

In Ermangelung von Vergleichszahlen mussten die individuellen Erfahrungen der Vorstandsmitglieder eine seriöse Einschätzung von Finanzierungserfordernissen und Organisationsaufwand (Festival allgemein und projektbezogen) ermöglichen.

Die Schulprojekte nicht mit eingerechnet, wurden insgesamt 29 Projekte verwirklicht, wobei sich auch Projekte wie eine Filmreihe eines Freistädter Kulturzentrums fanden; das organisatorisch ambitionierteste Projekt war die Stimmensinfonie „Der Turmbau zu Babel“ von Wolfgang Mitterer.

Insgesamt war das erste Festival außer einem für oberösterreichische Verhältnisse immensen Medienerfolg auch ein viel versprechendes Herantasten professioneller KünstlerInnen und engagierter Kulturinitiativen an die Zusammenarbeit mit Laien und an eine regional bzw. lokal verankerte Kulturarbeit.

Eine umfangreiche begleitende Studie mit einer repräsentativen Publikumsbefragung des Wissenschaftsladens Linz belegte auch den Publikumserfolg des ersten Festivals, dem 82 % der Befragten bescheinigten, seine Ziele weitgehend erreicht zu haben.

1995 - Heiße Heimat

Der Fokus lag nicht auf grundlegender Veränderung, sondern auf Weiterentwicklung. Die Rechtsform mit dem Verein Festival der Regionen als Träger wurde klar bestätigt, ebenso die Vorzüge des Juryprinzips gegenüber dem Intendantprinzip.

Mit dem Thema orientierte sich das Festival deutlich stärker am Anknüpfungspunkt Brauchtum und traditionelle Kultur, und betonte stärker als 1993 den konzeptiven Brückenschlag von Tradition zu Innovation.

Wie schon 1993 war der Anteil an Eigenleistungen ungemein hoch. Die Aufgabenteilung und die Jobprofile wurden präzisiert. In das zweite Festival flossen viele Erfahrungen aus dem ersten ein, die sich vor allem auf die Arbeitsteilung und

Kommunikation mit den ProjektbetreiberInnen auswirkten.

Das Imageziel, mit dem zweiten Festival nicht nur Oberösterreich, sondern ganz Österreich medial zu erreichen und das Festival bundesweit bekannt zu machen, konnte erreicht werden. Das wurde zum einen durch die Aufwertung der PR-Arbeit und zum anderen durch eine thematisch generell viel höhere Spannung erreicht, die sich aus dem direkten Aufeinandertreffen von volks- und zeitgenössischer Kunst in zahlreichen Projekten ergab. Gleichzeitig rückte das Festival der Regionen erstmals ins Blickfeld der FPÖ Oberösterreich und wurde Opfer eines bis zu diesem Zeitpunkt einzigartigen Denunziationsfeldzugs gegen zeitgenössische Kunst und Kulturarbeit.

Großprojekte wie „Unsichtbare Städte“ am Attersee trugen zu einem deutlich höheren medialen Echo bei als 1993.

1997 - Kunst.Über.Leben

In Abwendung von den Großevents des vergangenen Festivals setzten wir radikal auf Interventionen in den Alltag. Die Rezeption war deshalb für interessierte FestivalbesucherInnen recht schwierig. Zum gezielten „Konsumieren“ war zugegebener Maßen recht wenig dabei. Die Projekte orientierten sich nicht an einem Festivalpublikum, sondern die Bevölkerung wurde in Alltagssituationen mit ihnen konfrontiert. Man stolperte gewissermaßen unvorbereitet über die Kunst; und das löste teilweise recht heftige Reaktionen aus. Populäre Projekte waren etwa das „Unsichtbare Theater Oberösterreich“, das mit 500 Mitwirkenden oberösterreichweit anonyme Performances inszenierte oder die „Jeansgruppe“, die sich in unsäglicher DDR-Jeansware bei Messen, in Gasthäusern, auf Veranstaltungen oder einfach im Ortsbild zeigte.

Das bisher mutigste Festival stellte herkömmliche Festivalstrukturen radikal in Frage, indem dem Publikum via Programmierung feste Strukturen versagt wurden. Statt verlässlicher Zeitangaben waren Hinweise wie „In Attnang-Puchheim zur Mittagszeit“ im Schwang.

Auch in der Zusammenarbeit mit den Projekten nahm das Festival 1997 volles

Risiko und setzte ganz aufs „virtuelle Büro“. Ein Internet-Service-Provider sponserte E-Mailadressen und Modems für alle Beteiligten, die erste wirklich professionell gemachte Website stand den ProjektbetreiberInnen partiell zur Selbstgestaltung und Eigenredaktion offen.

Ich habe das letzte Festival extrem spannend gefunden und wir bekamen international – aber auch vor Ort – ausgezeichnete Rückmeldungen. Dank der Ausweitung der PR auf Deutschland und einem auffälligen Corporate Design wurde dieses Festival vor allem ein riesiger Medienerfolg, der dem Festival Präsenz von der „Süddeutschen Zeitung“ über den „Spiegel“ bis zur „Zeit“ eintrug. Der Erfolg belohnte ein immenses Risiko. Mit einer virtualisierten Kommunikationsstruktur war das Festival 1997 leider seiner Zeit voraus: Zahlreiche Projekte verweigerten zu einer Zeit, als E-Mail noch keine Lebensnotwendigkeit war, die elektronische Vernetzung, die mobile Büroinfrastruktur war noch um ein Vielfaches teurer und weniger leistungsfähig als heute, und nur eine Minderheit von Projektbeteiligten nutzte die Website als Kommunikationsmittel.

1999 - Randzonen

Wir verordneten uns in mehrfacher Hinsicht Konzentration und Verdichtung: topografisch, ästhetisch (Kündigung der Werbeagentur) und programmatisch: Hier ließen die „Randzonen“ von der Orientierung auf Volkskultur weitgehend ab und suchten die Auseinandersetzung mit ästhetischen, geografischen und künstlerischen Peripherien. Erstmals kam das Festival in den Genuss von Geldern aus dem EU-Strukturförderungsfonds. Massiver als je zuvor war das Festival der Regionen 1999 um nachhaltige Effekte bemüht, die es dank der Regionalbetreuung im Strudengau auch einlösen konnte. Stiller als die Festivals zuvor, gelang es dem vierten, ein dichtes Kooperationsnetzwerk zwischen KünstlerInnen und Bevölkerung (Laien, Vereine, Feuerwehren etc.) zu knüpfen. Als Beispiel seien die Projekte „Stromlinien“ und auch „Die Barbaren“ genannt. Die massive Einbindung von AktivistInnen vor Ort ermöglichte Auseinandersetzung in einer Intensität, welche gelegentlich auftauchende formal-qualitative Schwächen einzelner Projekte vielfach aufwog. Ein Programm aus Events, schwierigen Kunstformen und innovativer Vermittlungsarbeit

bildete jeweils formal recht heterogene Packungen, welche die Bevölkerung auf unterschiedlicher Ebene berührten.

2001 – Das Ende der Gemütlichkeit

Im Herbst 1999 legten wir als Titel für das Festival 2001 „Das Ende der Gemütlichkeit“ fest. Schon vor dem Wechsel der Regierungsparteien war ein Richtungswechsel in der österreichischen Innenpolitik deutlich spürbar. Internationale Tendenzen schwappten nicht mehr bloß träge und gemildert ins Land. Die sozialpartnerschaftliche Konsenspolitik hatte Spannkraft und Reformeifer verloren und blieb Antworten auf neue technologische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklungen schuldig. Die Machtübernahme von Schwarz-Blau war weniger Fanal als vielmehr Symbol von schleichender Veränderung und Erlahmung. Trotz alledem begriff ein Großteil der Bevölkerung die Wende als kulturellen Bruch. Auch international wurde die Regierungsbeteiligung einer rechten, radikalen Partei im „Herzen Europas“ mit größter Sorge beobachtet.

Das Festival sorgte mit einer deutlichen gesellschaftspolitischen Ausrichtung – die leider wesentlich nicht über Einreichungen kam, sondern beauftragt werden musste – für eine kantige fünfte Auflage. Als überragender Star erwies sich dabei das Projekt „Ein Dorf tut nichts“, das von uns, den Medien und den Besuchern gleichermaßen geliebt wurde.

2003 – Kunst der Feindschaft

Wer weiß?

Dynamisierung der Übriggebliebenen²⁸⁷

Seit den 80er Jahren hat Oberösterreich von allen Bundesländern die dynamischste, reichhaltigste²⁸⁸ und progressivste Kulturinitiativen-Szene. Die Programme einiger von ihnen²⁸⁹ halten durch unterschiedliche unterstützende, kulturpolitische Maßnahmen²⁹⁰ einen beachtlich hohen ästhetisch-künstlerischen Stand.

Wir achten darauf, dass ausländische KünstlerInnen mit lokalen Kulturinitiativen bei konkreten Projekten möglichst eng zusammenarbeiten. Daraus ergeben sich Synergieeffekte und man kann von einander lernen. Nicht zuletzt deshalb, weil detaillierte Kenntnisse der lokalen Zusammenhänge und künstlerische Erfahrung für die Neuentwicklung von Arbeiten unabdingbar sind. Sicherlich werden Projekte von heimischen KünstlerInnen und Initiativen mit besonderer Sorgfalt geprüft, doch sollen parallel dazu internationale KünstlerInnen ermutigt werden, Projekte für konkrete Situationen unserer Region zu entwickeln. Wir wollen alle zwei Jahre ein qualitätsvolles und spannendes Festival präsentieren und nicht ein Medley aus der Werkstatt oberösterreichischer Kreativer.

Die Kooperation von KünstlerInnen und Kulturinitiativen begünstigt einerseits die Anbindung der Projekte an lokale Zusammenhänge und Diskurse, andererseits bringt er kulturell aktive Personen aus der Region mit aktuellen künstlerischen Strategien in Verbindung. Die Zusammenarbeit ist eine Win-win-Situation, die Ergebnisse

²⁸⁷ Trotz einer sehr großen Dichte an Kulturinitiativen begann der Elan dieses Netzes durch jahrelange Selbstausschöpfung zu ermatten. Eigenständiges, kreatives Arbeiten wurde immer öfter durch bloßes Einkaufen/Veranstalten von tourenden KünstlerInnen ersetzt. Das Festival der Regionen versuchte - mit zum Teil recht mäßigem Erfolg - diese Initiativen durch Angebote wieder auf Trab zu bringen.

²⁸⁸ zwischen 80 und 100 Kulturinitiativen arbeiteten - zum Großteil ehrenamtlich - über das ganze Bundesland verteilt in kleinen Dörfern wie größeren Städten. Ein Großteil von ihnen ist in der Dachorganisation KUPF organisiert, was ihnen kulturpolitisch wie „gewerkschaftlich“ gestaltenden Einfluss bei PolitikerInnen verschafft.

²⁸⁹ Ein beträchtlicher Teil der heute führenden Kulturinitiativen sind in den letzten zehn Jahren neu entstanden.

²⁹⁰ Neben dem Festival der Regionen spielt der Innovationstopf von KUPF und Land OÖ für die ästhetische und inhaltliche Weiterentwicklung die zentrale Rolle.

ermöglicht, die durch getrenntes Vorgehen nicht erreicht werden könnten.

Barbaren²⁹¹

Anspruchsvolles und dabei unterhaltsames Sommertheater zu bieten, ist die selbst gewählte Aufgabe des TheaterSPECTACEL Wilhering. Durchwegs aus ProfessionistInnen zusammengesetzt (die so die Sperrzeit der Linzer Theaterhäuser überbrücken), bespielt das TheaterSPECTACEL in den Sommermonaten die ausgebaute Scheune des Stiftes Wilhering mit jährlich einer Produktion. Die Produktion des Jahres 1999 sollte den üblichen Rahmen verlassen und statt in der Scheune in Stationen unter freiem Himmel stattfinden. Mit dem Kulturverein ARGE Granit aus dem vis-a-vis am anderen Donauufer gelegenen Ottensheim fand die Theatergruppe einen Projekt- und Produktionspartner und mit Andreas Jungwirth einen Autor, der die höchst unterschiedliche Geschichte der beiden durch die Donau (als Limes-Grenze zwischen römischem Reich und Germanen oder nach 1945 Trennlinie zwischen US-amerikanischem und sowjetischem Sektor) getrennten Orte aufgriff. Grillparzers Klassiker „Weh dem der lügt“ war Ausgangsmaterial für eine Parabel über die absurde Feindschaft zwischen den Gebildeten (Ottensheim) und den Barbaren (Wilhering). Jungwirth adaptierte die Vorlage und schrieb sie zum Stück „Barbaren“ um; dann ging das Projektteam aus Profis (TheaterSPECTACEL) und ehrenamtlichen KulturaktivistInnen (ARGE Granit) Schritt für Schritt an die Umsetzung. Es war die erste kulturelle Zusammenarbeit der Gemeinden Ottensheim und Wilhering seit Menschengedenken. Die künstlerische Leitung lag beim TheaterSPECTACEL, die Produktionsleitung bei der Ottensheimer ARGE Granit. Der Kulturverein hat sich in Ottensheim mit einem engagierten und gesellschaftskritischen Veranstaltungsprogramm verdient, aber nicht nur Freunde gemacht. Die Regiearbeit wurde professionell umgesetzt, die acht Hauptrollen mit BerufsschauspielerInnen besetzt.

Für alle anderen Rollen und Funktionen – vom Kartenverkauf bis zum Bühnenbau –

²⁹¹ Projektleitung: ARGE Granit & TheaterSPECTACEL WILHERING, Festival der Regionen 1999

suchte das Projektteam ehrenamtliche MitspielerInnen und HelferInnen. Die ARGE Granit gewann rund 70 Menschen aus ihren eigenen Reihen sowie verschiedensten Vereinen und Organisationen in beiden Orten (von der Laientheatergruppe über die Landesmusikschule bis zur Feuerwehr) für die Mitwirkung. Eine 1,2 km lange Route und die Stationen für das Theaterstück wurden festgelegt. Das Heer der ZuschauerInnen und SchauspielerInnen musste bei einer Aufführung zweimal die Donau überqueren – eine erhebliche Herausforderung an Sicherheit und Logistik. Im Vorfeld – für die wöchentlichen Proben mit den LaiendarstellerInnen und in der fünfwöchigen Hauptprobephase – leistete die ARGE Granit intensive Koordinationsarbeit und baute für das Projekt adäquate Organisationsstrukturen auf.

Die Uraufführung löste eine regelrechte Theatereuphorie vor allem in Ottensheim aus: die Kritiken lobten die künstlerische Qualität und das vorbildliche Miteinander von Profis und Laien. Der ganze Ort identifizierte sich mit dem Erfolg. Im Gefolge der „Barbaren“ stieg das Ansehen der ARGE Granit im eigenen Ort, das kulturelle Klima wurde toleranter und der Ort profitiert von der Professionalisierung, die die Kulturarbeit des Vereins nicht zuletzt durch die Koproduktion mit dem TheaterSPECTACEL erfahren hat.

Physical Acts²⁹²

„Sport und Musik“ – Titel einer klassischen Radiosendung früherer Ö3-Jahre und gleichzeitig das Motto des Projektes Physical Acts der Kulturinitiative Wels. Deren Interesse gilt seit ihrer Gründung 1981 vor allem der Musik, insbesondere frei improvisierten und experimentellen Formen. Die Initiative ist maßgeblich am Entstehen des Kulturzentrums „Alter Schlachthof“ beteiligt. In diesem beginnt sie 1987 das jährliche Musikfestival music unlimited zu organisieren. Mit diesem Festival etabliert sich die Kulturinitiative (die später Schl8thof Wels heißen wird) als eine der ersten Adresse für anspruchsvolle, experimentierfreudige Musik jenseits von Rock und Jazz in Österreich. Um 1993 beziehen die Welser AktivistInnen auch

²⁹² Projektleitung: Kulturinitiative Wels, Festival der Regionen 1993

Performance-Ereignisse und Aktionskunst in ihre Arbeit ein. Vor dem Hintergrund ihrer regen Veranstaltungstätigkeit und des intensiven Kontaktes mit MusikerInnen entsteht die Idee für einen Beitrag zum ersten Festival der Regionen. Den MusikenthusiastInnen aus Wels beginnt sich ein Vergleich aufzudrängen: MusikerInnen müssen ein großes Trainingspensum bewältigen und hart an ihrer Technik arbeiten, um vor Publikum zu einer festgesetzten Stunde Spitzenleistungen erbringen zu können – alles Anforderungen, die genauso für SportlerInnen gelten. Und mit wenigen Ausnahmen bedürfen SportlerInnen wie auch KünstlerInnen der Subventionierung ihrer Tätigkeit. Sport und Kunst sind Verwandte, so die nicht 100-prozentig ernst gemeinte These der Kulturinitiative Wels. Aber: Was SportlerInnen und KünstlerInnen verbindet, ist ihre Eigenschaft als PerformerInnen (wenn auch in unterschiedlichem Sinn). Wie kann eine gemeinsame Performance von AthletInnen und MusikerInnen – „Sport und Musik“ – aussehen?

Die Physical Acts – ein Handeln mit dem Körper, wie es ja auch das Musizieren ist – geben eine Antwort. In einer Welser Sporthalle versammeln die OrganisatorInnen medaillengekrönte LeistungssportlerInnen und hochklassige MusikerInnen. Der Turner Mircan Catalin, die Sportgymnastin Petra Schmiedjörg, der Hochsprungleichtathlet Niki Grundner, die Fechter Frank Bleckmann und Mario Krause sowie der Literat und Extrembergsteiger Karl Langmair treffen auf die renommierten Schlagzeuger David Moss und Fast Forward, den Saxophonisten Tom Guralnick, den Performancekünstler Frank Schulte, „Einstürzende Neubauten“-Mitglied F.M. Einheit und den Posaunisten Bertl Mütter.

Wie harmonieren Seitenpferdakrobatik und Drumsolo? Wie die aggressiven Klangwälle von F.M. Einheit mit der Sportgymnastin? Einen Nachmittag lang treten einander sonst fremde Welten in Beziehung. Die Physical Acts beginnen zunächst mit sportlichen und musikalischen Soloperformances, dann suchen sich SportlerInnen und KünstlerInnen ImprovisationspartnerInnen aus der anderen Branche, geben einander Rhythmen vor, interagieren. Das Setting stellt hohe Ansprüche an die Mitwirkenden. Alle müssen ihren hoch spezialisierten Fähigkeiten in einen anderen, körperlicheren und sehr emotionalen Kontext stellen, spontan auf neue Situationen, Rhythmen und Aktionen reagieren; die MusikerInnen haben dabei

noch in der für sie fremden Atmosphäre einer Turnhalle zu arbeiten. Das Publikum wandelt in der Halle und hat hautnahen Kontakt zu SportlerInnen wie MusikerInnen und sorgt für eine weitere Dynamisierung der Situation.

Ob das Kunst sei – ist mir egal

Aufwändigen und intensiven Debatten, was Kunst eigentlich sei – die sich seit Anfang der 90er Jahre zuspitzten – haben wir im Rahmen des Festivals bewusst beiseite geschoben und uns stattdessen vor Augen gehalten: Eigentlich ist es für das Publikum nicht wichtig, ob eine ProjektträgerIn sich als KünstlerIn versteht, als SoziologIn, als HistorikerIn, als Kulturinitiative oder KünstlerInnengruppe. Als Maßstab für die Qualität gilt, ob mittels des Projekts eine Interaktion zwischen RezipientInnen und ProduzentInnen entsteht, die Erkenntnis, ästhetisches Vergnügen/Reflektion oder sonst etwas in Gang setzt, was wir bereit sind zu fördern und zu verantworten. Über diese Frage hat es während der Jahre immer wieder sehr heftige Debatten gegeben; mit KünstlerInnen und noch intensiver mit professionellen KunstrezipientInnen, die von einem theoretischen Background kamen. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass im Windschatten dieser Positionen das Ausloten avancierter ästhetischer Qualitäten nie Zielpunkt unseres Bestrebens war, sich manchmal jedoch gerade in dieser verkrampfungsfreien Zone auch ästhetisch nie Dagewesenes, Zukunftsträchtiges entwickeln konnte. Eine zeitgemäße, kitschfreie Ausdrucksweise wird in diesem Umfeld nicht vom eher kunstfernen Publikum eingefordert, sondern kann nur durch die Projektauswahl von KuratorInnen und FestivalbetreiberInnen sichergestellt werden.

Tisch-Transaktion²⁹³

Zwei Wünsche stehen am Beginn der „Tisch-Transaktion“. Gemeinsam mit dem Kölner Performancekünstler und –theoretiker Boris Nieslony (ASA European) wollen sich die Kommunikationskünstler Die Fabrikanten mit dem zum Zeitpunkt

²⁹³ Projektleitung: Die Fabrikanten & ASA European (Boris Nieslony), Festival der Regionen 1997

des Festivals der Regionen 1997 heftig diskutierten Netzwerkgedanken beschäftigen und gleichzeitig tief in die Sphäre von Alltäglichkeit und Privatheit eindringen.

Anders als in der auf elektronische Netzwerke und das World Wide Web fokussierten Diskussion dieser Tage soll das Netzwerk im Fall der Tisch-Transaktion aber analogen Charakter haben und eine Netz- in der Alltagskultur etablieren.

Der Tisch bietet sich als ideales Vehikel für die Realisierung des Projektgedankens an: Tische sind zentrale Orte des alltäglichen Privatlebens und der Kommunikation im privaten Kreis. In diesem Sinne bieten sie sich als Netzwerkknoten an. Eine frühe Umsetzungsidee – Menschen mit ihren Tischen zum Treffen in eine große Halle in die Landeshauptstadt Linz einzuladen – wird schnell verworfen. Zu artifiziell hätte die ausgestellte Alltäglichkeit gewirkt. Statt dessen fällt die Entscheidung auf ein öffentliches Tauschverfahren: Alle OberösterreicherInnen sind eingeladen, für die Dauer des Festivals den zentralen Tisch ihrer Privatsphäre außer Haus zu geben und gegen den Tisch von Fremden zu tauschen und diesen ersatzweise zu beherbergen. Der Tausch beschränkt sich indes nicht auf den von Tischen, sondern bezieht auch den von Besuchen ein. Die Tisch-TransaktionärInnen sind angehalten, ihr Haus gastfreundlich zu öffnen und Fremde an ihrem neuen Tisch zu empfangen und zu bewirten. Wer zu Besuch kommt, soll sich telefonisch anmelden, einen Besuchszeitpunkt vereinbaren und ein Gastgeschenk mitbringen. Jedem Tisch ist eine kurze Beschreibung seiner Lebensgeschichte und Herkunft beigelegt, um einen Ausgangspunkt für die Kontaktaufnahme zu schaffen. Das Besuchsrecht räumen sich die TeilhaberInnen am Tausch nicht nur wechselseitig, sondern auch dem Festivalpublikum ein – die Namen und Adressen der TransaktionärInnen werden veröffentlicht, auch FestivalbesucherInnen können sich zu Besuchen anmelden. Als die Einladung zur Teilnahme medial öffentlich wird, bekunden zahlreiche OberösterreicherInnen Interesse an der Beteiligung. Es sind vor allem die sogenannten „Kulturfernen“, die sich mit dem Element der Gastfreundschaft im Projekt identifizieren können. Schließlich wechseln 56 Tische den Ort. Das Projektteam legt Wert darauf, Tische aus möglichst weit von einander entfernten Orten zu tauschen. Auch der soziale Aspekt spielt eine große Rolle in den Überlegungen, wer mit wem den Tisch tauschen soll. Um interessante, nicht-

alltägliche Begegnungen zu ermöglichen, wandert beispielsweise der Tisch einer noblen Villa in eine StudentInnen-WG, tauschen die Tische eines Bauernhofs und eines alternativen Schulhorts die Plätze. Der Moment, in dem der Tisch abgeholt wird (im Laufe des selben Tages wird der Ersatz geliefert), wird von den meisten als Schock erlebt – erst hier realisieren die Beteiligten die Tragweite ihrer Entscheidung.

Netzwerke kennen keine zentrale Steuerung – allen Beteiligten wird bewusst gemacht, dass es von ihrer Initiative abhängt, wie intensiv die Kommunikation im Netzwerk wird. Was sich bei den Besuchen und Gegenbesuchen an den Tischen ereignet, wird nicht dokumentiert; auch die Zahl der Besuche wird nicht gezählt. Tenor bei der Rückgabe der Tische: die zehn Tage seien viel zu kurz gewesen. Für besonders gastfreundliche Familien, die sich zum Geheimtipp wider Willen entwickelt haben, kommt das Festival- und damit das Projektende aber als willkommene Erholung. Verbürgt ist, dass aus der Tisch-Transaktion bis heute gepflegte Freund- und Bekanntschaften hervorgegangen sind.

Nepumuktreffen²⁹⁴

Keine Geringeren als die Heiligen Nepomuks will Peter Arlt beim Festival der Regionen 1999 aus den „Randzonen“ des öffentlichen Bewusstseins (so der Festivaltitel 1999) in dessen Zentrum gerückt sehen. Seit unzähligen Jahren stünden die Heiligen Nepomuks wachend und schützend an Hunderten oberösterreichischen Brücken und würden kaum mehr eines Blickes gewürdigt, geschweige denn für ihre Dienste bedankt. Das Maß des Erträglichen sei nun voll, so der von Peter Arlt zugrunde gelegte Plot, und daher hätten die Heiligen beschlossen, von ihren Sockeln an und auf den Brücken herabzusteigen und nach Linz zu reisen. Dort, so der Plot weiter, wollten die Nepomuks beim Landeshauptmann vorsprechen, um auf ihre missliche Lage hinzuweisen und anschließend ein Symposium veranstalten.

Das Projekt findet das Wohlwollen des Landeshauptmanns, der sich bereit erklärt, die Nepomuks im Landhaus zu empfangen. Die Realisierung des Vorhabens scheint

²⁹⁴ Projektleitung: Peter Arlt, Festival der Regionen 1999

nicht unmöglich; Arlt beginnt, Nepomuks in ganz Oberösterreich zu besichtigen und geeignete Kandidaten für die Reise nach Linz auszuwählen. Mit der Liste wendet er sich anschließend an die zuständige Brückenbauabteilung des Landes, in deren Ressort die Brückenheiligen fallen; auch der Denkmalschutz hat in der Angelegenheit mitzureden. Die Beamten melden schwere Bedenken bezüglich der Transportfähigkeit der Steinfiguren an, befürchten schwere Beschädigungen bis hin zum Verlust und raten Arlt vom großen logistischen Aufwand ab. Stattdessen schlagen ihm die Beamten vor, billige Duplikate anfertigen und in Linz aufstellen zu lassen. Mit Hartnäckigkeit und Überzeugungskraft gelingt es Arlt, die erforderlichen Genehmigungen zu bekommen. Die Auflage: die Nepomuks müssen unter der Aufsicht eines Professionisten, in diesem Fall eines Steinmetzmeisters, abgebaut werden. Eine Woche vor dem Empfang im Landhaus beginnt Arlt mit dem Steinmetz mit dem Abbau und Transport der Heiligenfiguren. Insgesamt nehmen vierzehn Nepomuks aus allen Landesteilen als Delegation der Brückenheiligen am Treffen teil. In der Abordnung findet sich auch die älteste Nepomukfigur Oberösterreichs aus Linz-Ebelsberg. Der Reihe nach treffen die tonnenschweren Steinskulpturen auf einem LKW in Linz ein, wo sie von Arlt im Innenhof des Landhauses so gruppiert werden, als befänden sie sich im intensiven Erfahrungsaustausch. Der Empfang durch den Landeshauptmann gerät zum Medienereignis, am dem zahlreiche Interessierte und Schaulustige teilnehmen. Nach einer launigen Begrüßungsansprache des Landeshauptmanns folgen Grußworte des Festival- und des Projektleiters; dann bittet der Gastgeber zum Buffet. Die stummen Heiligen, umgeben von mit Essen, Trinken und Plaudern beschäftigten Grüppchen, muten in diesem Ambiente etwas absurd an. Um dieser Absurdität willen ist der wohl überwiegende Teil des Publikums gekommen. Dennoch finden sich im Publikum auch einige Gäste, denen die Nepomuks ein großes Anliegen sind – so etwa eine Abordnung eines bayerischen Brauchtumsvereines, die eine historische Nepomukfahne mit sich führt oder eine Gruppe von Flößern, die den Heiligen Nepomuk als Schutzpatron verehren. Die Reaktionen auf das Nepomuktreffen sind durchwegs freundlich und amüsiert; Unverständnis und Kritik an der Verwendung öffentlicher Mittel wird in einigen Leserbriefen an oberösterreichische Zeitungen

geäußert.

Auf den Empfang folgt im Landhaus als quasi theoretischer Teil ein Symposium zu den Brückenheiligen. Dabei referieren Universitätsprofessoren und Beamte zur (kunst)geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedeutung der Nepomuks sowie zu Fragen des Denkmalschutzes und der Kunst am Bau.

Nach einer Woche im Landhaushof treten die Figuren wieder die Heimreise an; in einigen Fällen wird die bereits erfolgte Demontage für eine Renovierung genutzt.

An der Peripherie spiegelt sich das Leben

Das Festival der Regionen bietet ein ästhetisch wie inhaltliches Gesamtkonzept an, dass auch für KonsumentInnen eines Einzelprojektes in der Tiefe des Bundeslandes spürbar bleiben muss. Durch Informations- und Medienarbeit wird versucht, einen möglichst umfassenden Blick auf die thematische Problemstellung für alle Interessierten zu ermöglichen. Jedes Einzelprojekt soll als Puzzlestein auch Mikrokosmos sein, indem es sich einer sehr spezifischen Fragestellung vor Ort widmet. Die konkrete Lebenspraxis der ansässigen Bevölkerung, ihre Freuden und Widrigkeiten, ihre Strukturen und Beziehungen sind Ausgangspunkt für zahlreiche Projekte. Sollte die Rede von globalen Problemen und dem „allzu Menschlichen“ nicht leere Phrase sein, so finden sich Splitter dieser Fragen auch im hinterletzten Dorf widergespiegelt. Es gilt, deren Reflektion im Konkreten vor Ort aufzuspüren und durch Projekte sichtbar zu machen.

Ein Dorf tut nichts²⁹⁵

Im Frühjahr 2000 verbünden sich Medienkünstler Markus Seidl und die Musikerin und Ethnologin Elisabeth Schimana zur künstlerischen Produktionsgemeinschaft. In der Diskussion, wie sich „Das Ende der Gemütlichkeit“ (Festivalthema und –titel) inszenieren lassen könnte, schlägt Schimana ein Projekt vor, in dem KünstlerInnen

²⁹⁵ Projektleitung: Markus Seidl & Elisabeth Schimana, Festival der Regionen 2001

für das Nichtstun bezahlt werden – um die ästhetische Überproduktion durch gezielte Brachlandförderung einzudämmen. Seidl, mit großer Verwandtschaft im bäuerlichen Milieu im Mühlviertel aufgewachsen, spinnt die Idee weiter: Nicht die in der Wahrnehmung zahlreicher Menschen ohnedies als Nichtstuer verrufenen KünstlerInnen, sondern hart arbeitende Menschen mit hohem Arbeitsethos auf dem Land sollen in den Genuss bezahlten Nichtstuns kommen.

NebenerwerbslandwirtInnen sind Seidls und Schimanas WunschkandidatInnen. Die KünstlerInnen hingegen – in diesem Fall Seidl und Schimana – sollen keine Mühen scheuen, die Arbeitsniederlegung zu ermöglichen.

Das beim Festival eingereichte und angenommene Konzept sieht vor, dass ein Dorf (genauer gesagt: rund 30 BewohnerInnen einer ländlichen Siedlung) eine Woche lang dem Müßiggang frönt und die Arbeiten in Haushalt und Landwirtschaft Ersatzarbeitskräften überlässt. Mit diesem Vorschlag wendet sich Markus Seidl an seine Verwandtschaft im Mühlviertel – die die Einladung ausschlägt und zu verstehen gibt, dass Nichtstun für sie nicht in Frage komme. Die Suche nach einer Dorfgemeinschaft, die sich auf das Experiment einzulassen bereit ist, erweist sich schwieriger als angenommen. Die BewohnerInnen von Rindberg bei Sandl ziehen ihre Zusage zurück, als ihre Mitwirkung medial ruchbar wird und begründen den Rückzieher, ihr guter Ruf würde durch das Projekt Schaden nehmen. Nach mehreren erfolglosen Akquisitionsversuchen und einem TV-Bericht über die vergebliche Suche nach einem ferienwilligen Dorf stoßen Seidl und Schimana auf Karl Mülleder im Weiler Eberhardschlag, der sich für die Idee erwärmt und auch die sieben Familien in seiner Nachbarschaft dafür zu interessieren vermag. Bei einer Versammlung der acht Familien, die ihre Bauernhöfe allesamt im Nebenerwerb betreiben, fällt schließlich die Entscheidung, sich auf das einwöchige Nichtstun einzulassen. Die Idee, eine Woche lang keinen Handgriff tun zu müssen, erscheint exotisch, aber verlockend. Die größten Bedenken haben die EberhardschlagerInnen, was das Wohlergehen von Feld und Vieh betrifft – ob sich das Vieh von jemand anderem versorgen lasse, erscheint zweifelhaft. Das Melken wird wie alle anderen landwirtschaftlichen Arbeiten während des fünftägigen Nichtstuns von fachkundigen Mitgliedern des Maschinenrings besorgt, während in den Höfen StudentInnen als

Ersatzarbeitskräfte am Werk sind. Sieben Familien ergehen sich im Nichtstun, die achte Familie stellt ihren Hof als Treffpunkt, Anlaufstelle und Zentrum zur Verfügung. Die jüngsten NichtstuerInnen sind im Volksschulalter (und bekommen schulfrei), die älteste Eberhardschlaglerin ist 97. Alle Erwerbstätigen nehmen sich Urlaub, so dass geschlossen nichts getan wird.

Aus logistischen Gründen werden die drei täglichen Mahlzeiten für alle gemeinsam in einer umgestalteten Garage serviert, wodurch drei fixe Termine den Tag strukturieren. Für die ältere Generation ist es die erste freie Woche im ganzen Leben; einige kommen bei spontan organisierten Gemeinschaftsausflügen auch erstmals dazu, Ausflugsziele in ihrer näheren Umgebung zu besuchen. Auch wenn es den LandwirtInnen nicht leicht fällt, andere auf ihren Höfen arbeiten zu sehen – der Genuss der Freiheit von Verpflichtungen, des schönen Wetters und der Geselligkeit überwiegt. Dennoch stellt sich mit dem ersten Arbeitstag nach der mit einem großen Fest abgeschlossenen Arbeitsruhe Erleichterung ein, dass wieder alles seinen gewohnten Gang geht.

Das Projekt stößt über die Landesgrenzen hinaus auf großes mediales Interesse – kurz vor Projektbeginn lässt der deutsche Bundeskanzler Schröder zur Diskussion um Arbeitslosigkeit verlauten, dass es kein Recht auf Faulheit gebe. Das nichtsturende Dorf fügt sich ideal als lebensnahe Untersuchung des Arbeits- und Faulheitsbegriffs in die Debatte ein. Seidl und Schimana dokumentieren das Projekt ausführlich, am Ende liegen ein Radio-Feature und ein Film vor. Auch in Eberhardschlag selbst hinterlässt das von allen Beteiligten als Erfolg eingeschätzte Experiment Spuren. Ein Jahr später wiederholen die EberhardschlaglerInnen das Nichtstun auf eigene Faust und beschließen, es zur jährlichen Institution zu machen.

Tabuzone II²⁹⁶

Als das Festival der Regionen Leo Schatzl einlädt, einen Beitrag zum ersten Festival 1993 zu entwickeln, beschäftigt sich der oberösterreichische Künstler schon seit drei

²⁹⁶ Projektleitung: Leo Schatzl, Festival der Regionen 1993

Jahren mit Tabuzonen aller Art. Schatzls Interesse gilt Sperrgebieten, Niemandsländern, verbotenem und unzugänglichem Terrain – Orten, die sich dem Zugriff entziehen und keiner ökonomischen Verwertung unterliegen. Nach einer umfangreichen Fotoarbeit zum Thema und einer Installation im Offenen Kulturhaus in Linz bietet sich für Schatzl erstmals die Gelegenheit, eine Tabuzone im öffentlichen Raum zu realisieren. Bei der Entwicklung des Konzepts entscheidet sich Schatzl für einen agrarisch geprägten Raum. Durch eine vier Meter hohe Umzäunung soll ein 1.000 Quadratmeter großes Sperrgebiet entstehen. Menschlicher Zugriff wird ausgeschlossen – das Betreten ist verboten, jede kulturelle Maßnahme soll tabuisiert werden. Veranschlagte Projektdauer: fünf Jahre.

Alle Gemeinden Oberösterreichs erhalten eine kurze Darstellung des Konzeptes, verbunden mit der Frage, ob sie Interesse an der Realisierung einer Tabuzone auf ihrem Hoheitsgebiet hätten. Sieben Gemeinden bekunden ihr Interesse und antworten positiv. Schatzl begutachtet die vorgeschlagenen Orte und bespricht sich mit den Bürgermeistern. Die Wahl fällt schließlich auf die Mühlviertler Gemeinde Münzbach. Hier findet das Projekt vor allem in Gestalt des ortsansässigen Kulturvereins Forum Münzbach Unterstützung, das einen großen Teil der Vorbereitungs- und Umsetzungsarbeiten übernimmt. Gemeinsam mit den HelferInnen aus Münzbach errichtet Schatzl den Zaun, auf dem Hinweisschilder über das Eintrittsverbot informieren. Dazu kommt eine Mastkonstruktion für eine Zeitrafferkamera, die täglich mehrere Aufnahmen vom Gelände macht und so über die Jahre einen Film entstehen lässt, der die Tabuzone im Wechsel der Jahreszeiten und Jahre zeigt.

Die Verschließung der Tabu Zone Münzbach im September 1993 wird mit einem feierlichen „Eröffnungs“-Akt begangen, wie er bei der Einweihung neuer öffentlicher Bauten üblich ist. Den Ansprachen des Bürgermeisters und anderer Festredner folgt die Segnung durch den Ortsgeistlichen, die Münzbacher Blasmusik konzertiert. In zahlreichen Diskussionen in Münzbach und Umgebung wird das Projekt entweder ins Lächerliche gezogen oder zum Ausgangspunkt botanischer Spekulationen und Hypothesen. Die Tabu Zone selbst bleibt wie vorgesehen sich selbst überlassen – 1.000 Quadratmeter rasch verwildernder Grund inmitten

landwirtschaftlich genutzter Fläche rundum.

Fünf Jahre später, im Oktober 1998, wird das Sperrgebiet im kleinen Kreis offiziell enttabuisiert. Der Bürgermeister und Mitglieder des Forums Münzbach öffnen die Tabu Zone und heben die über das Gebiet verhängte Sperre wieder auf: Das Gras ist hüfthoch gewachsen, auch einige Büsche und Bäumchen sind in den fünf Jahren im Münzbacher Niemandsland gediehen.

Die Orientierung an gesellschaftlichen Themen weist die Richtung

Zu Beginn hatten wir die Illusion, dass durch die Vorgabe einer bestimmten Fragestellung ein reiches Spektrum mittels unterschiedlicher Projekte beleuchtet werden kann. Die Realität der Einreichungen hat gezeigt, dass sich oft viele Projekte auf bestimmte Teilbereiche des Themas konzentrieren. Der Vorstand stellt jedes Festival in einem ersten Durchgang aus Einreichungen zusammen. Thematische, konzeptionelle und ästhetische Leerstellen werden anschließend durch Auftragswerke gefüllt. Durch begleitende Texte in eigenen und fremden Medien²⁹⁷ werden die gesellschaftlich relevanten Fragen – sowohl abstrakt als auch möglichst nahe an den Problemen der direkt involvierten Bevölkerung – aufgearbeitet. Dadurch können interessierte OberösterreicherInnen das Thema gut in seiner Tiefe erfassen.

Die Verbindung zwischen Kunst und Leben stellt sich über eine sorgfältige Auswahl der Fragestellungen her. Als Themen kommen nur solche in Diskussion, die über eine längere Periode ganz entscheidend einen beträchtlichen Bevölkerungsteil beeinflussen und Stimmung oder Problemlage der Bevölkerung ansprechen. Sie müssen so weit gesteckt sein, dass regionale, differenzierte Ausdrucksformen möglich sind. Die Verbindung zwischen der Kunst und dem Alltagsleben findet oft durch Einbeziehung der ortsansässigen Bevölkerung in die Projekte statt oder indem an spezifische Probleme des Ortes exemplarisch angeknüpft wird. Diese Vorgaben bedingen, dass sich das Festival zur Gänze aus Auftragswerken speist.

²⁹⁷ Besondere Bedeutung in dieser Frage erlangen intensive Medienpartnerschaften, die das Festival von Beginn an pflegt. Wichtigster Kooperationspartner ist dabei der staatliche ORF, der in diesem Fall vorbildlich seinem Kultur- und Bildungsauftrag nachkommt. Doch auch die Zusammenarbeit mit den OÖN und anderen lokalen Printmedien ist unverzichtbarer Bestandteil der Kommunikation mit der Bevölkerung. Zusätzlich erscheinen jeweils begleitend Sondernummern von eingeführten Intellektuellen-Zeitschriften wie Wespennest, Blickpunkte, Kursiv u.ä.. Eigene Kataloge, Symposiumsbände und CDs dienen der Nachbereitung.

Österreich = frei!²⁹⁸

Österreich im Sommer 2000: Die Regierungskoalition aus Konservativen und Rechtspopulisten amtiert, noch immer regt sich heftiger Widerstand und vor allem in der Kulturszene herrscht Betroffenheit. Auch die europäischen Nachbarn reagieren besorgt und haben die Alpenrepublik unter Quarantäne gestellt. Die von der Regierung angekündigte und in Angriff genommene „Wende“ droht das Land in zwei Lager zu spalten. Weite Teile des Kunst- und Kulturbetriebs, dessen kritischste Institutionen von der neuen Regierung durch Entzug der Fördermittel schwer unter Druck gesetzt werden, repolitisieren sich und stellen sich die Frage, wie am besten auf diese neue politische Situation zu reagieren sei. In dieser heißen Phase initiiert das Festival der Regionen ein einjähriges künstlerisches Beobachtungsprojekt. Seinen Titel entleiht es der Ansprache von Bundeskanzler Figl bei der Präsentation des Staatsvertrages 1955: Österreich ist frei!

KünstlerInnen und HistorikerInnen sollen das erste Jahr der Wende beobachtend verfolgen – mit den ihnen eigenen Mitteln und Methoden. Unter der Dachmarke „Österreich = frei“ entwickeln sich sieben Einzelprojekte. Die Ergebnisse der einjährigen Dokumentationsarbeit werden im Rahmen des Festivals der Regionen 2001 präsentiert; der laufende Stand der Beobachtungen ist auf der Website des Festivals einsehbar.

Gabriele Kepplinger beschäftigt sich unter dem Titel „Was macht der ‚Dämon‘?“ mit der Ikonografie der Wenderegierung. Ihr Interesse gilt der Art und Frequenz der Abbildung zweier Schlüsselfiguren auf der politischen Bühne – der frisch gebackenen Vizekanzlerin und des „einfachen Parteimitglieds“ Jörg Haider – in drei österreichischen Printmedien. Auf einer eigenen Projektwebsite reiht Kepplinger die Pressefotos des Rechtspopulisten und seiner politischen Ziehtochter zur Porträtserie.

Der Designer Alexander Wilhelm legt „Pandoras Digital Diary“ an: Eine assoziative

²⁹⁸ Von Reinhard Kannonier und Rainer Zendron kuratiertes Projekt beim Festival 2001. Beauftragte KünstlerInnen/WissenschaftlerInnen: Paola Casani/Axel Körner, Gabriele Kepplinger, Elfriede Kern, Günter Mayer, Paul Pasteur, Gerhard Pilgram, Alexander Wilhelm und mediale Interventionen von Gottfried Hattinger. Katalog: als Bd. II des Festivalkatalogs 2001

Matrix, in die Wilhelm die Leitthemen der Zeit einpasst und das Tagesgeschehen im Spannungsfeld der globalen, der österreichischen und seiner persönlichen Wirklichkeit aufzeichnet. Das Tagebuch zeigt, welche Themen die Welt, welche Österreich und welche den Künstler bewegen.

In einen Dialog mit der österreichischen Volksseele tritt Gerhard Pilgram, der auf der Grundlage von Leserbriefen in österreichischen Zeitungen die Versuchsreihe „Das Volk neu wählen?“ beginnt. Überall dort, wo Pilgram in Leserbriefen auf unverblünte Äußerungen des „gesunden Volksempfindens“ trifft, reagiert er mit kleinen künstlerischen Interventionen, die die LeserbriefschreiberInnen oft ironisch beim Wort nehmen oder persönlich mit einbeziehen. Die Dokumentationsfotos zu den Aktionen werden publiziert.

Der Kunsthistoriker und Cartoonist Günter Mayer geht den Spuren nach, die die gewendete Politik in den Arbeiten der prominentesten österreichischen Karikaturisten hinterlässt und setzt sie in Beziehung zur Geschichte und internationalen Praxis der politischen Karikatur.

Die Schriftstellerin Elfriede Kern erfindet mit „Platt und Polt und Ich“ drei literarische Figuren für ihre wöchentliche Kolumne, die das politische, kulturelle und gesellschaftliche Wochengeschehen aus den Perspektiven und Debatten eines Regierungsbefürworters, eines -gegners und eines Desinteressierten nachzeichnet.

Der französische Zeithistoriker Paul Pasteur, exzellenter Kenner der österreichisch-französischen Beziehungen, verfolgt „L’Affaire Autrichienne“ – die heftigen Reaktionen des empörten Frankreich auf die neue österreichische Regierung. Die überaus kritischen Medienberichte in der Grande Nation setzt Pasteur in Bezug zur österreichischen Selbstwahrnehmung.

Paola Casini, eine italienische Archivarin und Axel Körner, ein in London arbeitender Historiker mit österreichischem Pass, beide mit Wohnsitz Brüssel, führen ein „Tagebuch aus Europa“, das sie per E-Mail mit Einträgen zur europäischen Dimension des Rechtspopulismus aus Brüssel, Berlin, Bologna und London füllen.

Während des Festivals der Regionen 2001 sind die Ergebnisse doppelt präsent:

Einerseits als Ausstellung einer Stadtgalerie, andererseits als Sujets einer Inseratenkampagne in oberösterreichischen Gemeindezeitungen.

Tonga²⁹⁹

Über die in Linz beheimatete ARGE Simbabwe Freundschaft knüpfen Linzer Kulturschaffende Kontakte nach Simbabwe. In den Jahren 1995 und 1996 haben Mitglieder der Stadtwerkstatt die Möglichkeit zu einem Aufenthalt in Simbabwe und lernen dabei das Volk der Tonga, eine benachteiligte und in Armut lebende Minderheit, kennen. Als die LinzerInnen bei den Tonga eintreffen, geraten sie in ein großes Begräbnisritual, das sich gerade über den zweiten Tag hinzieht. Fixer Bestandteil des Rituals ist die Ngoma Buntibe Tonkunst – eine einzigartige abstrakte, wilde Musik, die auf Trommeln und Antilopenhörnern verschiedener Tonlagen gespielt wird und für westliche Ohren wie ein Mischung aus minimalistischen Technoklängen und einer Tonsprache wie der von Stockhausen klingt.

Die Musik macht tiefen Eindruck auf die LinzerInnen, die tanzend und musizierend improvisieren. Das Musizieren hat kultischen Charakter und beschwört die Geister der Ahnen. Die Musizierenden bewegen sich beim Spielen und mischen sich unter die tanzenden Zuhörenden. Die Musik ist essentieller Bestandteil der Alltagskultur ist und hat in der Geschichte des Volkes eine zentrale Bedeutung.

Bis 1957 leben die Tonga in Jahrtausende alter Tradition als FischerInnen an den Ufern des Sambesi an der Grenze zwischen dem heutigen Simbabwe und dem heutigen Sambia. Ein Staudambau beraubt die Tonga ihrer Heimat, die überflutet wird. Rund 200.000 Menschen werden von der Regierung auf karges, unfruchtbares Hochland umgesiedelt, wo sie seit den späten 1950ern unter primitivsten Bedingungen leben. Die Staatswerdung Sambias reißt die Tonga endgültig auseinander – ohne Pass ist kein Besuch bei den Tonga am anderen Ufer mehr möglich. Die Musik ist das einzige Bindeglied zur Vergangenheit, mit ihr bewahren die Tonga ihre kulturelle Identität.

Die Stadtwerkstatt nimmt sich eine Einladung eines Tonga-Ensembles nach Österreich vor. Das Festival der Regionen 1997, das unter dem Motto „Kunst.Über.Leben“ steht, ist eine ideale Bühne für Menschen, die in einem Gebiet leben, in dem das Überleben eine Kunst ist und denen dafür aber Kunst zum mentalen Überleben dient (wie es die Stadtwerkstatt formuliert). Durch freies Assoziieren entwickelt die Stadtwerkstatt die Projektidee. Aus dem Spiel mit dem Wort Tonga ergibt sich „Totes Gebirge“ und damit die Idee, gemeinsam mit den Tonga auf Expedition in das Gebirge im oberösterreichischen Kernland aufzubrechen und es mit allen Interessierten zu durchwandern.

Wie die Heimat der Tonga ist auch das Karstgebirge arm an Wasser und Vegetation, bietet sich der Naturraum als Bühne für die Musik der Tonga an, können Zuhörende und Musizierende auf einer Ebene zueinander finden und im Laufe eines über Tage dauernden gemeinsamen Wanderns echte Begegnungen stattfinden. Auf der Wanderung sollen die Mitgehenden die Musik der Tonga erleben können.

Die Route der einwöchigen Wanderung soll von Wasser zu Wasser zu führen – vom Ursprung der Steyr über das Tote Gebirge an den Traunsee. Das Tonga-Ensemble „Simonga“ entschließt sich, die Reiseeinladung anzunehmen. Die Organisation des Projektes erweist sich als äußerst aufwändig: Visa und Tickets für die Mitglieder des Tonga-Ensembles, die detaillierte Routenplanung für die Querung des Toten Gebirges, die Einholung von Genehmigungen für die Aufführungen, die Beiziehung von zwei erfahrenen Bergführern, um die Sicherheit der mit gebirgigem Gelände völlig unvertrauten Tonga (im Alter bis zu über siebzig Jahre) zu gewährleisten ...

Als es soweit ist, finden sich zahlreiche Mitwandernde ein. Unter Tags wird gewandert, die Abende gehören der Ngoma Buntibe Musik und den Zeremonien der Tonga.

Das Projekt erregt weit über Österreich hinaus großes Aufsehen, mehrere JournalistInnen begleiten den Tross und sorgen dafür, dass die Situation des

²⁹⁹ Stadtwerkstatt & ARGE Zimbabwe Freundschaft, Festival der Regionen 1997

200.000köpfigen Volkes ins öffentliche Bewusstsein rückt. Die archaische Musik der Tonga stößt auf große Wertschätzung und Interesse. Aus dem viel beachteten Projekt ergeben sich zahlreiche weitere kulturelle und entwicklungspolitische Kooperationen, die dafür sorgen, dass der Kulturaustausch Nachhaltigkeit entfaltet.

Die Geschichte ist nicht zu Ende

Mit besonderer Genauigkeit versuchen wir quer zu den Themen zeitgeschichtliche Erfahrungen und Ereignisse vor Ort zu thematisieren. Scheinen auch oft Bewertung und Bearbeitung unserer faschistischen Vergangenheit *crosso modo* geleistet, so breitet sich nach wie vor ein weites, unbearbeitetes Feld der konkreten Ausprägungen vor Ort aus. Die erlebten und mündlich tradierten Begegnungen mit Ausformungen des Nationalsozialismus im unmittelbaren Lebensraum bestimmen gefühlsmäßig unsere oft widersprüchliche Haltung zu dieser Epoche über Generationen. Nicht gelehrte Abhandlungen können solche verkrusteten, uneingestanden Atmosphären und Gefühle aufbrechen und korrigieren, sondern allein der offene Blick auf den Mikrokosmos und seine anschließende Rekontextualisierung im gesellschaftlich Ganzen kann nachhaltig Wirkung zeigen und Stimmungen verändern. Wichtiges Transportmedium für solche Korrekturen im emotionalen Feld sind künstlerische Bearbeitungen der Erlebnisse und Mythen, vor allem dann, wenn sie nicht mit erhobenen Zeigefinger dozieren, sondern den aktuellen Gefühlen auf Augenhöhe gegenüberreten.

Bellum docet omnia – Die Implosion der Werte³⁰⁰

Im Februar 1945 gelingt 419 sowjetischen Kriegsgefangenen die Flucht aus dem Konzentrationslager Mauthausen im Mühlviertel. Mit allen verfügbaren Kräften nehmen Polizeikräfte und SS die Verfolgung auf und mobilisieren auch die Bevölkerung in und um Mauthausen zur Beteiligung an der Jagd auf die Flüchtigen. Unter tatkräftiger Mithilfe der MühlviertlerInnen beginnt ein beispielloses Massaker:

³⁰⁰ Projektleitung: Peter Androsch, Festival der Regionen 1993

Über Tage werden die Geflohenen bis in die letzten Winkel verfolgt, gestellt und sofort an Ort und Stelle erschossen. Nur die allerwenigsten MühlviertlerInnen unterstützen die Flüchtigen; nicht mehr als 11 von 419 Ausbrechern überleben. Das Ereignis geht als „Mühlviertler Hasenjagd“ in die Geschichte ein und bleibt über Jahrzehnte ein Tabuthema.

Zum Festival der Regionen 1993 plant der Schwertberger Kulturverein Kanal eine Veranstaltungsreihe mit Lesungen und Diskussionen zur „Mühlviertler Hasenjagd“. Die Festivalleitung schlägt den VeranstalterInnen vor, sich mit dem Thema auch auf einer künstlerischen Ebene auseinanderzusetzen und bringt den Kulturverein mit dem Linzer Komponisten und Musiker Peter Androsch in Kontakt. Der steht vor der Frage: Wie lässt sich das unfassbare Geschehen – die Auslöschung von 408 Menschenleben in einem mehrtägigen Bluttausch – musikalisch fassen, erzählen, in Ansätzen begreifbar machen? Der Komponist sieht sich außer Stande, nur mit musikalischen Mitteln zu arbeiten und entwickelt für seine Komposition eine Inszenierung, die über das Musikalische hinausgeht. Die Komposition „Bellum Docet Omnia“ soll zumindest eine Ahnung dessen vermitteln, zu welchen Grausamkeiten der Mensch fähig ist. Das chorale Werk besteht schließlich aus lediglich einem einzigen Ton, das Klangmaterial beruht auf einem einzigen Satz aus dem Buch „Die Geschichte des KZ Mauthausen“ von Hans Marsalek. Zentrales Motiv (als Sinnbild für den Zusammenbruch aller humanistischer Werte) ist die vollständige Auflösung von Zeitstruktur und musikalischer Form in der Inszenierung.

Das Publikum, das sich beim Festival der Regionen auf die Uraufführung durch den Ungarischen Nationalchor unter der Leitung von Matyas Antal einlässt, weiß nicht, was es erwartet – nur, dass es von einem Treffpunkt aus per Bus zum Aufführungsort und von dort wieder zurückgebracht werden soll. Als Veranstaltungsort erweist sich die auf einem Hügelkamm gelegene Wenzelskirche in Wartberg ob der Aist – einem der Schauplätze der „Hasenjagd“.

An einem Sammelplatz werden die Gäste um 22.00 Uhr von einem stummen, aggressiven Ordnerdienst empfangen. Die Verhaltensregeln für den Abend sind von

Tafeln abzulesen, die Ordner kommunizieren nur nonverbal, selbst explizite Fragen werden nicht beantwortet, Auskünfte nur in den dringendsten Fällen schriftlich gegeben. Die Gäste werden in forschem Tempo durch Wald, Gestrüpp und Wiesen zum eigentlichen Veranstaltungsort getrieben. Dort folgt ein zermürbend langes Warten auf „Musik“, die sich dann als der eine Ton mit dem einen Satz erweist, von einem Chormitglied an das andere weitergegeben. Aufführende wie RezipientInnen stoßen an die Grenzen ihrer physischen und psychischen Belastbarkeit. Das Erlebnis ist so intensiv, dass manche BesucherInnen am Rande eines körperlichen Zusammenbruchs stehen; nach dem Ende der Aufführung herrscht vollkommene Stille. Erst auf dem Parkplatz brandet Applaus auf, als die Chormitglieder in die Autos steigen.

Die Achse des Ofens³⁰¹

Im Frühjahr 1938 beginnt das nationalsozialistische Regime mit der Umsetzung eines Meilensteinprojekts aus seinem Masterplan für Linz. Die Donaustadt ist zum Standort eines großen Stahlwerks bestimmt worden, das die NS-Kriegsmaschinerie mit Material versorgen soll. Dem Bau der Anlage steht nur eines im Wege: St. Peter, ein idyllischer Vorort von Linz. Auf Hitlers Befehl muss das Dorf geräumt und dem Erdboden gleich gemacht werden. Die BewohnerInnen des Dorfes haben ihre Häuser unverzüglich zu verlassen. Siedlungshäuser, Gärten, Kirche, Friedhof und Wirtshaus verschwinden. Nur die wenigsten, so heißt es, zerbrechen am Verlust ihrer Heimat. Die meisten leben sich in ihren Ersatzquartieren ein. Noch im Mai 1938 wird die Reichswerke AG für Erzbergbau und Eisenhütten „Hermann Göring“ (die heutige VOEST) gegründet, im Juli beginnt der Bau. Der Industriekoloss erhebt sich auf der untergegangenen Heimat hunderter Menschen, an die sich wenige Jahrzehnte später nur mehr eine Minderheit erinnern kann. Der Linzer Theatermacher Stefan Kurowski, der einen Teil seiner Kinderjahre auf dem VOEST-Gelände verlebt hat, hebt die vergessene und verdrängte Geschichte des Dorfes St. Peter wieder ans Tageslicht. Es soll das größte und in seinen Dimensionen ambitionierteste Projekt

³⁰¹ Projektleiter: Peter Androsch, Uwe Dörr, Stefan Kurowski, Festival der Regionen 1995

des Festivals 1995 werden. Kurowski beginnt zu recherchieren und legt wie ein Archäologe Schicht für Schicht die verschwundene Welt frei.

Der Regisseur macht ehemalige BewohnerInnen von St. Peter ausfindig und recherchiert im Geschichtclub der VOEST. Interviews mit dem Assessor Johannes Meissner sind ein weiterer Ausgangspunkt für Kurowskis Arbeit. Meissner ist eine Schlüsselfigur bei der Liquidierung von St. Peter: Er ist für eine reibungslose Räumung verantwortlich und mit der raschen Umsiedelung der DorfbewohnerInnen beauftragt gewesen.

Gemeinsam mit dem Regiekollegen Uwe Dörr konzipiert Kurowski eine nächtliche Reise in die Vergangenheit, die mit allen Mitteln des Theaters – lebenden und projizierten Bildern, Musik und Texten – vom Verschwinden St. Peters erzählt. Sie soll ins Herz der riesigen Industrieanlagen dorthin führen, wo St. Peter gewesen ist. Es gelingt, die VOEST für das Projekt zu gewinnen. Das Unternehmen hat damit auch die Gelegenheit, einen Teil seiner Geschichte aufzuarbeiten.

Als Transportmittel für die Reise empfiehlt sich die Werksbahn, die von der VOEST zu einem Aussichtszug mit Glasüberdachung umgebaut wird. Peter Androsch komponiert eine Musik, die vor allem die Gefühle der heimatlos werdenden Menschen ausdrückt; zwei RaumgestalterInnen setzen die von Kurowski und Dörr erdachten Bilder um.

Zur Uraufführung findet sich das Publikum auf dem VOEST-Gelände ein, nimmt im Zug Platz und begibt sich auf eine Rundreise durch die imposante Industrielandschaft. Auf und zwischen den Stahlanlagen tauchen Relikte aus der Vergangenheit auf. Aus den Fenstern entdeckt das Publikum eine weidende Schafherde, Wäsche auf einer Leine, die alten Straßenzüge und -namen, die Dorfschule... Der Schauspieler Hans-Peter Minetti rezitiert griechische und arabische Texte über Entwurzelung und Heimatlosigkeit; Auszüge aus den Gesprächen mit Meissner – dem Projektleiter der Vertreibung – und mit den ehemals in St. Peter Heimischen sind zu hören.

Mitten in einer riesigen Halle des Stahlwerks lässt ein projiziertes Bild die Kirche

von St. Peter wieder auferstehen. Danach tauchen wartende Menschen – Frauen aus dem Flüchtlingsquartier – auf, steigen zu und begleiten das Publikum ein Stück auf der Fahrt, bis der Zug im Kriegslärm hält und die Frauen im Inferno zurücklässt.

Mit diesen Bildern endet die sinnlich-dramatische Reise in die Vergangenheit und durch das Stahlwerk, in der sich die Geschichte und ihre künstlerische Spiegelung in Balance gehalten haben.

Die Arbeit als Lebensmittelpunkt der Bevölkerung ernst nehmen

Die meisten (Re)Politisierungswellen innerhalb der Kunst und nahezu alle Strömungen, die versuchen, Kultur an den Lebenserfahrungen der Gesellschaft festzuzurren, setzen an Überbauphänomenen der Bevölkerung an. Ohne den theoretisch zerpflegten Boden der Auseinandersetzung um Ursache und Wirkung im Verhältnis zwischen „Basis und Überbau“ oder „Sein und Bewusstsein“ auch nur zu streifen, kann man getrost festhalten, dass das Leben der durchschnittlichen Bevölkerung nach wie vor durch die Arbeit und deren Bedingungen determiniert ist. Trotzdem thematisieren nur wenige Kunstprojekte diesen Bereich. Eine strikte Trennung zwischen Frei- und Arbeitszeit wird jenseits der Realität als Selbstschutz postuliert beziehungsweise aufrechterhalten. Innerhalb dieser scheinbar dichotomen Teilung fällt die Kunst der Sphäre der Freizeit zu. Offensichtlich wirkt die Entmischung in den traditionellen Kernbereichen der Arbeit so radikal, dass selbst eine thematische Auseinandersetzung nicht opportun erscheint. Vermittelt uns heute die Kunstgeschichte, dass mit Corbet – Mitte des 19. Jahrhunderts – der Arbeitsalltag im Themenkanon der Kunst seinen Platz fand, so muss man nach eineinhalb Jahrhunderten dessen anhaltende Ausgrenzung im Großen und Ganzen³⁰² festhalten.

³⁰² Die documenta 11 zeigte in der Binding Brauerei einen Themenblock zum Thema Arbeitswelt, etwa: Allan Sekula – Hafent, Werften; Fiona Tan – Berufsbilder; Steve McQueen – Bergarbeiter; ...

Birth.School.WORK.Death³⁰³

1992, während die Vorbereitungen des Festivals 03 voll liefen, wurde der zweitgrößte Arbeitgeber des Ortes, die Ebenseer Spinnerei & Weberei, in Konkurs geschickt. Eine Projektgruppe hat dieses Problem thematisiert. Fabriksgebäude und Arbeitslose, vor allem Frauen, standen im Mittelpunkt. Die Beschäftigten waren noch bis Weihnachten zur Arbeit in die Fabrik gegangen. Während des Weihnachtsurlaubs erhielten sie die Verständigung, dass sie arbeitslos seien und dass Werk nicht mehr betreten könnten. Das hat gespenstische Spuren hinterlassen. Gegenstände in Pausenräumen, Spinden, und in der Produktionshalle sind so zurückgeblieben, als ob die ArbeiterInnen den Platz nur kurz verlassen hätten. Dieser Zustand wurde vom Festivalprojekt eingefroren und präsentiert. Die Rahmensituation konnte die Situation sehr eindringlich vor Augen führen. Ehemalige Arbeiterinnen, unterstützt von Toninstallationen, boten Führungen für die Bevölkerung an. Zur Eröffnung kam eine Visualisierung der Produktionshalle³⁰⁴ unter Mitwirkung der Freiwilligen Feuerwehr zur Aufführung. Ambiente und Geschichte wurden durch eine multilaterale Performance³⁰⁵, die sich mit den Themenkreis Fremdheit – Arbeit auseinandersetzte, thematisiert. Das große Ausmaß regionaler Betroffenheit bewirkte eine sehr hohe Identifikation der Bevölkerung mit Projekt und Festival.

Glasfieber³⁰⁶

Sechs Tage lang zieht die Linzer Stadtwerkstatt mit einer monströsen, mobilen Kegelbahn durch die Linzer Vorstadt. Fünf Tage lang macht der Tross an täglich wechselnden Stationen mit öffentlichen Vorturnieren Halt. Die Spielregeln sind

³⁰³ Festival 1993. Konzept: Rainer Zendron, Projektträger: Kulturverein Kino Ebensee, Kuratoren: Hans Jörg Mikesch, Kulturverein Kino Ebensee

³⁰⁴ Hans Jörg Mikesch

³⁰⁵ Damir Bartol, Kugla, Unikum, Charles Morrow Associates

³⁰⁶ Projektleitung: Stadtwerkstatt, Festival der Regionen 1999

einfach: Gegen ein kleines Nenngeld kann antreten, wer will – einmal pro Tag und Ort. Gekegelt wird mit einer massiven Stahlkugel, als Kegel halten Glasflaschen her. Nur zerbrochene Flaschen zählen in der Punktwertung, Damen starten mit einem Punkt Vorsprung als Ladybonus. Die jeweils drei Tagesbesten qualifizieren sich für das Finale am sechsten und letzten Tag, das vor dem Haus der Stadtwerkstatt im Linzer Stadtteil Urfahr ausgetragen wird. Dort winkt ein attraktiver Preis: Der im Knock-Out-System ermittelte Kegelchampion erhält ein Preisgeld von stattlichen 120.000,- Schilling (Euro 8.720,-). So wie sich die Kegelbahn der Stadtwerkstatt durch die Kombination von Stahlkugeln und Glaskegeln von einer herkömmlichen Anlage unterscheidet, so verweist auch die Form des Preisgeldes darauf, dass der Stadtwerkstatt der sportliche Aspekt lediglich zweitrangig ist. Der / die GewinnerIn hat die Wahl, den Betrag über ein Jahr in monatlichen Raten von 10.000,- Schilling als Grundeinkommen auf das Konto überwiesen – es also quasi in bar zu erhalten – oder den Betrag in einer Lebensversicherung angelegt zu bekommen. Mit dieser Wahlmöglichkeit macht die Stadtwerkstatt die Schere zwischen jenen sichtbar, die für ihr wirtschaftliches Fortkommen zu kämpfen haben und jenen, die es sich leisten können, einen finanziellen Polster anzulegen. Durch das Einbringen der Idee vom Grundeinkommen für alle wirft das Preiskegeln die Frage nach der sozialen Grundabsicherung der Menschen in Zeiten steigender Arbeitslosigkeit und eines auf Lohnarbeit verkürzten Existenzbegriffs auf. So ist die Glaskegelbahn als aktionistisches Argument für die Entkoppelung von Lohnarbeit und Existenzsicherung im Einsatz.

Die Tourneeorte sind mit Bedacht gewählt; die Vorturniere suchen sich ihr Publikum an (vor)städtischen Brennpunkten, den sogenannten Glasscherbenvierteln, wo die weniger Begüterten zuhause sind. Das erste Turnier steigt im nicht sonderlich gut beleumundeten Stadtteil Zöhrdorfer Feld. 15 Teammitglieder sind im Einsatz; 3 LKWs haben die Bahn, 2.000 Flaschen, Kameras, Tonanlage und einen Plotter herangeschafft. Jeder Kegelschub wird dokumentiert, die MitspielerInnen erhalten zur Erinnerung an ihre Teilnahme ein an Ort und Stelle ausgedrucktes Großbild. Ein alerter Moderator heizt die Stimmung mit einem reißerischen Livekommentar an. Vom Zöhrdorfer Feld zieht der Tross weiter ins proletarisch geprägte Franckviertel,

zur Zentrale des Arbeitsmarktservice, zu einem Einkaufszentrum samt Amüsiermeile im Stadtteil Neue Heimat, um zum Finale wieder vor die eigene Haustür zurückzukehren. Ein harter Kern von KeglerInnen ist an jeder Station dabei und setzt alles daran, sich für das Finale zu qualifizieren – wiewohl viele Teilnehmende der Verheißung des Preises gar keinen Glauben schenken.

Aus dem Finale mit Volksfeststimmung geht ein 45-jähriger Staplerfahrer als Sieger hervor, der sich erst nach und nach davon überzeugen lässt, dass er tatsächlich einen ansehnlichen Geldbetrag gewonnen hat. Er entscheidet sich für die Auszahlung als monatliches Grundeinkommen für ein Jahr. Sein Gehalt ist nicht sehr viel höher als die Glasfieber-Monatsrate.

An Gewohntem ansetzen

Das Festival der Regionen versteht sich als Focus aktueller Ausdrucksformen und Auseinandersetzungen in Oberösterreich. Kunst ist in diesem „Feld gegenwärtiger Lebensgefühle“ ein professionalisierter Bereich, der es sich teils zur Aufgabe gemacht hat, Tendenzen und Strömungen gesellschaftlichen Empfindens sichtbar zu machen, bevor diese noch durch breite Schichten der Bevölkerung zum Ausdruck gebracht werden.

Keineswegs ist jedoch der Umkehrschluss tragfähig, dass Kunst per se „Zeitgeist“ widerspiegelt; schon gar nicht, dass einzelne Spielformen der Kunst wesentlich den zukünftigen Lebensstil der Gesellschaft determinieren. Künstlerische Avantgarde schlägt somit nicht Breschen in die Gesellschaft, sondern ist Vorreiter sich anbahnender Tendenzen innerhalb des eigenen Feldes – des Kunstsystems.

Lässt man wie einen Schattenriß die Themen des „Zentralorgans der bildenden Kunst“³⁰⁷ vorüberziehen, so wird eine Verschiebung im letzten Jahrzehnt deutlich: Standen am Anfang dieser Periode systemimmanente Diskurse auf der

³⁰⁷ kunstforum international

Tagesordnung³⁰⁸, so rücken mit der subjektiv wahrgenommenen Unsicherheit der Einzelnen immer massiver alle Spielarten von Alltag und Leben³⁰⁹ in den Brennpunkt. Konsequenter greift das Festival diese Strömung auf, setzt an solchen Versatzstücken an, um sie jedoch konzeptionell wie ästhetisch in unerwartete Richtungen zu lenken.

KuhLisse. Kino für die Kühe³¹⁰

Wie reagieren Kühe auf eine Filmvorführung? Mit dieser plakativen Frage gelingt es dem interdisziplinär zusammengesetzten KuhLisse-Projektteam, seine Auseinandersetzung mit der Entwicklung von Infrastruktur und Wirtschaftsgefüge auf dem Land griffig zuzuspitzen. Die Projektidee ist die gemeinsame Arbeit der Landschaftsplanerinnen Heide-Maria Schatzl und Karin Standler mit dem Filmemacher Leopold Lummerstorfer, der sich intensiv mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen österreichischer Filme beschäftigt. Ein nicht unwesentliches Element dabei ist das kontinuierliche Kinosterben vor allem außerhalb der Ballungszentren. Standler und Schatzl wiederum sind in ihrer wissenschaftlichen und praktischen Arbeit immer wieder mit dem Bauernsterben und aufgelassenen Landwirtschaften als Problemstellung in Raumordnung und Bebauungsplanung konfrontiert. Erster Kristallisationspunkt für die Projektidee ist der Standler und Schatzl bekannte Fall einer „herrenlos“ gewordenen Kuhherde – der Bauer ist zu seiner Freundin gezogen, hat den Hof ver- und die Kühe überwiegend sich selbst überlassen. Ob die Kühe ein Animationsprogramm brauchen? Im selben Ort stoßen die Raumplanerinnen auf ein brachliegendes Kino. Wie, so die nächste Frage, ließe es sich wiederbeleben? Mit der Idee eines Kinos für die Kühe verbindet das Projektteam schließlich cineastische und agrarökonomische Seinsfragen: Der Kuhherde eines Landwirtes soll auf der Weide ein Film (und zwar Leopold

³⁰⁸ Das gequälte Quadrat, Markt und Methoden, Bild und Seele, ...

³⁰⁹ Erinnern, Körper, Pop-Kultur, Reisen, Lebenskunst, Essen und Trinken, ...

³¹⁰ Leopold Lummerstorfer, Heide-Maria Schatzl, Karin Standler, Festival der Regionen 1999

Lummerstorfers zeitgenössischen Heimatfilm „Rosa Heimat“) vorgeführt werden. Das Publikum soll sich verhaltensforschend engagieren, die Reaktionen und Aktivitäten der Kühe verfolgen und seine Beobachtungen festhalten. Das Experiment soll ausgewertet werden; Kino- und Bauernsterben sollen bei einem anschließenden Symposium diskutiert werden. Lummerstorfer, Schatzl und Standler realisieren die KuhLisse als Kino für die Kühe in Taufkirchen an der Pram. Die Nachricht vom Vorhaben verbreitet sich wie ein Lauffeuer; die Reaktionen sind kontroversiell. Dass der positive Einfluss klassischer Musik auf Wohlbefinden und Milchleistung der Kühe bereits wissenschaftlich erforscht sei, wie das Projektteam argumentiert, überzeugt viele Skeptiker und schürt die Neugierde weiter.

Am Kinoabend finden sich rund 200 menschliche Kinobesucher auf der Weide ein. Die Gäste entscheiden sich für eine der 18 nummerierten Kühe und konzentrieren sich auf diese eine Kuh. Auf Fragebögen halten die BesucherInnen ihre Beobachtungen fest und liefern die Grundlagen für die statistische Auswertung des Experiments. Das Gros der Kühe ist vom Film wenig beeindruckt und reagiert stärker auf akustische als auf visuelle Reize. Ein plötzliches Gewitter unterbricht den Kinoabend vorzeitig. Beim Frühschoppen am nächsten Tag – in jenem Dorfgasthaus, das jahrzehntelang auch das Kino des Ortes war – diskutiert das Projektteam mit den BesucherInnen auch im Sinne von Bewusstseinsbildung die Möglichkeiten für eine Wiederbelebung der Kinokultur im Ort und die Perspektiven für die örtlichen LandwirtInnen.

Plakatbücher³¹¹

Die Stadt Linz hat an die 220.000 EinwohnerInnen – und gleichzeitig rund 200.000 Arbeitsplätze. Tag für Tag zieht der Ballungsraum wie ein Magnet dichte Verkehrsströme an, die er am Spätnachmittag wieder in die Gegenrichtung entlässt. Es sind buchstäblich Abertausende, die täglich nach Linz einpendeln, um dort ihrer Arbeit nachzugehen. Und es sind Abertausende, die sich im weiten Umkreis der Stadt jeden Werktag morgens an den Wartehäuschen von Bus- oder Zughaltestellen

³¹¹ Projektleiterin: Veronika Müller, Festival der Regionen 1999

und Bahnhöfen einfinden, um auf den Zug oder Bus nach Linz zu warten. Es ist ein ungemein eintöniges Ritual, dem sich die PendlerInnen unterziehen. Viele nutzen es zum Lesen der Morgenzeitung.

Die angehende Architektin Veronika Müller trägt sich längere Zeit mit einer Idee, wie zumindest vorübergehend eine kleine Abwechslung in den Alltagstrott gebracht werden könnte. Sie denkt daran, den Wartenden häppchenweise Lesestoff anzubieten. Jeden Morgen soll die PendlerInnen eine zum Plakat vergrößerte Doppelseite eines Romans erwarten und helfen, die Wartezeit zu überbrücken. Über Nacht soll umgeblättert werden und die folgende Doppelseite affiziert werden; solange, bis das Buch ausgelesen ist.

Das Festival der Regionen entpuppt sich als ideale Plattform für Veronika Müller, ihre Idee zu realisieren. Nun steht die Künstlerin vor zwei Fragen: Welche Pendlerstrecken und Haltestellen sind die am meisten frequentierten? Und welcher Text eignet sich am besten für das Vorhaben? Auf Anraten der Festivalleitung legt sich Müller darauf fest, dass es sich um zeitgenössische oberösterreichische Literatur handeln solle. Eine / einen oberösterreichischen SchriftstellerIn in Kontakt mit einem breiten Publikum zu bringen, entpuppt sich als Zusatznutzen der Projektidee. Die Wahl des richtigen Textes erweist sich als schwierig. Schnell ist klar, dass die Plakatierung eines ausgewachsenen Romans aus logistischen und Zeitgründen nicht realisierbar ist. Machbar ist nur das ratenweise Publizieren eines kürzeren Textes. Müller recherchiert im Literaturhaus Stifterhaus und bei der zuständigen Förderstelle der Stadt Linz und stößt nach längerem Hin und Her auf die Autorin Gerda E. Grossmann, die Müller einen unveröffentlichten Text in der genau passenden Länge zur Verfügung stellt. Ihr Text „Requiem“ erzählt lakonisch vom Schicksal eines ewigen Problemkinds und Außenseiters auf dem Lande, der mit der geistigen Enge der Gesellschaft nicht zurande kommt.

Für die Auswahl der Pendlerstrecken fragt sich die Projektleiterin bei Bekannten durch und macht sich selbst auf den Weg. Müller entscheidet sich für drei Bahn- und zwei Busstrecken, die sternförmig nach Linz führen. Erste Feldversuche mit Plakaten zeigen, dass Müller mit den vorhandenen Mitteln und der verfügbaren Infrastruktur

auch bei bestem Willen nicht mehr als höchstens zwanzig Haltestellen „bewirtschaften“ kann. Sie verwirft die Idee der gedruckten Plakaten und entscheidet sich für Kopien und insgesamt 18 Haltestellen. Die Verkehrsunternehmen lassen Müller gewähren; nur das Anbringen der Plakatwände ist eine heikle bürokratische Angelegenheit. Nach einem Marathon von Behörde zu Behörde erwirkt Müller alle erforderlichen Genehmigungen; das Projekt beginnt in den frühen Morgenstunden eines Montag und endet zwei Wochen später an einem Freitag. Umgeblättert wird nur an Werktagen; am Dienstag der zweiten Woche lädt Müller auf dem Bahnhof Rottenegg im Mühlviertel: Die von der Arbeit heimkehrenden PendlerInnen werden mit einer Lesung des „Requiems“ durch eine SchauspielerIn empfangen und mit einem Buffet und Getränken bewirtet.

Nicht die Form des Spektakels ist von Übel ...

Eines der meistdiskutierten Spannungsfelder, in denen sich das Festival bewegt, ist das zwischen Großevents – die uns notwendig erscheinen, um Aufmerksamkeit und großes Publikum zu erheischen – und minimalen Interventionen in den Alltag. Beide Formen von Kunst im öffentlichen Raum hat das Festival reichlich erprobt. Über Probleme des Spektakels ist viel diskutiert worden. Dem Event haftet per se nichts Schlechtes an. Der schlechte Beigeschmack – vor allem bei professionellen BeobachterInnen der Kunstszene – kommt daher, dass oft auf Kosten differenzierter Aussagen und einer zeitgemäßen Ästhetik Platitüden präsentiert werden. Wenn die BesucherInnen nach zwei Stunden Ablenkung und Entspannung aus einer Veranstaltung hinausgehen und sich keine neuen Fragen aufdrängen, dann war die Veranstaltung unbefriedigend, weil offensichtlich weder inhaltlich noch ästhetisch etwas bewegt wurde. Dem gegenüber kann die Aktivierung des Publikums zu einer Aufhebung der Trennung zwischen AkteurInnen und RezipientInnen führen. Die Integration von kollektiven, größeren Gruppen in Aktionen kann verhindern, dass sich Einzelne über Gebühr (selbst)darstellerisch entäußern müssen. Aktive Einbeziehung bewirkt oft intensivere Auseinandersetzung mit Thema und Form.

Natürlich muss man trotzdem Kritik³¹² an Massenveranstaltungen ernst nehmen. Wesentlich konzentriert sich diese Ablehnung auf eine erzwungene Passivität in der Masse³¹³, die zu mangelnder Reflektion und Ausbeutung der Gefühle für dumpfen Konsum führt. Eine radikale Ablehnung aller Großveranstaltungen ignoriert jedoch letztendlich alle positiven Aspekte³¹⁴ wie Kollektivismus, Solidarität, Kooperation und vergöttert den Individualismus der Moderne.

Unsichtbare Städte³¹⁵

Der Kulturverein Untraha in Unterach am Attersee verfügt mit einer alten Möbelfabrik über einen großzügigen Stammsitz, in dem neben einem Veranstaltungssaal auch die Werkstätten und Ateliers von MalerInnen, MöbeldesignerInnen, BildhauerInnen, InstrumentenbauerInnen und KeramikerInnen untergebracht sind. Beim Festival der Regionen reicht der Kulturverein die lang gehegte Idee ein, mit diesen heimischen und jungen, nicht etablierten KünstlerInnen von außerhalb eine schwimmende Galerie nicht am, sondern im See zu schaffen. Die Festivalleitung schlägt der Unteracher Kulturinitiative vor, die Galerie im See gemeinsam mit einer Theatergruppe zu einer großen Landschaftstheaterinszenierung auszuweiten und bringt den Kulturverein mit dem italienischen Regisseur Pino Di Buduo und dessen Ensemble Teatro Potlatch in Kontakt. Die Gruppe, die mit zahlreichen internationalen KünstlerInnen zusammenarbeitet, hat sich auf sinnliche, stundenlange Inszenierungen spezialisiert, in denen ganze Dörfer zur Bühne werden.

Die ersten Kontakte verlaufen viel versprechend; der oberösterreichische Kulturverein und das internationale Theaterensemble gehen gemeinsam daran, ein

³¹² Vgl. etwa Guy Debord, Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz, in Harrison/Wood, Kunst/Theorie, Ostfildern-Ruit 1998, S. 845 ff

³¹³ Debord weist im oben angeführten Text darauf hin, dass Spektakel in unserer Gesellschaft bestenfalls doppeldeutig gelesen werden müssen, da einer (Spektakel)Kultur immer Entfremdung und Verdinglichung anhaftet, solange das Verhältnis von Autor und Zuschauer nicht aufgehoben ist.

³¹⁴ Vgl. John Willett, Explosion der Mitte, München 1981, S. 38

auf Unterach und den Attersee zugeschnittenes Konzept zu entwickeln. Auf österreichischer Seite beteiligen sich die Unteracher KünstlerInnen mit einer Gruppe an der Kunstuniversität Linz Studierender. In workshopartigen Treffen sind abwechselnd die italienischen KünstlerInnen in Unterach und die österreichischen ProtagonistInnen in Fara Sabina bei Rom zu Gast.

Italo Calvinos Erzählung „Die unsichtbaren Städte“, in denen er den Entdecker Marco Polo von seinen Reisen berichten lässt, wird zur Quelle und zum Taufpaten des Konzeptes der Produktion in Unterach. So wie Calvino vom Staunen über das Neue und von der Offenheit der Sinne erzählt, sollen die „Unsichtbaren Städte“ am Attersee einen Perspektivenwechsel anregen: Die Inszenierung soll das Unbewusste, die Nachtseite und das Wenig Beachtete Unterachs zeigen und dafür das Vertraute und Bekannte verschwinden lassen. Durch den neuen Blick auf den Ort sollen die BewohnerInnen (und Gäste) Unterachs wieder mehr Wertschätzung für ihren Lebensraum entwickeln und bewusster, achtsamer mit ihm umgehen lernen.

Die KünstlerInnen aus Oberösterreich bringen Nahsicht und Vertrautheit mit dem Ort ein, ihre KollegInnen aus dem Ausland den unbelasteten, distanzierten Blick des Fremden. Bald wird klar, dass das Projekt gewaltige Dimensionen annimmt; mit Brouhaha International Liverpool kommt ein dritter Produktionspartner und mit ihm Fördermittel der EU ins Spiel. Mit dem Teatro Potlatch, dem englischen Produktionspartner oder dem Unteracher Kulturverein verbundene MusikerInnen, SchauspielerInnen, TänzerInnen, PerformerInnen und bildende KünstlerInnen aus verschiedenen Kontinenten und Ländern beteiligen sich am Projekt und finden sich am Attersee ein.

Die Erarbeitung des Stücks erfolgt als work in progress, die umso intensiver wird, je näher der Aufführungstermin rückt. Zahlreiche UnteracherInnen sind als HelferInnen beteiligt; die Skulpturen und Elemente für die Galerie im See werden coram publico gebaut, so wie auch die SchauspielerInnen öffentlich proben. Der Produktionsprozess ist transparent und offen. Das Stück wächst unter den Augen der UnteracherInnen

³¹⁵ Kulturclub Untraha & Teatro Potlatch, Festival der Regionen 1995

heran, die ihre ursprüngliche Skepsis ablegen und sich mehr und mehr mit dem Projekt zu identifizieren beginnen. Die öffentlichen Proben werden zu PR-Terminen umfunktioniert und als Werbemaßnahmen an wechselnden Orten in der Region abgehalten, um auf das Projekt neugierig zu machen.

Als es soweit ist, erlebt das Publikum – zunächst zu Land, dann an Bord von Schiffen und wiederum an Land – eine aus sinnlichen Bildern komponierte, poetisch-surreale Erzählung, die die Kritik mit einem „Jahrmarkt der Sinne“ vergleicht. Die Unsichtbaren Städte hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck in der Region und sind noch Jahre danach fest im Bewusstsein verankert.

Leopardenfell der Traktorendichte³¹⁶

Eine Vermutung aus der Chaostheorie inspiriert Hubert Lepka, Kopf und Motor der Tanz-Theater-Maschinen-Medien-Kompagnie Lawine Torrèn und Spezialist für große, spektakuläre Inszenierungen unter freiem Himmel, zu einem künstlerischen Kartografieprojekt. Die Vermutung besagt, dass die unterschiedliche Verbreitungsgeschwindigkeit der Pigmente für das spezifische Muster eines gestreiften Tierfells wie dem eines Leoparden sorgt. Nach diesem Muster, so die These Hubert Lepkas, müsste sich auch die Verbreitung zweier konkurrierender Traktorentypen erklären lassen. Eine Landkarte, die zeigt, welcher Traktor wo dominiert, müsste dieser Hypothese nach wie ein Leopardfell gemustert sein. Lepka entscheidet sich, die Verbreitung der in den 1960ern rivalisierenden Traktoren Massay Ferguson 35 und Steyr 28 im Innviertel zu vermessen und aufzuzeichnen. Die Recherche mit ihrem Ergebnis dient als Grundlage für eine theatralische Umsetzung in Gestalt einer Walpurgisnacht, mit der Hubert Lepka das Festival der Regionen 1999 auf dem Gelände von Schloß Hagenau nahe Braunau eröffnet.

Mit Video- und Computerausrüstung bricht eine Abordnung der Kompagnie Lawine Torrèn auf und fragt sich von Hof zu Hof durch, wo welche Traktoren im Einsatz gestanden sind. Skepsis weicht Neugier, als Lepka von seinem Anliegen erzählt, dass

³¹⁶ Projektleitung: Lawine Torrèn, Festival der Regionen 1999

es ihm um so etwas wie ein neues Brauchtum für die maschinelle Landwirtschaft ginge und dass er überzeugt sei, dass Traktoren irgendwann einmal selbstverständlich dazu gehören würden.

Lepka sammelt die Geschichten von Traktoren und ihren Besitzern, verzeichnet die Fundorte und lädt die BesitzerInnen ein, mit ihren Oldtimer-Traktoren als DarstellerInnen an der Theaterproduktion mitzuwirken. Die laufend aktualisierte Karte ist auf einer Website einsehbar.

Im für das Stück „Leopardenfell der Traktorendichte“ entwickelten Plot stellt Lepka die Frage, welche Funktion die Schönheit (biologisch ja eigentlich luxuriös) in der Evolution habe. Was setzt sich evolutionär durch? Die rassige Eleganz des Massay Ferguson oder der funktionale Traditionalismus des Steyr?

Die BesucherInnen der märchenhaft-opulenten Uraufführung im Parkgelände von Schloß Hagenau direkt am Inn erleben eine fiktive Radiosendung als Rahmenhandlung, in der die Fetischexpertin Valerie Steele zu den ästhetischen Komponenten der Evolution interviewt wird. Auch Traktorenkonstrukteur Ferguson hat seinen Auftritt. Lepka setzt einen Kran, Pyrotechnik, Lichteffekte und einen Soundtrack für seinen Bilderbogen ein: Der zeigt eine durch die Luft segelnde Hexe, die einen auf einem Ruderboot sinnierenden Fischer verzaubert, das tiefrot angestrahlte Schloß Hagenau mit durch Licht zum Leben erweckter Fassade, ein Ballett in den Dachfenstern.

Auf das Haus projizierte Bilder zeigen Bilder von Bauern mit ihren Höfen und Traktoren – Dokumente der Grundlagenforschung für die Produktion.

Am Höhepunkt des Abends macht sich Lepkas Recherche bezahlt: 30 der vom Lawine Torrèn-Team besuchten LandwirtInnen haben sich mit ihren Traktoren eingefunden und werfen die Motoren an. Mit Fackeln ziehen die beiden zu motorisierten Stämmen zusammengerotteten Traktorenpopulationen auf den Kampfplatz, um den Streit um die Vorherrschaft auszutragen. Qualmend fahren Menschen und Maschinen in PS-starker Choreografie aufeinander los, im letzten Bild vor dem pyrotechnischen Finale schwebt ein Traktor zu Mozartklängen aus dem

Himmel herunter, taucht kurz ins Wasser und entschwindet wieder in der Dunkelheit.

Interventionen in den Alltag

Am Ideellen, am Finanziellen wie auch an der Zahl gemessen werden große Anstrengungen aufgewendet, um Ereignisse zu ermöglichen, die nicht ausdrücklich als Kunstprojekte in Erscheinung treten, sondern über die das Publikum nur zufällig stolpert. Oft kann man nicht sicher sein, ob eine vorgefundene irritierende Situation zufällig entstanden ist, oder ob sie ein Projekt des Festivals ist³¹⁷. Vorbeikommende werden nicht zu den Ereignissen „umgelenkt“, sondern diese finden ihre RezipientInnen in alltäglichen Situationen. Man läuft sich gewissermaßen über den Weg. Solche Arbeiten sind naturgemäß im öffentlichen Raum platziert. Sie sollen irritieren, den Blick für uns und unsere Umwelt schärfen. Marx hat darauf hingewiesen, dass die Menschen nichts um sich herum sehen, „was nicht ihr Gesicht ist, alles spricht zu ihnen von ihnen selbst. Selbst ihre Landschaft ist beseelt“³¹⁸. Das Programm erfüllt sich dann, wenn wir sehr viel mehr Installationen und Performances finden, als KünstlerInnen realisierten, wenn sich Alltagssituationen im Kopf der BetrachterInnen zu Kunstwerken generieren und spannende Kunstwerke sich in ungewöhnliche Alltagssets auflösen³¹⁹.

Sprechende Steine³²⁰

„Entdeckungsreisen zu Alltagswundern“ verspricht das dritte Festival der Regionen 1997 im Untertitel zum Festivalthema „Kunst.Über.Leben“. Die Strategie des

³¹⁷ Diesem Komplex war das Festival 1997 gewidmet. Ein komplettes Festival aus solchen Elementen zusammensetzen, überforderte zum Teil uns und unser Publikum. Doch aus dem Versuch konnten wir wertvolle Erfahrungen schöpfen und die internationale Resonanz des Feuilletons war berauschend. Das Konzept konnte nur durch massiven, begleitenden Medieneinsatz auf die Straße gebracht werden.

³¹⁸ Karl Marx, nach Guy Debord, in: Der Beginn einer Epoche, Hamburg 1995, S. 65

³¹⁹ Lesenswert zu diesem Bereich ist sicherlich die von den Situationisten entwickelte Praxis des Umherschweifens, die sich entschieden vom bürgerlichen Flanieren abzusetzen sucht. Vgl. u.a.: Texte der Situationisten, Edition Nautilus, Hamburg 1995

Festivals ist es, zunächst unauffällig zu sein und auf den zweiten Blick zu irritieren – Kunst dort zu platzieren, wo niemand mit ihr rechnet. Das Werkzeug dazu sind künstlerische Interventionen direkt im Alltag. Verschiedene Projekte im Festival 1997 betreten die Bühne der Alltäglichkeit auf leisen Sohlen. So die den Spielregeln des unsichtbaren Theaters gehorchende vierteilige Aktion „Unsichtbares Oberösterreich“, die beispielsweise lebende „Schaufensterpuppen“ in den Auslagen urbaner Einkaufszentren platziert oder mit feierlichem Ernst eine lesbische Hochzeit in und vor der Kirche inszeniert.

Die Künstlerin Gabriele Maria Gruber tut sich dahingegen mit „Im Doppelglück von Kunst und Leben“ im konservativen Bad Ischl um, einem der Hauptschauplätze des Festivals. Sie bringt in den Geschäften des Kurorts ganz und gar nicht warenförmige Objekte in Umlauf und irritiert die Kundschaft eines Supermarkts etwa durch in eine dicke Eisschicht eingefrorene Fotos von Totengesichtern zwischen Gemüse und Pizza in der Tiefkühltruhe.

In eine ähnliche Kerbe schlägt die Intervention, mit der sich die Künstlerin Andrea Sodomka am Festival 1997 beteiligt. Sodomka, die bereits am ersten Festival 1993 im Rahmen der eintägigen „Kunsttagesreise“ PrestupOrUmstieg an einem landschaftsbezogenen Kunstprojekt mitgewirkt hat, schlägt dem Festival dieses Mal eine Intervention mit „Sprechenden Steinen“ vor. Sodomkas Steine sollen wie die künstlichen Steine, die als Schlüsselversteck für den Garten im Umlauf sind, täuschend echt sein. In ihrem Inneren aber sollen die Steine eine winzige Tonanlage zum Abspielen von Geräuschen und Klängen bergen. Die Steine sollen sprechen lernen und den Vorbeigehenden einen Moment des unerwarteten Staunens bescheren.

Auf der Suche nach einem passenden Ort verfallen Sodomka und die Festivalleitung auf den Gosausee im Salzkammergut – eines der meist besuchten Wanderziele, auf dessen asphaltiertem Weg bei passablem Wetter täglich Hunderte Individual- und BustouristInnen den See umrunden.

³²⁰ Projektleiterin: Andrea Sodomka, Festival der Regionen 1997

In der Praxis erregen die sprachfähigen Steine, groß wie Honigmelonen und von dunkelgrau-weißlichem Farbton, mehr Aufsehen als erwartet. Scheinbar aus dem Nichts wird mitten in der Natur Volksmusik ohne sichtbaren Ursprung hörbar, brüllen Kinder, ohne dass jemand zu sehen wäre. Die Irritation der Wandersleute ist groß, die Neugierde auch: Die Ohrenzeugen des Festivals suchen die Sprechenden unter den Steinen am Wegrand aus – und nehmen sie mit nach Hause. Binnen kurzer Zeit sind alle 20 ausgelegten Exemplare verschwunden und die Steine am Gosausee so stumm wie zuvor. Die allerletzten drei Steine kommen nur mehr für einen TV-Bericht zum Einsatz. Die Presseabteilung des Festivals übt stilgerechte „Rache“ für die Entwendung im Stil einer medialen Intervention: In einer Presseaussendung fordert das Festival die SteindiebInnen auf, die Objekte unverzüglich zu retournieren – die Steine seien gefährlich und würden sich im Lauf der nächsten Wochen zersetzen und selbst zerstören, wodurch Giftstoffe freigesetzt würden. Einige Medien schenken der Meldung tatsächlich Glauben und publizieren sie.

Feld*Bett³²¹

Für den Garten seines Hauses hat der Architekt Siegfried Meinhart ein schlichtes, wetterfestes Bett gebaut. Es dient ihm zur Entspannung und Naturbeobachtung, auch Meinharts Gäste benutzen es gerne und begeistern sich dafür. Denn im Liegen eröffnet sich ein ganz anderer Blickwinkel auf die umgebende Natur, die Landschaft wird plötzlich neu erlebbar.

Das inspiriert Meinhart dazu, diese Erfahrung mit anderen zu teilen. Für das Festival der Regionen 1997 konzipiert der Architekt vom Prototyp in seinem Garten ausgehend ein Bett für den öffentlichen Raum. Das Feldbett, das Meinhart konstruiert, ist auf eine Lebensdauer von 30 Jahren ausgelegt. Es besteht aus einem robusten Gestell aus unbehandeltem Eisen und einem Lattenrost aus langlebigem Lärchenholz; das Verrosten des Eisens und das Verwittern des Holzes sind ästhetisches Kalkül.

³²¹ Projektleiter: Siegfried Meinhart, Festival der Regionen 1997

Meinharts Ziel ist es, die Feldbetten entlang alter Wanderrouen und Gehwegen so über Oberösterreich zu verteilen, dass ein Feldbett vom anderen aus durch einen längstens eintägigen Fußmarsch erreicht werden kann. Die Betten sollen eine Einladung sein, die Landschaften Oberösterreichs anders und intensiver als sonst wahrzunehmen und sich Zeit zum Sehen, Träumen und Nachdenken zu nehmen. 50 Betten werden in einer Werkstatt in Wien angefertigt. Sie sollen, so Meinharts Vorstellung, von jenen Gemeinden erworben und über die Jahre betreut werden, auf deren Gebiet sie der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen. Mit Hilfe einer Landkarte stellt Meinhart eine Liste mit seinen Wunschorten zusammen; mit Unterstützung des Festivalbüros stellt er den oberösterreichischen Gemeinden das Feldbetten-Konzept vor und nimmt Verhandlungen mit den Gemeinden seiner Wunschstandorte auf. Die Verhandlungen verlaufen zum Teil äußerst zäh und bedürfen einiger Überzeugungskraft. Wird eine gewöhnliche Bank ohne großes Nachdenken genehmigt, so spießt es sich beim Aufstellen eines Betts (das noch dazu als Bauwerk klassifiziert wird und einer besonderen Genehmigung bedarf).

In Zusammenarbeit mit den Gemeinden legt Meinhart die endgültigen Standorte fest, wobei er darauf achtet, markante Punkte zu wählen und den Betten damit ein ortsgebundenes Charakteristikum zu geben. Insgesamt kommen die 50 Betten einzeln, paarweise oder gruppiert an 19 über das ganze Bundesland verteilten Standorten unter. Den Betten sind kleine Stehpulte mit einem blanken Buch zum Hinterlassen von Nachrichten beigelegt.

In Anlehnung an ihren Standort werden die Betten getauft: das Seebett am Mondsee, die Karstbetten im Toten Gebirge, ein Kaibett am Flussufer in Bad Ischl, ein Spielbett am Linzer Schloßberg, ein Blumenbett in Hinterstoder. Einmal aufgestellt, entfalten die Betten eine erstaunliche Wirkung und provozieren zum Teil heftige Reaktionen. Das simple Objekt, aus zwei Vertikalen und einer Horizontalen gebaut, verstört manche Menschen zutiefst. Vor allem in eher urbanen Kontexten wie am Tummelplatz oder am Schloßberg in Linz machen viele ihrem Unmut über „Steuergeidverschwendung“ und „Landschaftsverschandelung“ in den Gästebüchern Luft. In Hinterstoder – es ist Wahlkampfzeit – bildet sich im Umkreis der örtlichen FPÖ sogar eine Bürgerinitiative gegen das Feldbett, die wiederum die

LiebhaberInnen des Bettes auf den Plan ruft. Die Debatte trägt sich großteils im Gästebuch zu. Das Bett am Linzer Schloßberg wird vandalisiert und völlig zerstört, das Bett am Tummelplatz wird aus politischen Gründen entfernt. Seine Spuren hinterlässt das Für und Wider um die Feldbetten auch auf den Leserbriefseiten oberösterreichischer Zeitungen. Je naturnäher der Standort, so Meinharts Beobachtung, desto ungezwungener und wertschätzender der Umgang mit dem Bett. Nach Festivalende werden etliche Betten von den Gemeinden aus dem Verkehr gezogen; im Jahr 2002 sind noch 29 Betten an 12 Standorten präsent.

Seltsame Orte des Begehrens

Das Festival der Regionen setzt ein Schwergewicht im Bereich Kunst und meidet meist traditionelle Präsentationsorte. Musikveranstaltungen finden nicht in Konzertsälen statt und selten gibt es Beispiele von bildender Kunst in Galerien. Insofern werden Problemstellungen des White Cube per se nicht wirksam. Viele, vor allem spartenübergreifend arbeitende KünstlerInnen oder solche, die nicht auf konventionelle Rezeptionsgewohnheiten angewiesen sind, begreifen solche Vorgaben als interessante Herausforderung. Theater, Konzerthäuser und Galerien sind nach wie vor wichtig, aber keineswegs für alle. Für viele Projekte werden spezifische Orte gesucht, die für eine Interaktion mit den BetrachterInnen besonders geeignet erscheinen. Solche Plätze können etwa eine sehr niedrige Schwelle für Besucher darstellen oder allein wegen ihrer Aura besonderes Publikumsinteresse wachrufen. Es gibt ungezählte Orte, die immer schon unsere Augenlust hervorrufen, unsere Fantasie anregen und unterschiedlichste Vor-Stimmungen auslösen. Solches Begehren wird genutzt um es im Rahmen des Festivals zu stillen und als Zusatznutzen gewissermaßen – adäquate Kunst zu präsentieren.

Im Weststollen³²²

Als Peter Arlt 1994 in seiner Eigenschaft als Arbeitsmarktbetreuer 1994 mit zwei

³²² Projektleitung: Peter Arlt & Franz Xaver, Festival der Regionen 1995

Ampflwangern zusammentrifft, die sich nach Fördermöglichkeiten für ein geplantes Bergbaumuseum umsehen, ist das Ende des Bergbaus in der Hausruckgemeinde schon beschlossene Sache. Der Großteil der Anlagen ist bereits stillgelegt, nur mehr im Weststollen im Schmitzberg wird noch unter Tag abgebaut. In Ampflwang werden zahlreiche Um- und Nachnutzungsideen für die durch den Produktionsstopp entstehenden Industriebrachen diskutiert. Der politische Diskurs darüber gilt eher dem Verwischen der Spuren und dem Unkenntlichmachen der Industriegeschichte des Ortes. Mit der Freizeitanlage Robinson Club gibt es bereits ein Modell dafür. Die Protagonisten des Museums wollen einen Schaubergstollen erhalten. Von dieser Idee ausgehend entwickelt Peter Arlt gemeinsam mit dem Medienkünstler Franz Xaver die Idee eines temporären Denkmals für den Bergbau: Eine Kamera soll live Bilder aus dem letzten stillgelegten Bergwerksstollen übertragen. So würde es möglich, den Verfall und Einsturz des Stollens mitzuverfolgen. Der untergehenden Bergbau-Ära soll so ein adäquates Denkmal gesetzt werden – keines für die Ewigkeit, sondern ein ephemeres in Form eines Prozesses über mehrere Jahre. Arlt und Xaver werden mit der Projektidee bei der Bergbaudirektion vorstellig, die das Projekt nach längerem Hin und Her unterstützt.

Im Festivaljahr 1995 wird der Untertagebau definitiv geschlossen; Kohle wird nur mehr im Tagebauverfahren gewonnen – eine Produktionsweise, die wesentlich billiger ist und mit einem Bruchteil an menschlicher Arbeitskraft auskommt, in den Augen der Bergleute mit Bergbau aber nichts mehr zu tun hat. Viele Bergleute überlegen, an einen Ort zu übersiedeln, wo noch unter Tag abgebaut wird.

Arlt und Xaver beginnen mit der Umsetzung der telematischen Skulptur. Die Realisierung erweist sich als sehr aufwändig: mehrere Kilometer Kabel werden wasserdicht verlegt, Lampen und Kameras installiert. Franz Xaver schafft ein geschlossenes System, das sich mit Solarenergie speist. Auf einer Richtfunkstrecke wird das Livebild aus dem Weststollen auf einen Monitor in der Bergwerkszentrale übertragen. Interessierte können die monatliche Zusendung eines Stollenbildes per Fax abonnieren – so bekommt die ursprünglich nur für Ampflwang geplante Medienskulptur eine globale Dimension. Nach der Fertigstellung der Infrastruktur für das Denkmal wird der Eingang zum Weststollen zugeschüttet. Das Livebild zeigt

einen völlig unzugänglichen Ort. Wann der Stollen einstürzen wird, lässt sich nicht voraussagen – auch nicht, ob zuerst der Stollen oder die technische Anlage zusammenbrechen wird.

Bei der Realisierung des Denkmals unter Tag stehen Arlt und Xaver die Bergleute zur Seite. Sie können sich wie viele im Ort zunächst nicht mit dem Projekt anfreunden. Zu tief sitzt der Schock über das Ende der zweihundertjährigen Bergbaugeschichte, die die Identität des Ortes geprägt hat. Erst durch den intensiven Kontakt mit Arlt und Xaver erwärmen sich die Knappen für das Projekt und beginnen sich damit zu identifizieren. Die Eröffnung des Denkmals ist für die AmpflwangerInnen kein freudiger Tag.

Das Begleitprogramm zum Projekt hingegen stößt auf reges Interesse: Es zeigt alte Fernsehbeiträge und Filme aus dem ORF-Archiv über den Bergbau in Ampflwang in seinen besten Tagen. Nach zweijähriger, technisch störungsfreier Laufzeit erreicht der landfressende Tagbau den Sendemast der Skulptur, die daraufhin abgebaut werden muss – der Weststollen wird ausgeblendet.

Das Loch³²³

Das erste Festival der Regionen tritt nicht zuletzt an, der Kulturarbeit autonomer Initiativen mehr Geltung und Stellenwert zu verschaffen. Das Festival will ein Impuls sein, die Kulturinitiativen verstärkt dazu zu bringen, Kultur in Zusammenarbeit mit KünstlerInnen zu schaffen, anstatt sie nur zu veranstalten. Der Hallstätter Kulturverein kunterBunt – KulturBunt greift diesen Impuls auf und entfernt sich mit dem Musikprojekt „Das Loch“ von seiner bisherigen Konzertveranstaltungspraxis. Er wagt mit MusikerInnen den Versuch, einen besonderen Ort zu bespielen.

Der Festivaltitel „Das Fremde“ lässt die Hallstätter KulturarbeiterInnen an einen ebenso urtümlichen wie schwer zugänglichen Platz mit starker, unverwechselbarer

³²³ Cavomaniacs / Jamniki, Festival der Regionen 1993

Atmosphäre im inneren Salzkammergut denken: an die Rieseneishöhle im Dachsteingebiet.

Das Kalkül der ProjektmacherInnen: Wird Musik aus dem Kontext der Konzertsäle und eingeführten Kunstorte herausgelöst und etwa in einer Höhle aufgeführt, wird die Rezeption um mindestens eine ästhetische Dimension erweitert. Ein für die einen angstbesetzter, für die anderen magisch anziehender Ort wie eine Höhle mit ihrer Dunkelheit und ihrem feucht-kalten Klima verspricht eine besonders intensive Erfahrung.

Das Konzept für die Bespielung der Höhle stammt von einer Allianz oberösterreichischer und Kärntner MusikerInnen, die im Genre der zeitgenössischen improvisierten Musik tätig sind: Saxophonist Klaus Dickbauer, Gitarrist Kurt Erlmoser, Sängerin Ali Gaggl, Schlagzeuger Emil Kristof und Tontechniker Peter Graf. In Anspielung auf den Ort nennt sich das Ensemble englisch Cavomaniacs (auf slowenisch Jamniki). Gaggl und Erlmoser schreiben die Kompositionen; gemeinsam setzen sich die MusikerInnen intensiv mit dem Höhlenraum auseinander.

Ein Teil der Musik wird von den MusikerInnen live in kollektiver und individueller Improvisation aufgeführt, ein anderer Teil als Klangmaterial einer Lautsprecherinstallation vorproduziert und vom Band zugespielt. Eine diffizile Aufgabe für Tontechnik: Die Höhle ist eine unberechenbare akustische Größe. Ihre Innenwelt ist räumlich so ausdifferenziert, bizarr und komplex, dass sie tausendfach kleinsträumig gegliedert ist und aus einer unüberschaubaren Vielzahl von Räumen besteht.

An einem kühlen Herbsttag machen sich die BesucherInnen der Performance nach Hallstatt auf den Weg und erwerben an der Talstation der Dachsteinseilbahn ein gleichzeitig als Liftkarte gültiges Ticket. Auf dem Berg ist es kalt und windig, in der Eishöhle sinkt die Temperatur noch ein Stück auf konstante acht Grad – harte Arbeitsbedingungen für die MusikerInnen und vor allem AufbauhelferInnen und TontechnikerInnen, die mit der Seilbahn eine Unmenge Equipment auf den Berg geschafft und lange experimentiert haben, um die Klangverhältnisse in der Höhle bestmöglich zu gestalten.

Ungezählte Kabelmeter sind in der weitläufigen Höhle verlegt, dutzende Lautsprecher installiert worden. Die Klangmöglichkeiten der Höhle sind schier unendlich: Mit jedem Schritt des Hörenden verändert sich der Klang – wird verstärkt, gebrochen, verhallt oder gedämpft, heller oder dunkler. Die MusikerInnen verstärken das Spiel mit dem Raumklang, wechseln unter dem Spielen ihre Positionen und dynamisieren das Klangspiel. Was in einem klassischen Raum „nur“ ein interessantes Konzert gewesen wäre, wird von der Höhle zu einer sich ununterbrochen wandelnden Musik neu geschaffen.

Medienarbeit als integraler Teil des Festivals

Das Festival hat durch die Einbindung von ORF und lokalen Zeitungen breite Unterstützung erreicht, die seit Gründung des Festivals kontinuierlich als Medienpartner gewonnen werden konnten. Durch ihre Berichterstattung stellen sie sicher, dass unser Publikum trotz Dezentralität über Inhalte und Aktivitäten während der Festivalzeit informiert ist. Jenseits der Funktion von Medien als Kommunikations- und Vermittlungsinstanzen hat das Festival jeweils eine Reihe von Projekten für und in Zeitungen, Rundfunk, Fernsehen und Internet beauftragt. Solche künstlerischen Beiträge und Interventionen reflektieren die Funktionsweisen der Medien und versuchen ihre Struktur und unsere Rezeptionsgewohnheiten zu hinterfragen.

Suchbilder. Fünf öffentliche Interventionen³²⁴

Im Rahmen des ersten Festivals der Region beginnt der bildende Künstler und Musiker Günther Selichar ein raffiniertes Spiel mit Medien und medialer Wahrnehmung. Ausgangspunkt seines Projektes sind die populären (Fehler)Suchbilder, mit denen Zeitungen und Magazine ihre Seiten auflockern. Dabei stehen zwei nahezu identische Bilder nebeneinander, die sich nur durch ganz geringe Abweichungen von einander unterscheiden. Diese eingebauten Differenzen als

³²⁴ Projektleiter: Günther Selichar, Festival der Regionen 1993

Fehler zu finden, ist Aufgabe der MedienkonsumentInnen. Die Suchbilder sind häufig mit Gewinnspielen gekoppelt. In den frühen 1990er Jahren tauchen neben den bis dahin dominierenden gezeichneten Suchbildern die ersten fotografischen auf, in denen die Differenzen mittels Bildbearbeitungssoftware geschaffen werden.

Selichar entwickelt die Idee, solche Suchbilder im öffentlichen Raum zu inszenieren: die Bilder des Suchspiels sollen aus einer Landschaft und ihrem Abbild bestehen. Mit diesem Plan geht Selichar in Oberösterreich auf die Suche nach geeigneten Standorten. Die Recherche verbindet er gleich mit einer statistischen Erhebung in Kulturpolitik: 500 oberösterreichische Bürgermeister erhalten einen Fragenkatalog zu ihrer grundsätzlichen Förderungsbereitschaft des Suchbildprojektes im Speziellen und sonstiger Kulturveranstaltungen im Allgemeinen. Auf den Straßen des Landes legt der Künstler eine Strecke von 3.000 Kilometer zurück, auf der er Landschaften in Augenschein nimmt und kategorisiert.

Wie repräsentativ sind die Landschaften, wie verhalten sich Natur- und Siedlungsraum zueinander, wie dominant sind Verkehrswege, wo beherrscht der Fremdenverkehr eine Gegend? Auf Grundlage der Antworten der Bürgermeister und der persönlichen Recherche wählt Selichar fünf Standorte aus.

An jedem dieser Orte montiert der Künstler ein Großbild im Billboard-Format von 2,3 x 6 m, das dem klassischen Cinemascope-Format entspricht. Der Einsatz von Inkjet-Technologie und die Positionierung in der Landschaft verweist auf die Formate und Techniken der Außenwerbung. Schon damit spielt Selichar gezielt auf das massenmediale Seherlebnis an. Die reale Landschaft ist in Selichars Spiel das fehlerlose Original, das digital manipulierte und auf dem Billboard affizierte Bild der Landschaft das fehlerhafte Double. Damit verweist Selichar auf die weitgehend medial geprägte Wirklichkeitsauffassung einer Kommunikationsgesellschaft und auf die hochgradige Manipulierbarkeit medialer Abbildungs- und Inszenierungstechniken.

Thema von Selichars Suchspiel sind die Veränderungen und das Fremdgewordene der Landschaft: In den manipulierten Abbildungen lässt er vor allem zivilisatorische Eingriffe wieder verschwinden. Damit lädt Selichar auch dazu ein, das Verhältnis

von Natur und Zivilisation zu hinterfragen.

Bei der Projektrealisierung kann sich Selichar auf die Medienpartner des Festivals stützen und das Suchbildspiel nach allen Regeln der Kunst spielen. Mit dem ORF und einer oberösterreichischen Tageszeitung organisiert das Festival ein Gewinnspiel mit Preisen wie einer Urlaubsreise und Sportkursen. Die Medienpartner verschaffen den Suchbildern enorme Publizität, die Tageszeitung verbreitet die Teilnahmekarten zum Mitspielen und Eintragen der Fehler. In TV und Tageszeitung werden die Suchbilder und Spielregeln präsentiert (mindestens 3 der 5 Fehler je Bild müssen auf der Teilnahmekarte eingetragen werden), die OberösterreicherInnen zum Mitspielen animiert. Dadurch findet das Projekt rund um die mediale Wahrnehmung von Wirklichkeit wiederum zu einem guten Teil in den Medien statt.

waelderrauschen³²⁵

Festivalkunst im Radio, Radiokunst im Festival: „waelderrauschen“ ist nach dem Projekt „aetherrauschen“ 1999 der zweite Beitrag des freien Radio FRO (Freier Rundfunk Oberösterreich) zum Festival der Regionen. aetherrauschen übersetzt das Festivalgeschehen 1999 auf zwei verschiedenen akustischen Ebenen. Mit den klassischen Mitteln des Radios – Bericht, Reportage, Interview – informiert es über Entwicklung wie Realisierung der einzelnen Projekte und fängt die Reaktionen der RezipientInnen ein.

Mobile Außenteams berichten – der Sende- und Redaktionszentrale in Linz per Handy und improvisiertem Studio im Kleinbus zugeschaltet – von den Orten des Festivalgeschehens. Zu später Stunde hingegen ist der Umgang mit dem Medium experimenteller: KlangkünstlerInnen und DJs verwenden die archivierten Beiträge als Klangmaterial für einen Soundmix aus Musik, Text und Liveeinstiegen.

2001 geht FRO mit einem erweiterten Konzept an das Festival der Regionen heran: Aus ganz anderen Perspektiven mit einem „fremden“ Blick auf das Festival schauen

³²⁵ Projektträger: FRO, Festival der Regionen 2001

und das Radio neuen Stimmen öffnen. Die Strategie der mobilen Außenteams hat sich bewährt und wird beibehalten. Die Sendezentrale aber übersiedelt aus Linz nach Freistadt, den Ort der Festivaleröffnung, in dessen Nachbarschaft etliche weitere Festivalprojekte realisiert werden. Die Nähe Freistadts zur tschechischen Grenze sucht FRO in Form einer Kooperation mit tschechischen Lokalradios zu nutzen. Tschechische KollegInnen sollen einerseits das Redaktionsteam für den Radioschwerpunkt Festival der Regionen verstärken und andererseits live auf ihren Sendern vom Festival aus Oberösterreich berichten. Wiewohl in zwei Fällen mit Radios in Budweis und Krumau schon sehr weit gediehen, kommen diese Kooperationen im letzten Moment doch nicht zustande – ein tschechischer Radiojournalist stößt dennoch auf eigene Faust zum waelderrauschen-Team. Dafür aber schafft FRO ein Relais zu freien Radios in Hamburg und Zürich, die sich mit Beiträgen zum Festivalthema „Ende der Gemütlichkeit“ einschalten. Das Redaktionskollektiv wird von der Projektleitung zum Teil mit jungen RadiomacherInnen aus MigrantInnenfamilien interkulturell besetzt. Das sorgt für einen größeren Facettenreichtum in der Auseinandersetzung mit dem Festival.

In Freistadt lässt sich FRO direkt auf dem Hauptplatz nieder und errichtet mit zwei Bauwägen und einem überdachten, hofähnlichen Raum dazwischen eine radiophone Agora. Die Projektleitung steht vor einer anspruchsvollen organisatorischen Aufgabe: Die mobilen Redaktionsteams für die Berichterstattung von den Festivalprojekten rund um Freistadt und noch weiter auswärts müssen nicht nur disponiert, sondern auch eingeschult werden – im Team sind zahlreiche junge EnthusiastInnen, die erst wenig Radioerfahrung haben. Das Festivalradio ist gleichzeitig auch als Freistädter Lokalradio angelegt. Es berichtet coram publico – die Studiogäste werden im Hof zwischen den Bauwägen empfangen und befragt, die PassantInnen können den TontechnikerInnen und RedakteurInnen bei der Arbeit zusehen. Für die Sendeschiene Offener Kanal installiert FRO einen ortsansässigen Koordinator, der sich bezahlt macht: Der Aufruf an alle interessierten FreistädterInnen, selbst Radio zu machen und mit eigenen Themen und Interessen auf Sendung zu gehen, stößt auf unerwartet starken Widerhall. Zahlreiche Vereine und Engagierte – von den „Müttern gegen Atomgefahren“ über Sozial- und

Kulturvereine bis hin zu jungen MusikliebhaberInnen – nutzen das Angebot und belegen die Sendezeiten des Offenen Kanals bis zur letzten Sekunde. Die Präsenz auf dem Marktplatz trägt FRO viel direktes und positives Feedback ein. Der Versuch, ein freies Freistädter Lokalradio nach dem Festivalende zu institutionalisieren, wird lange diskutiert, scheitert letztlich aus strukturellen Gründen.

Einbeziehung der Bevölkerung

Im Zuge der Projekte sollte die örtliche Bevölkerung weder Objekt der Handlung noch Konsument des fertigen Produktes sein, sondern die Möglichkeit zur aktiven Teilhabe, Mitgestaltung und Mitorganisation haben.

Damit werten wir grundsätzlich die Prozessorientierung gegenüber der Präsentation vollendeter Arbeiten auf und gehen konzeptiv den Weg, ein der zeitgenössischen Kunst sonst nicht unbedingt aufgeschlossenes Publikum durch neue Kunstvermittlungs-Ansätze zu aktivieren und für Theorien, Formen und Inhalte moderner Kunstproduktion durch „Hands-on“-Erfahrung und die Bezugnahme auf einen Ort und seine Spezifika zu interessieren.

Durch das Festival der Regionen konnte ein Publikum für Kunst gewonnen werden, das vorher nie Kunst konsumierte. Als Key opener wirken oft Gespräche mit KünstlerInnen, die ihnen nicht missionarisch oder belehrend gegenüberreten, sondern die Bevölkerung als ExpertInnen wahrnehmen, um konkrete Probleme zu lösen oder Erkundigungen einzuholen. Bei zahlreichen Projekten werden Laiengruppen in Profiproduktionen einbezogen. Die Einbeziehung von lokalen Kulturgruppen stellt die Profis vor eine besondere Verantwortung, nicht in die Falle der Platttheit abzurutschen. Es ist notwendig, dass die beteiligten Laien ästhetisch gefordert werden und nicht zu autochtonen Schaustücken fürs Publikums werden. Bei der Erarbeitung des spezifischen Parts, den sie zur Aufführung bringen, muss für sie ästhetisch wie inhaltlich eine Weiterentwicklung gesichert werden. Dies erfordert einen mehrfachen Aufwand von Seiten der KünstlerInnen und der Organisation. Im Gegenzug entsteht oft eine Nähe zwischen KünstlerInnen und Publikum, die auch durch die Aufführung an Intensität gewinnt. BesucherInnen können so in ihrer

vertrauten Umgebung ein Hochgefühl, ungeahnte Begeisterung, Einsatz und Identifikation entwickeln.

Stromlinien - Zwischen Schwall, Strudel und Wirbel³²⁶

Hinter der Projekteinreichung des künstlerisch ambitionierten Architekturbüros Stöckl / Horak – Thomas Stöckl hat als Projektleiter und Mitinitiator des Projektes „Unsichtbare Städte“ beim Festival der Regionen 1995 Erfahrung mit der Konzeption und Realisierung von Kulturprojekten – steckt ein regionalentwicklerisches Kalkül: Das in großen Dimensionen gedachte Landschaftstheaterprojekt soll der Donauregion Strudengau einen starken Entwicklungsimpuls geben. Die Region leidet an Infrastrukturschwäche; die meisten Menschen müssen zum Arbeiten auspendeln, der Tourismus ist zu stark von den RadtouristInnen abhängig, die Jugendarbeitslosigkeit hoch und die Abwanderungstendenz massiv.

Mit den „Stromlinien“ als Ausgangspunkt will sich der Strudengau als Kulturregion mit zeitgenössischem Schwerpunkt neu positionieren. Kulturprojekte sollen einen Identitätsentwicklungsprozess in Gang setzen und ihn nach innen wie nach außen transportieren. Schon in der Konzeptionsphase versichern sich Stöckl / Horak der Kooperation und Partnerschaft des Tourismusverbandes, in dem alle Gemeinden der Region zusammengeschlossen sind, sowie des Kulturforums Donauland-Strudengau, das jährlich eher konservativ programmierte Kulturfestwochen veranstaltet.

Schauplatz und Publikumsraum ist die Donau, die das Publikum auf nächtlicher Fahrt von Grein bis ans Ende des Strudengaus und zurück in einem umgebauten Schleppkahn befahren soll. Die Stromlandschaft und die Ufer sind Projektionsflächen und Bühnen für Schauspiel, Tanz, Musik, Klang- und Lichtinstallationen. Als Autor für die Partitur gewinnen die Organisatoren den Schriftsteller Andreas Staudinger, als Choreografen Zdravko Haderlap, für die Regie Jürgen Heib und für die Musik den Komponisten Winfried Hackl. In einem

³²⁶ Projektleitung: Stöckl / Horak, Festival der Regionen 1999

Bilderbogen erzählen die Stromlinien die Geschichte der Region von der Urzeit bis in die Gegenwart, sparen die hässlichen und problematischen Perioden nicht aus und thematisieren auch die aktuellen Probleme der Region.

Das Festival der Regionen sichert die Projektentwicklung durch die Entsendung eines Regionalbetreuers und Projektkoordinators ab, der hilft, die Kommunikation zwischen Organisationsteam, LokalpolitikerInnen, EntscheidungsträgerInnen, KünstlerInnen und Mitwirkenden zu koordinieren und der gleichzeitig auch die inhaltliche Entwicklungsarbeit begleitet.

Das Organisationsteam bindet so gut wie alle Vereine der Region als Mitwirkende in die Produktion ein; zahlreiche Menschen aus dem Strudengau arbeiten als DarstellerInnen oder HelferInnen mit. Insgesamt sind 300 Menschen – Chöre, Laientheatergruppen, Schützen-, Reit- und Musikvereine – unmittelbar als DarstellerInnen bzw. Mitwirkende involviert; weitere 300 sind als HelferInnen beteiligt. Die Projektleitung versteht es von Anfang an, Öffentlichkeit für das Projekt und Identifikation mit ihm herzustellen. An einem Informationsabend für alle beteiligten Vereine und alle Interessierten präsentieren die OrganisatorInnen das Vorhaben, die mitwirkenden KünstlerInnen stellen sich vor. Der Regionalbetreuer des Festivals der Regionen initiiert zwei Vermittlungsveranstaltungen, in denen KünstlerInnen über ihre Arbeit, ihr Selbstverständnis und über zeitgenössische Kunst Auskunft geben. Im Dunstkreis des Projektes wird ein offener Arbeitskreis Zukunft installiert, in dem über Perspektiven für die strukturschwache Region nachgedacht wird. Der Umsetzungsprozess entwickelt eine starke Eigendynamik, die die ganze Region erfasst. Die LaiendarstellerInnen arbeiten unmittelbar mit den leitenden KünstlerInnen zusammen und erleben die Zusammenarbeit mit Profis positiv und motivierend.

Die Aufführung, nach rein ästhetischen Maßstäben durchaus ambivalent, ist ein absoluter Publikumserfolg und löst die hoch gesteckten Erwartungen in der Region ein.

...still am See so laut³²⁷

Mit der Musiktheaterproduktion „...still am See so laut“ geht der Hallstätter Kulturverein kunterBunt – KulturBunt nach seinem Festivalbeitrag „Das Loch“ 1993 zwei Jahre später einen großen Schritt weiter in der Auseinandersetzung mit der Lebenswelt, in der die Kulturinitiative agiert. ... still am See so laut ist ein nachdenklicher Rückblick auf die Geschichte des Salzkammergutortes, in dem der Fremdenverkehr Ausmaße jenseits des Erträglichen erreicht hat: An Spitzentagen im Sommer besuchen bis zu 14.000 TagestouristInnen den kleinen Markt, in dem nicht mehr als 1.000 Menschen leben. Der Fremdenverkehr ist Einnahmequelle Nummer eins, dementsprechend hoch ist die Abhängigkeit des zwischen Berg und See gedrängten Ortes von den Gästen. Gleichzeitig wirft das Stück die Frage auf, was Hallstatt außer dem Salzbergwerk ausmache, was seine Geschichte abseits der Salzproduktion sei.

Titelgebender Ausgangspunkt des Librettos ist das sogenannte Hallstatt-Lied „Liegt Hallstatt still am See so traut“ von Ferdinand Wesenauer. Wesenausers Enkel Peter Wesenauer ist in die Fußstapfen des Großvaters getreten und Komponist geworden. Der Hallstätter Musiker arbeitet maßgeblich an der Konzeption des Musiktheaterstückes mit und schafft die Partitur für das Stück. Mit dem Salzburger Schriftsteller und Kabarettisten Manfred Koch finden der Kulturverein und Peter Wesenauer einen Partner für das Libretto. Koch vertieft sich in die Ortschronik und recherchiert bei anderen historischen Quellen.

Der lose Handlungsbogen setzt im 17. Jahrhundert an und erzählt die Geschichte Hallstatts anhand von Blitzlichtern und in der Geschichtsschreibung verbürgter Momentaufnahmen. Einzelne Szenen und Bilder schildern den Unfalltod eines Salzfertigers am Ende des 17. Jahrhunderts, den sensationellen Fund des „Mannes im Salz“ im Salzbergwerk im Jahr 1734, eine Teufelsaustreibung, den verheerenden Brand des Marktes anno 1750 oder das große Seeunglück 1822, bei dem zahlreiche Menschen im Sturm den Tod finden und ertrinken. Der zweite Teil beschäftigt sich

³²⁷ Kulturverein kunterBunt – KulturBunt, Festival der Regionen 1995

mit der Hallstätter Gegenwart und insbesondere mit dem Tourismus. Mit dem Bau der Eisenbahnlinie kommen die ersten TouristInnen über den See, die Geschichte Hallstatts als Fremdenverkehrsort beginnt. Der Bau eines doppelröhrigen Tunnels durch den Berg im Rücken Hallstatts markiert den Zeitpunkt der Erschließung des verschlafenen Ortes für den Massentourismus. Das Vertraute weicht zunehmend dem Lauten, im Finale zeichnet ...still am See so laut das zugespitzte Zerrbild des totalen Ausverkaufs an den Tourismus und warnt – vor einem versöhnlich-nachdenklichen Ausklang – vor der Preisgabe aller Tradition und gleichzeitig vor einem volkstümelnden Heimatbegriff.

Für die Produktion gelingt es Wesenauer und dem Kulturverein, praktisch den ganzen Ort zu mobilisieren. Eine um den Kulturverein gebildete Laienschauspielgruppe übernimmt die szenische Darstellung der Bilder, der Schauspieler und Wahl-Hallstätter Götz Kaufmann stellt sich mit zwei KollegInnen als Sprecher zur Verfügung, dessen Stimme von einem Bild zum nächsten durch den Abend leitet. Für Bühnenbild, -bau und Ausstattung sorgen die BildhauereischülerInnen der Hallstätter Holzfachschule. Auch die Umsetzung der Partitur Wesenauers – ein Stilgemisch von Volks- über Populärmusik bis zu experimentellen Klängen – obliegt heimischen Ensembles. An der Produktion beteiligen sich ein von Wesenauer aus heimischen Musikern zusammengestelltes Orchester, sein eigenes Bläserensemble, die örtliche Chorgemeinschaft und die Salinenmusikkapelle. Ein rundes Drittel der EinwohnerInnen Hallstatts ist so in irgendeiner Form in die Aufführung eingebunden – eine für den zeitgenössisch und kritisch orientierten Kulturverein ein große, mit Überzeugungsarbeit verbundene Leistung.

Die drei Aufführungen am Seeufer werden vom ganzen Ort mitverfolgt; ...still am See so laut wird zur eindrucksvollen Auseinandersetzung eines Ortes mit seiner Identität und seinen Gegenwartsproblemen.

Querlagen - Verbindung von Tradition und Moderne

Anspruch des Festivals ist, sich nicht auf traditionelle Sparten von Kunst und Kultur

festlegen zu lassen. Verschiedene Projekte versuchen einen Bogen zwischen traditionellen und zeitgenössischen Äußerungsformen zu finden. Auch innerhalb der Projekte werden Verbindungen zwischen unterschiedlichen Medien und Äußerungsformen gespannt. Am Beginn stehen eine Reihe von Projekten, bei denen VolksmusikerInnen mit zeitgenössischen KomponistInnen konfrontiert wurden. Solche Spannungsfelder hatten in Oberösterreich im Bereich der „Neuen Volksmusik“ schon Vorgänger. Das Festival hat diese zarten Pflänzchen³²⁸ aufgegriffen, gestärkt und verbreitert. Durch die Einbindung lokaler Blasmusiken konnte die ansässige Bevölkerung gewonnen werden, sich mit zeitgenössischen Formen von Musik auseinanderzusetzen. In der Regel ist es vom Publikum positiv, mindestens aber interessiert aufgenommen worden. Die Durchmischung von Tradition und Moderne, aber auch von unterschiedlichen Ethnostilen kann heute im musikalischen Bereich kein erstrebenswertes Ziel für uns sein. Markt und Medien haben uns die Ansätze aus der Hand geschlagen und pervertiert. Im kultischem Bereich werden jedoch auch in letzter Zeit noch aufregende Projekte entwickelt.

Sieben³²⁹

Das Interesse des Wiener Kollektivs Theatercombinat gilt einem Theater, das mit den Zeit- und Raumstrukturen des herkömmlichen Theaters nicht mehr viel zu tun hat – manche Theatercombinat-Produktionen ziehen sich über Tage. Mit „Sieben“ unternimmt die Gruppe einen Versuch, den zeitlichen Horizont noch ein Stück weiter zu dehnen. An sieben Mühlviertler Orten soll sieben Tage und sieben Nächte lang öffentlich unter freiem Himmel auf Marktplätzen oder vor der Kirche ohne Unterlass aus dem Alten Testament gelesen werden. Die Lesenden sollen sich aus der ortsansässigen Bevölkerung rekrutieren und insgesamt 168 Stunden Dauerlesung bestreiten. Die Lesung wechselt alle 24 Stunden den Ort. Auf dem theatralischen Prüfstand steht die Frage, wie sich der archaische Text – einer der ältesten erhalten

³²⁸ Als Vorläufer gelten die Gruppen Attwenger und Urfahrerer Aufgeiger, die Ende der 80er Jahre aus dem Umfeld der Stadtwerkstatt hervorgegangen sind.

³²⁹ Projektleitung: Theatercombinat, Festival der Regionen 2001

gebliebenen Gesellschaftsverträge der Gesellschaft – mit seinen rigiden moralischen Codices zur Gegenwartsgesellschaft einer Gegend verhält, die zumindest in der Fremdenverkehrswerbung auf ihre Ursprünglichkeit und archaische Atmosphäre hält. Wie viele Bezugspunkte finden sich noch zum biblischen Text? Die Lesung des Alten Testaments konfrontiert mit Sprache und Geschichte.

Auf einer Linie zwischen Schwarzenberg und St. Michael ob Rauchenödt liegen die sieben vom Theatercombinat ausgewählten Orte, mit denen sich das Theatercombinat im Rahmen einer intensiven Recherche auseinander setzt. Die Unterstützung von MeinungsbildnerInnen, Vereinen und lokalen Organisationen ist notwendig, um genug Mitwirkende für die Lesung zu gewinnen. Wie sehen die Hierarchien in den einzelnen Orten aus? Wer hat Einfluss? Wer muss überzeugt werden, um das Vorhaben möglich zu machen?

Die Reaktionen auf das von den Theaterleuten vorgetragene Ansinnen sind heterogen – von freundlichem Amusement über ungläubiges Staunen bis hin zu völliger Ablehnung. Das Theatercombinat stößt auf Orte, in denen der Bürgermeister das Sagen hat und auf Orte, in denen der Pfarrer den größten Einfluss hat. Einige Vertreter der Geistlichkeit lehnen das Projekt anfangs ab und sprechen der Gruppe die Berechtigung ab, den Text unkommentiert zu lesen und lesen zu lassen. Die Bevölkerung könne einen falschen Eindruck von der Heiligen Schrift gewinnen, außerdem sei die wenig verbreitete, poetische Übersetzung der jüdischen Philosophen und Theologen Martin Buber und Franz Rosenzweig schwer verständlich. Das Projekt wird schließlich allorts toleriert und findet je nach Ort mehr oder weniger Unterstützung. Goldhaubengruppen, Schützenvereine, Lesezirkel, Bibelrunden und Musikvereine, einzelne Menschen sichern ihre Mitwirkung im Vorhinein zu.

An jedem der sieben Orte baut das Theatercombinat Lesestationen auf – je einen goldenen Tisch mit sieben goldenen Stühlen; die AkteurInnen des Theaterkollektivs sind in rot und gold gekleidet. Gelesen wird aus einem rot gebundenen, großformatigen Alten Testament. Zwischen den sieben Orten verkehrt ein Shuttlebus, der es Interessierten rund um die Uhr ermöglicht, den jeweiligen Ort der

Lesung aus den sechs anderen zu erreichen. Im Bus erfolgt eine Parallelesung – während der Fahrt rezitieren die Mitglieder des Theatercombinats (die im Schichtbetrieb lesen und schlafen) aus dem Alten Testament und lassen die Lesung via Lautsprecher auf dem Busdach hörbar werden.

487 Menschen aus allen Gesellschafts- und Altersschichten – Christen, Atheisten, Skeptiker – nehmen im Laufe der sieben Tage und Nächte an den Lesetischen Platz, um kürzere oder längere Passagen aus dem Alten Testament zu lesen. An belebten Orten wie dem Haslacher Marktplatz nehmen so viele teil, dass das Theatercombinat kaum Lücken im Lesefluss füllen muss; an anderen, abgelegenen Schauplätzen liegt die Last des Lesens fast ausschließlich bei den InitiatorInnen. Die Mitwirkenden erleben die Lesung auf verschiedenste Art. Bewundern die einen die lyrische Sprache, zeigen sich andere von der Grausamkeit und Obszönität mancher Passagen oder dem Rollenbild der Frau im Alten Testament entsetzt.

Stimmensinfonie³³⁰

Die Erwartungen an das Ereignis sind hoch geschraubt, handelt es sich doch um die vom ORF und anderen Medien kräftig beworbene erste Eröffnung des Festivals der Regionen. Für diese hat das Festivalteam den Komponisten Wolfgang Mitterer mit der Erarbeitung eines neuen Werks betraut. Mitterer entscheidet sich für eine musikalische Beschäftigung mit dem Turmbau zu Babel und der ihm folgenden babylonischen Sprachverwirrung. Die über 3000 Jahre alte biblische Erzählung von den fatalen Folgen des übertriebenen menschlichen Ehrgeizes dient ihm als Libretto.

Ganz im Sinne des Festivals, das sich den Brückenschlag von der Tradition zur Moderne auf die Fahnen geheftet hat, entscheidet sich der Komponist dafür, archaische (Gesang) mit zeitgenössischen (computergenerierten elektronischen) Klängen zu verbinden. Der Turmbau zu Babel entwickelt sich in Mitterers Deutung zu einem Kanon über Entfremdung und den Verlust der Kommunikationsfähigkeit – eine ganz dem Festivalthema „Das Fremde“ entsprechende Umsetzung.

Babylonische Ausmaße nimmt auch die Orchestrierung des Werkes an: Tausende SängerInnen aus ganz Oberösterreich sollen das Werk aufführen. An weiteren Instrumenten sieht die Partitur 16 SprecherInnen, 22 SchlagwerkerInnen, 48 BlechbläserInnen und eine Ringbeschallung mit acht Lautsprechern vor. Ort der Uraufführung und Festivaleröffnung ist das Linzer Stadion.

Für das Organisationsteam beginnt Schwerstarbeit. Denn es gilt, die Chöre im ganzen Bundesland für die Beteiligung zu gewinnen, um die erforderliche SängerInnenzahl zu erreichen. Der Produktionsleiter entledigt sich seiner Aufgabe in tage- und nächtelanger Arbeit mit Bravour: 180 oberösterreichische Kirchenchöre mit insgesamt 4000 SängerInnen sagen ihre Beteiligung an der Aufführung zu und sind willens, sich die Partitur Mitterers anzueignen. Durch die breite Beteiligung (es singen 40% der insgesamt 10.000 Chormitglieder in Oberösterreich) strahlt das Festival in alle Regionen des Landes aus.

Das Erlernen der Partitur allerdings fällt schwerer als erwartet. Als der zwischen dem Komponisten und den Laienchören vermittelnde Produktionsleiter die ersten Noten erhält, entpuppt sich die erste Fassung als reichlich unkonventionell notiert. Das „Gekritzel“ erweist sich aber als dechiffrierbar, die ChorleiterInnen lernen im Laufe der Proben, mit Mitterers Notaten umzugehen.

Für die Uraufführung im Linzer Stadion sieht Mitterer eine Rollenumkehr zwischen Publikum und MusikerInnen vor. Die SängerInnen postieren sich auf den Sektoren der Zuschauerränge auf der U-förmigen Tribüne, den BesucherInnen bleibt der Rasen vorbehalten. Als es soweit ist, liegt Spannung in der Luft; allen ist bewusst, an einem außergewöhnlichen Moment teilzunehmen. 8.000 Menschen sind zur Eröffnung gekommen. Der riesige Klangkörper der Tausenden Stimmen, die über die Rundumbeschallung eingespielten Computersounds, SprecherInnen, Schlagwerk und Blechblasinstrumente sorgen für ein bis dahin ungehörtes Klangerlebnis. In der Dramaturgie des Stücks wechselt das harmonische Miteinander und das chaotische Durcheinander des Stimmenmeeres. Zum Dirigieren bedient sich Mitterer der

³³⁰ Projektleiter: Wolfgang Mitterer, Festival der Regionen 1993

Anzeigentafel. Kirchenlieder folgen auf disharmonische Klangflächen und umgekehrt, ein Kanon pflanzt sich wellenartig durch die Ränge fort.

Die Begeisterung über das avantgardistische Massenerlebnis entlädt sich in der kollektiv und spontan angestimmten Landeshymne „Hoamatland“ – ein ambivalenter Abschluss, der manchen die Eröffnung vergällt.

Exkurs: Adaptierungsversuche zu Heimat

„... Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“³³¹

Von der materiellen zur ideologischen Geißel

Das Alter des Wortes „hämätlī“ [alemannisch] steht verkehrt-proportional zur signalisierten Bedeutungsschwere. Es tritt uns in Urkunden als völlig unsentimentaler juristischer Begriff des Armen- und Gemeinderechts ab dem 16. Jhd. entgegen, um sich für einige Zeit wieder fast gänzlich aus dem offiziellen Gebrauch zurückzuziehen.³³² Seine heutige Codierung schwingt erstmals im Zuge des Modernisierungsschubs der Französischen Revolution mit, wenn auch parallel zur zeitgenössischen Bedeutung die alte, die das freibäuerliche Erbteil bezeichnende weiter im Vordergrund stand. Die Verschiebung des Wortgehalts begleitet den Kontextwandel der Produktionsverhältnisse, welche die sozialen, politischen und Eigentumsverhältnisse revolutionieren. Wenn man in gewagtem Sprung den Wortstamm von Heimat mit dem nordischen Gott Heimdall in Verbindung bringt, gewinnt man einen ersten Zugang zum ursprünglichen Sinn. Der nordische Heros, der nach Ranke-Graves³³³ in anderen Gebieten auch unter dem Namen Loki (Ort, am

³³¹ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp Wissenschaft Nr. 554 Ffm. 2001.

³³² Zedlers „Großes vollständiges Universallexikon“ von 1735 verzeichnet das Wort Heimat überhaupt nicht, jedoch sind ausführliche Artikel zu den Stichworten *Heim-Sucht* und *Heim-Weh*, deren volkstümliches Synonym *Schweitzer Krankheit* allgemein gebräuchlich ist. (Diese) „ist in der Artzney-Kunst eine Art Schwermuth (...) An den Schweitzern hat man die Krankheit bemercket, wenn sie sich an solchen Orten aufhalten, die wässrig und dem Meere nahe sind.“ Die vorgeschlagenen Heilmethoden unterscheiden sich nicht von anderen, die im Zusammenhang mit Wahnsinn vorgeschlagen werden.

Die „Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaft und Künste“ von 1828 verzeichnet einen längeren Exkurs über das Heimatrecht. Unter dem Stichwort *Heim, Heimath* jedoch: (Es) „kommt als Hauptwort jetzt nicht mehr vor, war aber, wie man aus mehreren Composita ersehen kann, gewiß eben so gut, wie Heime oder Heimde ehemals als solches in Gebrauch“.

³³³ Robert von Ranke-Graves, *Die weiße Göttin*, Reinbek/Hamburg 1990

Platz) auftritt, gilt neben seiner Funktion als Verteidiger und Brückenwächter auch als Schöpfer des skandinavischen Sozialsystems.³³⁴ Die kleinen, sich vorwiegend auf Subsistenzwirtschaft gründenden Heimaten (Hof und Grundbesitz) konnten nur durch straffe Erbfolgeregelung gehalten werden. So hatten je nach Region nur der älteste oder der jüngste Sohn Erbrechte.³³⁵ In alpinen Gebieten, vorrangig der Schweiz, wurden zum Beispiel die jüngeren Brüder vom „hämatli“ als Söldner an ausländische Fürsten verkauft.³³⁶ Auch für die Schwestern des Erben war „das Heimat“ kein Honiglecken. Die oberösterreichische Gesetzgebung spiegelt dies in ihrem Heimatrecht noch bis 1867 wider. Ohne Bestätigung der Heimatgemeinde verweigerte die Kirche ihren Töchtern den „heiligen Stand der Ehe“. Dabei stand nicht ein moralischer Lebenswandel oder ähnlich Ideologisch-Romantisierendes im Blickpunkt, sondern schlicht und einfach Geld und Vermögen. Dass im 19. Jhd. in Kärnten 80% der Kinder unehelich geboren wurden, legt davon ein beredtes Zeugnis ab. Die Vergesellschaftung durch aufkommende Industrie erforderte die Übertragung von Heimatrecht und somit Armen- und Altersversorgung auf die nächst höheren Instanzen, weg vom Hof, hin zu Gemeinden und (Klein)Städten. Doch diese konnten und wollten die zunehmenden Lasten der Freiheit nicht tragen; Freiheiten die aber andererseits von den sich entwickelnden Produktivkräften eingefordert wurden. Die große Industrie schreit nach Mobilität, versagt sich jedoch den finanziellen Verpflichtungen. Die Zentren der Manufakturen saugen bei Konjunktur Massen von ArbeiterInnen auf und speien sie in den periodischen Krisen wieder aus – zu Lasten der Heimatgemeinden.

Die Romantik stellt der neuen Unrast als Gegengewicht das Ideal der Sesshaftigkeit

³³⁴ Die Begriffe *Heimfall*: im älteren deutschen Recht bedeutet es den Rückfall bäuerlicher Leihgüter an den Grundherrn, und *Heimstätten*: Grundstücke, die an Minderbemittelte zu sehr günstigen Preisen weitergegeben wurden, die aber nicht veräußert oder belehnt werden durften, knüpfen das Netz des Kontexts zu Heimat enger. (Vgl. Volks-Brockhaus, 1938)

³³⁵ Das oberpfälzische Lied „Vater, wann gibst ma des Hoamat!“ verweist auf den materiellen Inhalt des Begriffs Heimat, ebenso wie der Sinnspruch „Eigener Herd ist Goldes wert!“

³³⁶ Bekannte Käufer waren die römischen Päpste. Als Nachwehe trifft man im Vatikan noch heute auf die Schweizergarde.

gegenüber³³⁷. Die Revolutionsversammlung der Paulskirche von 1848 versucht in §1 - §3 des Verfassungsentwurfs zum Reichsgrundgesetz den Hemmschuh des alten Heimatrechts zu beseitigen. Sie legt fest: Staatsbürgertum geht vor Gemeindebürgertum. Trotz zahlreicher Rückschläge werden den restriktiven Fesseln, die Heimat bedeuten, vernichtende Schläge versetzt. Der alte Begriff Heimat ist seines tragenden Inhalts entleert.³³⁸ Doch wie ein trockener Schwamm sog er Neues in sich auf. Seit seinem Anfang barg er schon schlafend das Andere in sich: Heimat bezeichnete in gewissem Sinn auch die Herkunft. Vor allem für die, welche nicht wie der Erbe „auf der Heimat“ bleiben durften, „Heimat-los“ wurden, aufs Neue Heimat bilden mussten – als Neusiedler oder durch Einheiraten in Besitz, oder deklassiert wurden – als arbeitslose Knechte und Mägde durchs Land vagierend³³⁹. Ihr Heimatrecht war nie gesichert und war beständiger Anstoß sozialer Kämpfe.

Die Tücke der neuen Heimat – mehr erinnerte Gefühlslandschaft als benennbarer Ort – ist, dass sie sich kaum aufs Symbolische reduzieren lässt³⁴⁰, sondern sich in ihr das

³³⁷ Nachschein der romantischen Versuche, Heimat an Materiellem festzuzurren, stellen Gesetzesinitiativen Kaiser Franz Josefs dar: 1853 erließ er ein Trachtengesetz für seine Sommerfrischeregion Salzkammergut. Die Bewohner wurden bei Strafe zum Tragen von Trachten verpflichtet – auf dass sich die Modernisierung verlangsamen werde. 1852 wurde in Bayern als direkte Reaktion auf das Lied „Am Brunnen vor dem Tore“ ein Gesetz zur Erhaltung der Dorflinden erlassen. Auf absurd-schreckliche Weise kehrt das Verbot des Bäumefällens während der Nazi-Besatzung wieder: Die Gestapo fahndete 40/41 intensiv nach Jugendlichen, die so genannte „Deutsche Führereichen“ nächtens als Protest gegen das 1000-jährige Reich fällten. Diese Symbole der Verwurzeltheit in Heimaterde waren anlässlich der Okkupation Österreichs durch Faschisten 1938 gepflanzt worden. (Vgl.: Akten der Gestapo, in „Widerstand und Verfolgung im Burgenland“, Wien 1979)

³³⁸ Auf absurde Überreste der alten Bedeutung von Heimat stößt man auch heute noch: Sandgruber weist darauf hin, dass die Wolfgangsee-Gemeinde St. Gilgen in ihrer Touristenpostille bekannt gab, dass der deutsche Bundeskanzler Kohl mit der Verleihung der Ehrenbürgerwürde durch den Gemeinderat unter das Heimatrecht fällt und somit Rechtsanspruch auf einen kostenlosen Platz im Altersheim erwarb.

³³⁹ den alten Stamm des Wortes findet man auch in vagabundieren. Im Unterschied zu Letzterem bezeichnet vagieren das scheinbar ziellose Herumwandern auf der Suche nach Beschäftigung.

³⁴⁰ Vgl. Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe ..., Berlin 1987, S. 187ff. Interessante Zusammenhänge lassen sich jedoch auch mit der Semiotik Jakobsons knüpfen. Das Bedeutete in seinem ursprünglichen Sinn könnte man in freier Analogie dem Begriff des Symbols zuordnen. Der heutige Gehalt wäre analog dazu als Ikon zu begreifen. (Vgl. Roman Jakobson: Semiotik, Frankfurt/M. 1988, S. 288 ff). Im dritten, vielleicht lohnendsten Anlauf könnte man mit Zizek Heimat als flirrender Wirbel von Signifikaten ohne Signifikant deuten (Slavoj Zizek: Genießen als ein

phantasmatische Organisieren des Begehrens im Blick zurück – oft auch von Außenstehenden – manifestiert.³⁴¹ Martin Walser dozierte, dass Heimat ganz einfach „ein freundlicheres Wort für Zurückgebliebenheit“ sei. Na gut, aus traditionell-fortschrittsgläubiger Sichtweise spricht einiges dafür. Der Fortschritt selbst ist jedoch im Laufe dieser Entwicklung nicht nur hinterfragbar geworden, sondern die Diskontinuität der Zeit prägt sie geradezu. Alles geht mit rechten Dingen zu und doch kommt dabei eine Welt zu Stande, in der die wichtigsten Dinge auf dem Kopf stehen. Wissenschaft und Technik sollten zur Befreiung der Menschen beitragen, aber tatsächlich vergrößerte sich deren Abhängigkeit. 1856 schrieb Marx: „In unseren Tagen scheint jedes Ding mit seinem Gegenteil schwanger zu gehen. Wir sehen, daß die Maschinerie, die mit der wundervollen Kraft begabt ist, die menschliche Arbeit zu verringern und fruchtbarer zu machen, sie verkümmern läßt und bis zur Erschöpfung auszehrt. Die neuen Quellen des Reichtums verwandeln sich durch einen seltsamen Zauberbann zu Quellen der Not. Die Siege der Wissenschaft scheinen erkaufte durch Verlust an Charakter. (...) All unsere Erfindungen und unser ganzer Fortschritt scheinen darauf hinauszulaufen, daß sie materielle Kräfte mit geistigem Leben ausstatten und das menschliche Leben zu einer materiellen Kraft verdummen.“³⁴² Diese Verkehrung von Vergeistigung der Dinge und Verdummung des Menschen tritt uns alltäglich radikal gegenüber: Wenn wir nach Heimwerkerart im eigenen Haus oder Garten zur Entspannung von entfremdeter Arbeit in Büro oder Fabrik selbst Hand anlegen, reduzieren uns die durchorganisierten Bastler- und Baumärkte auf wenige durchrationalisierte Bewegungen. Alles ist vorgefertigt. Der Kopf wird fast nicht mehr gebraucht – das Zusammenfügen der Teile lässt der Fantasie wenig Spielraum. „Wenn Computer und

politischer Faktor, Wien 1994).

³⁴¹ In einem beeindruckenden Essay untersucht Rado Riha den blutigen Zerfall Jugoslawiens. Wesentlich erscheint ihm dabei, dass ursächlich die Differenzen zwischen den Volksgruppen nicht nationalistische, sondern gesellschaftliche, politische und vor allem wirtschaftliche waren. Der originär westeuropäische Beitrag zum Konflikt war die rückführend-vereinfachende Konstruktion als nationalistisch-rassistische Auseinandersetzung. Die Arbeit „Reale Geschehnisse der Freiheit“ von Rado Riha ist in der Reihe WO ES WAR 3, Turia&Kant Wien 1993, veröffentlicht.

³⁴² Karl Marx: [Rede auf der Jahresfeier des People's Paper am 14. April in London], MEW 12, Berlin 1961

Roboter mehr und Besseres leisten als lebendige Tätigkeit der Menschen, so erfährt diese eine chronische Entwertung. Die Sinne irren herum und suchen, wenn sie nicht ganz abstumpfen wollen, Ersatzobjekte, an denen sie sich reiben können.“³⁴³ Die Dinge entfremden sich dem Menschen.

Rastplatz im Kampf gegen strukturelle Enteignung

Wenn man mit Gottfried Herder übereinstimmt, dass „Heimat die Orte sind, an denen man sich nicht erklären muss“, hat die Art und Weise, wie und was ich sehe, was meinem Tastsinn zugänglich ist, wie ich höre, spreche und mich bewege weitgehende Auswirkungen auf Orientierungssicherheit in der Umwelt. Es steht außer Zweifel, dass jede Form des Lernens innerlich oder äußerlich Auseinandersetzung mit Fremden bedeutet. Während dem Prozess des Kennenlernens bilden das Selbst und das Fremde eine systemische Überlebenseinheit, innerhalb der die Partner ihre eigene Autonomie gegenüber dem Anderen beanspruchen. „Die Interaktion vollzieht sich in Lernprozessen. Damit wird der Fremde zum Prüfstein für die Selbstfindung des Menschen und seiner Fähigkeit, das Lernen zu lernen.“³⁴⁴ Die Grenzen zwischen den Partnern bleiben gewahrt. Ob man an Grenzen stößt, oder sich an Grenzen stößt, darüber entscheidet ganz wesentlich das Ausmaß an Selbstgewissheit und Autonomie, welches aus vergangenen, gelungenen Lernprozessen gewonnen wurde. Weder der Mensch noch sein Gehirn sind eine Computerfestplatte, wie uns Marvin Minsky glauben machen will. Wir brauchen für unsere Stabilität (und Lernfähigkeit) den Wechsel von Reiz und

³⁴³ Oskar Negt versucht in seinem Artikel „Wissenschaft in der Kulturkrise und das Problem der Heimat“ das Bewusstsein für die Bedeutung von kollektiven Gefühlen zu wecken: „Was gegenständliche Realität ist, bemisst sich nicht danach, ob es aus materiellen Produktionen besteht, sondern in welcher Weise es gesellschaftliche Wirkungszusammenhänge bestimmt. In diesem Sinne können Betonmauern, Stahlkonstruktionen brüchiger, vergänglicher, d.h. unwirklicher sein als kollektive Gefühle und Bedürfnisse von Menschen, die sich in keinem gelungenen Produkt darstellen, die aber Jahrzehnte und Jahrhunderte überdauern und viele geschichtliche Ereignisse mitprägen.“ (Oskar Negt, in Niemandland, 1. Jhg. Heft 2, Berlin 1987)

³⁴⁴ Jürgen Furtwängler fasst in diesem Abschnitt des Aufsatzes über den „Versuch zur Eröffnung einer psychoxenologischen Perspektive“ die Theorie des Erlernen des Lebenskontextes von Bateson zusammen. (in: Bonny Duala-M'bedy: Das Begehren des Fremden, Essen 1992)

Regress.³⁴⁵ Das Unbekannte wird über den stetigen Vergleich mit Strukturähnlichkeiten von bereits Bekanntem aufgenommen. Gelingt auf Dauer die Übernahme des Fremden ins Eigene nicht, kommt es zur völligen Unfähigkeit, sich mit Neuem auseinanderzusetzen.³⁴⁶

Um sich Menschen und Dinge heimisch zu machen, ist vielfältiger Kontakt nötig. Die uns umgebenden Dinge werden aber zunehmend so konstruiert, dass jeder sinnliche Kontakt auf ein Minimum reduziert bleibt, sich aufs Anhauchen weniger Sensortasten beschränkt. „Solange sie funktionieren, erwecken sie den Anschein von Vertrautheit und Nähe; daß sie fremde Klötze geblieben sind, zeigt sich spätestens dann, wenn Störungen auftreten. Fremde, spezialisierte Kompetenz muss herbeigeholt werden [wobei auch die Experten meist bloß den Griff in den Baukasten riskieren und keinesfalls den wahren Fehler suchen], um sie wieder in Gang zu bringen, oder sie verfallen der Verschrottung.“³⁴⁷ Die uns umgebenden Apparate und Dinge sind wie monolithisch geschaffen und lassen keine Spuren des Gebrauchs wie

³⁴⁵ In diesem Zusammenhang erscheint die Untersuchung von Havelock (Eric Havelock: Als die Muse schreiben lernte, Frankfurt/M. 1992) über die Strukturen oraler Gesellschaften und die Bedeutung von Wechsel und Wiederholung in der griechischen Dichtung bedeutsam: „Vom Publikum wird der Künstler insoweit kontrolliert, als dieser noch immer gehalten ist, in einer Weise zu dichten, die es dem Publikum erlaubt, das Gehörte nicht nur zu behalten, sondern auch im Alltag zu rezitieren.“ (S. 151 f) Nach einer Anekdote Plutarchs verdanken Kriegsgefangene in Sizilien ihre Freilassung, da sie die Chöre des Euripides nach nur einmaligem Hören frei rezitieren konnten.

³⁴⁶ Vor diesem Hintergrund können die Bekennerschriften der Bajuwarischen Befreiungsarmee (Profil, 26/95) mit Husserl (Edmund Husserl: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität, Den Haag 1973, S. 215f) gelesen werden: Die Mordbuben schreiben im undatierten Brief an Sika von „Unserer teuren Heimat, die mit fremden Ungeziefer überschwemmt wird“. Im Brief vom 25. 2. 95 erläutern sie detailliert, welche Art von Menschen unsere Heimat bewohnen dürfen. Diese müssen aussehen wie sie, beten wie sie, sprechen wie sie und sich zu ihnen „gesellen“. Husserl untersucht in seiner „Phänomenologie der Intersubjektivität“, welche Phänomene das Zusammentreffen eines Menschen ohne jegliches Subjektbewusstsein mit Fremden hervorbringen würde. (Radikal fehlendes Subjektbewusstsein tritt uns nach Lacan, außer bei pathologischen Störungen, alltäglich bei Säuglingen vor dem Spiegelstadium – bis etwa dem 16. Lebensmonat – entgegen. Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe ..., Berlin 1987) Für solche Geschöpfe ohne Selbstbewusstsein konstituiert sich die Welt allein durch Spiegelung der eigenen inneren Vorgänge nach außen, eine Trennung zwischen Eigenem und Fremden kann nicht akzeptiert werden. Die Heimwelt als Hort der Normalität und Identität im Unterschied zur Welt schlechthin, die „ein anderes, fremdes Menschentum ... ausgrenzt“, steckt nicht den absoluten Geltungsbereich ab. „Jenseits der Kulturgemeinschaft ..., die sich als Heimgenossenschaft und Welt der menschlichen Gattung versteht“ walten zwar Subjekte, diese stehen jedoch außerhalb ihres Menschenbegriffs.

³⁴⁷ Oskar Negt, in Niemandsland, 1. Jhg. Heft 2, Berlin 1987

Geräte, Umbauten, Reparaturen oder Ähnliches zu. So werden sie kein Bestandteil der eigenen Lebensgeschichte, mit Erinnerungen an Kindheit und das Altern, mit Bildern der Erfahrung der eigenen Alltäglichkeit. Sinne, die von erinnerungslosen Gegenständen umgeben sind, werden am Ende selbst erinnerungslos, abstrakt. „Die Austauschbarkeit der Objekte leistet der Austauschbarkeit der Individuen, die es mit ihnen zu tun haben, Vorschub.“³⁴⁸ Gelingt es den Menschen nicht, sich die Dinge durch Tätigkeiten und Eingriffe heimisch zu machen, so sind Subjektverlust und Entfremdung die unvermeidliche Folge.³⁴⁹

Heimat ist der absolute Gegenbegriff zu Distanz. Heimat atmet die Vertrautheit der konkreten Lebensverhältnisse, nicht nur in den Beziehungen zwischen Personen. Gerade im emotionalen Verhältnis zu den Dingen ist sie geborgen.³⁵⁰ Je weniger rational fassbar, je direkter und ungefilterter Signale auf unsere Sinne wirken, desto langfristiger graben sie sich am Pol Heimat ein. Abstraktion und Verarbeitung bleiben ausgesperrt – unmittelbare Sinneseindrücke sind bestimmend, wobei

³⁴⁸ Ähnlich wie diese Gedanken von Negt laufen die Überlegungen von Baudrillard: „Das heute am meisten begehrte Produkt ist nicht ein Rohstoff, nicht eine Maschine sondern die Persönlichkeit (...) Im Vollzug seines persönlich bestimmten Verbrauchs wird er sich seines Subjekt-Seins bewußt, obwohl er nur ein Objekt der wirtschaftlichen Nachfrage ist. (...) Die spezifischen Unterschiede werden von der Industrie festgelegt und dementsprechend die Wahl zur Farce. Indem es etwas Eigenes zur Verpersönlichung beitragen möchte, hält sich das Bewußtsein nur noch mehr an das Detail. Die lebhaft erstrebte Wahl trifft auf tote Differenzen, verliert ihren Reiz, gibt ihre Hoffnung auf und verzweifelt.“ (Jean Baudrillard: Das System der Dinge, Frankfurt / New York 1991, S. 190)

³⁴⁹ Batesons Überlegungen über das Erlernen der Lebenskontexte scheinen in der modernen Hirnforschung verblüffende Bestätigung zu finden: Die Verschaltung der Hirnzentren erfährt postnatal noch eine tiefgreifende Überformung. Bei mangelnder Reizung und strukturellen Mängeln der Erfahrung entstehen zentrale blinde Flecken, weil wir keine entsprechenden Erfahrungen sammeln konnten. Die vorgegebene Grundverschaltung des Gehirns, die durch die Entwicklung genetisch determiniert ist, versetzt das junge Gehirn in die Lage, selbst Fragen an die Umwelt zu stellen und Informationen abzurufen, die es für die Entwicklung benötigt. (Vgl.: Wolf Singer: Das Jahrzehnt des Gehirns, in FAZ Nr. 300, 27.12.1990, Beilage, sowie Gregory Bateson: Geist und Natur - eine notwendige Einheit, Frankfurt/M. 1987, S. 165ff)

³⁵⁰ Der indische antiimperialistische Publizist und Literat Ajneya hielt anlässlich der Frankfurter Buchmesse 1986 eine Rede zum Thema „Wandel in Tradition“, welche industriestaatliche Auffassungen von Fortschritt kritisch hinterfragt. „... die anderen erleiden den Wechsel; sie überleben, doch geschlagen und verstümmelt, entfremdet und verbittert. Es ist eine Tatsache, die zu denken gibt, daß die meisten der sogenannten modernen, voll dem Fortschritts-Credo verschriebenen Gesellschaften sich aus entfremdeten und verbitterten Individuen zusammensetzen. (...) Solche sozial verunsicherten, psychisch bedrohten Individuen nehmen bei der geringsten Provokation ihre Zuflucht zur Gewalt.“

innerhalb dieser eine Hierarchie deutlich wird. Geruchs- und Geschmacksempfindungen werden weniger bewusst verarbeitet und prägen daher besonders nostalgische Ausschweifungen.³⁵¹ Gleichwohl drückt Heimat keine unzweideutig beschreibbare Wirklichkeit aus. „Wer sie positiv erfassen wollte, dem würden selbst die passenden Worte dazu fehlen, es sei denn, er würde sich der Fassadensprache der Deutschtümelei³⁵² und der Gemütlichkeit bedienen. Nur da, wo ein Bildrest in der Verwirklichung anerkannt wird, wird Heimat zu einem rationalen Begriff. Erst die Gebrochenheit des Begriffs gestattet es, Heimatbedürfnisse als ... wesentliche Daseinsbestimmungen, ja Existenzmerkmale des modernen Menschen auszumachen: Vertreibung und der unbändige Wille, sich gegen die Enteignung der eigenen Lebenswelt zur Wehr zu setzen.“³⁵³ Heimat weist aus diesem Dilemma zwar keinen Weg, doch dient sie als Pflaster am aufgeschlagenen Kinderknie beim Aufbruch in neue Zeiten.

Wenn die demokratische Öffentlichkeit der strukturellen Enteignung unserer unmittelbaren Lebenswelt nicht entgegentritt, sind rechte Heimattümelei und esoterische Fluchten unvermeidlich. Ohne emanzipatorische Kultur kann ein Kampf um die Durchsetzung kollektiver Rechte, die stetige Integration von Fremdem, aber auch die Akzeptanz des Anderen in seiner Fremdheit nicht ohne wiederkehrende Gewalterruptionen gelingen. Vernunft und Gefühl, Verstand und Sinne müssen

³⁵¹ Der amerikanische Neuropsychologe und Gehirnforscher Oliver Sacks versucht seit Jahren u.a. dem physiologisch-psychologischen Zusammenwirken unseres Gehirns auf die Spur zu kommen. In spannenden Fallbeispielen schildert er Reisen in die Vergangenheit des eigenen Lebens bei Patienten, wobei die unterschiedliche Intensität der menschlichen Sinne im Erinnern besondere Beachtung erfährt.

³⁵² Auf die Macht einer „Geografie im Kopf“ weist Rainer Münz hin. Ein Vergleich der Verwendung des Wortes Heimat im Zusammenhang mit der Verhaftung der Südtirol-Terroristin Carola Unterkircher gegenüber seines Gebrauchs rund um die Morde an den Roma im Burgenland macht deutlich, welch grauenvolles Werkzeug das Wort Heimat auch sein kann. Die Roma - mit österreichischer Staatsbürgerschaft, katholischem Bekenntnis, deutscher Sprache und seit Jahrhunderten im Burgenland beheimatet - werden fast durchgängig, als nicht „unserer Heimat“ angehörig betrachtet. Die rechtsradikale deutsche Staatsbürgerin Unterkircher, die weder in Österreich noch in Italien jemals heimisch war, erhielt als „unsere Carola“ von den Medien taxfrei, sowohl für Österreich, als auch für Südtirol/Italien die Ehren-Heimatrechte zugesprochen.

³⁵³ Oskar Negt, in Niemandland 1987, 1. Jhg. Heft 2, Berlin

gleichberechtigt in ihrem praktischen Zusammenhang anerkannt werden. Dann kann Heimat als organisiertes Zentrum der Lebenswelt eine orientierende Funktion der Befreiung gewinnen.

Am Fremden führt kein Weg vorbei

Freunde und Feinde stehen sich als Antipoden gegenüber. Übersetzt bedeutet dieser Begriff „Gegenfüßler“ und meint jene Menschen, die auf der gegenüberliegenden Seite der Erde leben (– ohne die Neuseeländer direkt zu bezeichnen). Die Rede ist wohl eher vom anderen, ausschließenden Gegensatz, wie ihn Aristoteles im Satz vom Widerspruch als Prinzip doziert. Solch gegensätzliche Logik bestimmt noch heute unser Handeln. Der Gegensatz trennt Wahres von Falschem, Gutes von Bösem, Schönes von Häßlichem. Die Welt erscheint auf diese Weise lesbar und dadurch instruktiv. Grobe Widersprüche ermöglichen uns, fortzufahren in einer Welt, deren Komplexität Differenzierungen erfordert, aber deren verdinglichter Geschwindigkeitsrausch sie nicht ermöglicht.

Der Gegensatz zwischen Freunden und Feinden liegt zwischen Handeln und Leiden, zwischen dem Status des Subjekts und dem, Objekt einer Handlung zu sein. Freund bzw. Feind zu sein sind zwei Formen, in denen der andere als Subjekt wahrgenommen und als relevant erachtet werden kann. Gegen diesen vertrauten Antagonismus der „heilen Welt der Freund- und Feindschaften“ rebelliert der Fremde.³⁵⁴ Die Verunsicherung, die er mitbringt, ist bedrohlicher als alles, was man vom Feind befürchtet. Er zeigt die Irreführung im Gegensatz zwischen Freund und Feind auf. Auf diesen baut aber unser soziales Leben mit allen Differenzen, die es ausmachen und zusammenhalten.

Personen, die durch Bereiche müssen, die unbekannte Gefahren bergen, suchen gezielt Enklaven auf, die für Besucher und die Dienstleistungen funktionaler Vermittler bestimmt sind. Im Gegensatz zur weit verbreiteten Meinung haben Touristik und Fernsehen, durch die alltäglich ein Blick auf unbekannte

³⁵⁴ Vgl. Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz, Junius Hamburg 1992

Verhaltensweisen geworfen wird, die Separierung weder zunichte gemacht noch vermindert. Christa von Braun beschreibt die Entwicklung zutreffend als „Einbruch der Wohnstube in die Fremde“³⁵⁵. Den Touristen erfreut ein Quentchen Verwirrung im Reich des Unbekannten. Der begehrlische Blick wird auf das offenbar einfache Leben geworfen. Das Andere soll auch anders bleiben, um als Projektionsfläche der Wünsche nach unsublimierter Existenz Bestand zu haben. Was die andere Welt jeweils ausmacht, ist ohnedies durch den Blickwinkel dessen bestimmt, der dem Eigenen das Andere entgegensetzt. Einen Unterschied gibt es eigentlich nicht. „Dort“ ist wie „hier“ – nur eine andere geordnete Welt, bewohnt von Freunden oder Feinden.

Territoriale und funktionale Separierungen genügen nicht mehr, wenn der Unbekannte sich in den „Fremden“ wandelt, in jemanden, „der heute kommt und morgen bleibt“³⁵⁶. Der Fremde weigert sich, in einem fernen Land zu bleiben oder wegzugehen. Der Fremde dringt in unsere Gesellschaft ein und lässt sich nieder. Er kommt ungebeten und macht uns zum Objekt der Handlung, deren Subjekt er ist – lauter deutliche Merkmale des Feindes. Aber anders als normale Feinde wird er nicht auf Abstand gehalten. Noch schlimmer, er beansprucht das Recht, Objekt von Verantwortung zu sein – das bekannte Attribut des Freundes. Der Fremde zerstört den Zusammenhang zwischen physischer und geistiger Distanz – er ist physisch nah und bleibt geistig weit entfernt³⁵⁷. Freunde trifft man auf der anderen Seite seiner eigenen Verantwortlichkeit – Feinde, wenn überhaupt, auf der Spitze des Schwertes. Aber keine Regel sagt, wo man Fremde trifft.

Meist tritt uns der Fremde als etwas vom Eigenen Abgespaltenes entgegen. Es wird als etwas örtlich oder kulturell Getrenntes, etwas weit Entferntes begriffen. So ist das Fremde mit Furcht besetzt, mit Identitätsverlust. Das Wort „Ausland“ leitet sich vom

³⁵⁵ Christa von Braun: Der Einbruch der Wohnstube in die Fremde, Bern 1987

³⁵⁶ Georg Simmel, nach Julian Pitt-Rivers in Almut Loycke (Hsg.): Der Gast der bleibt, Campus Ffm. 1992, S. 37

³⁵⁷ Vgl. Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz, Junius Hamburg 1992

Wort „eli-leti“, dem Elend ab. Das Fremde wird nicht nur mit Ausland in Beziehung gebracht, sondern auch mit der Auslöschung des Ich – „etwas Fremdes griff von seinem Geiste Besitz“. Den wahren Männern tritt das Weibliche als existenzgefährdendes Fremdes gegenüber. Beim Thema Homosexualität setzt sich selbst bei aufgeklärten Geistern die eigene Abwehr in Bewegung, um bei der krampfhaften Sicherheit anzukommen, dass Homosexuelle auf jeden Fall die anderen seien.

„Fremd sein“ bestimmt sich nicht durch sich selbst. Es beinhaltet historische und lokale Dimensionen, vor allem aber drückt es ein Machtverhältnis aus. Zwei mythische Reisen der Vergangenheit, welche unser Geistesleben konstituierten – Reisen ins Fremde – sollen helfen, das Fremde stärker als verwandtes Eigenes zu begreifen. Adorno stellte klar, dass am Gipfel der Abgrenzung der mimetische Gestus des Eigenen zu finden ist.

Das Fremde in der klassischen Antike

In griechischen Mythen werden Fremde erstmals angesprochen, wenn von rasend-rätselhaften Frauen die Rede ist. Dies scheint auf den zweiten Blick nicht besonders verwunderlich, wurden die ersten schriftlichen Zeugen der griechischen Vorgeschichte ja von Männern transkribiert. Fremd-ekstatische Frauen stellen im Patriarchat idealtypische Projektionsobjekte dar. Einerseits bewahren sie abgespaltene, verdrängte Archetypen – und wie Adorno bemerkte, ist, was allein mit sich identisch ist, ohne Glück – andererseits sind sie deutlich genug vom neuen Selbst unterschieden, um klare Abgrenzung und wohlige-voyeuristische Schauer zu ermöglichen. In diesem Anderssein kommt ein merkwürdiges Identitätsverhältnis zum Ausdruck: eine Differenz zu einer lediglich vorläufigen Identität, die aber, weil auf anderes und nicht auf sich selbst bezogen, nur eine gewisse leihweise Identität und keine „eigentliche“, das heißt dem Eigenen sich verdankende Identität ist³⁵⁸.

³⁵⁸ Vgl. Richard Wisser: Von der Unumgänglichkeit des Nicht-Anderen ..., in Eifler/Saame (Hsg.): Das Fremde – Aneignung und Ausgrenzung, Passagen Wien 1991

Aischylos' Erzählung von den Danaiden, von Io und Zeus ist eine dieser Zwiespältigkeiten. Um den Überblick leichter zu machen, eine Kurzfassung: Zeus stellt der schönen Io nach. Hera, seine eifersüchtige Frau, verwandelt sie in eine Kuh, die beständig von einem Insekt verfolgt wird. Die Kuh Io flieht nach Ägypten. Zeus verwandelt sich in einen Stier und begattet sie. Das daraus hervorgehende Geschlecht stellt die Könige von Ägypten, unter anderem fünfzig Söhne (Ägyptiaden) und fünfzig Töchter (Danaiden). In der Hochzeitsnacht der Ägyptiaden mit den Danaiden töten diese ihre Männer. Die Frauen werden verdammt und müssen in der Unterwelt sinnlos Wasser schöpfen.

Auf verschiedenen Ebenen behandelt die Erzählung Fremdes. Es ist ein beständiges Fliehen aus und in die Fremde, das Verhalten der Handlungsträgerinnen ist sehr befremdlich und letztlich prallen zwei einander völlig fremde Geisteshaltungen im Text aufeinander, die erzählerisch zu einer Scheineinheit geglättet werden. Der Umsturz von Matrilinearität und Gynaiokratie zum Patriarchat verkehrte alle Vorstellungen, wertete sie um, und baute aus den Trümmern der alten Mythen neue auf, aus denen noch alte Vorstellungen wie Spolien hervorblitzen.

Io ist Priesterin der Hera von Argos und Tochter des Königs Inachos. Zeus, der Chef der jungen dynamischen Patriarchen-Götter, verfolgt Io mit sexueller Leidenschaft. Für seine Schwester/Gattin Hera, die an der Schwelle zur neuen Zeit von der mykenischen Muttergöttin zur Bewahrerin der ehelichen Treue mutierte, ist dies doppelt verwerflich: Ehebruch seitens ihres Gemahls und Schändung ihrer Priesterin/Tochter. Matriarchale Mondgöttinnen paarten sich jährlich im Frühling mit ihrem Heros, um diesen am Ende des Fruchtbarkeitszyklus zu zerreißen und als Dung auf die Felder zu streuen – perpetuell jedes Jahr.

Zeus versucht als neuer Herrscher die überkommenen Privilegien zu übernehmen, indem er die Töchter/Priesterinnen der Göttinnen stetig mit seiner Lust verfolgt. Dies stellt sich aber, bei vertauschten Geschlechterrollen, nicht mehr als notwendiger Ritus der jährlichen Erneuerung der Fruchtbarkeit dar, sondern verkommt zum geilen Tanz des göttlichen Lüstlings.

Hera verwandelt Io in eine Kuh, um Zeus von seinen Nachstellungen abzubringen.

Im alten Mythos war Io Aspekt der dreigestaltigen weißen Kuh (Io/Demeter/Persephone); die Ionier, Begründer der Stadt Argos (=weiß, Gerste), ihre Kinder. Bei Aischylos findet man(n) Io als Tochter des Königs von Argos wieder. Die Verwandlung ins höchstgeweihte Symbol matriarchaler Göttlichkeit ist in diesen anderen Zeiten für Zeus keine Abschreckung mehr. Eher erscheint ihm die Verwandlung als Verkleidung zur Steigerung seiner Lust, die er fortan in Gestalt eines Stiers zu befriedigen sucht.

Bevor ihm die Vereinigung gelingt, schickt Hera eine Bremse, welche die kuhgestaltige Io durch alle griechischen Länder verfolgt und sie – sie stetig umschwirrend – in Verwirrung, Panik und Wahn stürzt. Im Bild der panisch-flirrenden Flucht bezieht die Geschichte ihren Gehalt nicht aus den Missverständnissen zweier fremder Mythenkreise. Hera bedient sich in ihrem Kampf nicht länger überkommener Mittel, um unangemessene fremde Moralvorstellungen einzuklagen, sondern setzt auf das Andere, auf Dionysos, den befremdlichen Fremden, den epidemischen Gott des Wahnsinns und der Befleckung – freilich ohne dass er in der Erzählung ausdrücklich genannt wird.

Dionysos ist der Fremde aus dem Inneren. Delirierend scheint er sich aus der Vorvergangenheit herübergerettet zu haben und zugleich in die Zukunft zu verweisen. Einst Heros der Demeter mit Io als Amme, taucht er in der olympischen Götterwelt erneut – mächtiger denn je – als illegitimer Sohn von Zeus und Semele unständig wandernd auf. Als Gott der Gerste (vergl. Demeter/Io) und des Weins wird er verehrt. Wird er nicht als der Andere erkannt, rächt er sich, indem er alles Sichere, Feste in taumelnden Wahnsinn treibt. Der Gott der leidenschaftlichen Wallung tritt immer als Fremder auf – nicht zyklisch wie Apoll – sondern überraschend, mal hier, mal dort. Als „xenos“ verlangt er Anteilnahme, wie sie jeder Fremde vom privaten Gegenüber zu erwarten hätte. Bei Armen und Herrschenden prüft er den Übermut oder „die Redlichkeit des menschlichen Tuns“³⁵⁹, wobei gerade die Mächtigen ihn zu fürchten haben. Die Szenarien gleichen sich: Erst werden ihm Kulthandlungen

³⁵⁹ Platon nach W.F. Otto: Dionysos. Mythos und Kultus, Ffm. 1933, S. 82

verweigert, dann flüchten verwirrte Frauen durchs Land – Wahn und Befleckung steigern sich ins Unermeßliche. Frauen vergeuden spritzend ihre Muttermilch und zerreißen die Söhne ihrer Ehemänner. Aber nicht nur im Fluch, auch bei seinen kultischen Festen geht es vergleichbar zu ...³⁶⁰

Wie einer vom Zorn ihrer Mutter getroffenen inzestuösen Tochter bleibt Io kein anderer Weg als die ständige Flucht. Vom heimischen Herd verbannt, ist sie zum Umherirren verurteilt. Wahnsinn als illegitime Leidenschaft für Zeus. Wahnsinn als animalische und sexuelle Erregung, welche die schwirrende Bremse sehr gut darstellt. Ein Wahnsinn, der sie nie mehr ins Eigene zurücklässt, sondern ins Fremde – ins verfluchte Exilland Ägypten – verstößt³⁶¹.

Aus dem Schäferstündchen des Zeus mit Io wächst Epaphos (der von Zeus Berührte), König und Stammvater der Ägypter. Seine Nachfahren sind Aigyptas, mit den fünfzig Aigyptiaden als Söhne, und Danaios, der fünfzig Töchter, die Danaiden, zeugt. Allen Nachkommen der Io haftet weiter ihr Zwiespalt und Wahn an. Der Konflikt der Tochter als Geliebter des Vaters mit der mütterlichen Autorität bleibt (Bremsen-)Stachel im Fleisch, der Gewalt und Angst auf die Nachkommen überträgt. In Danaios kommt abermals die Vermischung des Alten mit dem Neuen zum Ausdruck. Bevor er in seine königliche Männergestalt schlüpfte, wurde er als lybische dreigestaltige Muttergöttin Danae verehrt. Diese wurde laut Herodot von lybischen Danaern in Form der Göttin Demeter ins vorklassische Griechenland mitgebracht, der fortan geopfert wurde, um die Wasserversorgung Argos sicherzustellen.

Die Äigyptiaden versuchen den Danaiden die Herrschaft über Ägypten zu entreißen. Dies erscheint ihnen nur durch Zwangsehen erreichbar. So beginnt das Exil der Danaiden, die vor der Brutalität der Söhne des Aigyptos fliehen. In Erinnerung an ihre Ahnin Io entfliehen die Danaiden heimatlicher Erde, aber sie tun es, um dem

³⁶⁰ Vgl. Marcel Detienne: Dionysos – Göttliche Wildheit, Edition Pandora Campus Ffm. 1992

³⁶¹ Vgl. Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt 1990

sexuellen Verkehr zu entgehen. Als kriegerische und grausame Jungfrauen bewahren sie Ios Leidenschaft. Man könnte in ihrer Jungfräulichkeit einen Rest des inzestuösen Schicksals der Io sehen.

Die Danaiden sind auf doppelte Weise Fremde: Sie stehen außerhalb der Gesellschaft der Bürger von Argos und sie verweigern die grundlegende Gemeinschaft: die Familie. Dieser Ausschlussprozess findet seinen Höhepunkt, wenn die Danaiden die Aigyptiaden in der Hochzeitsnacht umbringen. Nur zwei der fünfzig Schwestern beteiligen sich nicht an der Tat und lehren so die Moral der Neuen Zeit: Amythone, wie ihre Schwestern Amazone, verfehlt bei der Verfolgung einer Hirschkuh ihr Ziel und kann vor der Vergewaltigung durch einen Dämon von Poseidon errettet und schließlich geehelicht werden. Das auf weiße Hirschen jagende Mädchen stand im alten Ritus für die frühlinghafte Erscheinung der Fruchtbarkeitsgöttin – im wahrsten Sinne des Wortes ein alter Hut. Nur steht sie nun im neuen Gewand unter Aufsicht der olympischen Hera dem Hochzeitsritual vor. Aus einer rebellischen Danaide wird die Beschützerin des sich auf die Ehe gründenden patriarchalen Gesellschaftsvertrages.

Hypermnestra, die zweite ausbrechende Danaide, begründet mit ihrem Ehemann Lynkeus (dem einzig überlebenden Aigyptiaden) die königliche Dynastie, der einst Herakles entspringen wird. Auch hier greift Neues ins Alte. Nach überkommener Lesart bleibt Lynkeus verschont, um als Heros im darauffolgenden Jahr der Göttin geweiht zu werden. Der Verweis auf Herakles ist deutlich, denn er war Heros der vorolympischen Hera. Hypermnestra, seine neue Stammutter, endet als Oberpriesterin der neuen Hera, während ihr Nachfahre vergöttlicht wird.

Die mordenden Danaiden werden vor ein göttliches Gericht zitiert, welches die Tat natürlich gespalten beurteilt. Die neuen Götter setzen sich durch. Nach der modernen Variante werden sie gezwungen, den Siegern von Wettkämpfen als Ehefrauen zu dienen (früher wählte die Fruchtbarkeitsgöttin ihren Heros aus den Siegern der Wettkämpfe für ein Jahr zum Mann). Weiters wurde ihnen verheißen, dass aus diesen Ehen nichts Fruchtbare entspringen würde. Die radikalere Variante erzählt von der Hinrichtung der Mörderinnen. Damit nicht genug. Bis auf alle Zeiten seien

sie gezwungen, in der unfruchtbaren Unterwelt Wasser zu schöpfen, mit löchrigen Krügen, sodass all ihre Arbeit umsonst sei. Nach dem alten Mythos war gerade diese Arbeit alles andere als verloren. Die fünfzig Priesterinnen der Demeter von Argos waren hoch verehrt, gerade wegen derselben, heiligen Handlungen. Das Hochheben des Wassers im Krug und das Herabsprudeln durch unzählige Löcher war jener Ritus, der Demeter dazu bewog, Regen und Fruchtbarkeit über Argos zu sprengeln.

Über Fremdheit in der jüdischen Tradition

Die hebräische Mythologie geht mit dem Problem der Fremdheit anders um als die klassisch-griechische Erzählung. Abraham, aber auch Moses u.a. machen sich nicht in der Gewissheit auf den Weg, dass ihnen nach einem Sack voll Abenteuern am Ende ihres Lebens die Heimat wahrhaftig das Alter versüße; ihre Geschichten handeln nicht von Rückkehr, sondern vom ewigen Fremd-Sein auf dieser fremden Erde. Die, wenn auch nur flüchtige Ahnung von Heimat auf dieser Welt, geht immer einher mit Entfremdung – wirkliche irdische Heimat ist nur im Fremdsein aufgehoben.

So reißt die Offenbarung den Stammvater Abraham aus königlichem Vaterhaus, Geburtsort und Heimatland, nicht, um ihm das gelobte Land auf immer zu übereignen, sondern „um es ihm zu zeigen“. Er verlässt alles Angestammte und macht sich auf den Weg zum Anderen. Das Auf-den-Weg-Machen im jüdischen Mythos ist kein Spiel, bei dem am Ende des Weges – gleich der Warenzirkulation – ein kalkulierbarer Lohn im veränderten Selbst verbucht werden kann.

Geschichtlich hat das Assyrische Reich wohl als erstes systematisch das Mittel der Verschleppung ganzer Stämme als Herrschaftsmittel eingesetzt. Die Identität der alten Völker war in der Regel mit ihrer Heimaterde verbunden. Ihre Götter wurzelten in den Erdflecken, die sie bewohnten. Ortswechsel würden zur Vernichtung jeglicher kollektiver Identität führen, gelänge es nicht, im Geist Anker zu werfen. Einzigem Ausweg bietet die Konstruktion der Nation, als Heimat im Kopf. Überall, wo sich die

Gläubigen zur „synagoge“ versammeln, ist fortan Heimat³⁶².

Der Anfang der Geschichte der Hebräer gleicht der Epoche eines beliebigen nomadischen Volkes. Einer solchen haftet nichts Welthistorisches an. Gewöhnlich vernebeln sich Erzählungen dieses Zeitabschnitts im Laufe der „Geschichtlichkeit“, und Geschichtlichkeit ist hier als Synonym für (Agri-)Kulturentwicklung zu lesen. Abraham zieht vom Zwischenstromland nach Palästina, weiter nach Ägypten, zurück nach Palästina und seine Nachgeborenen perpetuierten diese Bewegung, wie ihre verwandten Völker, die Beduinen des Nahen Ostens, heute noch.

Abraham und seine Alter-Egos (Josef und Moses) suchten Weideland an den Ufern des Jordan, besetzten – im Norden gestoppt durch die phönikische Kultur – das Land Kanaan und wurden erzwungenermaßen halbwegs sesshaft. Niedergelassen in einer Region, in der es ihnen zwar gelang, politisch-militärisch die Herrschaft zu erringen, blieben sie jedoch kulturell hoffnungslos den vorherrschenden Einflüssen ausgeliefert. Sie entwickelten nicht selbst eine Agriculture, sondern übernahmen das Andere, Fremde.

Erinnerung, die nicht aufhört, im Volk fort-zu-existieren und nicht Religion werden kann, weil eine solche der herrschenden Produktionsweise entgegensteht, wird zur Geschichte (Orientierung an Mond, Wolken und Blitzen bei Nomaden – Sonnengottheiten, Sonnenjahr, Fruchtbarkeitsriten bei den frühen Ackerbauern). Denn alles, was im Bewusstsein der Menschen als lebendiger Bestandteil besteht, muss eine mythische oder geschichtliche Prägung erhalten.

Das halbnomadische hebräische Volk – eingegrenzt von mächtigen Hochkulturen – keilte sich zwischen die ackerbauenden kanaanäischen Völker hinein und konnte so nicht länger seiner nomadischen Seele freien Zug lassen. Als nur beschränkte militärische Macht war es zudem genötigt, fortwährend „Verteidigungskriege“ gegen die heimischen, kulturell höher entwickelten Fremden zu führen. Aus dieser Konstellation entwickelt sich die äußerst heterogene und ambivalente Stellung zum

³⁶² Jacob Taubes, *Abendländische Eschatologie*, München 1991, S. 24

Fremden. Die Hebräer sind bei Strafe des Untergangs angehalten, stets außer sich zu sein. Sie haben einen „Fremden“ als Gott übernehmen müssen und doch noch die Seele voll mit all den lebendigen Bilder der „anderen fremden Welt“ ihrer Geschichte. Von Fremden, den Initianten ihres neuen anderen Gottes, sind sie jedoch auch umgeben und stetig bedroht. Sie gilt es beständig abzuwehren.

Diese Dichotomie des Fremden bestimmt ihr Sein und zeigt tiefe Spuren in ihrem Buch: „Wir wollen unsere Töchter nicht den Völkern des Landes geben und ihre Töchter nicht für unsere Söhne nehmen“ ... „die Moabiter sollen nicht in die Gemeinde des Herrn kommen, auch nicht ihre Nachkommen bis ins zehnte Glied; sie sollen nie hineinkommen“, sagt die Schrift einerseits, andererseits stellt sie klar „die Fremdlinge sollst du nicht bedrücken; denn ihr seid Fremdlinge im Ägypterland gewesen“ ... „wenn ein Fremdling wohnt bei euch im Lande, den sollt ihr nicht bedrücken. Er soll bei euch wohnen, wie ein Einheimischer unter euch und du sollst ihn lieben wie dich selbst ...“³⁶³. Besonders deutlich wird die Zwiespältigkeit gegenüber Fremden im Buch Ruth. Die Heroine ist gleichzeitig Moabiterin und Stammutter Davids.

Es ist jedoch nicht nur so, dass sich aus dem Mythos Religion oder Geschichte formt, sondern er ist in der Lage, dem ganzen geistigen Bewusstsein neue Richtung zu geben. Dass Mythen als konstituierende Kraft im Nationalbewusstsein neue Bedeutung erlangen können, zeigen Beispiele „jüngst entstandener Nationen“ (die Schlacht am Amselfeld bei den Serben als Abgrenzung zu den Moslems und die Rekonstitution der Albaner als reine Illyrer mittels des Heroen Skanderbek zu Jugoslawien). So sind auch die Hauptgestalten der hebräischen Mythen nicht wie bei den Griechen kosmopolitisch, sondern nationale Ahnen des Volkes; der Mythos selbst wird Vor-Geschichte. Das ganze Sagenmaterial kleidet sich in nationale Hülle. Das Identitätsbewusstsein als konstituierendes Element der Nation, welches sich durch stark ausgeprägte geistig-kulturelle Abhängigkeit von den ursprünglichen Bewohnern Kanaans auszulösen drohte, verschafft sich durch die neue Deutung der

³⁶³ Moses: 3Mo 24:22

Mythen Durchbruch³⁶⁴.

Das Andere der Juden gründet sich jedoch nicht allein auf die frühe Herausbildung der Nation, konstituierend für das Fremde in ihnen ist ebenso ihr einer, anderer Gott. Natürlich hatten sowohl die nomadisierenden, wie auch die sich in Kanaan niedergelassenen Hebräer vorerst keine monotheistische Religion. Trotzdem stellt sich die Frage, inwieweit die frühe Herausbildung des Einen, „ganz anderen“ Gottes in Wechselwirkung mit dem Anderen-Fremden bei den Juden steht. Aristoteles erkannte, dass sich Gesellschaften immer Götter als Ebenbilder schufen. Die Hebräer schwammen als Andere mit ihrem synthetisch gebildeten, nationalreligiösen Geschichtsmythos unter lauter Fremden und hatten gleichwohl ihre nomadischen Vorstellungen von Gemeinschaft in ihm aufgehoben. Ihre Isolation in dichter Umgebung förderte Zentralisation als eine Voraussetzung zur Inthronisation eines zentralen Gottes. Außerdem gründete sich der theokratische Staat auf dem anarchischen Seelengrund beduinischer Nomaden³⁶⁵. Beduinen aber haben in ihren Gesellschaften bis heute keine Könige gekrönt, denn Beherrschung durch ihresgleichen ist mit der Freiheit der Stämme unvereinbar; wenn, dann gebührt die Macht einem Anderen, Höheren.

Die Herausbildung des Monotheismus in Konkurrenz zu den Nachbarn schritt gesetzmäßig in jene Richtung, fremde Götter nicht nur als unrechtmäßig, sondern als falsch zu entlarven. Jahwe ist nicht bloß ein anderer; er ist das Andere, allen Göttern diametral Gegenüberstehende. Als einzig wahrlich legitimer König der Juden stellt er sie allen anderen Völkern als Fremde gegenüber. Die Propheten erkennen schließlich, dass Er alles lenkt: auch die Feinde Israels als strafendes oder prüfendes Werkzeug benutzt. Während fremde Götter ihre Schwäche zeigen, sobald ihre Völker unterliegen, prüft Jahwe sein Volk durch Not, Verbannung und Niederlage. „Und auch wenn das Heil zögert, findet jeder, der das nahe Ende kündigt, den gleichen leidenschaftlichen Glauben. In der Spannung nach vorn befindet sich die

³⁶⁴ Vgl.: Ignaz Goldziher, Der Mythos bei den Hebräern, Reprint Leipzig 1987

³⁶⁵ Vgl.: Martin Buber, Das Königtum Gottes, Berlin 1932

Welt der Apokalyptik“³⁶⁶.

Das erwählte Volk ist ein Volk der Fremden geworden, leben als Fremde in einer Umwelt, die umgekehrt für sie eine Fremde geworden ist, denn ihrer ist das Himmelreich ...

Naturbeziehungen

Gärten verschlüsseln Heimat-Beziehungen in Kryptogrammen, welche die Gestalt von Landschaftsminiaturen haben. Wenn wir Heimat als einen Prozess begreifen, der die identitätsbildenden Beziehungen eines Individuums zu seiner Umwelt sozialräumlich präsentiert, dann stellt sich uns im Garten ein mimetischer Nachvollzug der Landschaft dar, der eine Allegorie der Heimat ist.³⁶⁷

Im 17. Jahrhundert stand der Mensch der Natur gegenüber. Die Gärten jener Zeit gehörten zur Behausung und erfüllten eine dienende Funktion. In den „großen Gärten“ der Zeit, den französischen Gärten der Schlösser, Paläste und Palais, kommt Naturunterwerfung und -beherrschung zum Ausdruck. „Die Schönheit des französischen Gartens muss *gedacht* werden, sehen kann man sie höchstens aus dem ersten Stock des Schlosses, den Räumen des Königs“³⁶⁸. Die Geometrisierung der Natur geht ihrer naturwissenschaftlich-technischen Beherrschung voraus. In der sich historisch anschließenden Gartenkunst des 18. Jahrhunderts, insbesondere mit dem englischen Garten (Volksgarten, Landschaftsgarten) wird eine Vermittlung angestrebt. Natur wird emotional entdeckt und moralisch verklärt. Der englische Garten ist Kritik an der Künstlichkeit des französischen, indem er „natürlich“ sein sollte³⁶⁹. Er stellt sich so, als ästhetische Entgegnung, gegen die sich nun

³⁶⁶ Max Weber nach Jacob Taubes: Abendländische Eschatologie, Matthes & Seitz München 1991, S. 17

³⁶⁷ Vgl. Jürgen Hasse: Heimat und Landschaft – Über Gartenzwerge, Center Parcs und andere Ästhetisierungen, Passagen Wien 1993

³⁶⁸ Gernot Böhme: Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhager Schule, Beck München 1989, S. 82

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 83f

beschleunigende naturwissenschaftlich-technische Naturbeherrschung dar. Die utopisch verfolgte Harmonie des Menschen mit seiner Umwelt wird im Erleben des englischen Gartens ästhetisch vermittelt. Die gewahrte Einheit erhebt den „Anspruch, *konkrete Allgemeinheit* zu sein, in ihr soll das Besondere die Auszugsgestalt der Allgemeinheit sein“³⁷⁰.

Das Allgemeine ist von Ungleichzeitigem geprägt. Zum Ausdruck kommt das in der Literatur des 18. Jahrhunderts; „vornehmlich in Deutschland ist das Land die Sphäre der Unschuld, es steht im Gegensatz zur Stadt als der Welt des Verderbens“³⁷¹.

Landschaftsgärtnerei und -malerei werden an dieser Stelle in ihrer Verwandtschaft deutlich – es geht beiden um Bilder. Sie liefern Anspielungen auf ästhetische Beziehungen zur Welt, und sie bezeugen darin die Existenz einer Rationalität, die einem begriffslogischen Zugriff auf die Welt unübersetzbar ist.

Die Geschichte der Gärten lebt in unser aller Gegenwart fort, und die heute so extrem vielfältigen ‚kleinen‘ und ‚großen‘ Gärten bestätigen immer wieder ihren zeichenhaften Charakter. Sie sind verschlüsselte Botschaften, deren Schriftmittel Gartenzwerge ebenso sein können wie elektrisch beleuchtete Plastiksteine, eine (Bio-)Teichfolie oder auch nur eine Wiese mit Blumen. Von Interesse sollten in unserem Zusammenhang nun weniger Einzelheiten oder spezielle Akzente in der Gestaltung von Gärten sein, als vielmehr der dem pluralen Besonderen zugrundeliegende allgemeine Prozess der mimetischen Umweltgestaltung.

Der Begriff der „Mimesis“ wird hier als ästhetische Kategorie gebraucht, als eine nachschaffende und darin zugleich verändernde Kraft, die auf eine ‚Verschönerung‘ und ‚Verbesserung‘, auf eine ‚gestaltende Nachahmung‘ abzielt³⁷². Die hier zugrundeliegende Bedeutung von ‚Nachahmung‘ meint nichts Disziplinierendes oder Vervielfältigendes. Mimesis als ‚Nachahmung‘ fasst einen kreativen Prozess:

³⁷⁰ Le Rider / Gerard Raulet (Hsg.): Verabschiedung der (Post)Moderne, Tübingen 1987, S. 55

³⁷¹ Ebd. S. 56

³⁷² Vgl. Christoph Wulf / Gunter Gebauer: Mimesis, Rowohlt Reinbek/Hamburg; Dieter Kamper / Christoph Wulf: Der Schein des Schönen (Hsg.), Steidl Göttingen 1989

„Mimesis wird als ein Weg begriffen, auf dem sich der Mensch der Umwelt, den anderen Menschen, oder auch kulturellen Produkten ähnlich macht und sie dadurch in sich aufnimmt“³⁷³. Der Prozess ist von dem der Mimikry zu unterscheiden, bei dem es um simulatorische Überlebensstrategien via Anpassung geht (sich dem Schutze halber im Schein eines anderen zum Verschwinden bringen).³⁷⁴ Man versteht unter der „mimetischen Annäherung“ an Bilder der Kunst (auch bezogen auf Landschaften und Gärten) „das Nachschaffen der Bilder mit Hilfe des Sehens und ihre Aufnahme in die innere Bilderwelt des Betrachters mit Hilfe der Einbildungskraft“³⁷⁵. Dabei sind zwei Phasen zu unterscheiden; zunächst liegt das Bild in der Umwelt des Betrachters, und der Widerstand des mechanischen Sehens muss gebrochen werden. Sodann können Mehrdeutigkeiten wahrgenommen werden, denn es sollen sich ja gerade ‚Begegnungen‘ ereignen, die die Qualität des Neuen beanspruchen können.

Im Zuge dieser Auseinandersetzung mit Bildern werden Beziehungen zu inneren Bilderwelten hergestellt und diese umgestaltet, erweitert und korrigiert. Mimesis vollzieht sich im Medium des Scheins, aber auch die angeeigneten „äußeren“ Bilder sind nichts als Schein. Somit liegt in der mimetischen Aneignung von Bildern ein subversives Potenzial, das Wulf in die mögliche Artikulation des Widerstandes eindenkt, denn „die bis dahin gültigen Grenzziehungen“ können unterlaufen werden³⁷⁶.

Bilder sind zur Ware geworden, ohne dass ihnen irgendein (über das Bild selber hinausgehender) Wahrheitsanspruch standhalten könnte. Bilder sind das imaginäre Substrat einer fiktionalen Welt, in der kein Bild mehr unmöglich ist.

Trotz alledem - Mimesis als subversive Kraft, als Quelle des Widerstands?

³⁷³ K. Mollenhauer / Chr. Wulf: *Aisthesis / Ästhetik* Belz-Deutscher Studienverlag 1996, S. 17

³⁷⁴ Vgl. Weibel 1991, S. 290 f

³⁷⁵ Wulf, ebd., S. 18

³⁷⁶ Wulf, ebd., S 116

Zweifellos setzt die Logik der Bilder uns einer Sphäre aus, in der die Abstraktionen (von uns selbst) uns selbst in der eigenen Leibhaftigkeit vergessen machen. Diesem Risiko (das in vielen Fällen wegen fehlender Entscheidungsspielräume allein noch eine ‚Gefahr‘ ist) können wir uns gleichwohl nur in dem selben Medium entgegenstellen: im Medium des Scheins. So gesehen ist die Mimesis auch Träger von Hoffnungen: „Mimesis kann Möglichkeiten zu einem nicht-instrumentellen Umgang mit dem Anderen und der Welt gewähren, indem das Besondere gegenüber dem Universellen geschützt und den Dingen und Menschen Schonung gewährt wird“.³⁷⁷

Der Prozess ist nicht sinn-los; im Finden der Bilder präsentieren sich biografisch oder gesellschaftlich relevante Sedimente durchlebter Geschichte. Indem in uns diese Bilder aufsteigen werden, verknüpfen sie sich mit anderen Bildern, so dass ein Patchwork entstehen mag, welches Zeugnis ablegt von fast vergessenen Vernarbungen und darin eingeschlossenen Utopien, von vergessenen Zielen, die die essentiellen Quellen vitaler Ansprüche sind. Landschaften und Gärten als Medien des individuellen und gesellschaftlichen Ausdrucks, als Instanzen des politisch subversiv Widerständischen? Hierin fände sogar der Gartenzwerg ein neues ästhetisches Potenzial!

G. Böhme schreibt die Landschafts- und Gartenarchitektur (durchaus auch im Sinne individueller Gestaltungsspielräume beim Basteln und Gärtnern) in einen politischen Kontext ein. In Böhmes ökologischer Naturästhetik fällt gerade der Landschaftsgärtnerei die Aufgabe zu, dem Leben in und mit der Natur eine ästhetische Form zu geben. Der englische Garten sei deshalb sowohl ein Zweig der Ästhetik als auch einer der Ökologie gewesen. Thema ökologischer Naturästhetik werde jenseits des Intellektualismus der bürgerlichen Ästhetik das sein, was „zu Herzen geht“³⁷⁸. Ziel sei es, die sinnliche und emotionale Erfahrung von Natur zu rehabilitieren. Eine praktische Antwort auf die heute so aktuelle Frage, was gute oder

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Vgl. ebd.

eine menschenwürdige Umwelt ist, gebe (so Böhme) der Landschaftsgarten. Als Naturpoetik sei es Kunst gewesen, „Natur als Natur hervorzubringen. Die Theorie und Praxis des Landschaftsgartens arrangiert Natur, damit sie um so deutlicher von sich her auf den Menschen zukäme.“³⁷⁹ Der Landschaftsgarten wird zum Paradigma einer künftigen ökologischen Naturästhetik, die die Selbsttätigkeit der Natur anerkennt, aber nicht auf den Eingriff verzichtet.

Hier reklamiert Seel einen zu hohen ästhetischen Preis, denn andere als angleichende Naturverhältnisse fallen nach seiner Auffassung durch das Raster von Böhmes Naturästhetik, die Natur durch die These ihrer sozialen Konstitution in und mit Kultur zum Kurzschluss treibe. Es müsse zwar stets „eingerichtete Natur“³⁸⁰ geben, eine Gegenerfahrung aber auch möglich sein: „Je stärker die Natur von menschlichen Eingriffen durchwachsen oder aus ihnen hervorgegangen ist, desto wichtiger wird das, was an ihr Natur und nicht Veranstaltung ist“³⁸¹. Das Fremde der Natur und eine totale Ästhetik des Gartens sei nicht zugleich zu haben. Seels Fazit: „Gerade vom korrespondierenden Naturverhältnis muss gelten: Ästhetische Natur ist Kultur der Distanz zur Kultur“³⁸².

Seels Befürchtung birgt eine Utopie, die Böhme angesichts der herrschenden Verhältnisse im gesellschaftlich organisierten Umgang mit Natur (einschließlich deren technischer Reproduzierbarkeit) nicht mehr inszenieren muss und will: die Utopie, es gäbe noch eine ‚erste Natur‘ und diese sei gar von ihrer Reproduktion trennscharf zu unterscheiden. Die Utopie einer ‚ersten‘, ‚authentischen‘ oder ‚unberührten‘ Natur gehört zu den „Großen Erzählungen“ (Lyotard), denen gerade zu Recht das postmoderne Abschiednehmen gilt. Im Gegenteil macht es den aktuell einzig möglichen Weg dahin erst frei – frei von Naturmystifikationen und -

³⁷⁹ Gernot Böhme: *Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhager Schule*, Beck München 1989, S. 82

³⁸⁰ Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp Ffm. 1991, S. 130

³⁸¹ Ebd. S. 130

³⁸² Ebd. S. 132

idealisationen. Auch zeitgenössisch-kritische Gartenanlagen, die mit den modernen Mitteln der Technik (und mit Müll und Abfall) gestaltet, machen deshalb die Kontemplation nicht schwerer oder unmöglich; sie stehen nur denen im Weg, die das Phantasmas der ‚heilen‘ Natur wider besseres Wissen aufrechterhalten wollen.

Jeder Garten – sei es ein englischer Garten, der Gartenzwerg-Garten einer Reihenhaussiedlung oder der Naturgarten eines Neubaugebietes – jeder Garten bringt einen mimetischen Vorgang zum Ausdruck, der selber nicht ohne Kontemplation und auch nicht ohne Imagination zu denken ist, trotz aller Korrespondenz und der darin geborgenen Widerspiegelung aktueller Lebens- und Sinnbezüge. Die Menschen gestalten im Prozess der Produktion und Rezeption von Landschaft etwas aus sich selbst, im Verhältnis zum eigenen Selbst und zu Umweltbeziehungen. Sie schaffen sich damit die Möglichkeit, Verbindungen bewusst zu machen, um in ihnen tätig werden zu können.

Zu diesem mimetischen Tätigsein gehört eben auch das Fiktionale, gehört die Pflege von Bildern, die trotz sachlicher Verzerrungen ins Kraut schießen können. Das Beispiel der jüngsten Naturgartenbewegung verdeutlicht das. Der „ökologische“ Naturgarten ist in seiner Bildhaftigkeit hoch moralisiert. Er ist nicht nur Versöhnungsutopie, die in einer sehr einfachen und klaren Semiotik geschrieben wäre. Er ist zugleich der Anti-Garten, der gegen den ‚spritzigen‘ und ‚ordentlichen‘ Ziergarten polemisiert. Er soll ein ‚besserer‘ Garten sein. Sein Schönheitsideal liegt in der Ökologie.³⁸³ Bedeutsam ist aber letztlich die Frage, welches mimetische Handeln in der Landschafts- und Gartengestaltung jenen nicht-instrumentellen Umgang mit dem Anderen und der Welt sicherstellen kann, wonach das Besondere geschützt und den Dingen und Menschen Schonung gewährt wird.

An dieser Stelle schwinden nun die Differenzen zwischen avantgardistischer Naturbeziehung z.B. im Naturgarten und einer intensiven kontemplativen Naturbeziehung zum Beispiel in einem ganz normalen ländlichen Vorgarten. Der Naturgarten in einem Frankfurter Neubaugebiet ist ebenso inszenierte Natur wie ein

³⁸³ Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs: Endzeit, Quamran Ffm. 1990

nachempfunderer japanischer Garten in einer Reihenhaussiedlung. Die eine Inszenierung kann so anästhetisch in die Tat umgesetzt werden wie die andere. Jedem der beiden Gärten könnte aber neben dem Verdacht der Reproduktion von Klischees ebenso gut auch eine subjektiv ästhetische Kodierung zu Grunde liegen, so dass wir es mit Texten besonderer Art zu tun hätten, die etwas ausdrücken sollen über persönliche und/oder gesellschaftliche Naturverhältnisse, die eine Anspielung auf ein nicht näher bestimmtes Naturverhältnis bedeuten wollen.

Denken wir die Logik des Ganzen gegen den Strich! Dann offenbart sich eine utopische Nische: Wer welche Bilder auf den ‚Bühnen‘ findet und in Kraft setzt, spielt für das Geschäft keine Rolle - solange die Szenerie und der daraus lebende Markt florieren. Die Codierung ist also formaler Art und inhaltlich völlig leer - leer für die Füllung durch den Nutzer. Wenn sie also trotz aller Vorstrukturierung - unter dem Druck der Einbildungskraft – Türen öffnen kann, dann wäre letztlich Mimesis möglich. Die Bühne könnte dann ‚besetzt‘ werden - im Medium des Imaginären.³⁸⁴

Nachsatz:

Überall da, wo als Folge industriegesellschaftlicher Nutzung der Natur deren Verwundungen nicht nur sichtbar wird, sondern die Wunden noch marktgerecht verkleistert werden, ist der Trend zur technischen Reproduktion einer heimatfähigen, besseren Welt unübersehbar. Es mag Natur sein, die hier und anderswo technisch reproduziert wird – es ist aber nicht mehr die Natur des Gartens mit dem kreativen Potenzial, wie sie in Hinblick auf möglichen Wege mimetischen Handelns diskutiert wurde. Während der Garten eine historisch-kulturelle Gestalt ist, trifft dieses Kriterium nicht auf Disneyland, Erlebnisbäder u. ä. Einrichtungen zu. Sie verweigern sich tendenziell einer kreativen Aneignung, denn sie sind ihrer gesamten Struktur nach, durch Normierung weitgehend geschlossene Systeme. Ihr Sinn konstituiert sich geradezu durch dieses Merkmal. Die Reduktion von Kontingenzen auf ein schmales Spektrum warenfähiger Leistungen (= verkaufte Umweltbeziehungen) steht dem immens großen mimetischen Gestaltungs- und Aneignungspotenzial des Gartens

³⁸⁴ Vgl. Kamper 1989, S. 75

entgegen. Der Kontemplation bieten sie ebensowenig an wie der Imagination. Keine Fläche hat nicht schon von Anfang an ihren Zweck. Sinn-lose und zweckfreie Dinge, Plätze oder Natur widersprechen dem Sinn des Ganzen, und der besteht darin, im allgemein wirkenden Medium des Scheins ein Spiel der endlosen Begierden anzustiften.

Festival der Regionen: Rückblick – Ausblick

Zehn Jahre hat das Festival inzwischen auf dem Buckel – und es passt noch immer in keine Schublade. Für uns, die wir diese Biennale betreiben, ist dies sicherlich ein großes Glück, weil wir niemals in Routine erstarren und mit dieser Einrichtung jung bleiben. Für die RezipientInnen bleibt es eine Hochschaubahn, da weder absehbar ist wohin sie sich wendet, noch ob es den spezifischen Qualitätskriterien oder Interessen genügt. Da sich das Festival vorrangig aus Einreichungen von Kulturschaffenden speist, sind die, welche sich mit ihrer Bewerbung am Vergangenen orientieren, leider immer schon zu spät.

Das Festival der Regionen ist ein Kind der Gegenwart. Meiner Meinung nach hat sich in den letzten Jahren der Blick auf die Kunst verändert. Es gibt heute nicht die eine, verbindliche Entwicklung. So suchen wir auch nicht verbissen nach der gültigen, aktuellen Ausdrucksform. Statt einer Avantgarde stehen unterschiedliche Ansätze in lockerer Verbindung neben-, manchmal sogar gegeneinander. Insofern legen wir unser Hauptaugenmerk auch nicht auf einen innerkünstlerischen Diskurs. Wir verstehen uns nicht als künstlerInnenorientierte Probestühne, sondern als publikumsorientiertes Labor. Kreative Menschen sind für uns DienstleisterInnen. Deren Ideen fordern interessierte BewohnerInnen unserer Region zum Nachdenken und Diskutieren über die Lebensbedingungen in der Gemeinschaft, ihren Umraum und die sozialen und kulturellen Beziehungen zueinander heraus. Ob sich unsere PartnerInnen selbst als KünstlerInnen, PhilosophInnen, SoziologInnen oder als ArbeiterInnen verstehen, ist uns gleichgültig.

Jüngere und spartenübergreifend arbeitende KünstlerInnen oder solche, die nicht so sehr auf tradierte Rezeptionsgewohnheiten angewiesen sind, finden unsere Ansätze zunehmend als interessante Herausforderung. Theater, Konzerthäuser und Galerien sind nach wie vor wichtig, aber keineswegs für alle. Viele KünstlerInnen wenden sich heute dem Alltagsleben und seinen Problemen sehr direkt zu und suchen Herausforderungen abseits des traditionellen Kunstumfeldes.

Das Festival hatte keine Vorbilder, sondern eher Aufgaben. Es ist dezentral und

versucht sich auf neue Weise mit oft schon alten gesellschaftlichen Problemen zu beschäftigen; es sucht einen breiten Diskurs mit den Menschen des Landes. Da von der Politik immer häufiger ein kultureller Regionalismus als Placebo-Droge gegen wachsende Ängste vor Globalisierung verschrieben wird, müssen wir uns stets vergegenwärtigen, dass wir nicht in die Falle tappen, einen synthetisch-volkstümlichen Einheitsbrei zu rühren, der Klischees reproduziert statt von regionalen Erfahrungen auszugehen. Keinesfalls wollen wir an der Festschreibung des Bildes von dem / der typischen OberösterreicherIn mitarbeiten. Die BewohnerInnen unseres Landes sind recht unterschiedlich geprägt: ArbeiterInnen und Bauern, Frauen und Männer, Weltoffene und Provinzielle. Wie alle Menschen werden sie von ihrer sozialen und kulturellen Umwelt beeinflusst. Ein Aspekt davon sind lokale Traditionen und regionale Gegebenheiten. Das Festival der Regionen setzt sich mit solchen Alltäglichkeiten der Menschen unseres Landes auseinander.

Herkunft und Lebensmittelpunkt der ProjekteinreicherInnen interessieren uns in diesem Zusammenhang nicht. Oft kann der „fremde Blick“ Dinge und Situationen erkennen, die uns gar nicht mehr auffallen. Wir sind stolz darauf, dass international renommierte KünstlerInnen wie Dara Birnbaum, die Wochenklausur, Joseph Kosuth oder Leo Schatzl spezifische neue Projekte fürs Festival der Regionen realisiert haben. Und ich bin sicher, dass es für regionale KünstlerInnen und Initiativen sehr fruchtbar ist, mit renommierten Kollegen zusammenzuarbeiten.

Es gibt jedoch für niemanden ein „Freilos“ – weder für die Stars des Kunstmarktes noch für die Platzhirschen. Wir wollen alle zwei Jahre ein qualitätsvolles und spannendes Festival präsentieren und nicht ein Medley aus der Werkstatt oberösterreichischer Kreativer. Landeskulturwochen sind nicht unsere Sache! Bevor wir Gefahr laufen, uns selbst zu imitieren, hören wir lieber auf. Innovation darf zwar nicht zum Selbstzweck verkommen, doch bedingt gerade die lebendige Auseinandersetzung mit der Region und ihren Menschen eine stetige „Nachjustierung“. Wir organisieren keine traditionelle Werkschau und sind auch nicht an der Präsentation von hehrer Kunst interessiert, sondern an aktuellen Diskussionen des Lebens in unserem Land; und dies ist schließlich auch einem beständigen Wandel ausgesetzt.

So wie die exakte Quadratur des Kreises immer misslingen muss, wird uns auch ein optimales Festival unter den Prämissen – dezentral, gesellschaftsrelevant, spartenübergreifend und diskursiv – nie gelingen. Der Versuch aber macht unsere Arbeit spannend und nur deshalb kann der Funke auch aufs Publikum überspringen.

Anhang

Anhang 1: O.K - Grundsatzbeschluss

Vorschlag des Kulturbeirates an die OÖ. Landesregierung (Vorschlagspaket Juni 1991)

Das Offene Kulturhaus (O.K.)

Die Arbeitsgruppe O.K. des Landeskulturbeirates stimmt grundsätzlich dem vorliegenden Kurzkonzept „Offenes Kulturhaus“ zu und empfiehlt es dem Plenum des Landeskulturbeirates zur Beschlussfassung:

Eine Analyse des O.K. ergibt die Notwendigkeit einschneidender und grundlegender Veränderungen im inhaltlichen und strukturellen/organisatorischen Bereich.

Das O.K. braucht ein neues Selbstverständnis nach außen und innen.

Inhaltliches Konzept

Ziel ist der Aufbau eines Entwicklungs- und Innovationszentrums für die Produktion und Vermittlung zeitgenössischer, grenzüberschreitender und interaktiver Kunst mit einer eigenständigen Profilierung im kulturellen Umfeld der Stadt Linz und des Landes Oberösterreich.

Das Prinzip der „Offenheit“ bedeutet offen für neue Ideen bzw. für neue Formen von Kunstprojekten und Kunstpräsentationen.

Die Förderung junger Talente und nicht etablierter Kunstformen muss mehr bedeuten als Räume zur Verfügung zu stellen. Das O.K. ist Förderungsinstrument für Kunstentwicklung v.a. durch das O.K.-Startförderungsprogramm als Co-Produzent und durch Ausrüstung und Führung möglichst autonomer künstlerischer Werkstätten mit Schwerpunkt neue, aktuelle Medien (Video, Computer, Film, ...).

Zur Erreichung eines klaren Profils muss das O.K. Aktivitäten setzen, die nicht von anderen Kultureinrichtungen (bereits besser) durchgeführt werden.

Das O.K. ist kein Ort für Routineveranstaltungen, egal ob als Fremd- oder Eigenproduktionen.

Die Überfrachtung mit beliebigen Fremdveranstaltungen gefährdet das Image-Profil und die Qualität des O.K.

Schwerpunkte im inhaltlichen Konzept:

Spartenübergreifende (interdisziplinäre) Kunstprojekte (offen für alle Kunstrichtungen mit der Möglichkeit, Schwerpunkte zu setzen)

Neue Ideen der Präsentation/Vermittlung (z.B. „interaktive“ Präsentationsformen)

Themen (gesellschaftliche Entwicklungen künstlerisch aufarbeiten, kritisch begleiten...)

Umsetzung der Inhalte auf drei Ebenen:

Entwicklung / Künstlerischer Prozess. Das O.K. als Zur-Verfügung-Steller von Räumen!

Zielorientierte Projekte. Basierend auf Leistung/Gegenleistung; Hauptebene für die Startförderungsapakete des O.K. Das O.K. als Co-Produzent!

Groß-Projekte (Top Acts). Interdisziplinär; interaktiv; Themen; Kooperation mit anderen Kunst- und Kultureinrichtungen; bekannte Künstler. Das O.K. als Initiator und Produzent!

Die damit erreichbaren Ziele sind:

Das O.K. als innovative und experimentelle Kultureinrichtung.

Das O.K. mit regelmäßigem Programm und künstlerischen Aktivitäten.

Das O.K. mit klarer künstlerischer Linie und steigender Qualität.

Das O.K. als Kristallisationspunkt der Künstlerszene in OÖ.

Das O.K. als Transporteur für zeitgenössische Kunst.

Das O.K. als aktives Förderinstrument.

Das O.K. als beispielgebendes Pilotprojekt des Landes OÖ.

Eine Überfrachtung mit beliebigen Fremdveranstaltungen gefährdet das Image-Profil des O.K. Das O.K. sollte weniger eine „alternative Kulturstadthalle“ mit einem bunten Veranstaltungsmix sein, sondern seinen Schwerpunkt auf künstlerische, grenzüberschreitende Produktion und deren Vermittlung legen.

Struktur / Organisation

Diese Ziele erfordern eine hohes Maß an Kreativität, Spontaneität, Mut zum Experiment und hohen persönlichen Einsatz aller Beteiligten und somit die Schaffung von Strukturen, in welche alle im Umfeld des O.K. aktiven Kulturschaffenden bzw. Kultureinrichtungen ihre Energie einbringen können und wollen.

Diesen Ansprüchen stehen jedoch die derzeitigen Anforderungen von Amts- bzw.

Verwaltungsseite entgegen.

Das O.K. ist daher mit einer solchen Struktur auszustatten, die flexibles, eigenständiges und selbstverantwortetes Arbeiten ermöglicht. Ergebnis der Umstrukturierung muss Autonomie in folgenden Bereichen sein:

Künstlerischer Bereich

Im Rahmen des inhaltlichen Konzeptes; beraten durch künstlerischen Beirat; durchgeführt von einem künstlerischen Leiter.

Hausbetrieb und kleine bauliche Maßnahmen

Notwendig im Rahmen von innovativen Zielsetzungen, exkl. Baumaßnahmen, für die Bauverhandlungen notwendig sind.

Personal

Aufbau eines neuen künstlerisch und organisatorisch hoch sensibilisierten, kompetenten und engagierten Teams; Dienstverhältnisse auf privatrechtlicher Basis; Alleinige Auswahl und Verantwortlichkeit für das Personal durch die Geschäftsführung.

Finanzen

Autonome finanzielle Dispositionen durch die Verantwortlichen des Hauses im Rahmen eines mit dem Geldgeber einvernehmlich vereinbarten jährlichen Rahmenbudgets; innerhalb des Rahmenbudgets volle Flexibilität und Gestaltungsmöglichkeit.

Das bisherige große Engagement des Landes OÖ. soll dergestalt erhalten bleiben, dass es sich zur vollen finanziellen Deckung des Betriebes bereit erklärt.

Das Land OÖ. ist daher weiterhin Hauptträger und Ermöglicher dieses modellhaften Kulturförderungsprojekts.

Das O.K.-Konzept orientiert sich an der Empfehlung des Landeskulturbeirates vom September 1990.

Leitung

Die Leitung des O.K. soll durch einen Künstlerischen Leiter (Programmgestaltung) und einen Geschäftsführer (Administration und Organisation) wahrgenommen werden. Der LKB schlägt vor, die Erarbeitung der diesbezüglichen Ausschreibungsunterlagen, die Bestellung des Beirates, die Reihung der eingereichten Bewerbungen und die Fortsetzung der Strukturdiskussion dem bestehenden Arbeitskreis O.K. (Stögmüller, Kurowski, Preisinger, Prieler, Zendron)

zu überantworten.

Zu diesem Zweck sollte der Arbeitskreis um Vertreter der Bereiche Musik, Bildende Kunst und Literatur aus den Reihen der LKB-Mitglieder erweitert werden.

Bis zum Zeitpunkt der Bestellung einer Leitung soll der Vertrag mit dem interimistischen Leiter Günther Stockinger verlängert werden.

Zukünftige Rechtsform

Weitestgehende Autonomie im künstlerischen, personellen und finanziellen Bereich wird vom LKB wie auch von Amt der OÖ. Landesregierung als sinnvoll und notwendig erachtet und ist zu gewährleisten.

Da keine Einigkeit darüber erzielt werden konnte, mit welcher Rechtsform diesen Erfordernissen entsprochen werden kann (Verein oder selbständiger Landesbetrieb) sollen die diesbezüglichen konkreten Vorschläge des Amtes hinsichtlich der Gewährleistung einer weitestgehenden Autonomie des O.K. in den genannten Bereichen durch den erweiterten Arbeitskreis O.K. geprüft werden.

Medienwerkstatt

Die Einrichtung einer hauseigenen Medienwerkstatt hält der LKB als unbedingt erforderlich für die Verwirklichung der Inhalte und Ziele des O.K. Die Pläne zur Errichtung eines sog. „Medienzentrums Linz“ mit eventuell angeschlossener Akademie stehen damit in keinem Zusammenhang und müssen gesondert diskutiert werden, denn keinesfalls sollte das O.K. ein reines „Medienhaus“ werden.

1. Realisierung der 1. Phase durch die Anschaffung der notwendigen Geräte entsprechend dem Vorschlag der vom O.K. eingesetzten Expertengruppe in Höhe von ÖS 2,920.000,-- noch im Budgetjahr 1991.

2. Sofortige Bestellung eines „Werkstättenkoordinators“ (oder zweier Halbtagskräfte) bis Ende des Kalenderjahres durch den interimistischen Leiter des O.K. mit der Aufgabe, die erste Phase zu realisieren und für die zukünftige Entwicklung einer hauseigenen Medienwerkstatt weitere Konzepte zu erstellen.

Anhang 2: O.K – KünstlerInnen und Projekte

1992

Kraft des Materials

7. März – 4. April 1992

Zendron Rainer	A		Kurator
Eiblmayr Silvia	A		Diskurs
Louis Lore	A		Diskurs
Lachmayr Herbert	A		Diskurs
Strebe Dietmut	D		Diskurs
Ahrendt Susanne	A	Ohne Titel	Rauminstallation
Bartel Christian	A	Ohne Titel	Rauminstallation
Bitter Sabine	A	Globus	Foto / Objekt
Cella Bernhard	A	Verlegter Weg	Rauminstallation
Konrad Aglaia	A	Linz	Rauminstallation
Nussbaumer Georg	A	Kalte Würmer	Klanginstallation
Schweizer Norbert	A	die lauschende Apparatur	Klanginstallation
Ulrichs Timm	D	15x1 Liter	Rauminstallation
Weber Helmut Franz	D	Schwebebalken Schichtung	Rauminstallation

Begleitende Projekte

Herndler Christoph Nussbaumer Georg Pilar Walter Schweizer Norbert	A	Letzte Texte und Klänge um Prae/ Post Brunft	Performance
Pilar Gertrud	A	Spielspuren	Aktion
Raditschnigg Werner Laber Gerhard	A	Rohrraummusikaktion	Aktion
Steinbacher Christian Pastior Oskar	A D	Die Laute Phonetik und Poesie	Laut-Performance
Schwind Wilhelm	A	Kraft des Films	Film-Performance

Im Raum Schule

2. Juni – 7. Juli 1992

Weber-Felber Ulrike Heinisch Severin	A		KuratorIn
Bielz Gudrun	A	Ohne Titel	Installation
Blittersdorf Tassilo	A	Korrosive Kommunikation	Installation
Bove Antonino	I	Albero della vita	Installation
Hazelwander Karin	A	Atomar aufgelöste Struktur	Installation
Leikauf Andreas	A	Neogeographia	Malerei
Llois-Jurtschitsch Aurelia	A	Zeichen – Raum	Installation
Lobnig Hubert	A	Lined and squared	Installation
Sodomka Andrea/ Math Norbert	A A	Drill	Ton- und Videoinstallation
Moser Maria	A	Hülse des Wissens	Installation
Moser-Wagner Maria	A	Plotvacatdeleatur	Installation
Vasicek Brigitte/ Preisinger Wolfgang	A A	Es ist schön, wenn...	Installation
Reiter Josef	A	Pause	Toninstallation
Thürkauf Verena	A	Ruf der Voyeusen	Installation

Malwerke

8. August – 1. September 1992

Kraml Peter	A		Kurator
Bodnár Èva Eszter	A	Ohne Titel	Malerei
Dick Inge	A	Ohne Titel	Malerei
Kuchenbrod Marion	D	Taucher	Installation
Kuczniarz Guido	D	Ohne Titel	Malerei
Jaszczka Richard	P	Die blaue Botschaft	Malerei
Persson Marga	A	Textilbilder	Malerei
Schicker Maria	D	H.E.P.	Malerei
Schuster Robert	A	Ohne Titel	Malerei
Schwaiger Josef	A	Installation	Malerei
Zemrosser Susanne	A	Venuswasser	Malerei

Austrian Soundscape

23. September – 6. Oktober 1992

Rabl Günther	A		Projektleitung
Kaufmann Dieter Martin Gottfried Rabl Günther	A	Schrott & Korn Odyssee	Klanginstallation
Neulinger Gerhard	A		Raumgestaltung
Jessl Rainer	A		Lichtgestaltung
Hollinetz Klaus	A		Tontechnik

4 Tage absolute Musik

Festival elektroakustischer Musikaufführungen, 16. – 19. Oktober 1992

Rabl Günther/ Hollinetz Klaus	A	4 Tage absolute Musik	Kurator Kurator
Neulinger Gerhard	A		Gestaltung

Projektwerkstatt I

6 Positionen, 24. Oktober – 6. November 1992

Zendron Rainer/ Kraml Peter	A		Kurator
Hufnagl Martina	A	Jimmy liebt Alice	Installation
Hutterer Claudia	A	Kreis Durchmesser 1cm	Installation
Radl Gertrud	A	Schichtwechsel	Installation
Schepe Christian	A	Fabriken in der Stadt	Fotografien
Starlinger Johanna	A	Actus Purus	Installation
Steiner Thomas	A	Ikonostasis II	Computergrafik

Wortlust - Auf der Suche nach künstlichen Paradiesen.

Literaturfestival, 19. – 27. November 1992

Zsambok Gerhard/ Steinbacher Christian	A	Die Welle der Woge im Wind	Hörinstallation
Pilar Walter	A	Die paradiesischen ...	Hör- / Rauminstal.
Hollinetz Klaus	A	La Cuccagna Nuova	Hör- / Rauminstallation
Scholl Sabine/	A	Der Schein	Rauminstallation

Jocher Thomas			
Pichler Georg/ Preisler Dieter	A	Innendrin irgendwo	Rauminstallation

Phonomanie II

Hörsachen zwischen Komposition und Improvisation, 1. – 7. Dezember 1992

Fischer Alois	A		Kurator
Malfatti Radu	Iran/A		Improvisation
Lovens Paul	GB		Improvisation
Butcher John	USA		Improvisation
Durrant Phil	USA		Improvisation
Russel John	USA		Improvisation
Schneider Gunter	D		Improvisation,
Poore Melvin	GB		Improvisation
Voigt Anton	A	Klangspur Linz	Leitung
Moser Michael	A		Interpret
Gräwe Georg	A		Interpret
Inderhees Carlo	NL		Interpret
Tassilo Quartett	A		Interpreten

1993

Künstlerischer Beirat:

Peter Kraml, Claudia Preschl, Derek Weber, Rainer Zendron

Projektwerkstatt II

Ausstellungsprojekt, 19. März – 9. April 1993

Peter Kraml	A		Projektleitung
Rainer Zendron	A		
Gabriele Berger	A	Body Buildings	Skulptur
Herbert Meusburger	A		
Ute Neuber	D	Raumverbau ...	Installation
Pascal Bouchet	F	Chambre Interieure	Rauminstallation
Thomas Pramhas	A	Zungenschlag	Installation
Leo Schatzl	A	Transport #1	Videoinstallation
Anja Westerföлке	A	Zwischenraum	Installation
Betty Spackman	CDN		

Speicher - Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte/n

Ausstellungsprojekt, 4. Juni – 9. Juli 1993

Monika Schwärzler	A		Konzept und Projektleitung
Eva Sturm	A		
Heimrad Bäcker	A	Beschrifteter Raum	Installation
Karsten Bott	D	Von jedem eins	Installation
Renate Herter	D	Depots der Erinnerung	Toninstallation
Hubbard Birchler	CH USA	On loan from the museum ...	Installation
Andreas Karner	A	Die weiße Tasche	Rauminstallation
Mariusz Kruk	P	Ohne Titel	Installation
Hilmar Liptow	D	Requiem für W.L.	Installation
Friedrich Mascher	A	Der Ausgang führt hinein	Installation
Claudia Plank	A	Das leere Vergrößerungsglas	Rauminstallation
H.W.Poschauko	A		
Raffael Rheinsberg	D	Olympiade der Arbeit	Installation
Bernhard Tragut	A	Liebesbrief	Installation

Spurenlese

Rahmenveranstaltung zur Ausstellung Speicher, 5. – 6. Juni 1993

Monika Schwärzler/ Eva S.-Sturm	A	Gegenstände von Bedeutung	Referentin
Sigrid Schade	A	Gedächtnis – Lücke – Kunst	Referentin
Sigurd Paul Scheichl		Der literarische Text als Museum	Referentin
Michael Diercks		Die Lücke der Erinnerung ...	Referent
Sigrid Weigel	A	Erscheinung einer Nähe, so fern ...	Referentin
Gabriella Hauch/ Astrid Gmeiner	A	Hinter Mauern ...	Referentinnen
Wolfgang Ernst		Speicher Roma: Die ewige Stadt	Referent
Hilmar Liptow		Über Selbstbiografien	Referent
Wolfgang Pircher	A		Moderation

Spurenlese

Begleitendes Symposium, 5. – 6. Juni 1993

Gottfried Fliedl	A		Referent
Sigrid Schade	A		Referentin
Sigrud P. Scheichl	A		Referentin
Sigrid Weigel	A		Referentin
Gabrielle Hauch Astrid A. Gmeiner	A		Referentin
Wolfgang Ernst	A		Referent
Hilmar Liptow			Referent

Das Fremde – der Gast

Ausstellungsprojekt, 17. September – 24. Oktober 1993

Elisabeth Madlener/Kurt Kladler	A		Projektleitung
Wolfgang Pircher	A		Beratung
Gundi Berghold	A	Zwei Tore	Installation
Dara Birnbaum	USA	The Foreigner	Videoinstallation
Mark Dion	USA	The Bribe of Progress	Installation
Ilia Gallè	A	Servus (Mann mit Box)	Installation
Franz Graf Christy Astuy B. H. Thorarinnsson	A USA Isl	Wandzeichnung, Malerei, Bleistift und Tusche	Zeichnungen
Norbert Hinterberger	A	Caco, ergo sum	Installation

Ilya Kabakov	URS	Unbekannte Gäste	Installation
Joseph Kosuth	USA	Agalma's Symposium	Plakate
Wolfgang Pavlik	A	18 Portraits	Installation
Michale Schulze	D	Sekretäre	Installation
Haim Steinbach	USA	Untitled	Installation

Musik und Politik

Musik und Diskussion, 13. November 1993

Derek Weber	A		Projektleitung
Siegfried Mauser	D		Klavier
Hans Werner Henze Kurt Widmer	D		Komposition Gesang
Dieter Kaufmann	A		Diskutant
Reinhard Kannonier	A		Diskutant
Albrecht Dümling	D		Diskutant
Siegfried Mauser	A		Diskutant
Dominique Mentha	A		Diskutant
Anton Voigt	A		Diskutant
Norbert Gierlinger	A		Flöte
Michael Langer	A		Gitarre
H. Peter Achberger	A		Percussion

Relikte und Sedimente

Festival und Ausstellungsprojekt, 1. – 18. Dezember 1993

Gottfried Hattinger	A		Konzept, Projektleitung
Skip Arnold	USA	Punch, on Display	Videoinstallation, Performance
<i>Black Market International:</i> Jürgen Fritz Norbert Klassen Alastair MacLennan Boris Nieslony Jaques van Poppel Nigel Rolfe Roi Vaara	D CH GB D NL GB SF	NOON Was macht der Hölderlin hier? Singing my Name with a Gun The Stone Thrower's Changes	Performance
Robert Jelinek	A	Sabotage XIV	Installation
Charles Kaltenbacher	A	A Storyteller's Live Lies Show	Installation, Performance
Marie Kawazu	F	My Room	Installation,

		Once a Story in Linz	Performance
Attila Kósa	A	Das ganze Haus	Performance, Installation
Tomàs Ruller	CZ	Monitoring	Performance, Installation
Peter Zegveld Thijs van der Poll	NL	Jemand auf der Treppe?	Klang-Performance

Ground O

Videoedition Oberösterreich, Dezember 1993

Gerald Harringer	A		Idee & Projektleitung
Martin Reiter	A	Filme gegen alleine M/M	Video
Chris Althaler	A	This is a (1) Linz	Video
Just Merrit	A	Radical Disruption of Gyroscopic Device with Heterodyne Mutation	Video
Robert Jelinek	A	sabotage	Video
Herbert Schager	A	Traum #19	Video
Thomas Lehner	A	Scharf Unscharf	Video
Betty Spackman/ Anja Westerfólke	A	A/B	Video

1994

Künstlerischer Beirat:

Peter Kraml, Claudia Preschl, Derek Weber, Rainer Zendron.

Projektwerkstatt 3

Ausstellungsprojekt, 4. März – 1. April 1994

Rainer Zendron Peter Kraml	A		Projektleitung
Jarno Bachheimer	A	Füllen höher ton ton ton	Installation
Andreas B. Caspar	A	Versuchsfeld	Installation
Brigitte Gauss	A	Dia in progress	Diainstallation
Martina Gecelli	A	Für etwa 1 Pfund Pasta	Objekt
Hans Kienesberger	A	Ok`toton	Installation
Horst M. Jaritz	A	Licht breitet sich zwar als Welle ...	Fotoinstallation
Wolfgang Musil Andreas Rodler	A A	Fragmente einer Wa(h)rnehmung	Installation

Zur Kunst der Klangzucht

63-stündiges Musikprojekt in Zusammenarbeit mit Brucknerhaus Linz, 30. 4. - 2. 5. 1994

Georg Nussbaumer	A		Idee
Peter Aiblinger	A/D		Komposition
Christoph Herndler	A		Komposition
Nader Mashayekhi	Iran		Komposition
Georg Nussbaumer	A		Komposition

Die Augen der Architektur

Ausstellungsprojekt, 19. Juni – 16. Juli 1994

Rainer Zendron	A		Projektleitung
Klaus Stattmann	A		Bauleitung
Heidulf Gerngross	A	Morgenröte	Installation
Brigitte Löcker	A	Der demokratische Raum	Raum-installation
PRINZGAU/ podgorschek	A	Leere Karyatide	Rauminstallation
Wolfgang Tschapeller Timm Ventimiglia	A	Judiths Augen	Rauminstallation

Hans Peter Wörndl	A	Schatten	Rauminstallation
Walter Pamminger	A	Seitenwände	Katalog

Bau-Meister am Ende?

Architekturgespräche, 8. – 9. Juli 1994

Architekturforum	A		Mitveranstalter
Eva Meyer	D		Referentin
Dietmar Steiner	A		Referent
Georg Schöllhammer	A		Referent

Andere Körper

Ausstellungsprojekt, 22. September – 30. Oktober 1994

Sigrid Schade	A		Konzept & Projektleitung
Claudia Preschl	A		Koordination
Valie Export	A	Anagrammatic Body	Installation
Vera Frenkel	CAN	Body missing	Installation
Jarg Geismar	USA	Die Anderen - The others	Rauminstallation
Ilse Haider	A	Der verbotene Mann	Installation
Barbara Heinisch Joanna Jones	UK	Malerei	Installation
Renate Herter	D	Im Körper – im Exil	Installation
Ulrike Johannsen	A	Augenarbeit	Installation
Maria Klonaris Katerina Thomadaki	GR/F	XYXX Mosaic Identity	Installation
Alice Mansell	GB	Biographies and Biographics	Installation
Piotr Nathan	PL/D	Tanz auf dem ungehobelten Fußboden	Bildinstallation
Silke Radenhausen	D	VII-XVIII/94	Installation
Udo Wid	A	Are there personal-specific parameters in the EEG?	Installation

Körper – Geschlechter - Identitäten

Symposium, 22. – 25. September 1994

Marie-Luise Angerer	A		Konzept
Claudia Preschl	A		Moderation

Sigrid Schade	A		Moderation
Sigrid Weigel	A		Moderation
Avtar Brah	GB	Diasporas & Borders	Referentin
Richard Dyer	GB	The light of the world	Referent
Silvia Eiblmayr	A	Automatismus und Medien	Referentin
Moira Gatens	AUS	Geschlechter als Affekt und Macht	Referentin
Laura Kipnis	USA	Appreciating Pornography	Referentin
Elsbeth Probyn	CDN	Lesbians in Space	Referentin
Heide Schlüpmann	D	Die Liebe mit der Kamera	Referentin
Peter Gorsen	A	Geschlechterdesidentifizierung	Referent
Allucquère R. Stone	USA	Der Blick des Vampirs	Referentin
Zârana Papis	Serb	Körper hinter Grenzen	Referentin

X-Location

6 Videoinstallationen, 10. – 29. Dezember 1994

Anna Steininger	A		Konzept
Sanja Ivekovic	HR	Travel to the End of Thought	Videoinstallation
Kike Garcia Roldan	M		Videoinstallation
Bernadette Dewald	A	Blanc et rouge	Videoinstallation
Christine Meierhofer	D/A	Pretty Good Privacy	Videoinstallation
Christoph Nebel	CH	Christoph Nebel	Videoinstallation
Cornelius Burkert	D	Panta Rhei	Videoinstallation
Josè Iranzo	E		

1995

Künstlerischer Beirat:

Paolo Bianchi, Elisabeth Madlener, Sigrid Schade, Christian Scheib, Andrea Sodomka, Rainer Zendron.

Projektwerkstatt IV

Ausstellungsprojekt, 13. Jänner – 12. Februar 1995

Kraml /Zendron	A		Projektleitung
Swetlana Heger Plamen Dejanov	CZ B/A	Projektwerkstatt IV	Rauminstallation
Hubert Matt	A	Symphodiale Verzweigung VI	Rauminstallation
Klaus Pamminger	A	Garconnière für Alice	Rauminstallation
Thomas N. Pauli	A	Ohne Titel	Rauminstallation
A.A. Rucci	USA	Variations on Pi in space	Rauminstallation

Das innere Ohr - Musik. Labyrinth. Kontext.

Festival zeitgenössischer Musikperformance, 2. – 4. März 1995

KlangArten: Thomas Dèzsy Christian Utz	A		Konzept & Projektleitung
A.Harold Barreiro	USA/D	Musik und Autist	Performance
Damir Bartol	HR	The Door	Musikperformance
Sandeep Bhagwati	D		Musikperformance
Miryam van Doren	A	Artificial Kuh	Performance
Karlheinz Essl Carmen Wiederin	A	Klanglabyrinth	Performance
Free Okapi	FIN	Moments	Musikperformance
Bernhard Lang Christian Loidl	A	Icht II	Musikperformance
Viktor Lois	A	Tundravoice	Musikperformance
Christian Muthspiel	A	Für Marie Paula	Musikperformance
Robert Spour Klaus Obermaier	A	Metabolic Stabilizers	Musikperformance
Volker Staub	D	Topokollophon Linz `95	Musikperformance
Sabine Schäfer Joachim Krebs	D	Klangtunnel	Performance
Elliot Sharp	USA	Cochlea	Musikperformance
Phil Williams	GB	Blodenwedd	Musikperformance

HAUS-GEBURT: Architektur zwischen Idee und Wirklichkeit

Ausstellungsprojekt, 28. März – 23. April 1995

Heller / Kobler	Idee	Roland Fässer	Architekturmodell
Neulinger / Riepl / Sturm / Zendron	Konzeption / Produktionsleitung	Walter Förderer	Architekturmodell
ART ATTACK	Architektur-performance	Frei Otto	Architekturmodell
Angèlil/Graham Architecture	Architekturmodell	Frank O. Gehry	Architekturmodell
John M. Armleder	Architekturmodell	Heidulf Gerngross	Architekturmodell
Urs Breitenstein	Installation	Sema Geyran	Architekturmodell
Peter Brunner-Brugg	Architekturmodell	Fabrice Gygi	Architekturmodell
Heidi Bucher	Architekturmodell	Haus-Rucker-Co.	Architekturmodell
Raoul Bunschoten	Installation	Herzog/de Meuron	Architekturmodell
Fredinand Cheval	Architekturmodell	Steven Holl Architects	Architekturmodell
Chicago Seven	Architekturmodell	Heinz Isler	Architekturmodell
Tony Cragg	Architekturmodell	Walter Jonas	Architekturmodell
Wolfgang Döring	Architekturmodell	Tadashi Kawamata	Architekturmodell
Peter Eisenmann	Architekturmodell	Mike Kelley	Architekturmodell
Hans Kollhoff	Architekturmodell	Robert Venturi	Architekturmodell
Mattel GmbH	Architektur	Timm Ulrichs	Architekturmodell
Meili / Peter	Architekturmodell	Österreichischer Wachdienst	Architektur
Modellbauatelier Zürich	Architekturmodell	Philippe Starck	Architekturmodell
Thomas Moser	Architekturmodell	Hendrik de Wit	Architekturmodell
Dieter Nievergelt	Architekturmodell	Heinrich Tessenow	Architekturmodell
Robert Obrist	Architekturmodell	Wolfgang Tschapeller	Architekturmodell
Reitterer und Reittere	Architekturmodell	Peter Riepl	Architekturmodell
Julian Opie	Architekturmodell	Aldo Rossi	Architekturmodell
Pauhof	Architekturmodell	Leo Schatzl	Fotos
Ernst Peters	Architekturmodell	Anton Scheibl	Architekturmodell
Peter Wütherich	Installation		

Phantasma und Phantome

Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse – Ausstellung, 27. 5. - 9. 7. 1995

Christoph Tholen / Rainer Zendron	D A		Projektleitung
Regula Schindler	CH		Autorin
Walter Niedermayr	I	Passo Pordoi	Fotografien

Christian Kläui	CH		Autor
Anselm Stadler	CH	La finestra muta	Rauminstallationen
Hans-Joachim Lenger	D		Autor
Anna&Bernhard Blume	D	Holz, eine Installation	Installation
August Ruhs	A		Autor
Klaus vom Bruch	D	Über den Krieg und ...	Videoinstallation
Jutta Prasse	D		Autorin
Sibille Lewitscharoff	D	Heilsbringer	Objekte
Peter Widmer	CH		Autor
Marc Erismann	CH	Witness	Rauminstallation
Karl-J. Pazzini	D		Autor
Elke Krystufek	A	Sammlung Krystufek	Rauminstallation
Christoph Tholen	D		Autor
Just Merrit	A	In touch	Installation

Die andere Seite der Wirklichkeit

Symposium, 25. – 27. Mai 1995

Assmann / Kraml / Lachinger / Sturm / Tholen / Zendron	A / D		Konzept
Daniele Dellängeli	I / D		Referentin
Winfried Freund	A		Referent
Annegret Hoberg	D		Referentin
Antonia Hoerschelmann	D		Referentin
Dietmar Kamper	D		Referent
Hans-Joachim Lenger	D		Referent
Thomas Macho	A		Referent
Karl-Josef Pazzini	D		Referent
Jutta Prasse	D		Referentin
Günter Rombold	A		Referent
Clemens Ruthner	A		Referent
Gerburg Treusch- Dieter	D		Referentin
Slavoj Zizek	Slo		Referent

Stadt in Latenz

Fotoausstellung, 18. September – 1. Oktober 1995 mit Architekturforum OÖ und FdR

Neulinger / Zendron	A		Idee, Produktion
Walter Zschokke	A		Konzept
Helene Binet	I/GB		Fotografien
Anita Gratzner	A		Fotografien
Walter Niedermayr	I		Fotografien
Margherita Spiluttini	A		Fotografien

Gilles Barbier - Les pages roses. Eine Kopie der Welt von A - Aa

Einzelausstellung, 30. November 1995 – 7. Jänner 1996

Paolo Bianchi	CH		Projektleitung
Andrea Sodomka	A		
Rainer Zendron	A		
Gilles Barbier	F	Les pages roses	Installation
Jean-Yves Jouannais	F	Bin ich ein Simulant, der ...	Autor
Martin Sturm	A	Design Features ...	Autor

1996

Künstlerischer Beirat:

Paolo Bianchi, Elisabeth Madlener, Sigrid Schade, Christian Scheib, Andrea Sodomka, Rainer Zendron

Elisabeth Schimana - Obduktion

Einzelausstellung, 26. Jänner – 11. Februar 1996

Andrea Sodomka	A		Projektleitung
Elisabeth Schimana	A	Obduktion	Installation
Thomas Freiler	A	Porträt	Projektionen
Martin Sturm	A	Erst die abgewesten Knochen ...	Autor
Christian Scheib	A	Zu E.S. Installation <i>Obduktion</i>	Autor
Hans Bankl	A	Wo herrscht im Ablauf ...	Autor

Vera Frenkel - Body Missing

Einzelausstellung und Tagung, 16. – 17. Februar 1996

Vera Frenkel	CDN	Body Missing	Installation
Edouard Pommier	F	Bilderraub und Bildersturm...	Referent
Martin Emele	D	Rot wie der Schal des Königs ...	Referent
Bernhard Purin	D	Raub-Strategien ...	Referent

Katharina Struber - U.TOPOS

Einzelausstellung, 15. März – 4. April 1996

Rainer Zendron	A		Projektleiter
Katharina Struber	A	U.Topos – Das Goldene Zeitalter	Rauminstallation
Günther Uhlig	D	Utopien in der Architektur	Autor
Andrea van der Straeten	D	...den Öffentlichen Raum Geschichte(n) erzählen lassen.	Autorin
Barbara Kösters	D	Der unvertraute Traum	Autorin
Burghart Schmidt	D	Motivationen gegen Realisation in der Stadtutopie	Autor
Wilfried Lipp	A	Wann und wo treffen wir uns?	Autor

Stefan Banz - DIVE. Give the people what they want

Einzelausstellung, 26. April – 24. Mai 1996

Zendron / Sturm	A		Projektleitung
Stefan Banz	CH	DIVE	Rauminstallation
Christoph Doswald	CH		Autor
Michelle Nicol	CH	Suspense, Camp und Coolness.	Autorin
Paolo Bianchi	CH	Dive-Die-Drive-Diva.	Autor
Frank Dziersk	D	Die sog. Realität und das Kino	Autor
Friedrich Kittler	D		Autor

Quin Yufen: Yun Li - In Wolken treibend

Einzelausstellung, 14. Juni – 7. Juli 1996

Elisabeth Madlener	A		Kuratorin
Quin Yufen	China	In Wolken treibend	Rauminstallation
Elke Krasny	A	Wie ein Glas Wasser trinken	Autorin
Johanna Hofleitner		Papierene Fenster	Autorin
Ursula Eichler	D	Kalligraphie und Bambus	Autorin
Andreas Steen	D	Die Pekingoper	Autor
Barbara Mittler		Vom Sehen und Hören	Autorin
Heike Kraemer	D	Alltagsbilder	Autorin

DEEP BLUE - Robert Adrian X / Sam Auinger

Einzelausstellung, 2. – 21. September 1996

Sturm / Zendron	A		Projektleitung
Robert Adrian X Sam Auinger	CDN A	DEEP BLUE	Licht und Soundinstallation

Martin Dickinger - HALDE Nr. 5

Einzelausstellung, 17. Oktober – 7. November 1996

Sturm / Zendron	A		Projektleitung
Martin Dickinger	A	Halde Nr. 5	Rauminstallation
Gert. Moser-Wagner	A	Martin Dickinger	Autorin
Pascal Schöning	A	Enthüllungen ...	Autor

Wa(h)re Kunst

Der Museum-Shop als Wunderkammer. Theoretische Objekte, Fakes und Souvenir.
Ausstellungsprojekt, 7. Dezember 1996 – 24. Jänner 1997

Bazon Brock Gottfried Fliedl Ulrich Giersch Rainer Zendron	D A D A		Konzept, Autor
Zendron Neulinger	A		Projektleitung, Gestaltung
Norbert Math Horst Zachmann	A	Für immer abgegolten	Toninstallation
Rupert Huber	A	Fa. Huber Musik. Bitte Warten!	Musikinstallation
Sabine Hiebler Gerhard Ertl	A	Nischen, in denen die Kunst der Werbung nachjagt	Video-und Soundinstallation
Helmut M. Bien	D	Musealisierung der Alltagskultur	Autor
Constantini Boym	USA		Autor
Antje Marthe Fischer	D		Autorin
Marina Galvani	I		Autorin
Walter Grasskamp	D	Museen und Museum-Shops	Autor
Herbert Lachmayer Robert Pfaller	A		Autor
Karl-Josef Pazzini	D	Stückchen des Realen	Autor
Jutta Prasse	A		Autorin
Claus-Dieter Rath	D		Autor
Petra Schütz-Pazzini	D		Autorin
Monika Schwärzler	A	Spielarten der Objektbildung	Autorin
Eva S.-Sturm	A		Autorin
Georg Tholen	D		Autor
Thomas Zaunschirm	D	Was sind originale Ready-mades?	Autor

1997

Künstlerischer Beirat:

Paolo Bianchi, Elisabeth Madlener, Sigrid Schade, Christian Scheib, Andrea Sodomka, Rainer Zendron.

Cloud Chamber

Einzelausstellung, 7. – 14. Februar 1997

Sturm	A		Projektleitung
Sam Auinger	A	Cloud Chamber	Soundinstallation
Bruce Odland	USA	Cloud Chamber	Soundinstallation

Elisabeth Ballet - ZIP

Einzelausstellung, 5. – 30. April 1997

Elisabeth Madlener	A		Projektleitung
Elisabeth Ballet	F	ZIP	Rauminstallation
Katrina M. Brown	GB	Über das Annehmen einer Gestalt	Autorin
Elke Krasny	A	Skulpturen bilden.	Autorin
Hans-Ulrich Obrist	CH	Trigger. Raum als unbesetzter Ort	Autor

Tonga. Fünf Stücke

Gespräche und Musik, 6. Mai 1997

Sturm / Kuthan	A		Projektleiter
Albert Hosp	A		Moderation
Thomas Schneider	A		Video
Sabine Bitter Helmut Weber	A		Fotoinstallation
Keith Goddard Klaus Hollinetz	SA A	Tönende Tukulime	Musik
Peter Androsch	A	Binga Music	Musik
Werner Puntigam	A	MO(VE)MENTS # 1	Musik
Lukas Ligeti	A	stories of the unknown...	Musik
Gerhard Kubik	A	Die Musik der Tonga	Referent

Atlas Mapping

Künstler als Kartographen, Ausstellungsprojekt, 6. Juni – 11. Juli 1997

Paolo Bianci	CH		Kurator
Marcel Broodthaers	BE		Installation
Franz Ackermann	D		Installation
Ingo Günther	USA/CH		Installation
Moshekwa Langa	RSA		Installation
Olaf Nicolai	D		Installation
Georg Nussbaumer	A		Installation
Valeska Peschke	D		Installation
Eva Wohlgemuth	A		Installation
Yukinori Yanagi	J		Installation
Georg Nussbaumer	A	Ein schwarzer Kontinent	Musikperformance
Marie-Ange Brayer		Atlas der Künstlerkartographien	Autorin
Christine Buci-Glucksmann	D	Der Kartographische Blick der Kunst	Autorin
Michael Glasmeier		Leer – Erfahrung – Poesie	Autor
Doris Bachmann-Medick		Texte zwischen den Kulturen	Autorin
August Gächter	D	Kommen, Gehen und Wünschen	Autor
Anette Baldauf	A	Identität verräumlichen und Raum identifizieren	Autorin
Dagmar Fink	A	A Cyborg Map	Autorin
Adriane Wortzel		Globe Theater	Autorin
Richard Hoppe-Sailer	D	Auf der Suche nach ...	Autor
Vitus H. Weh	D	Refugee Republic	Autor
Andrè Kubicek		Routen. Wandern	Autor
Sabine Folie	A	... Subversive Körpersysteme	Autorin
Kurt von Figura	A	Rücken an Rücken	Autor
Christoph Doswald	D	L'Atlas Sentimental	Autor

Remote Sensations - Installationen und Prozesse im öffentlichen Stadtraum

Kooperationsprojekt mit dem Ars Electronica Center, 8. – 12. September 1997

Stocker / Sodomka	A		KuratorIn
Cécile Le Prado	F	Le Triangle D`incertitude	Soundinstallation
Steve Mann	USA	The personal safety device	Performance
Adrienne Wortzel	USA	Globe theatre: a robotic pageant	Installation
Isabella Bordoni Roberto Paci Dalò Giardini Pensili	I	Architettura della Separazione	Performance
Horst Zachmann	A	3D-AUDIO-Düker	Soundinstallation
Concha Jerez Josè Inges	E	Polyphemus' Eye	Installation
Rafael Lozano- Hemmer Will Bauer	CDN	Displaced Emperors	Installation

1998

Künstlerischer Beirat:

Silvia Eiblmayr, Mathias Fuchs, Margarete Jahrman, Beatrix Ruf, Rainer Zendron

Archiv X - Ermittlungen der Gegenwartskunst

Ausstellungsprojekt, 24. April – 17. Juli 1998

Paolo Bianchi	CH		Konzept
Elisabeth Madlener	A		
Christian Scheib	A		
Andrea Sodomka	A		
Martin Sturm	A		
Rainer Zendron	A		
Elke Krasny	A		Exekutive Kuratorinnen
Elisabeth Madlener			
Christian Scheib	A		Musikevent Konzept
Clegg & Guttmann	USA	Archive of Archives	Rauminstallation
Laura Anderson Barbata	MEC	Was haben die Haut, das Haar, die Feder ...	Rauminstallation
Alain Bublex	F	Das Archiv von Glooscap, 1985 – 1998	Rauminstallation
Guillaume Bijl	NL	Der Spindraum	Rauminstallation
Karl Heinz Klopff	A	« 30 Destinations »	Rauminstallation
Mathias Fuchs Sylvia Eckermann	A	<vspace= 4">	Rauminstallation
Jörg Brombacher Klaus Heid	D	Das PAT® – Transformer-System	Rauminstallation
Nicolas Collins	USA	Burn Daylight	Rauminstallation
Patrick Corillon	B	Les clous	Rauminstallation
Rosângela Rennò	BRA	Hypocampo	Rauminstallation
Eva-Maria Kòsa	A	Ilias	Rauminstallation
Katharina Struber	A	Bibliothek des Schweigens	Rauminstallation
Christian Marclay	CH	Empty Cases	Rauminstallation
Tina Cassani Bruno Beusch	CH	And The Screen Turned Black	Rauminstallation
Martin S. Walch	A	Ordentliches Kreuzfeuerwerk	Performance
Christian Lang	A	Ohne Titel	begleitende Performance
Christian Marclay	GB	Plattenfundus	Musik
Peter Rehberg	GB		DJ
DJ Spooky	USA		DJ
Pita	GB		DJ
Nicolas Collins	GB	Still Lives, Sound For Picture,	Komposition

Christian Wirth	A	Lightning Strikes Not Once But Twice	Violine
Julian Gillesberger	A		Viola
Thomas Wall	A		Cello
Roland Wiesinger	A		Kontrabass
Alexandra	A		Altflöte
Pötzlberger	A		Sopransaxophon
Daniela Kettl	A		Bassklarinetten
Judith Lehner	A		Bassetthorn
Christian Kapun	A		Vibraphon
Josef Hofellner	A		
Steve Noble/ Pat Thomas	USA	Beyond the Surface	Turntables Keyboard
Boris Groys	D / Rus	Die Zukunft der Archive	Autor
Karl Bruckschweiger	A	Je nach Lage der Akten	Autor
Heiko Idensen	D	Speichern-Erinnern-Übertragen	Autor
Brigitte Zarzer	A	Virtuelle Speicher	Autorin
Beatrice von Bismarck		Auf dem Weg zum Forum....	Autorin
Eva S.- Sturm	A	Mitschrift am Text	Autorin

Biefer / Zraggen - Skulpturen

Einzelstellung, 6. Juni – 17. Juli 1998

Bianchi Sturm	CHA	Jetzt Skulptur	Projektleitung Autor
Marcel Biefer Beat Zraggen	CH CH	Skulpturen	Installation
Irmgard Bauer	CH	Die Ekstase der Vase	Autorin
Beate Engel	D	Der Zeitgeist aus der Antike	Autorin
Birgit Kempker	D	Fliege oder Haar	Autorin

Tom Sawyers Hosentasche

Tagung, 3. – 4. Juli 1998

Hartwig Gebetsroither Eva S.-Sturm	A		Konzept
Wolfgang Zacharias	D		Moderation
Helga Kämpf-Jansen	D	Wenn Kinder, Künstler und Erwachsene sammeln	Vortragende
Herbert Hagstedt	D	Aus der Hosentasche ins Klassenzimmer	Vortragende
Brigitta Rollett	A	Kinder als Sammler aus entwicklungspsychologischer Sicht	Vortragende
Frank Jürgensen	D	Das Briefmarkenalbum	Vortragende
Brigitte Kalteis Karl Ortner Markus Weber	A		Vortragende
Petra Schütz-Pazzini	D	Von der Magie des Sammelns	Vortragende

Natürlich : Künstlich

Ausstellungsprojekt, 30. August – 27. September 1998

Rainer Zendron	A		Konzept
Ulrich Mellitzer	A		Kurator, Autor
Ferdinand Götz	A	Also Wirklich!	Installation
Dietmar Hochhauser	A	Teilanimierte Betonskulptur im Maßstab 1:1	Betonskulptur
Irene Kar	A	...und wie wird das Wetter morgen?	Videoinstallation
Kai Kuss	A	Kunst und Katastrophe	Installation
Eva Ruhland	D	Panorama II	Installation
Wilhelm Scherhübl	A	24	Installation
Daniela Span Winfried Platzgummer	A A	The Singing RoseBeetleBed	Installation
Josef Trattner	A	Kunst-Landschaft/Ehrwald	Plakatfries
Timm Ulrichs	D	Zweite Haut: Winter-Verkleidung Linzer Brunnen	Installation
Markus Wintersberger	A	The bodybox – in and outside my body	Installation
Anita Aigner	A		Autorin
Otto Hochreiter	A		Autor
Didi Kuss	A		Autor
Anselm Wagner	A		Autor

Sabine Winkler	A		Autorin
Rainer Zendron	A		Autor

Cyberarts 1998

Ausstellungsprojekt in Kooperation mit dem Ars Electronica Center und ORF, 8. – 20. September 1998

Sturm / Zendron	A		Projektleitung
Christoph Ebner Uli Winter	D	Byte	Installation
Tammy Knipp	USA	Case Study 309	Rauminstallation
Tamàs Taliczky	H	Focus	Installation
Peter Bosch Simone Simons	NL E	Krachtgever	Rauminstallation
Lisa Prah	USA	Bernadette	Video
Scott-Sona Snibbe	USA	Boundary Functions	Rauminstallation
Akitsugu Maebayashi	J	Audible Distance	Installation
Joseph Michael	GB	Holodeck	
Iain Mott Jim Sosnin/ Mark Razewski	AUS	Sound Mapping	Performance
U19	A		

Paul Garrin / David Rockeby - Border Patrol

Einzelausstellung , 8. September – 18. Oktober 1998

Stocker / Sturm	A		Projektleitung
Paul Garrin David Rockeby	USA CDN	Border Patrol	Rauminstallation
Gerfried Stocker	A	The Innocent Have Nothing ...	Autor
Timothy Druckerey	USA	Soft Targets	Autor

Modern Nature - Künstler als Gärtner

Symposium, 25. – 26. September 1998

Paolo Bianchi	CH		Konzept
Lucius Burckhardt	D	Natura Maestra mia	Vortragender
Caroline Bittermann Peter Duka	A	Die dritte Kammer	Diavortrag
Paolo Bianchi	CH	Blick ins Gartenarchiv	Diavortrag
Barbara Nemitz	D	Der Garten als Ort der Handlung	Diavortrag
Peter Arlt	A	Gewöhnliche Orte in der Stadt	Vortragender
Lois Weinberger	A	Die Müllhalde als Garten	Diavortrag

Beispiele '98

Landeskulturpreis OÖ, 14. Oktober – 1. November 1998

Zendron / Sturm	A		Projektleitung
Franz Riepl	A		Preisträger
Herbert Karrer	A		Preisträger
Gunter Damisch	A		Preisträger
Josef Pausch	A		Preisträger
Preisträger Thomas Baum	A		Preisträger
Thomas Daniel Schlee	A		Preisträger
Hans Höller	A		Preisträger
Wilhelm Zauner	A		Preisträger
Martin Aichholzer	A		Preisträger
Erich Lengauer Peter Schneider	A		Preisträger
Gottfried Ecker	A		Preisträger
Erik Rockenschaub	A		Preisträger
Gerlinde Helm	A		Preisträgerin
Otto Saxinger	A		Preisträger
Kurt Hörbst	A		Preisträger
Renè Freund	A		Preisträger
Hannes Raffaseder	A		Preisträger
Siegfried Steinkogler	A		Preisträger
Lengauer / Plank	A		Preisträger
Andreas Riedler	A		Preisträger
Klaus Kastberger	A		Preisträger
Reinhard Resch	A		Preisträger
Die Fabrikanten	A		Preisträger
INSEL - Mädchen- und Frauenzentrum	A		Preisträgerin

Weißbuch Kultur

Podiumsdiskussion, 1. Dezember 1998

Peter Wittmann	A		Diskutant
Lioba Reddeker	A		Diskutantin
Robert Harauer	A		Diskutant
Reinhard Kannonier	A		Diskutant
Martin Lengauer	A		Diskutant
Klaus Nüchtern	A		Moderator

1999

Künstlerischer Beirat:

Margarete Jahrmann, Beatrix Ruf, Rainer Zendron

Wir waren ja nur Mädchen

Klangausstellung, 27. November 1998 – 31. Jänner 1999

Andrea Sodomka Martin Breindl	A		Konzept
Sonja Meller Isabella Muhr	A		Realisierung
Elfriede Kern	A		Textcollagen
Florian Prix	A		Sounddesign

Frauenbild

Diskussionsrunde zur Ausstellung: Wir waren ja nur Mädchen, 26. Jänner 1999

Silvia Arzt	A		DiskutantIn
Aileen Derieg	A		DiskutantIn
Maria Hauer	A		DiskutantIn
Monika Leisch-Kiesl	A		DiskutantIn
Schwester Margret	A		DiskutantIn
Mathilde Schwabeneder	A		Moderatorin

Vice Versis - Dialog 1

Ausstellungsprojekt, 19. Februar bis 4. April 1999

Clive Kellner	SA		Kurator
Susanne Jirkuff	A		Fotoinstallation
Ella Raidel	A	Danzinger	Videoinstallation
Tracey Rose	SA	SPAN I, SPAN II, Untitled	Installation
Minette Vári	SA	ALIEN	Video

Basistage Linz

Wer steuert den Kunstmarkt? Galeristisches Handeln und künstlerischer Anspruch.
Eröffnungsdiskussion der *basistage* Linz, 4. – 7. März 1999

Thomas Mießgang Stella Rollig Rainer Zendron	A		Moderation
Rudi Beier Ulrich Grüter	D		Diskutanten
Oliver Dorfer	A		Diskutant
Christian Meyer	A		Diskutant
Bob van Orsouw	CH		Diskutant

Daniel Canogar - Bringing Down The House

Einzelausstellung, 5. März – 18. April 1999

Margarethe Jahrmann	A		Kuratorin
Aurora García	E	Herzschlag der Materie	Autorin
Daniel Canogar	E	Bringing Down The House	Rauminstallation

Projektwerkstatt 1999

Projektausstellung, 19. März – 18. April 1999

Rainer Zendron	A		Kurator
Chris Althaler	A	Konferenzzimmer und Karenpalaver	Rauminstallation
Marc Andre	A	Lock	Rauminstallation
Haselgrübler / Rathmayr	A	I've lost my yellow basket	Rauminstallation
Martin Kaar	A	Zwischenraum	Rauminstallation
Karl Kühberger	A	Time/ Image/ Space	Rauminstallation
Wolfram Mehlem / Markus Schinwald	A	Ohne Titel	Plakat
Ursula Witzany	A	Geplänkel im Klassenzimmer	Rauminstallation

TOYS'n'NOISE - Neue Codes, neues Spiel, neues Glück.

Ausstellungsprojekt, 30. April – 30. Mai 1999

Margarete Jahrmann Georg Weckwerth	A D		KuratorIn
Patrick Baumüller	A	PIZ SALÜ	Klanginstallation
Public Netbase t0: Konrad Becker	A	Synworld playwork:hyperspace Preview	
Andres Bosshard	CH	Noises are toys for us	Klanginstallation
Cargnelli/ Szely	A	Acoustic Laboratories	Klangperformance
Shu Lea Cheang	USA	Buy One Get One	
Jennifer & Kevin McCoy	USA	Small Appliances	
Ulrich Eller	D	Überwurf	Klanginstallation
Peter Hollinger	D		
Robert Jacobsen	D	Mobile Sonoro, Mobile der Bilder, Greetings...	Klangskulpturen
David Moises	A	Level1 Games	
Max Moswitzer	A	Video Karre – ASCII Race	Spiel
Bunko Owatari	J	Stars and Stripes – Made in Tokyo	
Merja Puustinen / Andy Best	FIN	Talking with Angels	
Kathleen Ruiz	USA	Bang Bang (you`re not dead?)	
Leo Schatzl	A	BEARING	Objekte
Voice Crack: Andy Guhl / Norbert Möslang	CH	Die Schnecke hüpfht durchs Gras	Sound
Kristin Lukas	USA	Host	Video
Peter Hollinger	D	Koffersuite	Performance
Katja Rusch	CH	Spacy Cacy, Cybergirl	Performance

LKW - Dinge zwischen Leben, Kunst & Werk

Ausstellungsprojekt, 21. Mai – 18. Juli 1999

Paolo Bianchi	CH		Konzept, Autor
CALC: Teresa Alonso Tomi Scheiderbauer Luks Brunner	E A CH	A Park For L.A.	Rauminstallation
Ross Sinclair	GB	REAL LIFE VS THE WORLD	Rauminstallation
Walter Pilar	A	Der Karbach-Hochaltar	Rauminstallation
Faisal Abdu` Allah	GB	Eyes Without A Face	Rauminstallation

N55: Ingvil Aarbakke Rikke Luther Jon Sorvin Cecilla Wendt	DK	Hygiene System	Objekte
DJ-Tina	D		Musik
Theo Altenberg	A	Kommune-Experiment	Autor
Regina Behrendt Werner Fleischer Günther Jacob Nicola Meissner	A	Der Klang der Theorie	Autoren
Robert Andreas Fischer	CH	Super-Boheme	Autor
Walter Grasskamp	D	Gegenkultur und Kulturindustrie	Autor
Stuart Hall Mark Sealy	USA GB	Displacement	Autor
Lars Bang Larsen	DK	Gebrauchsanleitung für N55	Autor
Robert Menasse	A	Zentren an der Peripherie	Autor
Hans Saner	CH	Experimentalutopie als Lebensform	Autor
Claudia Spinelli	CH	Ross Sinclair im Interview	Autor
Martin Sturm	A	Zerstückeltes Lebenstheater	Autor
Klaus Theweleit	D	Male Couple	Autor
Franz Martin Wimmer	A	Universalheimat	Autor

Edge of Europe

Symposium, 2. – 4. Juli 1999

Rainer Zendron	A		Kurator
Wolfgang Kos Paolo Bianchi	A CH		Moderation
Luca Vitone	I		Referent
Robert Pfaller	A		Referent
Wolfgang Pircher	A		Referent
Beatrix Ruf	CH		Referentin
Anders Kreuger	FIN		Referent
Maurizio Lazzarato	I		Referent
Anna-Marie Morice	F		Referentin
Marina Grzinic	SL		Referentin
Christa Schneebeauer	A		Referentin
Delfim Sardo	PL		Referent
Liutauras Psibilskis	LT		Referent
Madleine van Doren	F		Referentin
Diedrich Diedrichsen	D		Referent

Stephanie & Nicolas Moisdon-Trembley	F		Referent
---	---	--	----------

Cyberarts 1999

Ausstellungsprojekt in Kooperation mit dem Ars Electronica Center und ORF
Landesstudio OÖ. 4. – 19. September 1999

Rainer Zendron	A		Projektleiter
Bill Keays	CDN	metaField Maze	Installation
Joachim Blank Karl-Heinz Jeron	D	Scanner ++	Installation
Luc Courchesne	CDN	Landscape One	Installation
Christoph Ebner Frank Fietzek Uli Winters	D	Hamster-symbiotic exchange of hoarded energy	Installation
Lynn Hershman	USA	Difference Engine #3	Installation
Beate Garmer	D	Descartes oder die Einsamkeit der interaktiven Skulptur	Installation
Perry Hoberman	GB	System Maintenance	Installation
Eric Paulos	USA	Dispersion	Installation
Daniel Rozin	USA	Easel	Installation
Stefan Schemat	D	Augmented Reality Fiction	Installation
CANON Artlab: Kouichirou Eto	J	Sound Creatures	Installation
Christa Sommerer Laurent Mignonneau	A F	Haze Express	Installation
Russet Lederman	USA	Memories of Place ...	Installation

Gail Wight – Spike / Eduardo Kac - Genesis

Ausstellungsprojekt in Kooperation mit Ars Electronica Center, 4. – 19. September 1999

Stocker / Zendron	A		Projektleitung
Eduardo Kac	BRA	Genesis	Installation
Gail Wight	USA	Spike	Installation
Gerfried Stocker	A		Autor

Net - Life

Ausstellungsprojekt, 9. – 30. Oktober 1999

Margarete Jahrman	A		Konzept
Thomas Feuerstein	A	Aviatarik	Installation
Lisa Brandt a.k.a. Futurelic	AUS	The Vomiting Head	Installation
S.P.I.: Gamsjäger Langeder Aichberger	A	Healingmachine	Installation

Beispiele '99

Landeskulturpreis OÖ, 20. Oktober – 2. November 1999

Sturm / Zendron	A		Projektleiter
Angelika Baumer	A		Jury
Franz Riegler	A		Preisträger
Bernhard & Helga Schremmer	A		Preisträgerin
Siegfried Jell	A		Preisträger
Erwin Reiter	A		Preisträger
Fritz Lehner	A		Preisträger
Rudolf Jungwirth	A		Preisträger
Wilhelm Foissner	A		Preisträger
Friedrich Fürstenberg	A		Preisträger
Christoph Fürst	A		Preisträger
Siegfried Meinhart	A		Preisträger
Hannes Kirchmayr	A		Preisträger
Pamela Ecker	A		Preisträgerin
Martin Kaar	A		Preisträger
Anton S. Kehrer	A		Preisträger

Bettina Paterno	A		Preisträgerin
Claudia Pils	A		Preisträgerin
Edda Fiebiger	A		Preisträgerin
Wolfgang Ch. Schmid	A		Preisträger
Alfred Weiß	A		Preisträger
Reinhold Aumair	A		Preisträger
Sven Daubenmerkl	A		Preisträger
Elisabeth Rathenböck	A		Preisträgerin
H. Christian Stöger	A		Preisträger
Werner Puntigam	A		Preisträger

2000

Künstlerischer Beirat

Margarete Jahrmann, Beatrix Ruf, Rainer Zendron

Sozialmaschine Geld

Ausstellungsprojekt, 3. Dezember 1999 – 2. März 2000

Gottfried Hattinger	A	Kunst.Positionen	Idee / Konzept
Wolfgang Pircher	A	Kultur.Geschichte	Konzept / Idee
Otto Johannes Adler	A	Vom einzigartigen Hochgenuss, im Geld zu baden	Rauminstallation
Halil Altindere	TRK	Tanz mit den Tabus	Installation
Susanne Bosch	D	Restpfenningaktion	Rauminstallation
COM&COM: Marcus Gossolt	CH	Star Room I	Rauminstallation
Carla Degenhardt	A	Pursesonal	Installation
Bill Drummond Jimmy Cauty	GB	Burn a Million Quid	
FLAP: Camilla Dahl Berit Schweska	D	Little Fluffy Clouds	Rauminstallation
Franz Gratwohl	CH	Machine d�sirable	Objekt, Video
Horst M. Jaritz	A	Die Marktlage ist günstig	Installation
Ilya Kabokov	A	Geld und Kunst machen dich glücklich	Installation
Toni Kleinlerchner Gerald Nestler	A	Sexy Curves	Rauminstallation
Michael Kos	A	Nimm mich/gleichgültig/wahr	Rauminstallation
Vollrand Kutscher	D	Gesellschaft zur Verwertung der Idee des Pfennings AG	Installation
Hubert Matt/ Gottfried Bechtold	A	COM II Installation	Installation
Liz Miller	USA	Too much of a Good Thing	Videos, Rauminstallation
Rembert Rayon	A	Read-Made/Ready-Made	Installation
Arnold Reinthaler	A	Rein-Taler	
Oliver Ressler	A	The global 500	Rauminstallation
Servaas/ Fi\$h Int.	NL	Fischhandel	Rauminstallation
Alexander Sokolov	RL	FUSION	Rauminstallation
Elin Wikström	S	The Out of NowHere Foundation	Installation
Sabina Zimmermann	A	Mein Geld	Installation
Dorothea Franck	NL	Das Geld. Ein Virus?	Autorin
Inge J�di	D	Seelengeld	Autorin

Halil Altindere	TRK	Tanz mit den Tabus	Autor
Vollrad Kutscher	D	Gesellschaft zur Verwertung...	Autor
Irma Optimist	A	Only for the money	Autorin
August Ruhs	A	Der glänzende Dreck	Autor
Marc Shell	GB	OK oder: Handle With Care	Autor
Klaus Staeck/ Hans Haacke	D	Kunst und Geld	Autor
Timm Ulrichs	D	Geld/Wechsel/Geld	Autor
Adolf Wölfli	CH	Zinsrechnung	Autor
Sabine Zimmermann	A	Mein Geld	Autorin
Irene Athanassakis		Die Option	Autorin

Dürfen die das? - Kunst als sozialer Raum

Symposium, 24. – 26. März 2000

Stella Rollig Eva S.-Sturm	A		Konzept und Moderation
Walter Stach	A	Einführung	Referent
Gerda Ambros	A	Begriffliche Bezugfelder der philosophischen Reflexion ...	Referentin
Kurt Kladler	CH	Inszenierte Geltungsansprüche	Referent
Heiderose Hildebrand	A		Referentin
Sara Schmidt	A		Referentin
Fay Chew Matsuda	USA	My Story... Your Story..Whose Story?	Referentin
Gerald Raunig	A	Spacing the lines	Referent
Barbara Putz-Plecko	A		Referentin
Julie Ault	USA	Exhibition as a Political Space	Referentin
Wolfgang Zinggl	A	Aktivierende Kunstbegriffe nach dem Wachkoma	Referent
Pierangelo Maset	D	Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe	Referent
Greg Sholette	USA	Against Aesthetic Cleansing...	Referent
Dias & Riedweg	CH	Alles andere interessiert mich	Referenten
Jeanne van Heeswijk	NL	Responsible for the act: What about the after-party?	Referentin
Gabriele Stöger	A	Wer schon Platz genommen hat, braucht nicht zum Hinsetzen aufgefordert werden	Referentin
Steven Kurtz	USA	Coalitions, not Communities	Referent
Roland Schöny	A		Moderation
Rubia Salgado	BRA		Referentin
Monika Schwärzler	A		Referentin
Peter Stasny	USA		Referent

Eva Kosa	A	Moderation	
----------	---	------------	--

Projektwerkstatt 2000

Ausstellungsprojekt, 29. April – 16. Juli 2000

Margarethe Jahrmann Anders Kreuger Enrico Lunghi Beatrix Ruf Rainer Zendron	A S Lux CH A		Jury
Yoerg Auzinger	A	scope	Lichtinstallation
Dietmar Bruckmayr	A	Die deutsche Volksgemeinschaft	Toninstallation
Das Observatorium	A	Das Observatorium	Rauminstallation
A.A. Rucci Michael Callahan	USA	LG/LT	Rauminstallation
Caroline Starck Andreas Hofer	A	Gedankengut	Rauminstallation
Trans Wien: Moni Huber, Wofgang Schneider, Manfred Steiner, Beatrix Zobl	A	Gewinnspiel	Videoinstallation

Pentti Monkkonen / Liz Craft

Artists in Residence , 29. April – 16. Juli 2000

Liz Craft	USA	Made in Austria	Rauminstallation
Pentti Monkkonen	USA	VW Beetle	Rauminstallation

Dialog 2

Ausstellungsprojekt, 29. April – 16. Juli 2000

Anders Kreuger	S		Konzept
Fadi Wolfgang Dorninger	A	fadi@Vilnius.lt	Toninstallation
Evaldas Jansas	LIT		Rauminstallation
Arturas Raila	LIT	Unter der Fahne	Videoinstallation
Svajonè Stanikienè	LIT	Eternity	Fotografien
John Tylo	A	Unterwegs im Ausland	Fotografien

ART-SERVER: Stargate to Netculture

Positionen zur Netzkultur und Netzkunst, Tagung und Buchpräsentation, 27. Mai 2000

Margarete Jahrmann	A		Konzept
James Wallbank	GB	Elektronische Medien zum Nulltarif	Referent
Marina Grzinics	SLO	Die Kunst bedienen ...	Referentin
Andy Best	FIN	Communities in vernetzten Lebensumgebungen	Referent
Gabriele Kepplinger Thomas Lehner	A	Servus.at	Referenten
Gerfried Stocker	A	Ars Electronica	Referent
Konrad Becker	A	Modell Public Netbase	Referent
Kristin Lucas	USA	Warum wiederhole ich mich dauernd?	Referentin
LONSER live	A	Gameboy-Concert	Musik

Cameron Jamie - BB

Einzelausstellung, 28. Mai – 16 Juli 2000

Herbert Lachmayer	A		Idee, Autor
Martin Sturm	A		Projektleiter
Cameron Jamie	USA	BB	Videoinstallation

Kristin Lukas - Are you still blam

Vorübergehende Behausung für die verunsicherten virtuellen BewohnerInnen
Einzelausstellung, 28. Mai – 16. Juli 2000

Beatrix Ruf	CH		Kuratorin
Kristin Lukas	USA	Are you still blam	Medieninstallation
Sally McKay	USA	Meine erste Person ...	Autorin

Bilger – Bruckner – Stifter

Verleihung der Landesstipendien 2000, 26. Juni 2000

Zendron Rainer	A		Projektleiter
Andrea Pesendorfer	A		Stipendiatin für Bildende Kunst
Tom Sturm	A		Stipendiat für Bildende Kunst
Reinhard Fuchs	A		Stipendiat für Musik
Klaus Hollinetz	A	TIDE	Stipendiat für Musik
Harald Gsaller	A	104 Embleme	Stipendiat für Literatur
Elfriede Kern	A		Stipendiatin für Literatur
Andi Wolf	A		Moderation

Cyberarts 2000

Ausstellungsprojekt in Kooperation mit dem Ars Electronica Center und ORF
Landesstudio OÖ. 2. – 14. September 2000

Rainer Zendron	A		Projektleiter
Rafael Lozano-Hemmer	MEX CAN	Vectorial, Elevation, Relational Architecture # 4	Interaktiv
Golan Levin	USA	Audiovisual Environment Suite	Installation
Andrea Zapp Paul Sermon	D GB	A Body Of Water	Installation
Orit Kruglanski	ISR	As Much As You Love Me	Installation
Douglas Edric Stanley	USA	Asymptote	Installation
IAA	USA	Graffiti Writer	Performance
Julien Alma Laurent Hart	F	Borderland	Videoinstallation
Jim Campbell	USA	Experiments in touching color	Videoinstallation
Rania Ho	USA	Free Range Appliances In A Light Dill Sauce	Rauminstallation
Jason E. Lewis	USA	The Active Text Project	Videoinstallation

Alex Weyers			
Naoko Tosa	J	Unconscious Flow	Installation
Tomolo Uejama	J	Watashi-Chan	Installation
U19	A	u.b.	Computer
Michael Bielicky Bernd Lintermann	CZ D	Zimmer mit Aussicht	
Monty Cantsin	CDN	Intercourse- the file Cabinet Project	Rauminstallation
Hiroaki Kitano	CH	Robocup	Installation

Angela Bulloch – Licht in Bewegung

Ab 28. September 2000

Angela Bulloch	CDN	Pedestrian Pixel System	Kunst am Bau
----------------	-----	-------------------------	--------------

Future Vision Housing

Internationaler Architektur-Ideenwettbewerb, 13. Oktober 2000

Margit Ulama	A		Konzept, Organisation
Olaf Gipser Odile Decq Hans Frei Bettina Götz	NL F CH A		Jury
Esslbauer / Horner / Tarcsay / Hinterreitner	A	solid – we don`t build houses	
ALLESWIRDGUT: Ingrid Hora Andreas Marth Christian Waldner Friedrich Passler Herwig Spiegl	A	urban.sushi	
TEAM TTT&T: Gabimari Cissek Karsten Feucht Sabe Wunsch	D	future vision wohnpaste	
Napolitano / B. Jallon Hugues Jallon	F	H.	
Christoph Falkner Thomas Grasl G. Unterhohenwarter Rainer Fröhlich	A	swap	
Dirk Lellau	D	un-housing	

Clara Streim			
Friederike Putz	D	sensible house	
Haider Haider Mohammad Rajab	USA	Bella! Horrida Bella!	

Maria Richle - Aquarium

Videoprojektion , 31. Oktober – 14. November 2000

Maria Richle	A	Be aware of the shark	Videoprojektion
Alexander Bart	A	Be aware of the shark	Videoprojektion

1000 Bäume für die Landeshauptstadt

Installation am Arenaplatz, Dezember 2000

Florian Prix	A	Fichten erzählen	Klanginstallation
Karl Hackl	A	Phon(e)y Birds (etc.)	Klanginstallation
Thomas Ochoa Katharina Struber	A A	Hochstand	Installation

2001

Künstlerischer Beirat:

Rainer Zendron

... der körpererfüllte Raum fort und fort

Ausstellung in zwei Akten, 2. Dezember 2000 – 4. März 2001

Elisabeth Schweeger Martin Sturm	A		Kuratorin Kurator
John Bock	D		Raumperformance
Elisabeth Brockmann	D	body-filled space goes on and on	Installation
Wanda Golonka	F	Vorhang	Installation
Granular Synthesis: Kurt Hentschläger Ulf Langheinrich	A D	feld	Raum- und Toninstallation
Ursula Hübner	A	Soul-Sugar	Installation
M + M: Marc Weis Martin De Mattia	D	Johanna-Zyklus, 2000	Videoinstallation
Klaus Obermaier Chris Haring	A GB	D.A.V.E.	Videoinstallation
PAUHOF: Michael Hofstätter Wolfgang Pauzenberger	A		Architektur
Georg Ritter Robert Poole Martin Baasch	A GB A	Walking to Schwarzbach	Performance, Rauminstallation
Stefanie Wilhelm	D	Animotion: aus dem Nichts	Rauminstallation
Sigrid Hauser	A	Pauhof	Autorin
Bernhard Schwenk	D	und immer aufs Neue ...	Autor
Karolin Timm	D	Die Welt ist alles was das Fallen ist	Autorin
Stephan Trescher	D	Das Haus hat tausend Augen	Autor
Alissa Walser	A	Kleine Verwandte, große Materie	Autorin
Stephan Hilpold	A	Täuschend echte Blicke	Autor

Crossover – Theater & Kunst

Ausstellungsbegleitende Diskussion, 24. – 25. Februar 2001

Paolo Bianchi	CH		Moderation
Hans-Thies Lehmann	D		Vortragender
Michael Klügl	A		Diskutant
Stefanie Carp	CH		Diskutantin

Dialog 3 - RE:LOCATION

Ausstellungsprojekt, 7. April – 14. Juli 2001

Adam Budak	PL		Konzept
Pawel Althammer	PL	Polish Club	Installation
Karl-Heinz Klopf	A	wawel	Videoinstallation
Thomas Latzel-Ochoa	A	Das Feld	Rauminstallation
Dominik Lejman	PL	Trespassing	Videoinstallation
Andreas Strauss	A	ONTHEMOVE	Rauminstallation

Candice Breitz - Cuttings

Einzelausstellung, 10. Mai – 15. Juli 2001

Martin Sturm	A		Kurator
Candice Breitz	SA	Cuttings	Raum- und Videoinstallationen
Brian Keith Axel	GB	Vom Bild zur Rede	Autor
Konrad Bitterli	CH	Intention versus Realisation ...	Autor
Nicolas Bourriaud	F	Post-Production: Die Soliloquy Trilogy	Autor
Christine Young Kim	USA	Verbrennungen dritten Grades	Autorin
Christopher Phillips	USA	Candice Breitz: Vier Installationen	Autor
Frank Wagner	D	Strip-Tease: Eine Analyse von Four Duets	Autor
Octavia Zaya	E	Nach dem Subjekt	Autor

Cyberarts 2001

Ausstellungsprojekt in Kooperation mit dem Ars Electronica Center und dem Landesstudio OÖ, September 2001

Rainer Zendron	A		Projektleiter
association.creation	A	bump	Rauminstallation
Carsten Nicolai Marko Peljham	D SL	Polar	Rauminstallation
Haruki Nishijima	J	Remain in Light	Rauminstallation
Paul deMarinis	USA	Raindance	Rauminstallation
Magali Desbazeille Siegfried Canto	F	You think therefore I am	Rauminstallation
Gerhard Eckel	A	Camera Musica	Rauminstallation
Frank Fietzek	D	Parasite	Objekte
Hiroo Iwata	J	Floating Eye	Rauminstallation
Kenneth Rinaldo	USA	Autopoiesis	Rauminstallation
Smart Studio: Thomas Broom Lotten Wiklund, u.a.	S	Brainball	Rauminstallation
Keiko Takahashi Shinji Sasada Koichi Nishi	J	Rakugaki	Rauminstallation
Edwin van der Heide Marnix de Nijs	NL	Spatial Sounds	Raum-installation
Adrian Ward	USA	Signwave Auto-Illustrator	PC Programm
Herwig Weiser Albert Bleckmann	A D	Zgodlocator	Raum-installation

2002

Künstlerischer Beirat:

Edlinger, Stella Rollig, Roland Schöny

Der Larsen Effekt - Prozesshafte Resonanzen in der zeitgenössischen Kunst

Ausstellungsprojekt, 8. Dezember – 7. Februar 2002

Moritz Küng	B		Konzept, Projektleiter
Sven Augustijnen	B	Johan	Video
Pierre Bismuth	F	Alternance	Videoinstallation
Manon deBoer	IND	Mind Mapping	Rauminstallation
Gerhard Dirmoser	A	Denken- Ein Netzwerk	Zeichnungen
Dan Graham	IL	Yestarday/Today	Videoinstallation
Margarethe Jahrmann Max Moswitzer	A	[www.climax.at]	Installation
Daniela Keiser	CH	Felloni & Buonvicini	Rauminstallation
Dieter Kiessling	D	Ohne Titel	Videoinstallation
Ken Lum	CDN	Mirror Works	Rauminstallation
Matt Mullican	USA	Psycho Architecture:...	Video
Boris Rebetez	CH	Ohne Titel	Fotografien
Daniel Roth	D	Untitled	Installation
Simon Starling	GB	Blue Boat Black	Installation
Mitja Tusek	SL	Frühstück zu Linz/Zu Luxemburg	Audioinstallation
Keith Tyson	GB	Recursive CPK (Gameboard No 1)	Rauminstallation
Peter Zimmermann	D	Retrospective Boxes	Rauminstallation
Franz Xaver Baier	D	Leben im Intermediären Raum	Autor
Geneviève Mosseray	B	Der Klang kehrt zum Schlafen nicht in die Flöte zurück	Autorin

Christoph Büchel - Shelter II

Einzelausstellung, 28. Mai – 14. Juli 2002

Beate Engel	D		Kuratorin
Christoph Büchel	CH	Shelter II	Rauminstallation
Philip Ursprung	USA	Alles was ich schon ...	Autor

Der globale Komplex - Die Unvereinbarkeit von Standpunkten

Ausstellungsprojekt, 28. Mai – 14. Juli 2002

Christa Schneebeuer/ Rainer Zendron	A		KuratorIn, AutorIn
Anne & Patrick Poirier	F	War Game	Rauminstallation
Armando Marino	CUB		Ölbilder
Childo Meireles	BRA	Babel	Klanginstallation
Danica Dakic	Bos	Zid/Wall	Videoinstallation
Jacqueline Hassink	NL	Studies for Queen Bees	Fotografien
Jun Yang	CHN	from...02/05	Plexiglastafeln
Mathew Ngui	SIN	crystal/ taste	Performance, Installation, Video
Monika Pichler	A	Ostwärts	Raum-Installation
Peter Friedl	A	Four or Five Roses	Installation
Renèe Green	USA	Wavelinks	Videoinstallation
Stefan Eins	A	11/9	Collage
Els Barents Saskia Asser	NL	Tables of Power	Autor Autorin
Fernando Castro Flòrez	E	Marino: Parodist des kanonischen Prinzips	
Doris van Drahten	D	Zu den Spielregeln einer Arbeit von A. & P. Poirier	Autorin
Mika Hannula	FIN	Take Me Home Country Road	Autor
Hou Hanru	CHN	Zu den Arbeiten von Mathew Ngiu	Autor
Markus Heinzemann	D	Silke Wagner	Autor
Paulo Herkenhoff	USA	Babel	Autor
Christian Höller	A	Resonanzebenen ...	Autor
Carlo McCormick	GB	Kausale Koinzidenz und die Logik des Zufalls	Autor

Thomas Mulcaire	SA	Der Rest ist Schweigen	Autor
Gerda Ridler	A	sie werden wiederkommen.	Autorin
Andreas Spiegl	A	Das Unbehagen der Geschlechter	Autor
Reinhard Spieler		Zid. Von Wänden und Brücken	Autor
Rob Tufnell		Simon Starling	Autor
Jan Verwoert	NL	Lösungen für einen kleinen Planeten	Autor

SCHÄXPIR - OÖ Kinder- und Jugendtheaterfestival

DJ-Line, 20. – 30. Juni 2002

Shy	A		Musik
Texta	A		Musik
DJ Uwe Walkner	A		Musik

Cyberarts 2002

Ausstellungsprojekt in Kooperation mit dem Ars Electronica Center und dem Landesstudio OÖ 7. – 14. September 2002

David Rockeby	CDN	n-cha(n)t	Rauminstallation
Rafael Lozano-Hemmer	MEX	Body Movies	Video
Ranjit Makkuni	India	The Crossing-Project	Rauminstallation
Michael Saup	D	R111	Video
Ryota Kuwakubo	J	PLX – parallax of the game	Installation
Luc Courchesne	CDN	The Visitor : Living by Number	Installation
Yasuhiro Suzuki Nae Morita	J	Globe-Jungle-Project	Installation
Atau Tanaka Kasper Toeplitz	F	Global String	Installation und Musikperformance
Lucky Kitchen	E/USA	Revision Land	Musik
MEET	D	FX- Factory	Video
Golan Levin	USA	Dialtones	Video
The Synthetic Character Group	USA	AlphaWolf	Installation
Crispin Jones	GB	An Invisible Force	Installation
Volker Morawe Tilman Reiff	D	Painstation	Installation
Young Hay Horace Ip Alex Tang Chi-Chung	Hong Kong	Body Brush	Rauminstallation

Mika Taanila	FIN	Fysikaalinen regas	Rauminstallation
Tetsuya Mizugushi	J	REZ	Installation
C.M. von Hausswolff Russel Hasewell	S	A Lecture on Disturbances in Architecture	Installation und Musikperformance

KünstlerInnen, Referenten/Innen, Autoren/Innen von 1992 bis
2002 in alphabetischer Reihenfolge

A

a.k.a. Futurelic Lisa
 Brandt
 Abdu` Allah Faisal
 Achberger Hans Peter
 Achleitner Friedrich
 Ackermann Franz
 Adler Otto Johannes
 Adrian X Robert
 Ahrendt Susanne
 Aiblinger Peter
 Aichholzer Martin
 Aigner Anita
 Alma Julien
 Altenberg Theo
 Althaler Chris
 Althammer Pawel
 Altindere Halil
 Ambros Gerda
 andre Marc
 Androsch Peter
 Angèlil / Graham
 Architecture
 Angerer Marie-Luise
 Architekturforum OÖ
 Arlt Peter
 Armleder John M.
 ART ATTACK
 Arzt Silvia
 Asser Saskia
 Assmann Peter
 association.creation
 Astuy Christy
 Athanassakis Irene
 Augustijnen Sven
 Auinger Sam
 Ault Julie
 Aumair Reinhold
 Auzinger Yoerg
 AWG Alleswirdgut:
 Ingrid Hora, Andreas
 Marth, Christian
 Waldner, Friedrich
 Passler, Herwig
 Axel, Brian Keith

B

Baasch Martin
 Bachheimer Jarno
 Bachmann-Medick Doris
 Bäcker Heimrad
 Baier Franz Xaver
 Baldauf Anette
 Ballet Elisabeth
 Bankl Hans
 Banz Stefan
 Barbata Anderson Laura
 Barbier Gilles
 Barents Els
 Barreiro A. Harold
 Bart Alexander
 Bartel Christian
 Bartol Damir
 Bauer Irmgard
 Bauer Will
 Baum Thomas
 Baumer Angelika
 Baumüller Patrick
 Bechtold Gottfried
 Becker Konrad
 Behrendt Regina
 Beier Rudi
 Benn Gottfried
 Berger Gabriele
 Berghold Gundi
 Best Andy
 Beusch Bruno
 Bhagwati Sandeep
 Bianchi Paolo
 Biefer Marcel
 Bielicky Michael
 Bielz Gudrun
 Bien Helmut M.
 Bijl Guillaume
 Binet Helene
 Birnbaum Dara
 Bismarck Beatrice von
 Bismuth Pierre
 Bitter Sabine
 Bitterli Konrad
 Bittermann Caroline
 Black Market
 International (Jürgen

Fritz, Norbert Klassen,
 Alastair MacLennan,
 Boris Nieslony, Jaques
 van Poppel, Nigel Rolfe,
 Roi Vaara)
 Blank Joachim
 Bleckmann Albert
 Blittersdorf Tassilo
 Blume Anna & Bernhard
 Blumer Jacques
 Bock John
 Bodnàr Èva Eszter
 Bordoni Isabella
 Bosch Peter
 Bosch Susanne
 Bosshard Andres
 Bott Karsten
 Bouchet Pascal
 Bourriaud Nicolas
 Bove Antonino
 Boym Constantini
 Brah Avtar
 Brayer Marie-Ange
 Breindl Martin
 Breitenstein Urs
 Breitz Candice
 Brock Bazon
 Brockmann Elisabeth
 Brombacher Jörg
 Broodthaers Marcel
 Brown Katrina M.
 Bruckmayr Dietmar
 Bruckschweiger Karl
 Brunner-Brugg Peter
 Bublex Alain
 Büchel Christoph
 Bucher Heidi
 Buci-Glucksmann
 Christine
 Budak Adam
 Bulloch Angela
 Bunschoten Raoul
 Burckhardt Lucius
 Burkert Cornelius
 Butcher John

C

CALC (Teresa Alonso,
Toni Scheiderbauer,
Lukas Brunner)
Callahan Michael
Cameron Jamie
Campbell Jim
Canogar Daniel
CANON Artlab (Eto
Kouichirou)
Canto Siegfried
Cantsin Monty
Cargnelli / Szely
Carp Stefanie
Caspar Andreas B.
Cassani Tina
Cauty Jimmy
Cella Bernhard
Cheang Shu Lea
Cheval Fredinand
Chicago Seven
Clegg & Guttmann
Collins Nicolas
COM&COM (Marcus
Gossolt)
Corillon Patrick
Courchesne Luc
Craft Liz
Cragg Tony

D

Dakic Danica
Damisch Gunter
Daniel-Schlee Thomas
Daubenmerkl Sven
de Meuron
de Nijs Marnix
de Wit Hendrik
deBoer Manon
Decq Odile
Degenhardt Carla
Dejanov Plamen
Dellàngeli Daniele
deMarinis Paul
Derieg Aileen
Desbazeille Magali

Dewald Bernadette
Dias & Riedweg
Dick Inge
Dickinger Martin
Die Fabrikanten
Diedrichsen Diedrich
Diercks Michael
Dion Mark
Dirmoser Gerhard
DJ Spooky
DJ Uwe Walkner
DJ Tina
Dorfer Oliver
Döring Wolfgang
Dorninger Wolfgang
Doswald Christoph
Druckerey Timothy
Drummond Bill
Duka Peter
Dümling Albrecht
Durrant Phil
Dyer Richard
Dziersk Frank

E

Ebner Christoph
Ebner Christoph Falkner
Eckel Gerhard
Ecker Gottfried
Ecker Pamela
Eckermann Sylvia
Eiblmayr Silvia
Eichler Ursula
Eins Stefan
Eisenmann Peter
Eller Ulrich
Emele Martin
Engel Beate
Erismann Marc
Ernst Wolfgang
Ertl Gerhard
Essl Karlheinz
Esslbauer Christine
Export Valie

F

Fässer Roland
Fenz Werner
Feuerstein Thomas
Fiebiger Edda
Fietzek Frank
Fink Dagmar
Fischer Alois jun.
Fischer Robert Andreas
FLAP (Camilla Dahl)
Fleischer Werner
Fliedl Gottfried
Flòrez Fernando Castro
Foissner Wilhelm
Folie Sabine
Förderer Walter
Franck Dorothea
Free Okapi
Frei Hans
Frei Otto
Freiler Thomas
Frenkel Vera
Freund Renè
Freund Winfried
Friedl Peter
Fröhlich Rainer
Fuchs Mathias
Fuchs Reinhard
Fürst Christoph
Fürstenberg Friedrich

G

Gächter August
Gallè Ilia
Galvani Marina
Garcìa Aurora
Garmer Beate
Garrin Paul
Gatens Moira
Gauss Brigitte
Gebetsroither Hartwig
Gecelli Martina
Gehry Frank O.
Geismar Jarg
Gerngross Heidulf
Geyran Sema

- | | | |
|------------------------|-------------------------|----------------------|
| Gierlinger Norbert | Hauswolff C.M. von | I |
| Giersch Ulrich | Hay Young | IAA |
| Gillesberger Julian | Hazelwander Karin | Idensen Heiko |
| Gipser Olaf | Heger Swetlana | Inges Josè |
| Glasmeier Michael | Heid Klaus | INSEL - Mädchen- und |
| Gmeiner Astrid A. | Heinisch Barbara | Frauenzentrum |
| Goddard Keith | Heinisch Severin | Ip Horace |
| Golonka Wanda | Heinzelmann Markus | Iranzo Josè |
| Gorsen Peter | Heller Martin | Isler Heinz |
| Götz Bettina | Helm Gerlinde | Ivekovic Sanja |
| Götz Ferdinand | Hentschläger G. | Iwata Hiroo |
| Graf Franz | Henze Hans Werner | |
| Graham Dan | Herkenhoff Paulo | J |
| Granular Synthesis | Herndler Christoph | |
| Grasl Thomas | Hershman Lynn | Jacob Günther |
| Grasskamp Walter | Herter Renate | Jacobsen Robert |
| Gratwohl Franz | Herzog | Jàdi Inge |
| Gratzer Anita | Hiebler Sabine | Jahrman Margarete |
| Green Renée | Hildebrand Heiderose | Jallon Benoit |
| Groys Boris | Hilpold Stephan | Jallon Hugues |
| Grüter Ulrich | Hinterberger Norbert | Jansas Evaldas |
| Grzinic Marina | Hinterreitner Christoph | Jaritz Horst M. |
| Gsaller Harald | Ho Rania | Jaszczka Richard |
| Günther Ingo | Hoberg Annegret | Jelinek Robert |
| Günther Rabl | Hoberman Perry | Jell Siegfried |
| Gygi Fabrice | Hochhauser Dietmar | Jerez Concha |
| | Hochreiter Otto | Jeron Karl-Heinz |
| H | Hoerschelmann Antonia | Jirkuff Susanne |
| | Hofellner Josef | Johannsen Ulrike |
| Haacke Hans | Hofer Andreas | Jonas Walter |
| Hackl Karl | Hofleitner Johanna | Jones Crispin |
| Hagstedt Herbert | Holl Steven | Jones Joanna |
| Haider Ilse | Höllner Christian | Josef Schwaiger |
| Hall Stuart | Höllner Hans | Jouannais Jean-Yves |
| Hannula Mika | Hollinetz Klaus | Jungwirth Rudolf |
| Hanru Hou | Hollinger Peter | Jürgensen Frank |
| Harauer Robert | Hoppe-Sailer Richard | Just Merrit |
| Haring Chris | Hörbst Kurt | |
| Harringer Gerald | Horner Christine | K |
| Hart Laurent | Hosp Albert | |
| Haselgrübler Hildegard | Hubbard/Birchler | Kaar Martin |
| Hasewell Russel | Huber Rupert | Kabakov Ilya |
| Hassink Jacqueline | Hübner Ursula | Kac Eduardo |
| Hattinger Gottfried | Hufnagl Martina | Kalteis Brigitte |
| Hauch Gabrielle | Hutterer Claudia | Kaltenbacher Charles |
| Hauer Maria | | Kamper Dietmar |
| Hauser Sigrid | | Kämpf-Jansen Helga |
| Haus-Rucker-Co. | | |

-
- | | | |
|-----------------------|-----------------------|------------------------|
| Kannonier Rainhard | Kreuger Anders | Lintermann Bernd |
| Kapun Christian | Kruglanski Orit | Lipp Wilfried |
| Kar Irene | Kruk Mariusz | Liptow Hilmar |
| Karner Andreas | Krystufek Elke | Llois-Jurtschitsch |
| Karrer Herbert | Kubicek Andrè | Aurelia |
| Kastberger Klaus | Kubik Gerhard | LONSER live |
| Kaufmann Dieter | Kuchenbrod Marion | Lobnig Hubert |
| Kawamata Tadashi | Kuczniarz Guido | Löcker Brigitte |
| Kawazu Marie | Kühberger Karl | Loidl Christian |
| Keays Bill | Küng Moritz | Lois Viktor |
| Kehrer Anton S. | Kürmayr August | Louis Lore |
| Keiser Daniela | Kurtz Steven | Lovens Paul |
| Kelley Mike | Kuss Didi | Lozano-Hemmer Rafael |
| Kellner Clive | Kuss Kai | Lucky Kitchen |
| Kempker Birgit | Kutscher Vollrad | Lukas Kristin |
| Kepplinger Gabriele | Kuwakubo Ryota | Lum Ken |
| Kern Elfriede | | Lunghi Enrico |
| Kettl Daniela | L | |
| Kienesberger Hans | Laber Gerhard | M |
| Kieslich Reinhard | Lachinger Johann | M + M (Marc Weis, |
| Kiessling Dieter | Lachmayer Herbert | Martin De Mattia) |
| Kipnis Laura | Lang Bernhard | Macho Thomas |
| Kirchmayr Hannes | Lang Christian | Madlener Elisabeth |
| Kitano Hiroaki | Langa Moshekwa | Maebayashi Akitsugu |
| Kittler Friedrich | Langer Michael | Maier Karl-Heinz |
| Kladler Kurt | Langheinrich Ulf | Makkuni Ranjit |
| KlangArten (Thomas | Larsen Lars Bang | Malfatti Radu |
| Dèzsy, Christian Utz) | Latzel-Ochoa Thomas | Mann Steve |
| Kläui Christian | Lazzarato Maurizio | Mansell Alice |
| Kleinlerchner Toni | Le Prado Cécile | Marc Shell |
| Klonaris Maria | Lederman Russet | Marclay Christian |
| Klopf Karl Heinz | Lehmann Hans-Thies | Margret Schwester |
| Klügl Michael | Lehner Fritz | Marino Armando |
| Knipp Tammy | Lehner Judith | Marthe Fischer Antje |
| Kobler Tristan | Lehner Thomas | Martin Gottfried |
| Kollhoff Hans | Leikauf Andreas | Mascher Friedrich |
| Konrad Aglaia | Leisch-Kiesl Monika | Maset Pierangelo |
| Kos Michael | Lejman Dominik | Mashayekhi Nader |
| Kos Wolfgang | Lellau Dirk | Math Norbert |
| Kòsa Attila | Lengauer Christoph | Matouschek Wilfried |
| Kòsa Eva-Maria | Lengauer Erich | Matsuda Fay Chew |
| Kösters Barbara | Lengauer Martin | Matt Hubert |
| Kosuth Joseph | Lenger Hans-Joachim | Mauser Siegfried |
| Kovanz Brigitte | Levin Golan | McCormick Carlo |
| Kraemer Heike | Lewis Jason E. | McCoy Jennifer & Kevin |
| Kraml Peter | Lewitscharoff Sibille | McKay Sally |
| Krasny Elke | Ligeti Lukas | MEET Autorenwerkstatt |
| Krebs Joachim | | |

Mehlem Wolfram
 Meierhofer Christine
 Meili Marcel
 Meinhart Siegfried
 Meireles Childo
 Meissner Nicola
 Meller Sonja
 Mellitzer Ulrich
 Menasse Robert
 Mentha Dominique
 Meusburger Herbert
 Meyer Christian
 Meyer Eva
 Michael Joseph
 Mießgang Thomas
 Mignonneau Laurent
 Miller Liz
 Mittler Barbara
 Mittmannsgruber Otto
 Mizugushi Tetsuya
 Mohammad Rajab
 Mohr Manfred
 Moisdon-Trembley
 Stephanie & Nicolas
 Moises David
 Monkkonen Pentti
 Morawe Volker
 Morice Anna-Marie
 Morita Nae
 Moser Johann
 Moser Maria
 Moser Thomas
 Moser-Wagner Gertrude
 Moser-Wagner Maria
 Mosseray Geneviève
 Moswitzer Max
 Mott Iain
 Muhr Isabella
 Mulcaire Thomas
 Mullican Matt
 Musil Wolfgang
 Muthspiel Christian

N

N55 (Ingvil Aarbakke,
 Rikke Luther, Jon
 Sorvin, Cecilla Wendt)

Napolitano Umberto
 Nathan Piotr
 Nebel Christoph
 Nemitz Barbara
 Nestler Gerald
 Neuber Ute
 Neulinger Gerhard
 Ngui Mathew
 Nicol Michelle
 Nicolai Carsten
 Nicolai Olaf
 Niedermayr Walter
 Nievergelt Dieter
 Nishi Koichi
 Nishijima Haruki
 Noble Steve
 Nüchtern Klaus
 Nussbaumer Georg

O

Obermaier Klaus
 Obrist Hans-Ulrich
 Obrist Robert
 Observatorium
 Odland Bruce
 Opie Julian
 Optimist Irma
 Orsouw Bob van
 Ortner Karl
 Ortner Laurids
 Owatari Bunko

P

Paci Dalò Roberto
 Pamminger Klaus
 Pamminger Walter
 Papic Zarana
 Pastior Oskar
 Paterno Bettina
 PAUHOF (Hofstätter /
 Pauzenberger)
 Pauli Thomas N.
 Paulos Eric
 Pausch Josef
 Pavlik Wolfgang
 Pazzini Karl-Josef

Peljham Marko
 Pensili Giardini
 Persson Marga
 Peschke Valeska
 Pesendorfer Andrea
 Peter Markus
 Peters Ernst
 Pfaller Robert
 Phillips Christopher
 Pichler Georg
 Pichler Monika
 Pilar Gertrud
 Pilar Walter
 Pils Claudia
 Pircher Wolfgang
 Plank Christian
 Plank Claudia
 Platzgummer Winfried
 Poirier Anne & Patrick
 Pommier Edouard
 Poole Robert
 Poore Melvin
 Poschauko H.W.
 Pötzlberger Alexandra
 Prah Lisa
 Pramhas Thomas
 Prasse Jutta
 Preisel Dieter
 Preisinger Wolfgang
 Preschl Claudia
 PRINZGAU/
 podgorschek
 Prix Florian
 Probyn Elspeth
 Psibilskis Liutauras
 Public Netbase t0:
 Konrad Becker
 Puntigam Werner
 Purin Bernhard
 Putz Friederike
 Putz-Plecko Barbara
 Puustinen Merja

R

Rabl Günther
 Radenhausen Silke
 Raditschnigg Werner

-
- | | | |
|------------------------|------------------------|------------------------|
| Radl Gertrud | Ruiz Kathleen | Schweizer Norbert |
| Raffaseder Hannes | Ruller Tomàs | Schwenk Bernhard |
| Raidel Ella | Rusch Katja | Schweska Berit |
| Raila Arturas | Russel John | Schwind Wilhelm |
| Rainer Jessl | Ruthner Clemens | Sealy Mark |
| Rath Claus-Dieter | | Sermon Paul |
| Rathenböck Elisabeth | S | Servaas/ Fi\$h Int. |
| Rathmayr Beate | | Sharp Elliot |
| Raunig Gerald | S.P.I. (Gamsjäger / | Sholette Greg |
| Rayon Rembert | Langeder / Aichberger) | Shy |
| Razewski Mark | Salgado Rubia | Simons Simone |
| Rebetez Boris | Saner Hans | Sinclair Ross |
| Reddeker Lioba | Sardo Delfim | Skip Arnold |
| Rehberg Peter | Sasada Shinji | Smart Studio (Thomas |
| Reiff Tilman | Saup Michael | Broom, Lotten Wiklund) |
| Reinthal Arnold | Saxinger Otto | Snibbe Scott-Sona |
| Reiter Erwin | Schade Sigrid | Sodomka Andrea |
| Reiter Josef | Schäfer Sabine | Sodomka Elisabeth |
| Reiter Martin | Schager Herbert | Sokolov Alexander |
| Reitterer und Reittere | Schatzl Leo | Sommerer Christa |
| Rennò Rosangela | Scheib Christian | Sosnin Jim |
| Resch Reinhard | Scheibl Anton | Spackman Betty |
| Ressler Oliver | Scheichl Sigurd Paul | Span Daniela |
| Rheinsberger Raffael | Schemat Stefan | Spiegel Andreas |
| Richle Maria | Schepe Christian | Spieler Reinhard |
| Ridler Gerda | Scherhübl Wilhelm | Spiluttini Margherita |
| Riedler Andreas | Schicker Maria | Spinelli Claudia |
| Riegler Franz | Schindler Regula | Spour Robert |
| Riepl Franz | Schinwald Markus | Stach Walter |
| Riepl Peter | Schlüpmann Heide | Stadler Anselm |
| Rinaldo Kenneth | Schmid Wolfgang | Staeck Klaus |
| Ritter Georg | Schmidt Burghart | Stanikienè Svajonè |
| Robert Schuster | Schmidt Sara | Stanley Douglas Edric |
| Rockeby David | Schneebauer Christa | Starci Philippe |
| Rockenschaub Erik | Schneider Gunter | Starck Caroline |
| Rodler Andreas | Schneider Peter | Starling Simon |
| Roldan Kike Garcia | Schneider Thomas | Starlinger Johanna |
| Rollett Brigitta | Schöllhammer Georg | Stasny Peter |
| Rollig Stella | Schöning Pascal | Stattmann Klaus |
| Rombold Günter | Schöny Roland | Stattmann-Sturm Eva |
| Rose Tracey | Schremmer Bernhard & | Staub Volker |
| Rossi Aldo | Helga | Steen Andreas |
| Roth Daniel | Schulze Michale | Steinbach Haim |
| Rozin Daniel | Schuster Robert | Steinbacher Christian |
| Rucci A.A. | Schütz-Pazzini Petra | Steiner Dietmar |
| Ruf Beatrix | Schwabeneder Mathilde | Steiner Thomas |
| Ruhland Eva | Schwärzler Monika | Steininger Anna |
| Ruhs August | Schweeger Elisabeth | Steinkogler Siegfried |

-
- Steixner
 Stocker Gerfried
 Stöger Gabriele
 Stöger Herbert Christian
 Stone Allucquère R.
 Strauss Andreas
 Strebe Dietmut
 Streim Clara
 Struber Katharina
 Sturm Martin
 Sturm Tom
 Suzuki Yasuhiro
- T
- Taanila Mika
 Takahashi Keiko
 Taliczky Tamàs
 Tanaka Atau
 Tang Chi-Chung Alex
 Tarcsay Tibor
 Team Driendl/Steixner
 Team Plöderl/ Moser
 Team Riegler/Riewe
 Team Riepl/ Moser
 Team TTT&T (Gabimari
 Cissek, Karsten Feucht,
 Sabe Wunsch)
 Tessenow Heinrich
 Texta
 The Synthetic Character
 Group
 Theweleit Klaus
 Tholen Georg Christoph
 Thomadaki Katerina
 Thomas Pat
 Thorarinsson Bjarni
 Thürkauf Verena
 Timm Karolin
 Toeplitz Kasper
 Tosa Naoko
 Tragut Bernhard
 Trans Wien (Moni
 Huber, Wolfgang
 Schneider, Manfred
 Steiner, Beatrix Zobl)
 Trattner Josef
 Trescher Stephan
- Treusch-Gerburg Dieter
 Tschapeller Wolfgang
 Tufnell Rob
 Tusek Mitja
 Tylo John
 Tyson Keith
- U
- Uejama Tomolo
 Uhlig Günther
 Ulama Margit
 Ulrichs Timm
 Unterhohenwarter Georg
 Ursprung Philip
- V
- van der Heide Edwin
 van der Poll Thijs
 van der Straeten Andrea
 van Doren Madleine
 van Doren Miryam
 van Drahten Doris
 van Heeswijk Jeanne
 V`ari Minette
 Vasicek Brigitte
 Ventimiglia Timm
 Venturi Robert
 Verwoert Jan
 Vitone Luca
 Voice Crack (Andy
 Guhl, Norbert Möslang)
 Voigt Anton
 vom Bruch Klaus
 von Figura Kurt
- W
- Wagner Anselm
 Wagner Frank
 Walch Martin S.
 Wall Thomas
 Wallbank James
 Walser Alissa
 Ward Adrian
 Weber Derek
 Weber Helmut Franz
- Weber Markus
 Weber-Felber Ulrike
 Weckwerth Georg
 Weh Vitus H.
 Weigel Sigrid
 Weinberger Lois
 Weiser Herwig
 Weiß Alfred
 Westerfólke Anja
 Weyers Alex
 Wid Udo
 Widmer Kurt
 Widmer Peter
 Wiederin Carmen
 Wiesinger Roland
 Wight Gail
 Wikström Elin
 Wilhelm Stefanie
 Williams Phil
 Wimmer Franz Martin
 Winkler Sabine
 Winters Uli
 Wintersberger Markus
 Wirth Christian
 Wittmann Peter
 Witzany Ursula
 Wohlgemuth Eva
 Wolf Andi
 Wölflí Adolf
 Wörndl Hans Peter
 Wortzel Adriane
 Wütherich Peter
- Y
- Yanagi Yukinori
 Yang Jun
 Young Kim Christine
 Yufen Quin
- Z
- Zacharias Wolfgang
 Zachmann Horst
 Zapp Andrea
 Zarzer Brigitte
 Zauner Wilhelm
 Zaunschirm Thomas

Zaya Octavia
Zegveld Peter
Zemrosser Susanne
Zendron Rainer

Zraggen Beat
Zimmermann Peter
Zimmermann Sabine
Zinggl Wolfgang

Zizek Slavoj
Zsambok Gerhard
Zschokke Walter

Anhang 2: Festival der Regionen - Grundsatzbeschluss

Vorschlag des Kulturbeirates an die OÖ. Landesregierung (Vorschlagspaket Juni 1992)

Ausgangssituation und Idee

Das in Oberösterreich entwickelte Modell von Landesausstellungen war nicht nur in unserem Bundesland erfolgreich, sondern auch beispielhaft und modellhaft für andere Bundesländer. Nach der Veränderung des Rhythmus der Landesausstellung auf jeweils zwei Jahre geht es darum, für die 90er Jahre zunächst ein Pilotprojekt einer neuen Konzeption für ein landesweites Kulturereignis zu erarbeiten. Dies wurde in der ersten Plenumsitzung des Landeskulturbeirates am 29. November 1988 als einer der Schwerpunkte des Landeskulturbeirates dargestellt. Im Juni 1991 hat der Landeskulturbeirat empfohlen, ein Projekt für eine neue Kulturveranstaltung in Oberösterreich auszuarbeiten; an dem Projekt arbeiten vor allem: Franz Prieler, Mag. Rainer Zendron, Wolfgang Preisinger, Günther Stockinger, Mag. Josef Ecker, Dr. Hannes Leopoldseher.

Oberösterreich beherbergt eine Vielzahl von hochqualifizierten und talentierten KünstlerInnen und –gruppen (in Oberösterreich befindet sich Österreichs einzige Kunsthochschule außerhalb Wiens) und die größte Anzahl (ca. 80 – 100) und dichteste Vernetzung von zeitgenössischen Kulturinitiativen. Die KUPF-Kulturplattform OÖ war lange Zeit der einzige Kulturinitiativenzusammenschluss in Österreich und dient bis heute, und mehr denn je, als beispielgebend für die IG-Kultur Österreich, die bundesweite Interessensgemeinschaft für autonome Kulturarbeit sowie deren Teilorganisationen in allen Bundesländern.

Bei den Landesausstellungen wurde das zeitgenössische Kunstschaffen sowie die Kulturarbeit freier Gruppen bisher kaum berücksichtigt.

Da ab 1992 die Landesausstellungen nur mehr alle zwei Jahre stattfinden werden, ergibt sich für die oberösterreichische Landeskulturpolitik die Möglichkeit der Konzentration, Hervorhebung und Förderung eben dieses Potenzials, um auch zu zeigen, dass innovative Kulturarbeit, neue Wege und Risikobereitschaft besonders gefördert werden.

So entstand die Idee, in den Zwischenjahren der Landesausstellungen ein Großprojekt in Form eines landesweiten Festivals zu entwickeln, das in besonderer Weise auf die Stärke der in Oberösterreich bestehenden Strukturen zurückgreift und sich wesentlich von anderen Großveranstaltungen unterscheidet:

Die einzelnen Projekte werden nicht von der Festivalleitung bzw. einem Intendanten konzipiert oder eingekauft, sondern zur Beteiligung ausgeschrieben und von den lokalen Kulturträgern in Oberösterreich selbst erarbeitet und eingereicht.

Die Festivalleitung setzt sich vorwiegend aus Vertretern der KünstlerInnen bzw.

Kulturinitiativen zusammen. Das Land Oberösterreich und der ORF sind eingebunden. Für die operative Umsetzung wurde ein Festivalkoordinator bzw. organisatorischer Projektleiter eingestellt (Günther Stockinger).

Die Entscheidung über Projektannahme oder –ablehnung fällt die Festivalleitung nicht alleine, sondern mit Hilfe eines überregional besetzten, unabhängigen Beirats.

Ein gemeinsames Thema schafft eine gemeinsame inhaltliche Ebene und Klammer für die einzelnen Projekte.

Das Festival soll nicht zentral an einem Ort stattfinden, sondern wird über viele einzelne Mitträger organisiert und daher in verschiedenen Orten innerhalb Oberösterreichs stattfinden.

Thema

Es wird ein Thema gewählt, das gesellschaftspolitisch aktuell ist und möglichst vielfältige Zugangsmöglichkeiten für die zeitgenössische Kunst und Kultur in Oberösterreich zulässt.

Konzept / Ziele

Kulturpolitisch:

Flächendeckende Darstellung und Förderung des künstlerischen Potenzials in Oberösterreich

Erhöhung des Bekanntheitsgrades und der Akzeptanz der freien Kunst- und Kulturszene

In Gang setzen von Prozessen durch Anreiz zum Gestalten und Programmieren von thematisch orientierten, konzeptgestützten Projekten

Vernetzung von Kulturproduzenten und –reproduzenten sowohl über thematische Klammer als auch bei konkreten Projekten

Setzen von kulturpolitischen Signalen, dass neue Wege, Risikobereitschaft und Kreativität besonders gefördert werden

Künstlerisch:

Künstlerische Auseinandersetzung und Bewältigung eines gesellschaftlich aktuellen und relevanten Themas: „Das Fremde“

Innovation durch vermehrt kreatives und unkonventionelles Gestalten und Programmieren von konzeptgestützten Projekten

Verbindung/Wechselwirkung/Einbezug überregionaler und internationaler Kunst/Kultur

Aufarbeitung des Themas im regionalen oder lokalen Kontext

Konkreter Inhalt und Ort des Projekts sind vollkommen freigestellt

Wirtschaftlich:

Finanzierung der einzelnen Festivalprojekte nicht ausschließlich durch öffentliche Gelder, Eigenfinanzierungsanteile sind auch aus Gründen der Identifikation und Motivation anzustreben

Die qualitativ entsprechenden Projekte (Juryauswahl) sollen auch dementsprechend finanziert werden (können)

Mitfinanzierung und Kooperation durch die Gemeinden, in denen Projekte stattfinden

Intensive Zusammenarbeit mit dem ORF, den Printmedien und der Fremdenverkehrswerbung

Durchführung von überregional wirksamen Werbe- und PR-Maßnahmen

Begleitende Maßnahmen: (z.B. wirtschaftliche Leistungsberechnungen, Umwegrentabilität)

Organisation

Die grundsätzliche Leitung und Koordination des Festivals obliegt dem (in der Konstituierungsphase befindlichen) Verein „Festival der Regionen“. Die Festivalleitung, bestehend aus sechs Mitgliedern, ist mit dem Vereinsvorstand ident.

Die Aufgaben der Festivalleitung sind in erster Linie:

Festlegung der Zielsetzungen

Sicherung der Finanzierung

Bestellung des Personals

Projektausschreibung

Auswahl der Jury/Beiratsmitglieder

Sonderveranstaltungen und Rahmenprogramm

Marketing

Dokumentation

laufende Gesamtkoordination

Der Verein „Festival der Regionen“ übernimmt die alleinige rechtliche Trägerschaft zur Abwicklung des Festivals.

Anhang 3: Festival der Regionen – Blick hinter die Kulissen

Positionierung und Struktur im Überblick

- Gegenwartskunst und -kultur mit regionalem Kontext
- Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen
- Soziale, künstlerische und ästhetische Prozesse in den Regionen als Teil der Entwicklung von Festivalprojekten
- Dezentralität: Signal gegen die Konzentration kultureller Angebote auf die Zentren
- Stärke der Dezentralität: Aufteilung der Organisationsaufgaben auf KünstlerInnen, Kulturinitiativen und Festivalbüro; dadurch Stärkung der Identifikation mit dem Festival und Herausforderung an die inhaltlichen und organisatorischen Kompetenzen der ProjektträgerInnen
- Öffentliche Ausschreibung und Jurierung der Projekte durch Festivalvorstand und einen international besetzten Beirat anstelle des Intendantenprinzips
- Verbindung von Tradition und Innovation
- Vermittlungsanspruch an ein breites Publikum
- Innovationsimpuls für Kulturinitiativen und KünstlerInnen
- Förderung junger, nicht etablierter KünstlerInnen
- Aufhebung und Überwindung von Grenzen zwischen Alltagskultur und Kunst, zwischen KünstlerInnen, Kunstwerken und Publikum, zwischen den einzelnen Kunstsparten

Die Zielsetzungen und Positionen des Festival der Regionen sind somit:

- gesellschaftspolitische (Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen, Beitrag zu einem weltoffenen Klima in Oberösterreich)
- kulturpolitische (Innovationsimpuls und Stärkung lokaler Kulturinitiativen, Anknüpfen an lokale Kulturidentitäten und -traditionen, Positionierung gegen Kulturkonsumismus, Einbeziehung und Ansprechen breiter Bevölkerungsschichten)
- künstlerische (Förderung junger KünstlerInnen, Förderung der künstlerischen Handlungskompetenz, Forcierung unterrepräsentierter Kunstformen, Absage an die Kunst in Warenform, Prozessorientierung)
- regionalentwicklerische (Kunst als Investition in das Fantasie- und Kreativitätspotenzial, KünstlerInnen als modellhafte ProblemlöserInnen,

Entwicklung von Pionierprojekten, die in gleicher oder anderer Form weiterbestehen, Stärkung eines Regionalbewusstseins mit Weitblick)

- kulturvermittlerische (neue Kunstformen durch Teilnahme und Mitgestaltung an künstlerischen Prozessen erfahren und kennenlernen)

Das Land Oberösterreich stieg 1993 in die Finanzierung unter folgenden Bedingungen ein:

- Finanzierung nicht ausschließlich durch das Land Oberösterreich
- Keine Finanzierungszusage auf Dauer (Weiterfinanzierung nach Evaluation des jeweils vorangegangenen Festivals)
- Finanzierung des Festival nur, solange der künstlerische und kulturpolitische Zielerreichungsgrad befriedigend ist
- Keine Finanzierung mehr, sollte das Festival organisatorisch oder inhaltlich zur Routineveranstaltung verkommen sein

Organisationsstruktur: Stellen, Abläufe und Hierarchien

Träger des Festivals der Regionen ist der Verein Festival der Regionen. Per Vereinsstatut ist die Mitgliedschaft auf Personen beschränkt, die im Vorstand tätig sind (respektive waren) oder die Leitung des Festivals innehaben. Damit ist gewährleistet, dass die Agenden des Vereins nur vom Vorstand und damit von jenem Gremium wahrgenommen und gesteuert werden, die für das Festival der Regionen in juristischem und organisatorischem Sinne Verantwortung tragen. Kraft des Statuts ist es Dritten somit unmöglich, direkt in die Politik des Festivals einzugreifen.

Für die Leitung des Festivals ist der Verein aber nur von untergeordneter Bedeutung. Wie zahllose andere Vereine im Kulturbereich, hat sich auch der Verein Festival der Regionen nur konstituiert, um vor allem der öffentlichen Hand – die einen Verein sehr viel leichter fördert, als natürliche Personen im Sinne des Gesetzes – einen offiziellen Ansprechpartner bieten zu können.

Die Entscheidung sämtlicher strategischen Fragen liegt in der Kompetenz und Verantwortung des Festivalvorstandes. Der Festivalleiter muss demgegenüber als medienwirksamste Figur in den Augen der Öffentlichkeit die höchste „moralische“ Verantwortung für die Geschicke des Festivals tragen.

Bei der Zusammensetzung des Vorstandes muss eine breite Streuung von Talenten, Erfahrungen und Kompetenzen berücksichtigt werden, um das Festival auf Kurs zu halten. Dazu zählen Kenntnisse der internationalen Entwicklung zeitgenössischer Kunst, ein guter Draht und eine Vielzahl an Kontakten zu den oberösterreichischen Kulturinitiativen, KulturpolitikerInnen und Medien sowie zu (inter)nationalen KünstlerInnen und Organisationen. Um als Ganzes mehr als die Summe der Einzelteile zu sein, muss der Vorstand eine gewisse Bandbreite an Positionen, Weltanschauungen und Herangehensweisen in sich vereinen, ohne durch allzu große

Differenzen und daraus resultierenden permanenten Richtungsstreitigkeiten handlungsunfähig zu werden. Vereinfacht gesagt ist vor allem das Mischverhältnis zwischen Pragmatismus und Utopismus entscheidend.

Beim Vorstand ist zwischen dem Kern und dem erweiterten Vorstand zu unterscheiden. Im Kernvorstand werden alle wichtigen Entscheidungen vorbereitet und getroffen.

Der erweiterte Vorstand wird laufend informiert und dient dem Kernvorstand in beratender Funktion. Vor allem bringt der erweiterte Vorstand die Sichtweisen der wichtigsten Stake holders des Festival der Regionen ein, die in diesem Gremium vertreten sind. Mit dem Land als größtem Festival-Financier, der Stadt Linz als drittgrößtem und dem ORF als bedeutendstem Medienpartner sind drei wichtige Festivalpartner repräsentiert. Die Integration von VertreterInnen dieser Partner ermöglicht eine reibungslose und flexible Kommunikation mit ihnen und gewährleistet eine erstklassige Kontaktpflege.

Als oberstes Gremium ist der (Kern)Vorstand für die Politik des Festivals und vor allem für Entscheidung inhaltlicher Fragen zuständig. Festivalleitung und Geschäftsführung sind diesem Gremium regelmäßig berichtspflichtig und können keine wichtige Frage (inhaltlich, organisatorisch, personell oder finanziell) ohne Billigung durch den Vorstand entscheiden. Für die Umsetzung beschlossener Maßnahmen und die Koordination der Wege zum Ziel sind Festivalleitung und Geschäftsführung verantwortlich und genießen Handlungsautonomie. Die Entflechtung (1997) von Festivalleitung und wirtschaftlicher Verantwortlichkeit sorgte für mehr Übersichtlichkeit, Professionalität und Klarheit.

In die Agenden des Festivalleiters fällt die Koordination aller programmatischen und inhaltlichen Fragen, das Vermitteln von Partnerschaften und Kooperationen, die Repräsentation des Festivals gegenüber Subventionsgebern, Sponsoren, Gemeinden, Medienpartnern und der Presse sowie die Führung aller Verhandlungen. Das Aushandeln der Verträge mit den Projektverantwortlichen übernehmen Festivalleitung und Geschäftsführung sinnvollerweise gemeinsam, um mit den Projekten sowohl ästhetische und organisatorische als auch budgetäre Fragen so schnell wie möglich zu klären.

Der Geschäftsführung obliegt die wirtschaftliche Leitung des Festivals, die Vorbereitung aller Subventionsansuchen, das Erstellen, Verwalten und Abrechnen des Budgets, die Buchhaltung und Finanzkontrolle, die Abwicklung der Zwischenfinanzierungen und der Abschluss der Versicherungen. Darüber hinaus übernimmt die Geschäftsführung die Verhandlungen und Gestaltung der finanziellen Aspekte in der Zusammenarbeit mit den einzelnen Projekten und wacht darüber, dass sich alle Projektverantwortlichen rechtzeitig um die erforderlichen Bewilligungen und Genehmigungen kümmern. Damit liegt ein wichtiger Teil der Projektbetreuung und Beratung auch in den Händen der Geschäftsführung.

Diese „Gewaltentrennung“ bedingt eine permanente intensive Kommunikation und Kooperation von Leitung und Geschäftsführung, da zahlreiche zu treffende Entscheidungen sowohl inhaltliche als auch wirtschaftliche Aspekte betreffen. Zu

den gemeinsamen Aufgaben zählt auch die Aufbereitung aller Entscheidungsgrundlagen für den Vorstand.

Was die Gestaltung der Arbeitsverhältnisse betrifft, sind alleine Festivalleiter und die Geschäftsführerin Dauerbeschäftigte des Festival der Regionen im halben Beschäftigungsausmaß. Alle weiteren MitarbeiterInnen des Festivalteams sind AuftragnehmerInnen und schließen Werkverträge mit dem Verein. Damit hält das Festival der Regionen die Personalkosten so niedrig wie möglich; feste Anstellungen würden derartige Lohnnebenkosten verursachen, die die Overheadkosten zu Lasten des Budgets für Projekte in die Höhe treiben und Overheadkosten und Projektkosten in ein kulturpolitisch fragwürdiges Verhältnis zu einander setzen würden.

Mit der klaren geografischen Schwerpunktbildung des Festival der Regionen 1999 experimentierte das Festivalteam mit einer neuen Form der Projektbetreuung. Sie beruhte auf dem Kalkül, den sowohl in ihrer Dimension als auch Zielsetzung sehr ambitionierten Projekten professionelle „Entwicklungshelfer“ zur Seite zu stellen.

So waren allein an der Aufführung der „Stromlinien“ – ein Landschaftstheaterprojekt in Form einer nächtlichen Schiffsfahrt auf der Donau – über 25 Vereine und mehr als 300 LaiendarstellerInnen und HelferInnen aus der Region beteiligt. Das vom örtlichen Tourismusverband (mit 17 Mitgliedsgemeinden) getragene, maßgeblich mitfinanzierte und veranstaltete Projekt sollte der gesamten Region einen neuen, nicht zuletzt auch qualitätstouristischen Impuls geben.

PR und Erscheinungsbild

In einer Zeit des Primats des Visuellen und der Oberflächenorientierung trägt ein überzeugender optischer Auftritt in nicht zu unterschätzendem Maß zum Gelingen des Festivals bei. Im Konkurrenzkampf um die Aufmerksamkeit und Zeit der Kultur-„KonsumentInnen“ muss das Corporate Design das Festival überzeugend und unübersehbar in der Kulturlandschaft positionieren und muss dabei den Versuch wagen, eine Vielzahl heterogener Bezugsgruppen anzusprechen.

War die Gestaltung der visuellen Festivalidentität in den Agenden des ersten Festivals 1993 noch in Zusammenarbeit mit einem freiberuflichen Grafiker gelegen, so wurde sie in den Jahren 1995 und 1997 im Rahmen einer Partnerschaft von einer Linzer Werbeagentur übernommen. Diese brachte nicht nur ihr gestalterisches Know-how, sondern auch ihre Geschäftskontakte in die Partnerschaft ein und beteiligte sich am Generieren von Sponsoringpartnerschaften. Geling auch in beiden Jahren die Erarbeitung einer unverwechselbaren, griffigen visuellen Festivalidentität, so hatte die Zusammenarbeit mit der Werbeagentur doch auch unübersehbare Nachteile, die zum Aufkündigen der Zusammenarbeit nach dem Festival 1997 führten. Zum einen mussten die PR-Verantwortlichen einen Gutteil ihrer Arbeitszeit auf die Agenturbetreuung verwenden, und zum anderen wurde die Abwicklung der Sponsoringpartnerschaften durch den zusätzlichen Mitspieler gerade auf kommunikativer Ebene nicht einfacher. Am schwerwiegendsten war aber die Tendenz zu einem „overdesigten“ Erscheinungsbild, in dem eine durchaus

avancierte Werbeästhetik den kontroversiellen Charakter einzelner Projekte sowie die Inhalte zu übertünchen drohte. Vor allem die Gestaltung des Festivalkataloges 1997 provozierte in dem allzu aufgesetzten Design gegenüber der traditionell skeptisch eingestellten Kulturszene teilweise heftige Kritik.

Mit dem Generationswechsel nach dem Festival 1997 strebte das Festival der Regionen hier eine deutliche Verschlanung und Reduktion an, die sich zuallererst in der Entwicklung eines neuen, schlichteren Logos ausdrückte. Die Wiedereinbindung der Gestaltungsagenden in das Festivalteam trug wesentlich zum Gelingen eines geschlossenen, kohärenten und wiedererkennbaren Festival-Auftrittes bei.

Ebenso wenig wie ohne gut gestalteten visuellen Auftritt kommt das Festival ohne professionelle Öffentlichkeitsarbeit aus. Wurde der Aufwand für die externe Kommunikation beim ersten Festival der Regionen noch sträflich unterschätzt – eine fallweise im Büro präsenste Freelancerin sollte die gesamte Öffentlichkeitsarbeit betreuen – so zählt professionelle und gut organisierte externe Kommunikation seit 1995 zu den besonderen Stärken des Festivals. Bis einschließlich zum Festival 1997 war jeweils eine einzelne Person mit den PR-Agenden betraut. Läßt sich die Arbeit zwar in der Anlaufphase des Festivals bequem mit einer 30 – 40-Stundenwoche erledigen, so steigt der Arbeitsaufwand exponentiell, je näher der Festivalbeginn rückt.

Beim Festival der Regionen 1999 setzte die Organisation von Anfang an auf zwei zu gleichen Teilen engagierten und verantwortlichen Kommunikatoren, die dem Festival als Auftragnehmer zunächst halbtags zur Verfügung standen und ihren Arbeitsaufwand kontinuierlich dem steigenden Arbeitsaufwand anpassten.

Seit 1997 kooperiert das Festival der Regionen mit einer Münchner PR-Managerin, die schwerpunktmäßig den deutschen Medienmarkt bearbeitet und das Festival wiederholt in deutschen Qualitätsmedien platzieren konnte. Die PR in Deutschland beschränkt sich aus budgetären Gründen auf zwei Presseaussendungen mit Nachfass-Telefonaten und dem Aktivieren persönlicher Journalistenkontakte. Ein weiteres auftragnehmendes, eher externes Teammitglied ist der Webmaster, der den World Wide Web-Auftritt des Festivals strukturell konzipiert und gestalterisch sowie technisch umsetzt.

Ebenfalls auf Auftragsbasis arbeiten bzw. arbeitet die KunstvermittlerIn(nen), die für das Festival der Regionen seit 1997 ein Kunstvermittlungskonzept entwerfen und umsetzen. Hauptzweck der Übung Kunstvermittlung ist es, Einstiegshilfen für das Verständnis zeitgenössischer Kunstformen und künstlerischen Denkens zu schaffen, um Festivalinhalte einem breiten Publikum verständlich zu machen. Daneben umfasste die Kunstvermittlung 1999 die laufende Beratung der ProjektbetreiberInnen und die Koordination von Kommunikationsprozessen zwischen KünstlerInnen und den direkt in das Projekt einbezogenen Gruppen aus den örtlichen Bevölkerungen.

Lebenszyklus ...

Die Planung eines Festival der Regionen beginnt etwa eineinhalb Jahre im Voraus.

Hier muss die grundsätzliche Entscheidung über die zeitliche Platzierung und Länge des Festivals immer wieder aufs Neue entschieden werden. Termine im Herbst verbieten sich aufgrund der Dichte an oberösterreichischen Kultur-Großveranstaltungen im September (Wiederbeginn der Theatersaison, Ars Electronica, Brucknerfest Linz); ein Termin nach September kommt aufgrund der zahlreichen Festival-Veranstaltungen unter freiem Himmel nicht mehr in Frage. Der Hochsommer hat sich als Urlaubs- und Ferienzeit als wenig günstig erwiesen (und dem Festival 1997 Kritik eingetragen). Gut bewährt hat sich eine Terminisierung von Mitte Juni bis Anfang Juli (auch wenn hier statistisch die Wetterunbeständigkeit am ausgeprägtesten ist).

Eine zu kurze Festivaldauer birgt die Gefahr, sowohl jenen Publikumsteil, der das gesamte Festival verfolgen möchte, als auch berichterstattende Medien zu überfordern. Ein zu lange programmiertes Festival riskiert wiederum, an Intensität und Spannung zu verlieren. Eine Dauer zwischen 10 und 14 Tagen hat sich über die Jahre (vor allem in Hinblick auf die Medienberichterstattung) als gute Kompromisslösung herausgeschält.

Die wichtigste und heikelste Entscheidung, auf die sich der Vorstand verständigen muss, ist die Findung eines Themas für das Festival der Regionen. Keine Entscheidung hat für das Festival derart weitreichende Folgen. Das Thema und der daraus resultierende Titel sind der Kristallisationspunkt für die Identität des jeweiligen Festivals und maßgeblich an dem schwer objektivierbaren, aber stets vorhandenen „Festivalgefühl“, das sich auf alle Beteiligten auswirkt. Da sowohl das Thema als auch der Titel spätestens eineinhalb Jahre prae festum gefunden werden muss, liegt eine besondere Herausforderung in der Antizipation eines Themas, das zeitversetzt möglichst aktuell sein muss. Die Fixierung auf ein Thema, das sich im Nachhinein als allenfalls seasonsaktuell herausstellt, kann dem Festival einen schweren Imageschaden und eine deutlich eingeschränkte Resonanz und Wirksamkeit bescheren.

Auch die Schwierigkeit, ein (aus der Natur der Sache heraus oft kontroversielles) Thema mit gesellschaftspolitischer Relevanz in einen möglichst positiven Titel zu übersetzen, will bewältigt werden. Je positiver der Titel formuliert werden kann, desto leichter fällt es der Erfahrung nach, dem Festival externe Unterstützung, Gefälligkeiten und Kooperationen angedeihen zu lassen (wenn etwa ein Landwirt davon überzeugt werden soll, eine Wiese für eine Freiluftaufführung günstig oder gar kostenlos zu überlassen).

Gleichzeitig sollen Thema und Titel ein heterogenes Publikum und unterschiedliche Bezugsgruppen gleich gut ansprechen können. Das beginnt einerseits bei den SubventionsgeberInnen und führt über potenzielle und tatsächliche Sponsoren zu JournalistInnen, die wiederum in unterschiedlichen Branchen (Kunst- und Kultur, Regionales / Chronik, Feuilleton) und auf unterschiedlichen Qualitätsniveaus arbeiten. Anderserseits müssen Titel und Thema auch einen wesentlichen Beitrag zur Aktivierung eines Publikums leisten, das in seiner Zusammensetzung von prinzipiell an zeitgenössischer Kunst Desinteressierten über ein aufgeschlossenes Laien- hin zu einem Fachpublikum reicht.

Und nicht zuletzt entscheidet das Titel-Thema-Gespann zu einem Gutteil darüber, wieviele Projekte von welchen Initiativen und KünstlerInnen (und in welcher Qualität) eingereicht werden. Mit der hier zu treffenden Entscheidung muss also ein beachtlicher Spagat erfolgreich vollzogen werden.

Parallel zur Diskussion des Themas legt der Vorstand in groben Zügen den Charakter des Festivals fest. Das kann von der Festlegung auf pragmatische, „konsumentenfreundliche“ Strukturen mit einem Überhang an „klassischen“ Veranstaltungen bis zu visionären Entwürfen reichen und bis zur Auflösung genauer Zeit- und Ortsstrukturen gehen. Hat diese Entscheidung zwar bereits ihren Einfluss auf die Nuancierung der Ausschreibung, so liegt der Hauptaufwand doch in der Adaption der ausgewählten Projektpalette, die nach Abschluss einer vorläufigen Auswahl dann in ein entweder „pragmatisches“ oder „visionäres“ Festivalgefüge eingepasst werden muss.

Sind Titel und Thema einmal festgelegt, ist die Formulierung eines Ausschreibungstextes eine vergleichsweise harmlose Aufgabe. Gleiches gilt für die Aussendung der Einladung zur Projekteinreichung sowie dank der ausgezeichneten Medienkontakte des Festivals auch für die begleitende Pressearbeit.

Ein aufwändigeres Unterfangen gilt es wiederum mit der Auswahl eines Beirats/Jury zu bewältigen. Sie soll Garant für ein überregional, wenn nicht international präsentables künstlerisches bzw. ästhetisches Niveau des Festivals sein, die Projektauswahl objektivieren und uns vor dem Anwurf, Freunde oder „LieblingkünstlerInnen“ zu begünstigen, schützen. Dieser Beirat musste in seiner Gesamtheit eine spartenübergreifende Expertise gewährleisten, mit der internationalen Kunst- und Kulturpolitikentwicklung vertraut sein, eine vertretbare Breite inhaltlicher Ansätze und Präferenzen repräsentieren und sollte nicht zuletzt auch noch einigermaßen mit Oberösterreich und seinen kulturellen Verfasstheiten vertraut sein. Auch Geschlechterparität sollte gegeben sein. Mehr als eine Zwei-Tagesklausur mit der Jury erwies sich als unmöglich; selbst diese Maximaldauer reichte aber nie zu einer wirklich gründlichen Beurteilung und Diskussion von bis zu 200 Projekten. In zahlreichen anschließenden Treffen werden Festivalstruktur, Schwerpunktregionen und Teilnehmer festgelegt.

Dahingegen unaufwendiger gestaltet sich die Personalrekrutierung, die dank der großen Zahl von Kontakten, der Kenntnis der Szene und freier Kapazitäten sowie des hohen Renommées des Festivals nicht schwer fällt. Dazu gehört nicht nur die Besetzung von Sekretariat, Design- und PR-Stelle, sondern auch die Auswahl eines Fotografen, der die künstlerische Dokumentation des Festivals betreut. Mit dem Festival der Regionen 1997 wurde die künstlerische Dokumentation des Festivals um eine literarische Begleitung des Festivals erweitert.

Die etwa gleichzeitig – im Sommer des Jahres vor einem Festival – beginnenden Subventionsverhandlungen auf formeller und informeller Ebene gestalten sich nach vier Auflagen des Festivals mit guten Leistungsbilanzen nicht schwierig. Auf Basis der Subventionen für das vorangegangene Festival sowie die Kenntnis der zu erwartenden Ausgaben für Overheadkosten (Büro), Personal und Medienproduktion

(Programmhefte etc.) ist die Erstellung eines groben und ziemlich zuverlässigen Budgetrahmens unproblematisch. Die Finanzierungszusage des Landes Oberösterreich (als *conditio sine qua non* für das Festival) ist in ihrer Höhe mehr Formsache denn Unwägbarkeit.

Mit der Programmstruktur steht auch die Topografie eines Festivals fest: es läßt sich ein dreiviertel Jahr vor dem Festival sagen, an welchen Orten es dieses Mal vertreten sein wird. Die Erfahrung mit Projekten, die örtlich verlegt werden zeigt, dass es oft nur unter größten Schwierigkeiten möglich ist, Schwerpunkte „künstlich“ zu bilden. Sie ergeben sich aus der Programmstruktur im geografischen Sinne entweder von selbst oder gar nicht.

Ist der vorläufige Budgetrahmen gezogen, beginnen Terminvereinbarungen mit den einzelnen ProjekteinreicherInnen, um Details der Zusammenarbeit zu besprechen, die jeweiligen Projekte besser kennenzulernen, mögliche Synergieeffekte mit anderen Projekten auszuloten und vor allem über den Finanzierungsbedarf Klarheit zu gewinnen. Bei der Beurteilung des tatsächlichen Finanzierungsbedarfes eines Projektes müssen wir abschätzen, ob die mit der Projektbeschreibung eingereichte Aufstellung erwarteter Einnahmen und Ausgaben realistisch ist oder nicht. Wenn nötig, korrigieren Festivalleitung und –geschäftsführung, denen die Verhandlungsführung obliegt, zu optimistische oder pessimistische Einnahmenerwartungen, regen eine Änderung der Höhe der kalkulierten KünstlerInnenhonorare an und informieren über die Erschließung möglicher weiterer Einnahmequellen (aus projektbezogenem Sponsoring und Zuschüssen von den Gemeinden, in denen die Projekte stattfinden sollen). Die Verhandlungen enden mit dem Abschluss eines Vertrages zwischen dem Festival der Regionen und der / dem ProjekteinreicherIn, in dem die beidseitigen Rechte und Pflichten festgelegt werden. Im Vertrag sind unter anderem Tranchierung und Auszahlungstermine der Projektfinanzierung geregelt.

Sind die Übereinkommen mit den Projekten getroffen, beginnt die zweite Runde der Subventionsverhandlungen, wobei das Festival der Regionen nun auch Kontakte zu jenen Gemeinden aufnimmt, in denen Festivalprojekte stattfinden werden, und bemüht sich, dort entweder finanzielle Unterstützung für das Festival an sich oder das jeweilige Projekt zugesagt zu bekommen. Diese Kontaktaufnahme geht meist mit einer offiziellen Präsentation des Festivals einher, was für eine gute Zusammenarbeit mit den zuständigen LokalpolitikerInnen und Behörden unerlässlich ist.

Anlässlich einer Klausurtagung, an der Festivalvorstand und –team sowie alle Projektverantwortlichen teilnehmen, werden Corporate Design wie Marketing- und Kommunikationskonzept intern präsentiert. Diesem Klausurtag kommt insoferne besondere Bedeutung zu, als es neben dem obligaten Fest für alle Beteiligten relativ knapp vor Festivalbeginn der einzige Termin ist, an dem alle Beteiligten versammelt sind. Ein angenehmer, produktiver und konstruktiver Verlauf der Klausur ist Kern eines Identitätsbildungsprozesses, aus dem das zitierte „Festivalgefühl“ entsteht und der unerlässlich ist, um eine Summe von Projekten zu einem kohärenten und überzeugenden Festival zu verdichten. Im Laufe des Klausurtages präsentiert sich sowohl das Festival (Einführung in Ziele, Funktionsweise und Geschichte) als auch

jedes Projekt. Die wichtigste Funktion dieses Tages ist, die Projektverantwortlichen auf die Identität des Festivals, das Thema, die Kommunikationsstrategie und das Corporate Design „einzuschwören“. Nach diesem Klausurtag liegt es an einer funktionierenden und motivierenden internen Kommunikation, die Festivalkohärenz zu wahren und zu vertiefen.

Rund um die Klausurtagung präsentiert die Festivalleitung auch dem Land Oberösterreich den vorläufigen Stand der Dinge, und zwar dem Landeshauptmann in seiner Funktion als Landeskulturreferent. Diese Präsentation erfordert gelegentlich diplomatisches Fingerspitzengefühl, gerade wenn es um die Integration potenziell kontroversieller Projekte geht. Mit dieser Zwischenpräsentation versichert sich das Festival der Rückendeckung seines wichtigsten Financiers und Partners, der gerade dann, wenn es auf Bezirks- oder Gemeindeebene zu Konflikten oder Problemen zwischen einem Festivalprojekt und Lokalpolitik oder Behörden kommt, immer wieder zugunsten des Festivals interveniert oder Missverständnisse beseitigt.

Die Festlegung des Festivalprogrammes ermöglicht den Beginn der Kontaktaufnahme mit potenziellen zukünftigen Sponsoren wie auch mit jenen Unternehmen und Körperschaften, die mit dem Festival in früheren Jahren Sponsoringpartnerschaften eingegangen sind. Unerlässlich ist das Zustandekommen einer Partnerschaft mit einer Bank und einer Versicherung.

Ein halbes Jahr vor Festivalbeginn beginnt die zügige Umsetzung des Kommunikationsplanes: die Finalisierung, Konkretisierung, Betreuung und Realisierung der Medienpartnerschaften mit vertraglicher Regelung, die Feinterminisierung und Durchführung von Aussendungen, Pressekonferenzen und Redaktionsbesuchen, die Textierung und Produktion der Eigenmedien in Abstimmung mit den Projektverantwortlichen, das Herstellen der internen Kommunikation wie der Kommunikation mit Gemeinden, GeldgeberInnen und PartnerInnen als Stake holdern des Festivals. Traditionell ist ein diesbezüglicher Arbeitsschwerpunkt dem Tourismusbereich gewidmet. In Kooperation mit einem Tourismusspezialisten konzipiert das Festival Nächtigungspackages für einzelne Orte und Veranstaltungen, die dann an die Reise- und Tourismusredaktionen überregionaler Medien kommuniziert werden. In Kooperation mit der assoziierten PR-Stelle in der BRD werden die Festivalinhalte in ein internationales Format übersetzt.

Mit der Durchführung und Abwicklung der Veranstaltungen und Präsentationen erreicht das Festival den Höhepunkt in seinem Zyklus. Die Programmdichte, die geografische Streuung der Spielorte und die vor allem mit Mobiltelefonie bewerkstelligte Koordination des Festivalteams erfordern einen beträchtlichen Kraftaufwand, der die letzten vorhandenen Energien mobilisiert. Zur Vorbereitung der Abschluss-Pressekonferenz erstellt das Festivalteam noch im Zuge des Festivals eine grobe Statistik über die Publikumszahlen, die der Presse am Festivalende kommuniziert werden. Auch die Pressebetreuung ist mit dem Festival in ihrer intensivsten Phase, in der laufend JournalistInnen mobilisiert und am Ort des Geschehens betreut werden müssen und jeden Tag eine Zwischenbilanz an die Presse ergeht.

Nach der Abschluss-Pressekonferenz folgt eine kurze Ruheperiode, nach der mit der Aufbereitung und Dokumentation des Festivals begonnen wird. Die Schlussberichte der Projektverantwortlichen sind einer der elementarsten Bausteine für die Evaluation des Festivals; 1999 wurde erstmals systematisch die Zufriedenheit der ProjektbetreiberInnen mit dem Marketing und den Serviceleistungen des Festivals sowie eine Bewertung des Zielerreichungsgrades sowohl der Projekte als auch des Festivals selbst erhoben.

In der Nachbearbeitungsphase konzipiert die PR-Abteilung den Festival-Katalog und besorgt die Redaktion. Parallel dazu wird der Pressespiegel erstellt und statistisch ausgewertet. Die Geschäftsführung erarbeitet eine vorläufige Abrechnung des Festivals. Nach abschließenden Besprechungen, bei denen der Fokus auf möglichen Verbesserungen für ein nächstes Festival liegt, endet die Zusammenarbeit zwischen Festival und temporärem Personal.

Die Ablaufphasen eines Festivals im Überblick

- Terminfestlegung: eineinhalb Jahre im Voraus (Vorstandsbeschluss)
- Diskussion möglicher Themen und Festlegen eines Themas: eineinhalb Jahre im Voraus (Vorstandsbeschluss, Billigung durch den erweiterten Vorstand)
- Formulierung der Ausschreibung (Vorstand, Leitung und PR)
- Distribution der Ausschreibung (PR): Direct mailings an Kulturinitiativen
Einreichende aus den Vorjahren, ehemalige ProjektbetreiberInnen; Pressearbeit (Spätwinter / Frühling des Jahres vor dem Festival)
- Auswahl einer Jury: Einladung und Zusagen (Vorstand bzw. Leitung)
- Sammlung der Einreichungen
- Jurierung der Einreichungen im Rahmen einer zweitägigen Klausur (1993 - 1999) (Sommer des Jahres vor dem Festival)
- Personalrekrutierung (PR, Projekt- respektive Regionalbetreuung, Print- und Webdesigner, Sekretariat) (Sommer des Jahres vor dem Festival)
- Schaffung der Konvergenz von Festival-Titel und Thema zur vorliegenden Projektstruktur (Erarbeitung durch Leitung / Beratung und Billigung durch den Vorstand)
- Subventionsverhandlungen Pt. I (Bund, Land, Linz) (Leitung) (Spätsommer / Herbst des Jahres vor dem Festival)
- Erstellung eines vorläufigen Budgets
- Entscheidung regionaler Schwerpunktbildungen (je nach Projektstruktur) (Erarbeitung durch Leitung, Beratung und Billigung Vorstand) (Spätherbst des Jahres vor dem Festival)

- Verhandlungen mit den Projekten und Abschließen von Projektverträgen (Rechte, Pflichten, Finanzierung (Leitung) (Spätherbst / Winter des Jahres vor dem Festival)
- Erstellung des definitiven Budgets ((Spätherbst / Winter des Jahres vor dem Festival)
- Erarbeitung des detaillierten Marketingkonzeptes und der Mediaplanung (PR, Leitung) (Spätherbst)
- Erarbeitung des Corporate Design und der Website-Struktur (Designer, Leitung) (Spätherbst)
- Subventionsverhandlungen Pt. II (Gemeindeebene) (ab Spätherbst / Winter des Jahres vor dem Festival)
- Klausurtag mit VertreterInnen aller ausgewählten Projekte (Vorstellung des Festivals, Festival-Prinzipien, Präsentation der Marketingstrategie und des Corporate Design, wechselseitiges Kennenlernen der Projekte untereinander)
- Zwischenpräsentation bei Land Oberösterreich als wichtigster Stake holder (Leitung) (Spätherbst im Jahr vor dem Festival)
- Erste öffentliche Präsentation (Pressekonferenz) (Spätherbst im Jahr vor dem Festival)
- Akquirieren von Sponsorings (PR, Leitung, Vorstand) (ab Spätherbst des Jahres vor dem Festival)
- Abwicklung Marketingplan, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit (Betreuung und Realisierung der Medienpartnerschaften, Pressekontakte, Eigenmedienproduktion- und -distribution, interne Kommunikation, Kommunikation mit Sponsoren)
- Konzeption und Verwirklichung einer Schwerpunktnummer zum Festivalthema in Kooperation mit einer oberösterreichischen Kunst/Kultur-Zeitschrift
- Konkrete Umsetzung der Planung: Zwischenfinanzierung, laufende Budgetkontrolle (Festival und Projekte), Einholen von Genehmigungen und Bewilligungen, Planung der Eröffnungsveranstaltung, regelmäßige Kommunikation mit und Beratung der ProjektbetreiberInnen, Vermitteln von KooperationspartnerInnen an die Projekte, Aufbau und Pflege von Kontakten mit Gemeinden, Projekt-KooperationspartnerInnen, regelmäßige Berichte an den Vorstand (ab ca. einem halben Jahr vor Festivalbeginn)
- Durchführung des Festivals
- Interne Evaluation: Publikums- und Einnahmenstatistik, Erfahrungen und Festivalbewertungen der ProjektbetreiberInnen, Abschlussberichte von Projekt- und Regionalbetreuung sowie PR (Bericht an Leitung und Vorstand)

- Rohabrechnung
- Nachbereitung und Dokumentation: Vorbereiten des Kataloges (PR, Designer), Pressespiegel, Dankeschreiben und Dokumentationen an PartnerInnen, Stakeholder (inklusive Sponsoren)
- Abschlussbericht der Leitung an den Vorstand
- Nachbesprechung mit Land Oberösterreich: Entscheidung über Weiterfinanzierung durch das Land
- Endgültige Abrechnung
- Archivierung der Unterlagen

Anhang 4: Festival der Regionen - Namen und Projekte

Festival der Regionen 1993: Das Fremde

Projekte

Leo Schatzl: Tabu Zone #2 (1993)

Günther Selichar: Suchbilder

Edition Walter Fehlinger: Kartenpost 1993

Joseph Kosuth: Labyrinth

Offenes Kulturhaus: Das Fremde – der Gast

Kurt Palm: Im Dschungel schwarzer Träume

O2: Das Fremde im Spiegel

Kabarett O2: Von Insel zu Insel

Christian Schacherreiter & 10saiten1bogen: Mia san mia

Landestheater Linz: Felix Mitterer - Abraham

Kultur im Gugg & Theaterclub Kiew: Kusma

Theater Phönix: Thomas Baum - H.J.

O-Theater: Oskar Zemme - Ausgesetzt

Theater des Kindes: Robinson sucht Crusoe

Kulturinitiative Wels: Physical Acts

Jazzatelier Ulrichsberg: Synergetics - Phonomanie III

Kulturverein Kino Ebensee: Birth, School, Work, Death

Peter Androsch: Bellum Docet Omnia

Projektgruppe Kunsttagesreise: PrestupOrUmstieg

Cavomaniacs: Das Loch

Wolfgang Mitterer: Stimmensinfonie

Paul Zauner: Die Innviertler Seele

Sunnseitn: Ein kleiner Grenzverkehr

Landstrich: Hochzeit im Haus

Literaturkanzlei: Fremdenverkehr

Mühlviertler Kulturzeitschrift: Wurzeln und Flügel

Moviemento: Feindbilder - Freundbilder

Local-Bühne Freistadt: Kinoheimat - Heimatkino

Museum der Wahrnehmung: Die selbe Welt?

Schulprojekte: HBLA Steyr: Sine Responso - Szenen von Hass und voll von Liebe;
HS 10 Linz: Das Mädchen Aschurin / Der Regenbogenvogel; HBLA Rohrbach:
Fremde Heimat - Eine Forschungsreise ins tiefste Mühlviertel

Festivalteam

Susanne Jirkuff, Peter Klimitsch, Sigrid Moser, Jutta Skokan, Günther Stockinger
(Festivalleiter und Geschäftsführer), Brigitte Vasicek, Gottfried Hattinger
(Kataloggestaltung)

Festivalvorstand

Wolfgang Preisinger, Franz Prieler, Karin Sinhuber, Rainer Zendron; Josef Ecker,
Hannes Leopoldseder

Jurymitglieder

Houchang Allahyari, Valie Export, Hermann Glaser, Josef Kirchberger

Festival der Regionen 1995: Heiße Heimat

Projekte

Symposion Heiße Heimat

U.N.Art: Burning Fence

Brouhaha, Kulturclub Untraha, Teatro Potlatch: Unsichtbare Städte - Città invisibili

Kulturverein kunterBunt: ...still am See so laut

Petra-Maria Dallinger, Peter Klimitsch: Wortgestrüpp und Textgebirge

Roßmarkt: Platz-Konzert

Peter Baer, Lothar Kreutzer: Raaber Sesshaftigkeitsprüfung

Michael Kieslinger, Michele Kolnicker: No Name Heimat

Peter Arlt, Franz Xaver: Im Weststollen

Rain-Kultur: Fassade und Realität

Theater Kièn: Adalbert Stifter - Grenzgänge

Rudolf Klaffenböck: Der Grenze entlang

Leo Schatzl: Tabu Zone #2 (1995)

Helmut Gebeshuber, Ingrid Sturm: Franz Xaver Kroetz - Exit 16

Ensemble Cataracts, Landjugend Oberösterreich: Land in Sicht

Figurentheater und Theater Kirchdorf: Waidmannsheil oder Meuchelmord in Molln

Frikulum: Kommen und Gehen

Gabriele Maria Gruber: Heimat ... ein Bauch

Konrad Neubauer, Fotowerkstatt Weyer: Augenmerk

Androsch / Dörr / Kurowski: Die Achse des Ofens - Das Projekt St. Peter

Architekturforum Oberösterreich: Stadt in Latenz

Landestheater Linz: Thomas Baum - Grenzpass

Digital Native Sounds: Die Beschwörung des Koglerauer Urhasen

Ortsmusik Walding, Walter Lauterer, Werner Puntigam: Begegnungen

Peter Assmann, Peter Klimitsch: Interface

Alfred Lauss, Andreas Schett: Vier. Viertel. Marsch!

Second Nature Dance Group: Oiwei super

THEATERmeRZ: Die letzten Tage der Heimat

FLÄX: Mit spitzer Feder durch Oberösterreich

Kulturkreis Pettenbach, Local-Bühne Freistadt: Wolfgang Murnberger -
Attwengerfilm

Schulprojekte: HBLA Rohrbach: Blind date mit der Heimat / Museum Arbeitswelt
Steyr: Heimat ohne Netz? / Hauptschule Frankenburg: Heiße Erde – begrast /
Hauptschule St. Georgen im Attergau: Multikulturelles Fest

Festivalteam

Günther Stockinger (Festivalleiter), Gerald Gröchenig (Marketing,
Öffentlichkeitsarbeit), Barbara Berger (Projektbetreuung, Organisation), Uli Böker
(Büroleitung), Barbara Mitterlehner (Büro), Melanie Breuer (Praktikantin), Susanne
Seidl (Katalog), Sabine Starmayr (Festivalfotografin), Jutta Skokan – Büro Wels
(Sponsoring), Schmolzer und Koniarek (Kataloggestaltung)

Festivalvorstand

Franz Prieler, Karin Sinhuber, Günther Stockinger, Rainer Zendron; Josef Ecker,
Hannes Leopoldseder

Jurymitglieder

Hermann Glaser, Heide Pils, Manfred Schneckenburger, Hans Temnitschka

Jury für Schulprojekte

Christa Binder (ÖKS Wien), Paul Lehner (Landeskulturdirektion), Manfred
Derflinger (HBLA Steyr), Elisabeth Zehetner (Landesschulsprecherin), Barbara
Berger, Günther Stockinger

Festival der Regionen 1997: KUNST.ÜBER.LEBEN.

Entdeckungsreisen zu Alltagswundern

Projekte

Hans Kropshofer, Karl Heinz Maier: Atelierboden

Walter Kohl: Bilderzaun Puchenau

Ilse Huber: D.N.S. Express

Andrea van der Straeten: Du meine Rettichblume in der Formel-1 Karotte

Claudia Ehgartner, Eva-S. Sturm: Echolot

Siegfried Meinhart: Feld*Bett

Wald4tler Hoftheater, VolksKunstOrchester: Fest(d)es Klatschen

Gabriele Maria Gruber: Im Doppelglück von Kunst und Leben

Fabio Zolly: Isolation

Holger Dreissig: Jeansgruppe

Klaus Obermaier, Robert Spour: Kunst.Über.Leben

Claudia Hutterer, Doris Prenn: Kunst.Über.Lebens.Reisen

Peter Cerny, Martin Stepanik: Metamorphosen aus Schuberts Winterreise

Ferdinand Götz: Milch-Fluss

Chaim Levano, Ute Stammberger: Moderne Andachtspunkte

Kulturverein KiK: Momentaufnahmen einer Stadt

Max Nagl: Musik für einen Kirchenraum

Peter Lacher: Regional-Zug

Peter Arlt: Solarenergietankstellen

Andrea Sodomka: Sprechende Steine

Die Fabrikanten, ASA European: Tisch-Transaktion

WochenKlausur: (Wieder)Belebung

Clegg & Guttmann: (Wieder)Belebung II

AUT.ARC: Virtuelles Büro(Netzwerk)

Festivalteam

Barbara Berger (Projektbetreuung), Gerald Harringer (PR, Kommunikation), Barbara Mitterlehner (Büroleitung), Günther Stockinger (Festivalleiter und Geschäftsführer), Alfred Komarek (Festivalautor)

Festivalvorstand

Ferry Öllinger, Franz Prieler, Günther Stockinger, Rainer Zendron; Josef Ecker, Siegbert Janko, Hannes Leopoldseder

Jurymitglieder

Gabriele Kreidl-Kala, Roland Koberg, Wolfgang Kos, Elisabeth Schweeger, Heiner Zametzer

Festival der Regionen 1999: Randzonen

Projekte

Lawine Torrèn: Leopardenfell der Traktorendichte

Angela Flam, Christoph Herndler: Die Kalkanten

Lotte Llacht, Theaterhof Priessenthal: Traumreise

Peter Cerny, Charles Kaltenbacher, Eleonora Louis: Hiermit erhebe sich ein abscheulich Gelächter

Gertrude Moser-Wagner: Ach das Dorf, ach der Fluss

Leopold Lummerstorfer, Karin Standler, Maria Schatzl: KuhLisse. Kino für die Kühe

Pepi Maier, Josef Ramaseder: niemandLandArtHyper2000

Veronika Müller: Plakatbücher

TheaterSPECTACEL Wilhering, ARGE Granit Ottensheim: Barbaren

Peter Arlt: Nepomuk-Treffen

Stadtwerkstatt – RollingArt™ Kegelturnier: Glasfieber 99

Caritas Sozialprojekt & Kunst und Kultur, pro mente OÖ: Resocycling

Gottfried Hattinger: Rånd

Projektgruppe Lochschmidt: Lochschmidt

Projektgruppe Androsch, Dörner, Saftic: Fleisch. Eine Hinrichtung

Architektur Stöckl / Horak: Stromlinien. Zwischen Schwall, Strudel und Wirbel

Eva Göd, Kurt Pint: Mode-Regio-Generation

FRO – Freies Radio Oberösterreich: ätherrauschen – Fest im Radio

Franz Xaver: Mobile Platzsprecher

Wolfgang Grillitsch, Elke Knöb. Herwig Müller: Hell Cuisine

Nicole Foelsterl, Martina Kornfehl, Doris Schüchner, Elfi Sonnberger: A.P.A.-Party

Theater Phönix: Gnadenloser Montag – Ein Vorstadtabenteuer

Leo Schatzl: Tabuzonen – www.taboo.at

O.K-Centrum, Arbeiterkammer OÖ, Festival der Regionen: edge of europe

Festivalteam

Ferry Öllinger (Festivalleiter), Barbara Mitterlehner (Geschäftsführung), Martin Lengauer (Public Relations), Florian Sedmak (Public Relations), Anna Jamnig (Sekretariat), Ute Armanski (Pressebetreuung Deutschland), Gabriele Pointner (Regionalbetreuung Innviertel), Günther Stockinger (Regionalbetreuung Strudengau), Claudia Hutterer, Dagmar Höss (Kunstvermittlung), Norbert Artner (Corporate Design), Josef Pausch (Fotografie), Judith Fischer (Festivalautorin), Herbert Schager (Webdesign)

Festivalvorstand

Franz Fend, Claudia Hutterer, Reinhard Kannonier, Ferry Öllinger, Rainer Zendron; Josef Ecker, Siegbert Janko, Christine Schöpf

Jurymitglieder

Christine Frisinghelli, Klaus Wölfer, Wolfgang Zinggl

Festival der Regionen 2001: Das Ende der Gemütlichkeit

Projekte

Festival der Regionen/Kurt Palm: Die Eröffnung. Ein Volksfest

Netzwerk Memoria, Textile Kultur Haslach: Tritt Ein Bring Glück Herein.

Otto Mittmannsgruber: 200 Tage O

theatercombinat: Sieben

Manu Pfaffenberger: Wo drückt der Schuh?

Forum Zither: Der Mensch ist, was er isst

Robert Wacha: Durch die Lande rasenmähen

Elisabeth Schimana, Markus Seidl: Ein Dorf tut nichts

Gerhard Gutenberger, Anna Leithner: Volkstanz Quader

Backwood Association: Café Druzba

Toihaus: thearto

Mühlviertler Verein für Arbeit und Ausbildung: alltagsbrüche

Peter Arlt: Kongress der StraßenexpertInnen

ARGE für Obdachlose, Gabriele Heidecker, Veronika Müller: Gratwanderungen

Stadtwerkstatt: hire & fire

Didi Bruckmayr: Der Kleinmünchner Watschentanz

1. Kärntner Kurzschluss-Handlung: Filiale Oberösterreich

Andrea & Bernhard Hummer: Protest!

VICE VERSA: web versenken

FRO – Freies Radio Oberösterreich: waelderrauschen

Edition Walter Fehlinger: Kartenpost

MAIZ: Fremde Dezibel in Oberösterreich

Sieben Stimmungsbilder: Österreich = frei!: Gabriele Kepplinger: Was macht der „Dämon“? / Alexander Wilhelm: Pandoras Digital Diary. Eine Feldforschung / Gerhard Pilgram: Das Volk neu wählen? Eine Versuchsreihe / Günter Mayer: Beobachtung der Satireszene / Elfriede Kern: Platt und Polt und Ich / Paul Pasteur: Affaire Autrichienne. Eine kommentierte Dokumentation / Paola Casini, Axel

Körner: Tagebuch aus Europa

Festivalteam

Ferry Öllinger (Festivalleiter), Uli Böker (Geschäftsführerin), Andreas Wahl (Sekretariat), die jungs – Martin Lengauer, Florian Sedmak (Public Relations), Norbert Artner (Corporate Design), Walter Ebenhofer (Fotografie)

Festivalvorstand

Franz Fend, Claudia Hutterer, Reinhard Kannonier, Ferry Öllinger, Rainer Zendron; Josef Ecker, Siegbert Janko, Christine Schöpf

Festivalbeirat

Boris Buden, Roland Koberg, Lioba Reddeka

Anhang 5: Festival – Grundsatzklärung 2002

Das Festival der Regionen ist...

... das größte dezentrale und landesweite Zeitkulturfestival Oberösterreichs.

Es findet seit 1993 alle zwei Jahre statt und bespielt die ländlichen Regionen ebenso wie die Ballungsräume.

Zu erleben gibt es ausschließlich eigens für das Festival entwickelte Aufführungen und Präsentationen. Statt fertige Produktionen einzukaufen, lädt das Festival der Regionen dies- und jenseits der Landesgrenzen eine breite Öffentlichkeit zur Einreichung von Projektideen ein.

Ausgangspunkt ist dabei stets ein gesellschaftspolitisch gewichtiges Thema mit seinen Bezügen zur (oberösterreichischen) Gesellschaft, Kultur und Geschichte. Das jeweilige Thema ist Gegenstand einer intensiven theoretischen Auseinandersetzung im Vorfeld und während des Festivals.

Die Einladung zur Beteiligung am Festival im Hinblick auf eine gesellschaftliche Fragestellung ist ein Anstoß zur Innovation für Kulturschaffende und Kulturinitiativen. Das Festival der Regionen fördert bewusst neue künstlerische Ausdrucksformen und junge, noch nicht etablierte KünstlerInnen.

Ein besonderes Augenmerk gilt der Entwicklung von Projekten in lokalen Zusammenhängen unter Einbindung und Mitwirkung der örtlichen Bevölkerung. In diesem Sinn ist das Festival bestrebt, nachhaltige Entwicklungen anzuregen und ein breites Publikum in Kontakt mit Kunstschaffenden zu bringen.

Mit dem Dialog zwischen Kunstschaffenden und Bevölkerung leistet das Festival Kulturvermittlung, überschreitet die Grenzen zwischen Alltagskultur und Kunst und baut Brücken zwischen Tradition und Innovation.

Der Vorstand des Festivals der Regionen trifft gemeinsam mit einem international besetzten Beirat eine Auswahl unter den Projekteinreichungen. Die ausgewählten Projekte werden mit beratender, finanzieller und werblicher Unterstützung des Festivals von ihren InitiatorInnen eigenverantwortlich umgesetzt. In Ergänzung zu dieser Projektauswahl vergibt das Festival auch gezielt Auftragswerke.