

KUNST macht PLANUNG

WAS WIR VON KUNST ERWARTEN.

ÜBER DEN UMGANG MIT NEUEN PLANUNGSKULTUREN AM BEISPIEL DER SCHRUMPFENDEN
STADT EISENERZ.

Diplomarbeit

KUNST MACHT PLANUNG

Was wir von Kunst erwarten.

Über den Umgang mit neuen Planungskulturen am Beispiel der schrumpfenden Stadt
Eisenerz.

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin

Studienrichtung: Architektur

Anna Magdalena Vukan

Technische Universität Graz

Erzherzog-Johann-Universität

Fakultät für Architektur

Betreuerin

Univ.-Prof. Dr.phil. Simone Hain

Institut für Stadt- und Baugeschichte

Mai 2014

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

STATUTORY DECLARATION

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources / resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.

Graz, am

»MAN MÜSSTE ALSO ZU DIESEM ZWECK EIN WERKZEUG AUFSUCHEN, WELCHES DER STAAT NICHT HERGIBT, UND QUELLEN DAZU ERÖFFNEN, DIE SICH BEI ALLER POLITISCHEN VERDERBNIS REIN UND LAUTER ERHALTEN. [...] DIESES WERKZEUG IST DIE SCHÖNE KUNST, DIESE QUELLEN ÖFFNEN SICH IN IHREN UNSTERBLICHEN MUSTERN.«¹

¹ Friedrich Schiller »Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen« 9. Brief

KONTROVERSE



Was macht die Kunst in Eisenerz? Soll es ihr gelingen, der Abwanderung entgegenzuwirken? Das frage ich mich, als ich mich während meines Studiums mit dem Phänomen Schrumpfung in der kleinen Stadt Eisenerz in der Obersteiermark beschäftigte.

Bei näherer Betrachtung stelle ich fest, dass mir die Kunst immer wieder dort begegnet, wo ich vor einem architektonischen, städtebaulichen oder auch gesellschaftlichen Problem stehe. Wie oft haben auch meine KollegInnen in ihren Entwürfen in diversen Übungen Räume für KünstlerInnen gestaltet. Immer dann, wenn Raum zu viel war oder nicht ganz klar war, welcher Nutzung er wirklich unterliegen soll.

Mir fällt ein, dass es zur Normalität, zur Selbstverständlichkeit geworden ist, KünstlerInnen und Kulturschaffende dort zu treffen, wo es um die Frage räumlicher und gesellschaftlicher Veränderungsprozesse geht; begleitet von den Gedanken, dass sie da sind, um etwas besser zu machen.

Woher kommt das? Wer hat sie geholt? Seit wann wird so viel Hoffnung in die Kunst gesetzt? Was bedeutet Kunst überhaupt? Und müssen es immer die KünstlerInnen sein? Wieso erwarten wir soviel von ihnen? Woher kommt die Idee, Kunst ist mehr als Unterhaltung? Als angehende Architektin frage ich mich auch, was kann die Kunst beitragen, was ich nicht kann?

Kann Kunst die Lösung in der Gestaltung städtischer Transformationsprozesse sein, die sich alle wünschen?

INHALT

Kontroverse	9
Inhalt	11
Einleitung	15
Im Anfang	21
<i>Ein Gespräch mit Gerhard Freiinger.</i>	27
I. Der Fall Eisenerz	35
Die obersteirische Stadt Eisenerz	36
Strukturwandel im Zeichen der Schrumpfung	42
Strategien gegen das Verschwinden	52
<i>Stadtentwicklungskonzept Eisenerz</i>	62
Kunst und Kultur in der alten Industriestadt	66
<i>Das Programm</i>	77
<i>Ein Gespräch mit Gerhild Illmaier.</i>	91
Ein Festival im Leerstand	98
II. Stadtplanung als Transformationsprozess	109
Die Kunst in der Stadtplanung	110
Kunst und Kultur als Standortaufwertung	118
<i>IBA - Internationale Bauausstellungen</i>	128
Neue Herausforderungen für die Stadtplanung	134
*Künstlerisch Urbane Interventionen	155
III. Kunst, Ästhetik, Kommunikation	169
Der Kunstbegriff	170
Die Kunst verlässt das Museum	182
<i>WochenKlausur</i>	188
Eine andere Kunstgeschichte	190
L'art pour l'art vs. Interventionskunst	200

<i>Chto delat?</i>	206
Der Wert von Kunst	208
Die KünstlerInnen und das Werk	214
IV. Kunst und die neuen Planungsaufgaben	227
Recyclen von Orten	228
Mit Kunst das Schrumpfen planen?	238
<i>Whats the time in Vyborg?</i>	244
Transdisziplinäre Stadtplanung	248
<i>Im Anfang war der Blick</i>	265
V. Neue Planungskultur in Eisenerz	267
Zurück auf dem Wachstumspfad	268
Kulisse Eisenerz	272
Zum Schluss	281
Literatur- & Quellenverzeichnis	287
Danke	303

Einleitung



»Wo Kommunalpolitiker, Stadtplaner, Architekten und Eigentümer nicht mehr weiterwissen, werden Künstler geladen, um das Handlungsvakuum zu füllen. Kaum ein Stadtentwicklungskonzept kommt heute ohne Künstler aus, kaum ein Stadtteil ohne künstlerische Interventionen im Leerstand.«¹

Leerstand entsteht dann, wenn aufgrund gesellschaftlicher Umbrüche, »die jungen, mobilen, leistungsstarken und gut ausgebildeten«² Menschen zur Erhaltung ihrer Lebensqualität aus einem Ort wegziehen müssen. Orte in denen es Abwanderung gibt, wo Brachflächen³ den Raum bestimmen, werden zu sogenannten *Problemquartieren* stilisiert. Seit einigen Jahren ist es zur Selbstverständlichkeit geworden, KünstlerInnen und Kulturschaffende nicht nur in einzelne *problembehaftete* Stadtviertel, sondern auch in schrumpfende Städte und Regionen zu holen, um einer gewissen Ratlosigkeit im Umgang mit der veränderten Situation entgegenzuwirken. Im besten Fall erhoffen sich die Stadtverantwortlichen damit zumindest das Auftun von Perspektiven, wie es in Zukunft weitergehen kann. Wie eine Zukunft gestaltet werden kann, in der eine Stadt wieder *aufgewertet* werden kann, Marktwert zurückerhält, Immobilien verkauft und vermietet. Kunst soll konkrete Lösungen aufzeigen, soll identitätsstärkend wirken, soll die Prozesse der Veränderung begleiten, soll ein positives Bild vermitteln.⁴ Viele PolitikerInnen sind der Herausforderung, die ein gesellschaftlicher Wandel mit sich bringt, nicht gewachsen. Aber kann man Ihnen einen Vorwurf machen, dass sie das positive Image, die Kraft künstlerischer Interventionen nutzen wollen, um die eine oder anderen Situation [zumindest oberflächlich] *besser* zu machen?

LEERSTAND

AUFWERTUNG &
PERSPEKTIVEN FÜR
DIE ZUKUNFT

Eisenerz in der Obersteiermark ist eine schrumpfende Stadt. Sie ist betroffen von Leerstand und fehlenden Zukunftsperspektiven. Es gibt ein Programm, das sich dem Problem angenommen hat und das versucht, Eisenerz davor zu bewahren, als Stadt nicht mehr zu funktionieren. Und es gibt ein Kunst- und Kulturprojekt, an das jede Menge Hoffnungen geknüpft werden.

SCHRUMPFENDE
STADT EISENERZ

1 Oswalt in Oswalt 2005, S. 12

2 Dissmann 2011, S. 98

3 Als Brachen werden innerstädtische Leerräume bezeichnet, die seit mindestens einem Jahr ungenutzt sind, eine Wiedernutzung aber angestrebt wird. Vgl. Dissmann 2011, S. 81

4 Vgl. Rosenfeld in Oswalt 2005, S. 355

Augenscheinlich überlässt man es KünstlerInnen und Kulturschaffenden, Stadtplanung zu betreiben, herauszufinden, wie es weitergehen kann. Man verlässt sich auf *Raumpioniere*, die Nutzungsmöglichkeiten für verlassene Räume aufzeigen. Zeitgenössische Kunst definiert sich über die Einmischung in alle gesellschaftlichen Bereiche und Veränderungsprozesse. »Vor allem da, wo die postindustrielle Transformation von Räumen einfach nicht gelingen will.«⁵ PolitikerInnen und StadtentwicklerInnen wird mitunter vorgeworfen, die Kunst nach den Prinzipien der Standortpolitik für ihre ökonomischen Zwecke zu instrumentalisieren. Stella Rollig und Eva Sturm sprechen von einer »Anmaßung gesellschaftlicher Nützlichkeit der Kunst und auf die Konkurrenz zwischen ausgewiesenen Expertinnen und dilettierenden KünstlerInnen in der sozialen, vermittelnden und karitativen Praxis.«⁶ Nicht nur die Umwertung von Gebäudenutzungen soll von KünstlerInnen betrieben werden, grundsätzlich werden sie auch angehalten, sich mit den BewohnerInnen auseinanderzusetzen, sie in Planungsprozesse miteinzubeziehen, sie für mögliche Zukunftsstrategien zu gewinnen und eine Form von Selbstermächtigung zu inszenieren. Inwieweit dies als Camouflage dient, sollte allerdings hinterfragt werden.

Aber funktioniert diese Idee nicht auch umgekehrt? Ist es denn in manchen Fällen nicht auch so, dass KünstlerInnen den Trend zur Auseinandersetzung mit Stadt mit all ihren Problemen und Potenzialen erkannt haben und in eigenem Interesse auf diesen Zug aufgesprungen sind? Fördergebende Institutionen stehen dem Thema wohlgesonnen gegenüber und haben für Projekte, die sich in irgendeiner Form mit der Produktion einer neuen Urbanität auseinandersetzen, Geld übrig. Es stellt sich deshalb durchaus auch die Frage, ob KünstlerInnen KonsumentInnen gefunden haben für das, was sie machen, oder ob sie selbst daran interessiert sind, etwas zu verändern. Wie weit kann also auch ein Ereignis benutzt werden um ein künstlerisches Produkt zu erzeugen?

Verena Müller stellt in ihrer Diplomarbeit über Schrumpfung in Eisenerz fest, dass die Stadt »eine transdisziplinäre Herangehensweise, in der die Feldarbeit eine wichtige Aufgabe spielen kann«⁷ unbedingt notwendig habe. Kann hier die Kunst eine Rolle übernehmen?

Der wesentliche Teil meiner Arbeit stellt eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Situation in Eisenerz sowie eine Auseinandersetzung mit der Thematik Stadtplanung und Kunst, und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, dar. Damit versuche ich eine Reihe von Fragen zu beantworten, die ich mir im Diskurs mit der Materie gestellt habe, um abschließend mögliche Szenarien darzustellen, wie Kunst und Kultur in Eisenerz als schrumpfende Stadt wirksam ist oder sein kann.

5 Hain in Breitwieser 2011, S. 22

6 Rollig/Sturm in Rollig/Sturm 2002, S. 15

7 Müller 2012, S. 98

Was ist der Grund, warum man in Eisenerz ein Kunst- und Kulturfestival inszeniert?
Welche Lösungen erhofft man sich?
Versucht man der Abwanderung entgegenzuwirken?
Kann Kunst dabei helfen, Probleme der Schrumpfung in den Griff zu bekommen?
Oder dient Kunst und Kultur als panem et circenses, um von eigentlichen Problemen abzulenken?
Wer profitiert?
Welche Möglichkeiten bietet Kunst jenseits von Unterhaltung?
Welche Potenziale für künstlerisches Tun sind in Eisenerz gegeben?
Was kann hier Kunst zur Planung beitragen?

Der **AUFBAU DER ARBEIT** entspricht im Wesentlichen den Fragen, wie ich sie mir gestellt habe. Eingangs wird der Fall Eisenerz beleuchtet; die [montan]historische Entwicklung der Stadt zum *Steirischen Brotlaib*, die seit den 1960er Jahren voranschreitende Abwanderung und das Programm *Re-design*, das versucht, dieser Tendenz entgegenzuwirken. Dabei wird auch auf das städtebauliche Phänomen der Schrumpfung näher eingegangen. Schwerpunkt des Kapitels bildet die Auseinandersetzung mit dem Kunst- und Kulturprogramm *eisenerZ*ART* wie auch dem mittlerweile eigenständigen Festival *Rostfest*.

EISENERZ

Dass Kunst und Kultur im Sinne eines Standortwettbewerbs eingesetzt werden, ist nicht neu, weshalb ich in einem nächsten Schritt versuche herauszufinden, wie Kunst und Kultur Platz in Stadtplanungsfragen finden, und was Städte sich davon versprechen. Welche Bedeutung hat Stadtplanung generell und welchen Herausforderungen muss sie sich in Hinblick auf die Schrumpfungsthematik stellen? Auch hier spielt das Thema Integration von Kunst eine wesentliche Rolle. Aber wieso? Was heißt Kunst überhaupt?

PLANUNG UNTER
SCHRUMPFUNGS-
BEDINGUNGEN

Um diese Frage und die sich stets verändernde Rolle von Kunst handelt der nächste Part, in dem der Kunstbegriff historisch betrachtet und in Bezug zu Politik und Gesellschaft gestellt wird. Die Möglichkeiten und Potenziale von Kunst werden hinterfragt. Was heißt Kunst im öffentlichen Raum und Kunst im öffentlichen Interesse? Was bedeutet aktivistische, interventionistische und wissenschaftliche künstlerische Praxis? Wer sind KünstlerInnen, wovon leben sie und was ist ein Kunstwerk?

KUNSTBEGRIFFE

In der Schrumpfangsplanung wird Kunst seit Jahren unterschiedlich zum Ausdruck gebracht. Und dennoch konnte die Frage, wie mit Schrumpfung umzugehen ist, nicht beantwortet werden. Daher begeben sich mich noch einmal auf die Suche nach Potenzialen und Möglichkeiten, künstlerische Praktiken nicht ausschließlich im Wachstumsinteresse zu verwerten. Am Ende der Arbeit wird noch einmal konkret auf Eisenerz geschaut und die über die Analyse gewonnen Erkenntnisse bezugnehmend auf das laufende Kunst- und Kulturprogramm angewandt.

KUNST UND
PLANUNG

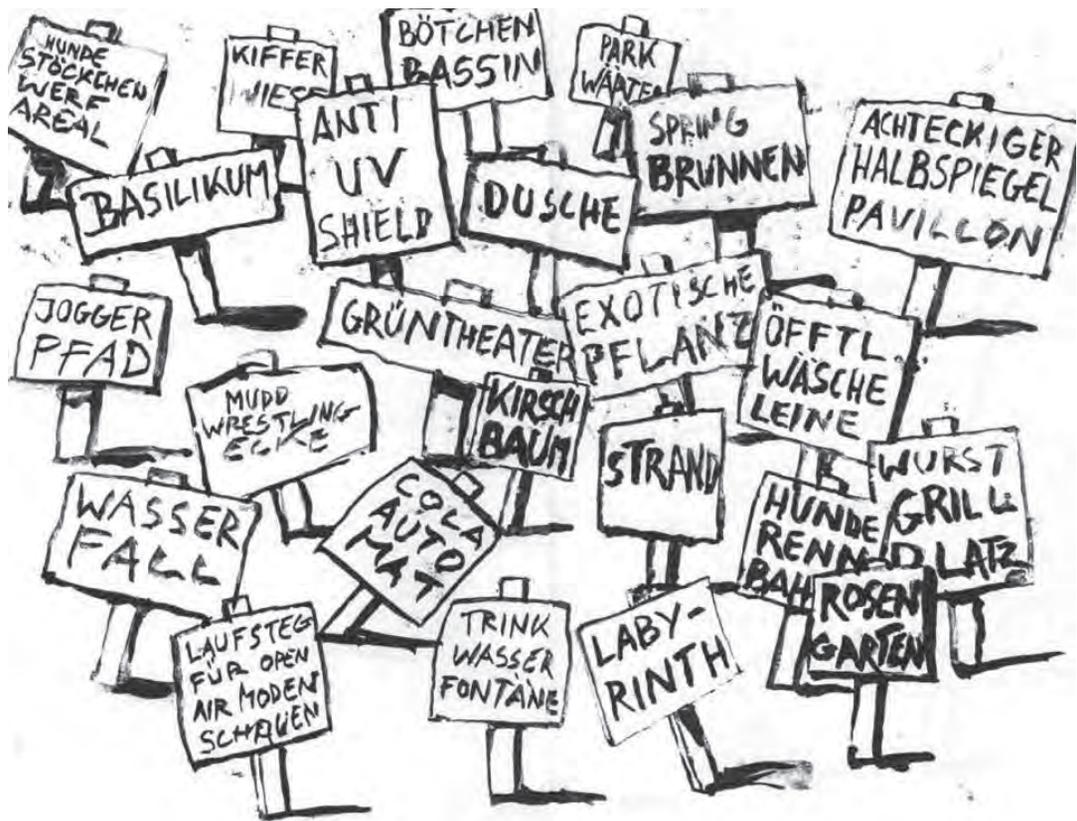
Dazwischen werden die Kapitel immer wieder von einzelnen Beispielen aus der Kunstszene unterbrochen, die sich auf besondere Weise mit gesellschaftlichen Fragestellungen auseinandersetzen. Zusätzlich habe ich versucht, einen kleinen Katalog künstlerischer Projekte zu erstellen, die sich auf unterschiedliche Weise aktiv mit Stadt und Veränderung auseinandersetzen. Denn schlussendlich stellt sich die Frage, wieweit es mit Methoden künstlerischer Praktiken gelingen kann, folgenden Anspruch zu erfüllen, den die Planungsgruppe für Eisenerz formuliert hat:

»Aufgrund der Tatsache, dass es sich hierbei um ein strukturelles Phänomen handelt, wäre es falsch entsprechend dem herkömmlichen Paradigma, sich nur das Ziel eines neuerlichen Wachstums vor Augen zu führen. Vielmehr bedarf es einer fundamentalen Perspektive auf die diesbezügliche Gegebenheit.«⁸

⁸ Nussmüller/Pichler/Rosegger in »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 5



Abb. 01 »Mein Freiraum Eisenerz«



IM ANFANG

»Park Fiction steckt knietief im Schlamm aus Politik, Nachbarschaft, Eigentumsverhältnissen, blauen Flecken, Interessenskonflikten, Bierdosen, Parteilichkeit, Mikroökonomie, Verführung, Müllabfuhr, Blumengießen, sozialen Bewegungen, Netzwerken, Lüsten, Freundschaften, Leidenschaften, Hundehaltern, Subjektivitäten.«¹

Park Fiction ist das im Zusammenhang von Kunst und Stadt im aktuellen Diskurs meist erwähnte Projekt meiner Recherchen. Aus diesem Grund wollte ich dieses bereits ausführlich analysierte Projekt in meiner Arbeit erst außen vor lassen. Nichtsdestotrotz enthält die Auseinandersetzung mit diesem Zugang zu Kunst als Teil der Stadtplanung viele Facetten möglicher Antworten, sodass ich eine Beschreibung dieser künstlerischen Intervention in einem für die StadtplanerInnen Hamburgs umkämpften Gebiet als Teil der Einleitung voranstellen möchte, auch wenn Schrumpfung hier keine Rolle spielt.

PARK FICTION

Der Hamburger Stadtteil St. Pauli gehört mitunter zu den problematischsten Vierteln der Hansestadt, was die Lebensqualität ihrer BewohnerInnen betrifft. Unabhängig davon, dass sie zu den Ärmeren in der Stadt gehören, sind sie einerseits ständig konfrontiert mit Menschen, die auf der Suche nach Amüsement und Belustigung sind, andererseits ist die Bebauung in diesem Quartier sehr dicht und die Wohnungen klein, sodass es schwierig ist, Raum zum Leben zu finden.

Als in den 1980er Jahren Pläne der Stadtverwaltung publik wurden, den Pinnasberg, ein übrig gebliebenes Stück Land zwischen Hafenstraße und an dem Kirchengelände von St. Pauli zu bebauen, formierte sich aus den AnrainerInnen eine Protestgruppe.

1991 gründet sich aus dieser Gegenbewegung der *Hafenrandverein für selbstbestimmtes Leben* und legt der Stadtverwaltung die Forderung zur Realisierung eines von den BewohnerInnen selbst geplanten Parks auf erwähntem Gelände vor. Einen »kommerziell unbesetzten öffentlichen Raum«², den es in St. Pauli bislang noch nicht gab.

Zur selben Zeit versuchte die Hamburger Kulturbehörde mit dem Programm *weitergehen* neue Schwerpunkte im Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum zu definieren. »Was kann im Medienzeitalter als Raum verstanden werden? Wie läßt sich öffentlicher Raum

1 Schäfer/Czenki in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 101

2 AG Park Fiction in Babias/Könneke 1998, S. 129

*definieren? Welche Verbindungen zum Feld der Kunst bestehen oder wie konstruiert eine kontextuell operierende Kunst heute Öffentlichkeit?»³ Es wird versucht die Ideen der Kunstproduktionen der 1970er Jahre wieder aufzunehmen. Gesellschaftlich engagierte Kunst des Öffentlichen sollte wieder im Mittelpunkt stehen, das Handeln in Problemfeldern zum Kunstobjekt werden. *weitergehen* lud Künstler und Künstlerinnen ein, Handlungsräume in einem selbstgewählten oder - initiierten Kunstprojekt im öffentlichen Raum aufzuspannen und die Grenzen des Möglichen auszuloten.*

Auch Cathy Skene und Christoph Schäfer wurden eingeladen, ein solches Projekt zu entwickeln. Die beiden, selbst BewohnerInnen von St. Pauli, entschieden sich, den *Hafenrandverein* in seinen Forderungen zu unterstützen und mithilfe ihrer Methoden das Anliegen zu bewerben und schlussendlich auch durchzusetzen. Das Projekt *Park Fiction* war geboren.

Für die Stadtentwicklungsbehörde war die Bebauung des Geländes nach wie vor nicht vom Tisch. Schäfer und Skene entwickelten daher einen partizipativen Planungsprozess für den Park, der in ständigem Austausch mit dem Hafenrandverein, der Kulturbehörde und der Stadtentwicklung stand.

Auch wenn es zwischenzeitlich zum Rückzug der Kulturbehörde und zugesagten Fördergeldern kam, wurde zwei Jahre später wieder in Zusammenarbeit mit der Kulturbehörde vor Ort ein Planungsbüro errichtet, das den BewohnerInnen zur Formulierung ihrer Anliegen offen stand. Die Arbeitsgruppe *Park Fiction* bezieht sich dabei sowohl auf die Theorien von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die die Potenziale künstlerischer Produktion als Wunschmaschine beschrieben, als auch auf den Stadtsoziologen Henri Lefebvre, um ein »*Konzept einer kollektiven Wunschproduktion bzw. eines parallelen Planungsprozesses*«⁴ zu generieren. Es geht ihnen darum, die Anliegen jedes Einzelnen ins Zentrum der Planung zu rücken, diese Wünsche in Allianz zu bringen, um damit ein gemeinsames Ziel zu verfolgen. Die BewohnerInnen können dadurch gestärkt werden, für ihre Anliegen einzutreten. »*Die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen.*«⁵ Es galt daher die Bevölkerung zu aktivieren, ihre Wünsche hinauszutragen. Die Gruppe um Christoph Schäfer machte es sich zur Aufgabe, Möglichkeiten zu entwickeln, die BewohnerInnen zu erreichen und zu motivieren, mit all ihren möglichen Potenzialen, eigenständig Stadtplanung zu betreiben.

»Die Kunst öffnete eine Reihe solcher Möglichkeiten. Sie erfand neue Zugänge und Ausdrucksweisen, um die in den Dingen des Alltags verkapselten Sehnsüchte hervorzuholen. Das Action Kit beispielsweise, ein aufklappbarer Planungskoffer mit Hafenpanorama,

3 <http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/weiter.htm> [07.05.2014]

4 Loimer in *dérive* 49 Okt-Dez 2012, S. 5

5 Wiczorek 2006

mit dem Wünsche geschrieben, gezeichnet, geknetet, modelliert und gesprochen werden konnten. Oder die Infotainment-Reihe, die in Diashows, Vorträgen und Filmbeiträgen die Gärten der Welt nach St. Pauli brachte. Sowie eine Reihe von Ausstellungen, Festen und Konzerten und schließlich die Dreharbeiten zum PARK FICTION Spielfilm. Die Anregung zum Wünschen, zum Spielerischen und zur Imagination brachte künstlerische Arbeitsweisen in den Planungsprozess ein. Diese halfen dabei, subjektive Sichtweisen stark zu machen, kompromisslos zu sein und auch die zwangsläufig auftauchenden Konflikte auszuhalten. So gelang es, die Autonomieansprüche der Kunst auf alle am Planungsprozess Beteiligten auszuweiten.»⁶

Zusätzlich bemühte sich die Gruppe ihre Arbeit nicht nur vor Ort stattfinden zu lassen, sondern sie im Rahmen mehrerer nationaler und internationaler Ausstellungen, unter anderem auf der *Dokumenta II* 2002 in Kassel, zu präsentieren und die Thematik zu diskutieren. Aber auch der Ort selbst wurde zum Zentrum künstlerischer und urbaner Wissensproduktion, an dem die Gruppe Kongresse abhielt und der als Raum zur Dokumentation dient.

Mit den gesammelten Ideen machten sich die KünstlerInnen mithilfe von ArchitektInnen daran, einen Plan für den Park zu erarbeiten. Ziel war es dabei nicht, wie meist üblich, den größten gemeinsamen Nenner zu finden, sondern die Unterschiedlichkeit der Wünsche zu berücksichtigen, und sie in einem Areal zu vereinen. Sie definierten dafür eine Beschreibung für eine neue Form der Öffentlichkeit, in der Vielfalt Platz gegeben wird und nebeneinander existieren kann. Damit holt die Gruppe eine gesellschaftliche Fragestellung in ihre Arbeit. Der Künstler und Kulturwissenschaftler Uwe Lewitzky folgert daraus, dass Park Fiction damit den Forderungen Pierre Bourdieus entspricht, dass es die Aufgabe der Intellektuellen⁷ ist, ihr Wissen und Kapital zum Vorteil der Bevölkerung einzusetzen, und sinnvolle politische Arbeit in der Form eines/r KulturarbeiterIn zu betreiben.⁸

Schließlich gelang es nach einem zehnjährigen Kampf, die von und mit den AnwohnerInnen entwickelten Pläne für einen Park am Pinnasberg vor der Stadtverwaltung durchzusetzen. Im Jahr 2005 wurde der Park in Teilen fertiggestellt und eröffnet. Dennoch ist Park Fiction ein anhaltender Prozess, der weiterhin die Wünsche in die Pläne der Stadtplanung holt. Es kann jedoch auch immer problematisch werden, wenn man sich auf aktuelle lokale Gegebenheiten einlässt, weil man immer der Gefahr ausgesetzt ist, dass etwas Geschaffenes zerstört werden kann, wenn es zu einem Wechsel der NutzerInnengruppe [NachbarInnen,

6 Wieczorek 2006

7 Intellektuelle äußern sich politisch, ohne bestimmte Interessen im Sinne eines Machtkalküls zu verfolgen. »*Intellektuelle Interventionen nämlich, so das allgemeine Verständnis, sind Erkenntnisse, die einer höheren Wahrheit entspringen, derjenigen des unabhängigen kritischen Denkens.*« Der/die Intellektuelle ist eine moralische Instanz und steht in Distanz zu gesellschaftlich etablierten Positionen. Vgl. Schumacher 2011, S. 49 - 51

8 Vgl. Lewitzky 2005, S. 115

MieterInnen, LokalbetreiberInnen, usw.] kommt.⁹

»*Uneingeladene Stadtentwickler*« nennen sich Christoph Schäfer und Margit Czenki, mit der Schäfer seine Arbeit fortsetzte, heute gern, um einem Erwartungsdruck zu entgehen, den sie hätten, würden sie sich KünstlerIn nennen.¹⁰

Durch ihre transversale Arbeitsweise, mit der die Künstlerinnen die Potenziale unterschiedlicher Felder nutzen, ist *Park Fiction* kein Projekt, das sich einer bestimmten Disziplin zuschreiben lässt. *Park Fiction* handelt politisch, repräsentiert eine Haltung und es gelingt dem Projekt eine heterogene Öffentlichkeit zusammenzubringen und zu aktivieren.¹¹ In ihrer Haltung folgen die KünstlerInnen den Prinzipien des von Lefebvre eingeführten Begriffs des *Recht auf Stadt*. In Bezugnahme auf die Konzeptkunst, die sich mit anderen Formen der Kunst als der Kunst als Objekt und Handelsware auseinandersetzt, operiert *Park Fiction* mit einer Reihe von Begriffen, um sich ganz klar zu positionieren. Konkrete Definitionen und niedergeschriebene Manifeste können einer Zerstörung des Projekts von Nachkommenden entgegenwirken. Die *New Genre Public Art* ist eine neu entstandene Kunstform, deren Inhalt die Auseinandersetzung mit Problemen vor Ort beschreibt. Mit der Wunschproduktion beschreibt *Park Fiction* eine Möglichkeit der künstlerischen Forschung. Das Gelingen des Projekts trägt auch dazu bei, dass ihm vorgeworfen wird, einen Beitrag zur Gentrifizierung geleistet zu haben. Dennoch lässt sich nicht bestreiten: »*Park Fiction ist ein Beispiel dafür, wie Kunst in langfristig angelegten, nicht am unmittelbaren Erfolg orientierten Projekten tatsächlich zu einem Mittel gesellschaftlicher Veränderung und Gestaltung werden kann.*«¹²

Schäfer und Czenki sehen die Macht der Kunst in sozialen und räumlichen Transformationsprozessen darin begründet, dass die KünstlerInnen im Gegensatz zu ArchitektInnen und SozialarbeiterInnen immer gezwungen werden, ihr Handeln neu zu definieren.¹³

»*Das ist aber fast unvermeidlich für eine Kunst, die sich auf unkartiertes Gelände wagt - denn noch nie ist eine relevante Kunst ohne systematische Kontroverse entstanden, wie Siqueiros sagt. Und eine immanente Position, die sich zur urbanen Praxis erweitert, für die das Werk immer auch als Plattform des Austauschs funktionieren muss, bricht radikal mit klassischen Kunst- und Planungsprinzipien.*«¹⁴

9 Vgl. Schäfer/Czenki in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 105

10 ebda S. 99

11 Vgl. Wenzel 2011, S. 174

12 ebda S. 175

13 Vgl. Schäfer/Czenki in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 107

14 ebda S. 107



Abb. 03



Abb. 04

eisenerZ*ART²⁰¹⁰

EIN GESPRÄCH MIT GERHARD FREIINGER.

Priv. Doz. Prof. Mag. Gerhard Freiinger war von 2003 bis 2009 Bürgermeister der Stadt Eisenerz. Während seiner Amtszeit wurde sowohl das Projekt Re-design als auch eisenerZ*ART ins Leben gerufen.

WAS WAR DIE INITIATIVE IN EISENERZ EIN KUNST- UND KULTURPROJEKT WIE eisenerZ*ART ZU STARTEN?

Entweder man macht das, oder man braucht Psychotherapeuten oder Soziologen für die Bevölkerung, damit sie mit dieser Situation ja auch umgehen lernt und fertig wird, die dieser starke wirtschaftliche Einbruch, dieser Bevölkerungsrückgang mit sich bringt. Den muss man ja auch verkraften. Der ist ja sichtbar und auch immer wieder wird einem das über die Medien vor die Nase gehalten. Ich habe das immer gesammelt, was gesagt wurde, das Vornehmste ist noch: ›Die Totenglocken läuten in Eisenerz‹ usw. Aber wenn man hier wohnt, vielleicht eine Beziehung hat zu dieser Stadt, zu seiner eigenen Stadt, dann trifft einen das natürlich irgendwie. Und das ist insofern auch sichtbar, dass Infrastruktur, verfallene Häuser etc. alles heruntergekommen ist. Und da gibt es nur die zwei Möglichkeiten. Für mich war das immer so, dass zwei Schienen gefahren werden müssen. Einerseits gehören wichtige Gebäude saniert und einer entsprechenden Nutzung zugeführt. [...]

Wenn ich den Bergmannplatz anschau, viele Orte würden sich unheimlich glücklich schätzen, wenn sie einen historischen Altstadtkern hätten. Aber er ist auch mit Problemen verbunden, nämlich dass die Gebäude meist keine Nutzung haben, oder sie verfallen. Aber gegen das Verfallen hat man allgemein nichts. Auch in Venedig bröckelt der Putz. Das ist nicht wirklich das Problem. [...]

Aber jetzt eben zu Zweitem: Man muss es ja auch bespielen. Einerseits bin ich überzeugt davon, dass so historisch interessante Orte, vor allem die, die so abseits liegen, die für andere wirtschaftliche Bereiche nicht besonders interessant sind,

sich besonders gut eignen für Kultur. Künstler mögen das auch. Ich habe viele Kollegen, die in so kleinen Orten Festivals machen, Sommergeschichten usw. oder sich überhaupt als Künstler niederlassen. Gibt ja ganz viele Beispiele. Man muss ja irgendwann mal den Wandel schaffen. So eine traditionelle Geschichte, so wie dass man sagt, vom Bergbau zum Tourismus, an das glaube ich nicht, dass das funktioniert. Da sind wir zu spät dran. Das hat Schladming geschafft, aber da sind wir ganz weit weg. Ich glaube trotzdem dran, dass so morbide Atmosphäre von Künstlern gesucht wird. Es kann ja ruhig ein bisschen runtergekommen sein. Oder die Probleme oder so. Die Aufgabe von Kunst und Kultur ist ja auch immer über Entwicklungen nachzudenken.

Ich sehe diese politische Aufgabe nicht immer so, dass man immer was kurzfristig macht, sondern man muss für den Ort auch langfristige Strategien wählen. Dann kommt der Trend hin, dass die Leute merken, was ist mir wichtig im Leben. Nicht für alle.

Ich gehöre nicht dazu, ich werde wegziehen, wenn ich in Pension bin. Weil mir die Stadt nicht das bietet, was ich brauche. Aber ich bin ein spezieller Fall. Ich lebe ein Drittel der Woche in Graz. Ich bin hergezogen, mit der Bedingung, dass ich auch meinen Job in Graz behalten kann. Ich brauche eine größere Stadt.

DAS KULTURPROGRAMM IN EISENERZ IST DIR ZU WENIG?

Alles, was in Eisenerz passiert, mache ich. Wenn ich in Pension bin und nichts mehr mache, dann macht niemand mehr was. Außerdem geht das auch nicht. Diesen Anspruch stelle ich nicht. Aber es gibt inzwischen schon ein ganz spezielles Programm. [...]

Ich habe auch in die Stadtpolitik ein völlig anderes Programm initiiert, als das was die Eisenerzer gewohnt waren. Jetzt haben wir wieder echte Eisenerzer, die an dem festhalten, was sie früher gewohnt waren. Ihre Konzepte sind eher wieder, wenn ich's halt so sage, hört es wieder beim Präbichl auf. Ich meine das nicht als böartige Kritik, es ist anscheinend nicht anders möglich. Als trainierter Eisenerzer braucht das Generationen, bis sich das wieder ändert.

WIE SEID IHR AUF DIE PROGRAMMSCHIENE GEKOMMEN, DIE eisenerZ*ART BIETET?

Im Großen und Ganzen haben wir uns unterhalten und versucht einen Weg zu finden, wie wir anschließen können an dem, was vorhanden ist. Wichtig war, dass wir gesagt haben, es macht keinen Sinn ein Festival zu machen, das die Eisenerzer nicht annehmen werden. Es muss für die Eisenerzer spannend sein. Heuer beispielsweise hat sie [Gerhild Illmaier] gemacht Film, hat sie sogar wiederholen müssen. Das sind alles Filme aus Eisenerz, die sieht man jetzt nur da und zu diesem Zeitpunkt, und das ist für die Eisenerzer spannend und sie gehen deshalb gerne hin. Alles Filme, die hier gedreht wurden. Oder die Eisenerzer als Statisten mitgemacht haben, oder sich mit Eisenerz insgesamt auseinander gesetzt haben. Oder bei der Kultur-Almen-Tour: Wenn man jetzt nur für die Eisenerzer Schräges macht, dann kommen die Eisenerzer nicht. Aber wenn du neben den auswärtigen Künstlern auch die Einheimischen berücksichtigst, dann schlagst immer eine Brücke zu dem. Und das Konzept geht auf. Das nehmen sie gerne an.

DEINE URSPRUNGSINTENTION WAR ES, DER STADT DEN PSYCHIATER ZU ERSPAREN. HAST DU DAS GEFÜHL, DASS DAS AUFGEHT? SIND DIE EISENERZER OFFENER GEGENÜBER IHRER SITUATION?

Glaube ich schon. Bewirkt hat es auf jeden Fall etwas. Sicher. Doch. Was vielleicht nicht gelungen ist, in dem Ausmaß, wie man's sich wünschen

würde, das ist, es ziehen doch relativ viele weg. Trotzdem. Mein Schulwart ist in Pension gegangen, der die Kultursäle betreut hat, das ist ein richtiger Eisenerzer. Der ist da geboren, aufgewachsen, hat hier gearbeitet, die ganze Zeit, auch seine Frau, und der hat sich jetzt ein Haus zugelegt in Gamlitz. Das ist kein Einzelfall, das passiert ganz oft. Also sehe ich so irgendwie, ganz schafft das die Stadt nicht, den Trend jetzt abzuwenden. Gründe sind wahrscheinlich vielfältig, einerseits kriegen sie auch mit, was sonst geboten wird, das alles auch beschwerlich ist, wenn man irgendwas besorgen will. Man kann nicht überall ein Einkaufszentrum hinbauen, um das geht es gar nicht, aber ein Problem ist sicher einmal dieser Präbichl und der Winter. Das ist immer noch eine Herausforderung für viele.

In Wirklichkeit, das größte Problem ist dieses Image. Dieses Negative. Das sich über so viele Jahrzehnte natürlich jetzt in den Köpfen festgesetzt hat. Dass Eisenerz eine sterbende Stadt ist. Und wer will in einer sterbenden Stadt leben? Und die Leute merken nicht, was ja zum Teil ja auch richtig ist, aha, wird da wieder was zugesperrt, wird da wieder was weniger von der Infrastruktur, die man benötigen würde?

HAST DU NICHT DAS GEFÜHL, DASS SICH DAS DURCH DAS KULTURPROGRAMM BZW. DURCH eisenerZ*ART IRGENDWIE VERBESSERT HAT? VOR ALLEM NACH AUSSEN HIN?

Absolut! Ich glaube ja an das Konzept. Es ist nur nicht so, von der Existenzabsicherung, ist es noch nicht so spürbar. Es sterben zuviel zum Vergleich was es Geburten gibt. Dazu kommt noch, was auch verständlich ist, wie beispielsweise meine Tochter, die nach Wien zum Studieren ziehen will. Jetzt bieten wir über die höhere Schulen eine höhere Ausbildung, dann studieren sie und dann bleiben sie dort. Bleiben tun die, die nicht so eine gute Ausbildung haben. Das muss man leider dazu sagen.

IM eisenerZ*ART KONZEPT IST AUCH FESTGEHALTEN, DASS EISENERZ ALS KULTURSTADT FÜR

TAGESAUSFLÜGE WAHrgENOMMEN WERDEN SOLL. GIBT ES EINEN TAGESTOURISMUS, ABSEITS VON EINEM KONKRETEN KULTURPROGRAMM?

Glaube ich nicht. Wenn dann nicht in hohem Ausmaß. Der Grund für einen Ausflug nach Eisenerz ist nun mal das Schaubergwerk, das ist der absolute Frequenzbringer, wobei die nicht mehr in die Stadt runterkommen. Auch im Zuge von Re-design haben wir überlegt, wie kann man eine Anbindung schaffen. Aber das ist mit unheimlichen Investitionen verbunden. Da müsste es einen politischen Willen von Bund, Land und EU geben. Da muss man einfach wahnsinnig viel investieren, damit das zu einem Erlebnis wird.

Das Ziel dürfte aus meiner Sicht nicht sein, damit rettet man Eisenerz. Das Ziel müsste sein, damit schafft man etwas Spannendes, und das geht nur bei uns in Eisenerz.

WENN DU SAGST, SO ETWAS HAT AUCH NICHT ZUM ZIEL, EISENERZ ZU RETTEN. AUCH DAS KULTURPROGRAMM SCHAFFT DAS NICHT, UND HAT EHER EINEN IDEELLEN WERT. WAS GLAUBST DU, SIEHT DIE DERZEITIGE EISENERZER

STADTREGIERUNG IM KULTURPROGRAMM EHER EINEN WIRTSCHAFTLICHEN WERT? VERSPRICHT SIE SICH ETWAS DAVON?

Ich glaube nicht, dass man daraus einen wirtschaftlichen Nutzen ziehen kann. Ich glaube, es ist einfach spannend, in so einer Region Kultur zu machen, weil man hier Dinge entwickeln kann, die man sonst nicht machen kann. Hier wird man anders kreativ. Und natürlich dient es auch ein bisschen als Therapie. Um nicht zu sagen, wir sind nur mehr eine Last für alle. Und eigentlich sind wir schuld. Es gibt ja auch nicht wenig Selbstmörder und Alkoholiker hier. Das ist ja messbar. Davon spricht natürlich niemand.

*DIES IST EIN AUSZUG AUS EINEM GESPRÄCH, DAS AM 13. SEPTEMBER 2013 IN EISENERZ ZWISCHEN GERHARD FREIINGER UND MIR GEFÜHRT WURDE.





Abb. 05



Abb. 06 - 08



Abb. 09 - 14



Abb. 15

I. DER FALL EISENERZ

»Eisenerz ist die erste Stadt in Österreich, die rückgebaut wird.«¹

¹ Grünbacher »Rückbau« in *Kurier* vom 06.11.2012

Die obersteirische Stadt Eisenerz

HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Etwa 30 Kilometer nördlich von Leoben entstand die obersteirische Stadt Eisenerz als Siedlung am Fuße des Erzberges in Folge eines großen Bedarfs an ArbeiterInnen für die Erzgewinnung und -verhüttung. Die Geschichte von Eisenerz ist verbunden mit dem technischen und wirtschaftlichen Geschehen am Erzberg. Funde bestätigen die Nutzung der Rohstoffvorkommen am Erzberg schon mehr als 1.500 Jahre vor Christus. Der Beginn der Eisenverarbeitung und die Entstehung erster Siedlungen rund um den Berg kann im 8. Jahrhundert nach Christus datiert werden. Es waren vermutlich slawische SiedlerInnen, die mit der Technik der Eisenherstellung bereits vertraut waren, und sich hier niederließen. Als man lernte die Wasserkraft zum Antrieb von Maschinen zu nutzen, führte das auch in der Eisenverarbeitung zu technischen Fortschritten. Die Arbeiten am Erzberg verlagerten sich damit an zwei Standpunkte. Den Abbau am Berg und die Verarbeitung im Tal, wo man die Bäche für den Maschinenantrieb mittels Wasserräder nutzen konnte. Damit begann eine Siedlungsentwicklung rund um die Schmelzanlagen am Fuße des Erzberges. Zwei Ortschaften gründeten sich an jeweils einer Seite des Berges. Südlich bzw. *vor dem Berg* entstand Vordernberg, nördlich oder *im Innern der Berge* Innerberg bzw. Eisenerz.² Der Eisenabbau, seine Verarbeitung, der damit betriebene Handel und die Entstehung etlicher Berufsstände rund um den Abbau und die Bedürfnisse, die die hier lebenden Menschen hatten, führte dazu, dass die beiden Ortschaften Mitte des 15. Jahrhunderts zu Märkten ernannt wurden. Organisiert wurde das Eisenwesen von den RadmeisterInnen, den BesitzerInnen der Radwerke.

RADWERKE SIND
SCHMELZÖFEN,
DIE NACH IHREM
ANTRIEB MIT
WASSERRÄDERN
BENANNT WUR-
DEN.

Zu dieser Zeit begann man mit dem Ausbau des Ortskerns nach repräsentativen Maßstäben, der den wirtschaftlichen Status und den Wohlstand durch den aufstrebenden Eisenhandel dieser Zeit abzubilden vermochte. Auch wenn es die unterschiedlichen Gebäude aus verschiedenen Zeiten sind, die Eisenerz baugeschichtlich so interessant machen, so sind, laut Sigrid Günther, dennoch die Radmeisterhäuser spezielle Zeugen einer Zeit, als Eisenerz die *»Hochblüte des Eisenwesens«* darstellte.³ Alexandra Isele zitiert in ihrer Diplomarbeit Gerhard Salzer, der die historische Entwicklung Eisenerz' detailliert aufbereitet hat: *»Eisenerz wird durch eine dichte, städtische und enge Struktur geprägt. Die Ursache dafür wird man eher im Willen zur städtisch-gewerblichen Lebensart suchen müssen, da kein äußerer Zwang gegeben ist.«*⁴ Weiters stellt Isele fest, dass im Rahmen der Bautätigkeiten in Eisenerz nicht davon auszugehen ist, dass dahinter irgendeine Form von Ortsplanung gestanden hätte; nur der Wunsch, dem Ort einen städtischen Charakter zu verleihen.⁵

2 Vgl. Günther 2006, S. 7

3 Günther 2006, S. 7

4 Vgl. Isele 2013, S. 89

5 Vgl. ebda

INDUSTRIESTADT EISENERZ

Ihr Ende fand das Radmeistertum 1625, als es nach etlichen religiösen Auseinandersetzungen, die die Zeit beherrschten, von der *Innerberger Hauptgewerkschaft* abgelöst wurde. Der Einfluss des Staates auf die Eisenproduktion wurde größer, damit auch das Interesse in den Fortschritt und Ausbau desselben, weniger Energie steckte man jedoch in die Ortsentwicklung. Das Stadtbild des »weyt berümpften Marktes ysenärztz«⁶ änderte sich bis ins 19. Jahrhundert kaum. Lediglich die Errichtung riesiger Kohlefördersysteme für die Hochöfen setzte markante Punkte in die Landschaft.⁷

Mit der Gründung der *Österreichisch-Alpine Montangesellschaft* 1881, die unter anderem auch die *Innerberger Hauptgewerkschaft* übernahm, und dem Ausbau von Verkehrsverbindungen wurde die Industrialisierung in Eisenerz weiter vorangetrieben. Die zentral verwaltete Eisenproduktion führte zu einer geregelten Organisation der ArbeiterInnenschaft. Dafür wurden auch in unterschiedlichen Phasen etliche Arbeitersiedlungen errichtet und der Ort in mehrere Richtungen ausgeweitet. Nach wie vor, so Isele, sind keine städteplanerischen Absichten erkennbar.⁸

Das Interesse der Österreichisch-Alpinen Montangesellschaft [ÖAMG] lag vor allem darin, zufriedene ArbeiterInnen am Berg beschäftigt zu haben. Daher wurde begonnen, das ganze Leben der ArbeiterInnen zu organisieren. Es war wichtig, dass die ArbeiterInnen möglichst nahe am Arbeitsplatz wohnen konnten, weshalb der Bau von vermietbaren Wohnungen vorangetrieben wurde. Mehr ArbeiterInnen wurden angesiedelt, um den Erzabbau zu fördern. Die Wohnungen für die ArbeiterInnen wurden von der Montangesellschaft nicht nur errichtet, sondern auch weiterführend verwaltet, und die MieterInnen wurden in vielen Belangen unterstützt. Kohlen wurden in die Keller getragen, Glühbirnen jederzeit gewechselt. Frauen wurden zu guten Haushälterinnen und Pädagoginnen ausgebildet, Freizeitgestaltung organisiert. Den ArbeiterInnen sollte es gut gehen, die Produktivität am Berg damit gesteigert werden. Konflikte und Aufstände sollten möglichst vermieden werden. Auch wenn diese nicht ganz ausblieben, und es zu Aufständen und Umstürzen innerhalb der ArbeiterInnenschaft kam, ist es dennoch wichtig, sich diese genannten Umstände vor Augen zu führen. In gewisser Weise bestimmen sie heute noch das Wesen der EisenerzerInnen. Man war lange Zeit gewohnt, was man brauchte, zur Verfügung gestellt zu bekommen. Und solange der Erzberg als großer Arbeitgeber funktionierte, war eigenständiges Handeln nicht unbedingt notwendig. Die Bürgermeisterin der Stadt, Christine Holzweber, erwähnte in einem Zeitungsinterview die Umstellungen, die die EisenerzerInnen im Rahmen der Neustrukturierung der Stadt in Kauf nehmen müssen:

»DER BERG«
KÜMMERT SICH
UM SEINE
ARBEITER UND
ARBEITERINNEN

6 Günther 2006, S. 7

7 Vgl. <http://www.eisenerz.at/cms/stadtgemeinde/service-info/geschichte-von-eisenerz> [17.05.2014]

8 Vgl. Isele 2013, S. 90



Abb. 16

»Vieles, was früher von der Gemeinde her selbstverständlich war, ist heute nicht mehr möglich. Das merken die Eisenerzer. Ich denke aber, dass sie gut damit umgehen.«⁹

Der Anschluss 1938 und der darauf folgende Zweite Weltkrieg führten zwar zu Veränderungen in der Verwaltung der Eisenindustrie und die Übernahme der ÖAMG durch die neue gegründete *Alpine Montan AG Hermann Göring Linz*, für die Arbeit am Erzberg bedeutete die notwendig gewordenen Rüstungsindustrie aber einen enormen Aufschwung. Für mehr ArbeiterInnen, die sich zum Teil auch aus Kriegsgefangenen zusammensetzen, musste neuerlich Wohnraum geschaffen werden. Zwischenzeitlich kam es zu einem Bevölkerungshöchststand von ca. 18.000 EinwohnerInnen. Dass sich darunter eine Menge Zwangsarbeiter befanden, wird eher unter den Tisch gekehrt. Nach dem Ende des Krieges pendelte sich die EinwohnerInnenzahl Eisenerz‘ auf ca. 13.000 ein, was dazu führte, dass Eisenerz am 1. August 1958 zur Stadt erhoben wurde.¹⁰

⁹ Interview mit Christine Holzweber in *Kleine Zeitung* vom 08.02.2014

¹⁰ Vgl. Günther 2006, S. 7

ORTSBILD

»Die Stadt Eisenerz ist räumlich geteilt in die Altstadt, das Krumpental, das Münichtal und die Trofeng.«¹¹ Diese geographische Unterteilung ergibt sich aufgrund der unterschiedlichen Bauphasen, in denen Wohnraum geschaffen wurde, und die sich teilweise an die Nähe zum Arbeitsplatz und nicht zu einem Stadtzentrum hin orientierten. Demnach ist auch in jedem der Täler ein anderer Baustil abzulesen. Verena Müller stellt in ihrer Arbeit fest, dass sich daher zwei Stadtzentren ausgebildet haben. Der historische Kern mit dem Bergmannplatz als symbolischer Hauptplatz, der Theodor-Körner-Platz als wirtschaftliches Zentrum. Eine Reihe von baugeschichtlich interessanten und/oder aufgrund ihrer Funktionslosigkeit auffallenden Gebäude bestimmen das Bild der Eisenerzer Altstadt. Zu nennen sind hier unter anderem das Marktschreiberhaus [seit kurzem Stadtbibliothek], das rote Haus, das ehemalige Rathaus [heute Stadtmuseum], das Fisikatenhaus, der ehemalige Tanzsaal [auch altes Kino genannt] oder auch das Forum. Markante Gebäude sind außerdem die auf einem Hügel errichtete Oswaldikirche und der ihr gegenüberliegende Schichtturm. Die anderen Täler sind von Wohnsiedlungen unterschiedlichen Typus geprägt, Einfamilienhausbebauungen stellen eher die Ausnahme dar.¹²

11 Müller 2012, S. 98

12 Vgl. ebda S. 98 - 100



MÜNICHTAL

ALTSTADT

KRUMPENTAL

TROFENG

strukturwandel im zeichen
der schrumpfung

EISENERZ IM WANDEL

Die Gesellschaftsstruktur von Eisenerz war seit jeher ein direktes Abbild der Entwicklung der Eisenindustrie am Erzberg. Über lange Zeit war die Bevölkerungszahl von Eisenerz stabil. Mit der zunehmenden Industrialisierung wuchs die Bergstadt langsam jedoch stetig bis kurz vor der Übernahme der Innerberger Hauptgewerkschaft durch die ÖAMG Ende des 19. Jahrhunderts auf knapp über 4.000 EinwohnerInnen. Davor lag die EinwohnerInnenzahl kontinuierlich bei etwa 3.000.¹³ Ab dann begann ein rasches Bevölkerungswachstum einzusetzen. Auch wenn die Umstände des Ersten Weltkrieges das Wachstum kurzfristig einschränkten, lag die Bevölkerungszahl in den 1920er Jahren vorerst bei über 8.000 EinwohnerInnen.¹⁴ Aufgrund der Weltwirtschaftskrise verließen etliche ArbeiterInnen die Stadt, die Bevölkerungsentwicklung gestaltete sich daher einige Jahre lang rückläufig. Der bereits erwähnte wirtschaftliche Aufschwung während des Zweiten Weltkrieges, der durch den enormen Bedarf an Rüstungsindustrie ausgelöst wurde, verhalf der Stadt zu einem regelrechten Zuwanderungsboom. »Der offizielle Spitzenwert der Bevölkerung wurde 1955 mit 13.528 Einwohnern erreicht.«¹⁵ Doch zur selben Zeit begannen auch technische Modernisierungsmaßnahmen am Erzberg, der mittlerweile Teil der VOEST (Vereinigte Österreichische Eisen- und Stahlwerke AG) geworden war. Der technische Fortschritt war überwiegend arbeitssparend, das heißt, menschliche Arbeitsleistung wurde teilweise durch Maschinen ersetzt. Gleichzeitig verlor Eisenerz aufgrund der anhaltenden Globalisierungstendenzen zunehmend an Bedeutung als Rohstofflieferant.

Die mangelnden Arbeitsplatzalternativen in Eisenerz führten zu einer großen Abwanderungswelle der Bevölkerung. Seit dieser Zeit hat sich die Bevölkerung um mehr als die Hälfte reduziert und liegt etwa im Bereich der EinwohnerInnenzahl vor der Industrialisierung. Damit wurde Eisenerz offiziell zu einer schrumpfenden Stadt erklärt.



Abb. 17 - Bevölkerungsstruktur anhand Daten Statistik Austria, Daten 01.01.2013

13 Vgl. Isele 2013, S. 62

14 Vgl. Resch/Gnigler in Resch: »Aufbruch/Umbruch«, S. 24

15 Isele 2013, S. 63

Bevölkerungsstatistik Eisenerz

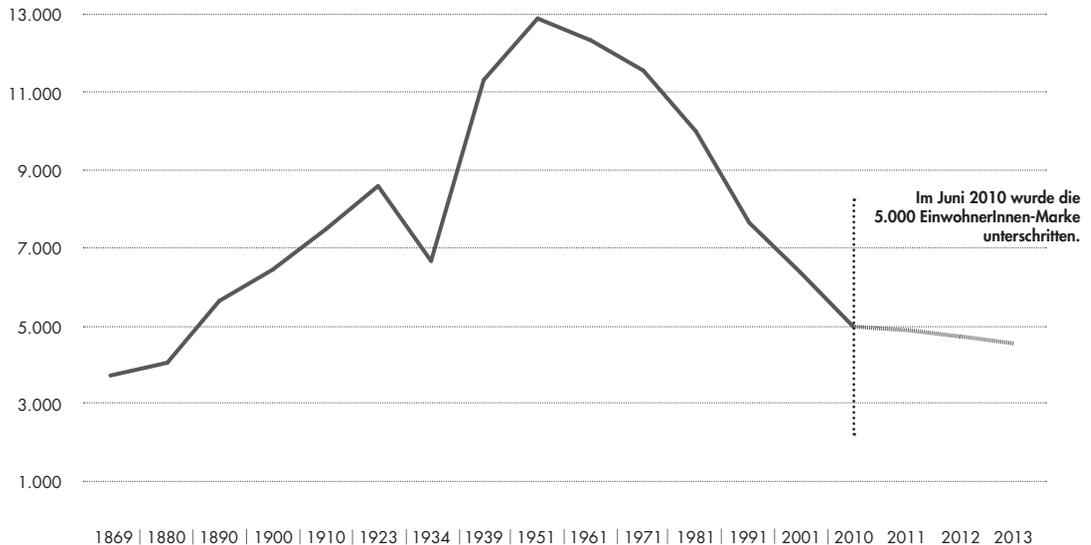


Abb. 18 - Bevölkerungsentwicklung anhand Daten Statistik Austria

EIN NEUES ALTES PROBLEM: SCHRUMPUNG

Stadtplanung hat sich bislang damit auseinandergesetzt, eine Stadt im Wachstum zu organisieren. »Wachstum ist zu einer Selbstverständlichkeit geworden.«¹⁶, so Philipp Oswald in seinem Bericht über schrumpfende Städte - *Shrinking Cities*. Seit mehr als zweihundert Jahren, also mit den Anfängen der Industrialisierung, beschäftigt sich unsere Gesellschaft mit Wachstumsprozessen. Wir haben Städte gebaut und erweitert, Infrastruktur errichtet. Bevölkerung und Wohlstand sind kontinuierlich gestiegen. Wirtschaftswachstum ist der Maßstab, an dem wir uns nach wie vor orientieren. Doch dieses Gesetz des Wachstums hat mittlerweile nicht mehr überall Gültigkeit. Das *neue* Wachsen bedingt, dass an anderer Stelle etwas kleiner wird. Wachstum und Schrumpfung existieren parallel. »Wirtschaftlicher Strukturwandel, Globale Vernetzung und Mobilität, Geburtenrückgang und Suburbanisierung«¹⁷ führten vielerorts zu einem Wachstumsstopp. Die Ablösung der Industriegesellschaft durch die Dienstleistungsgesellschaft brachte in den ehemaligen Industrieregionen für viele - vor allem niedrig qualifizierte junge Männer - Arbeitslosigkeit.¹⁸ Sinkender Beschäftigung folgt ein Bevölkerungsrückgang. Wir können also davon sprechen, dass eine Region schrumpft. Die Unterschiede zwischen Stadt und Land sind

¹⁶ Oswald 2004, S. 12

¹⁷ Dissmann 2011, S. 7

¹⁸ Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel 2008, S. 9

heute nicht mehr ausdrücklich sichtbar. Wir gestalten unser Leben im Sinne einer urbanen Lebensweise. Wir schätzen Attribute wie Anonymität, individuelle Freiheit, Orientierung an technischem Fortschritt oder Demokratie, die uns das städtische Leben gebracht hat.¹⁹ Dennoch ist die Stadt gegenüber dem Land schnelleren Entwicklungen unterworfen und gesellschaftliche Transformationsprozesse sind somit in einem städtischen Umfeld leichter lesbar und das Schrumpfen in diesem Zusammenhang am deutlichsten spürbar.²⁰

Forschungen zum Schrumpfungphänomen begannen in Deutschland bereits in den 1980er Jahren, jedoch eher hintergründig. Man fürchtete, die Menschen in einer offenen Auseinandersetzung zu beängstigen, da der Begriff überwiegend negativ assoziiert wird.²¹ Jetzt ist das Thema aus den Debatten der Stadtentwicklung nicht mehr wegzudenken und zu einer Art Modethema geworden. In ihrem Debattenüberblick über die Schrumpfungsthematik behandeln Brandstetter, Lang und Pfeifer einen Aufsatz von Hager und Schenkel, der Schrumpfung als natürliches Phänomen beschreibt. Selbst die Natur lebe von Schrumpfen und Wachsen und sie nennen als Beispiele Herbst und Frühling sowie Ebbe und Flut. Es sei deshalb verwunderlich, warum es so schwer fällt, Schrumpfen als natürliche Gegebenheit auch in Hinblick auf städtische Schrumpfung zu betrachten, und sich damit theoretisch auseinandersetzen zu können. Auch dass es im Laufe der Stadtgeschichte immer wieder zu schrumpfenden Prozessen gekommen ist, wird gerne ausgeblendet.²² Bis zur Industrialisierung im 19. Jahrhundert waren Städte häufig der Verwüstung durch Kriege oder Naturkatastrophen ausgesetzt und von einer völligen Auslöschung betroffen. Erst ab dann wurde Stadtentwicklung mit Wachstum gleichgesetzt, welcher Assoziierung wir heute noch folgen.²³

Hinreichende theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Schrumpfung als städtisches Phänomen waren lange Zeit Mangelware und werden erst in den letzten Jahren intensiver betrieben. In ihrem 1987 erschienen Buch *Neue Urbanität* thematisieren Häußermann und Siebel, dass städtische Krisen immer von ökonomischen Prozessen ausgelöst werden.²⁴ Lang und Tenz, so Brandstetter, Lang und Pfeifer, gehen davon aus, dass man Schrumpfung als natürliches städtisches Phänomen erst akzeptieren muss, um überhaupt neue Handlungsmuster denken zu können. »*Darüber hinaus setzt das Modell die Herausbildung einer neuen Stadtkultur voraus, die mit dem Begriffen Integration, Identifikation und bürgerschaftliches Engagement umschrieben wird und die konsequente Erschließung von Kreativitäts- und Innovationspotenzialen aller Akteure im Konsolidierungsprozess*

19 Löw/Steets/Stoetzer 2008, S. 10f

20 ebda S. 14

21 Vgl. Göschel, 2007 S. 35

22 Vgl. Brandstetter/Lang/Pfeifer 2005, S. 55

23 Vgl. ebda S. 56

24 Vgl. ebda

einschließt.«²⁵ Die drei AutorInnen beschreiben zudem Bernts Theorie des Konzepts des Gefangenendilemmas im Zusammenhang mit städtischen Umbauprozessen. Seiner Ansicht nach ist es entscheidend, »wer in der Stadtentwicklung miteinander kooperiert, welches Interesse die Beteiligten an der Kooperation haben und aufgrund welcher Vorteile diese Kooperation zustanden kommt.«²⁶

Wenn etwas schrumpft, im Verschwinden begriffen ist, möglicherweise an Bedeutung verliert, kann das selten etwas Gutes heißen. Nach wie vor verbinden wir Positives nur mit dem Begriff Wachstum: Wachsen, größer werden, Stärke gewinnen. Wachstum wird nur mit seinen Vorteilen wahrgenommen. Geflissentlich wird ignoriert, dass auch Wachsen nicht unbedingt nur konfliktfrei passiert. Auch wenn unter Umständen das übermäßige Verkehrsaufkommen, die Luftverschmutzung, die Wohnungsnot in schnell wachsenden Städten ein Problem sind, die bis heute wenig bis keine konkreten Lösungen gefunden haben.²⁷ Schrumpfung und Wachstum werden gerne als Gegensatzpaar beschrieben: Positiv vs. Negativ. Es muss also irgendwie gelingen, dieses Gegensatzpaar aufzuheben. Brandstetter, Lang und Pfeifer schlagen vor, Anpassung als Gegenbegriff zur Schrumpfung zu wählen. *»Das Gegenteil von Schrumpfung wäre also nicht Wachstum sondern Anpassungsfähigkeit und das Ziel aller wissenschaftlichen und praktischen Bemühungen wäre dann, das wirklich Wesentliche einer Stadt zu erfassen und alle Anstrengungen auf eine entsprechende Anpassung unter Beibehaltung der individuellen Identität auszurichten.«²⁸*

DIE FOLGEN

Die Folgen dieses demographischen Wandels sind in zumindest sechs Dimensionen lesbar: Wohnungsleerstand, eine neue Form der sozialen Segregation, veränderte Stadtgestalt, eingeschränkte Infrastruktur, sinkende kommunale Finanzen und Einbußen der urbanen Qualität.²⁹

Was mancherorts als Chance gesehen wird, die Stadt wieder auf ihren Kern zu konzentrieren und die ungeliebte periphere Zersiedelung zurückzunehmen, ist andernorts Notwendigkeit. Ein so genannter *tipping point*³⁰ ist erreicht, wenn die Infrastruktur für eine ausge dehnte, größtenteils leerstehende Stadtstruktur nicht mehr leistbar ist. *»Schrumpfung geht einher mit radikaler Verknappung vor allem kommunaler Geldmittel aufgrund steigender Ausgaben und sinkender Einnahmen. Zugleich bleiben im Kontext von Nachfrageschwund,*

25 Brandstetter/Lang/Pfeifer 2005, S. 61

26 Bernst zit. n. Brandstetter/Lang/Pfeifer 2005, S. 64

27 Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel 2008, S. 12

28 Brandstetter/Lang/Pfeifer 2005, S. 66

29 Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel 2008, S. 206

30 Nussmüller/Pichler/Rosegger »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 13

*Angebotsüberschuss und Immobilienabwertung private Investitionen weitgehend aus.*³¹ Für Kultureinrichtungen in schrumpfenden Gebieten kann es aufgrund der nötigen Kosteneinsparungen auch bedeuten, keine Förderungen mehr zu erhalten und schließen zu müssen.³² Ihr Wegfall und der vieler DienstleisterInnen sowie das sinkende Angebot an Infrastrukturreinrichtungen bedeuten oft auch weniger urbane Lebensqualität. Diejenigen, die können, ziehen weg. Das sind vorwiegend die *»jungen, mobilen, leistungsstarken und gut ausgebildeten Mitglieder der Gesellschaft.«*³³ Übrig bleiben die, die keine andere Möglichkeit haben, als zu bleiben. Man könnte sagen, der Segregationsprozess hat sich umgekehrt. Segregation bedeutet die bewusste oder unbewusste Trennung von Personengruppen mit vergleichenden Merkmalen innerhalb eines Stadtgefüges. Die Entstehung eines homogenisierten Milieus und damit eines benachteiligten Quartiers ist quasi vorprogrammiert.

Auch in Eisenerz gibt es BewohnerInnen, die bleiben müssen, so Ex-Bürgermeister Freiinger. *»...Leute, die da bleiben oder da bleiben müssen, weil es gibt einige, die wegziehen würden, aber nicht können, weil sie sich hier eine Immobilie angeschafft haben, die sie hier nicht mehr verkaufen können.«*³⁴ Umgekehrt kann der Trend zum Einfamilienhaus aber auch dazu beitragen, durch gezielte Angebote an geeigneten Bauplätzen, Menschen an einem Ort zu halten.³⁵ Dazu auch Freiinger: *»Eines der Probleme in Eisenerz ist auch, dass wir keine (schönen) Baugründe haben. Das war ja auch mit eine Idee von Re-design, dass wir die alten Häuser wegschleifen, damit wir schöne Baugründe anbieten können. Es sind ja alle nach Trofajach oder Gai ausgewichen, um zu bauen, so wie sie auch wollten. Wenn Leute Eigentum schaffen können, ist das eine Möglichkeit, dass Leute auch dableiben.«*³⁶ Problematisch wird es allerdings, wenn der übermäßige Bau von vereinzelt Häusern die Zersiedelung verstärkt.

DIE LEERE

*»Der Anblick verlassener Brachräume ist für die meisten Betrachter mit der Assoziation von Verlust, Scheitern und fehlender Zukunftsperspektive verbunden.«*³⁷ Die Leere ist eine Folge der Schrumpfung, ein Ergebnis gesellschaftlicher Umbrüche. Das Problem daran ist vor allem der *kumulative Leerstandseffekt*³⁸, der bedeutet, dass Leere auch wieder Leere nach sich zieht. *Filtering down Prozess*³⁹ nennt sich die Spirale, die in Gang gesetzt wird, wenn der Leerstand zum Problem wird und keine gegenläufigen Maßnahmen getroffen werden.

31 Oswald in Oswald 2005, S. 12 - 13

32 Vgl. Göschel 2007, S. 36

33 Dissmann 2011, S. 98

34 Interview Gerhard Freiinger 2013

35 Vgl. Göschel 2003

36 Interview Gerhard Freiinger 2013

37 Dissmann 2011, S. 9

38 ebda S. 100

39 Vgl. Nussmüller/Pichler/Rosegger »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 12

BewohnerInnen fühlen sich zunehmend gehemmt, die Entwicklung zu steuern, weshalb sie eher nichts tun und abwarten.⁴⁰ Damit werden beispielsweise im Wohnungssektor eine Reihe von Schwierigkeiten ausgelöst:

ÖKONOMISCHE ASPEKTE:

- › Sinkende Mieteinnahmen und zusätzliche Folgekosten durch Leerstände.
- › Entstehung von Wohnungsteilmärkten, die keine Anreize zu Investitionen bieten, was zu einem Sanierungsstau führen könnte.
- › Mangelnde Auslastung von bestehenden Infrastruktureinrichtungen bei gleichzeitiger Tendenz zur Errichtung neuer Infrastruktur.

SOZIALE ASPEKTE:

- › Soziale Segregation in Wohngebieten und zunehmende soziale Brennpunkte (broken windows Theorie). Dadurch entsteht eine sozial-räumliche Polarisierung in den Städten. Stichwort Ghettobildung und Ausländerproblematik.
- › Gleichzeitige Vereinsamung in Einfamilienhausgebieten durch Suburbanisierung.

KULTURELLE ASPEKTE

- › Beeinträchtigung des Wohnumfelds und in weiterer Folge des gesamten Stadtbilds.
- › Zerstörung von baukulturellem Kapital und ge'wohntem' Umfeld in Stadt und Land.
- › Zersiedelung der Landschaft: Stadt-Landbilder nähern sich an.

ÖKOLOGISCHE ASPEKTE

- › Zusätzlicher Flächenverbrauch durch solche Neubautätigkeit.
- › Zunehmendes Verkehrsaufkommen zwischen Stadt und Land.⁴¹

Wo nichts stattfindet, wo es keine *Ereignisse* gibt, wird ein Ort schnell als öde empfunden, selbst wenn der Ort eigentlich schön gestaltet ist. Brachflächen sind ein Ausdruck für eine nichtstattfindende Entwicklung.⁴²

40 Vgl. Dissmann 2011, S. 101

41 Nussmüller/Pichler/Rosegger »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 12

42 Vgl. Dissmann 2011, S. 41



Abb. 19 - Leerstandsspirale als Darstellung der Schrumpfungproblematik

In den Städten macht der Leerstand vor allem in den leerstehenden Schaufenstern auf sich aufmerksam. Sie erfüllen den Raum mit einer besonderen Form der Trostlosigkeit. Diese schwappt über auf die BewohnerInnen, die TouristInnen, die InvestorInnen. Ein negatives Stadtbild wird erzeugt. Deshalb widmen sich viele Kunst- und Zwischennutzungsprojekte direkt diesem Segment des Leerstands.

UNGEWOLLTE VERLÄNDLICHUNG

Die Entwicklung des Schrumpfens, wie wir es heute definieren, ist nicht neu und schon seit mehr als einem halben Jahrhundert bekannt. Dennoch sprach man in diesem Zusammenhang eher von vereinzelt Fehlentwicklungen, als anzuerkennen, dass es sich hierbei um ein neues städteplanerisches Phänomen handelt.⁴³ »Von der Schrumpfung betroffen sind im Wesentlichen peripher gelegene Kleinstädte, während Mittel- und Großstädte, gerade wenn sie geographisch gut erreichbar sind, in der Regel von der allgemeinen Urbanisierung profitieren.«⁴⁴ Problematisch wird es vor allem auch für Städte, in denen sich nur ein vorherrschender Wirtschaftszweig ausgebildet hat, in denen ein ökonomischer Strukturwandel bedeutende Folgen haben kann.⁴⁵ Zu den GewinnerInnen und Zuwanderungs-orten gehören nach Richter »vor allem Städte mit einem hohen Anteil wissensintensiver

43 Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel 2008, S. 13

44 Richter 2013, S. 31

45 Vgl. ebda S. 34

*Dienstleistungen.*⁴⁶ Urbane Lebensqualität wirkt anziehend für Hochqualifizierte und Unternehmen.

In Städten wie Eisenerz ist die Gefahr groß, dass es zu einer ungewollten Verländlichung kommt. Diese Verländlichung ist jedoch nicht im Sinne einer ländlichen Idylle zu verstehen, sondern beschreibt im Gegenteil einen Verlust des Städtischen und kann somit auch an Bedeutung verlieren. *»Eine Stadt, die von ihren Bewohnern verlassen wird, hört auf Stadt zu sein.«*⁴⁷

Schrumpfung passiert ungeplant und ist das Ergebnis von Umständen, abhängig von politischen und wirtschaftlichen Entscheidungen. Ohne bauliche Eingriffe kommt es zu einer Umprogrammierung des Raumes, zu ungewollten Nutzungsänderungen. Häufig spielen sogar Architektur und Stadtplanung eine Nebenrolle, denn bislang sind die Mittel der Stadtplanung in diesen Prozess einzugreifen und ihn zu begleiten beschränkt und wenig erfolgreich.

Das Leben in Eisenerz ist eigentlich ein relativ ländliches, so Verena Müller, und bezieht sich dabei vor allem auf das Autofahrverhalten der Stadt. Die meisten Wege werden trotz der engen Straßenführungen mit dem Auto zurückgelegt. RadfahrerInnen sind kaum zu beobachten, öffentlicher Verkehr ist auch so gut wie nicht vorhanden. Auch nach Eisenerz zu gelangen oder aus Eisenerz raus zu kommen ist mit dem Bus als einzigem öffentlichem Verkehrsmittel nur bedingt möglich, trotz des großen Angebots an Schulen in Eisenerz. Busse bringen wochentags SchülerInnen am Morgen in die Stadt, nachmittags werden sie von Bussen wieder abgeholt. LehrerInnen kommen vorwiegend von außerhalb, fahren mit dem Auto in die Arbeit und danach auch gleich wieder nachhause.⁴⁸

*»Es siedelt sich zum Beispiel niemand an, keine Lehrer an den Schulen, die nicht sowieso schon hier wohnen, Leute, die führende Positionen in Betrieben haben. Kein Mensch bleibt da. Niemand, sie pendeln alle. Einer pendelt sogar von Linz. Und das sind Leute, die man brauchen würde, und das hat man noch überhaupt nicht in den Griff bekommen. [...] Weil eigentlich, wenn man sich so überlegt, bietet die Stadt ja an sich noch relativ viel für Familien. Wir haben alle Bildungseinrichtungen, wir haben eine HAK, wir haben ein BORG. Also die anderen Schulen sowieso. Wir haben die Musikschule.«*⁴⁹

Öffnungszeiten der Gasthäuser sind beschränkt auf eine kurze Mittags- und Abendzeit, Sonntags sind die Gastwirtschaften geschlossen. Wie im Kommentar von Gerhard Freiinger

46 Richter 2013, S. 50

47 ebda S. 29

48 Vgl. Müller 2012, S. 102

49 Interview mit Gerhard Freiinger 2013

schon zu entnehmen ist, fehlen Freizeitangebote für Jugendliche, das Einkaufsangebot ist bescheiden.⁵⁰ Möglichkeiten zur Sportausübung sind durch das Hallenbad, das nordische Ausbildungszentrum, die Klettersteige usw. durchaus gegeben.

EISENERZ SCHRUMPF

Das Problem des enormen Bevölkerungsrückgangs in Eisenerz liegt also nicht nur in den entstandenen Wohnungsleerständen und der Schließung vieler wichtiger Infrastrukturen, sondern vor allem in der übrig gebliebenen Bevölkerungsstruktur. Vergleichen wir die Stadt heute mit der Zeit, in der sie über einen langen Zeitraum eine ähnliche EinwohnerInnenzahl aufweisen kann, so muss man feststellen, dass die Bevölkerungsstruktur damals eine wesentlich heterogenere war, als sie heute ist. »Mit einem Durchschnittsalter von 54,6 Jahren hat Eisenerz die älteste Bevölkerung Österreichs.«⁵¹ Somit ist das größte Problem in Eisenerz die zunehmende Überalterung und das Ausbleiben junger Leute. Damit verbunden sind auch eine vergleichsweise niedrige Erwerbsquote und Kinderzahl. Auch wenn es in Eisenerz eine Vielzahl an (Aus)Bildungseinrichtungen gibt, fehlt der anschließende Platz am Arbeitsmarkt. Gerhard Freiinger kann aus seinen persönlichen Erfahrungen berichten:

»Es sterben zuviel zum Vergleich was es Geburten gibt. Dazu kommt noch, was auch verständlich ist, wie beispielsweise meine Tochter, die nach Wien zum Studieren ziehen will. Jetzt bieten wir über die höhere Schulen eine höhere Ausbildung, dann studieren sie und dann bleiben sie dort. Bleiben tun die, die nicht so eine gute Ausbildung haben. Das muss man leider dazu sagen. Als ich Re-design initiiert habe, haben mich viele Bürgermeisterkollegen angerufen. Unter anderem auch der Birkfelder. Er sagt, »mir geht es ganz gleich, aber was soll ich da tun? Ich habe auch eine Höhere Schule, mir bleibt kein Junger da! Nach der Matura sind alle weg. Aber ich kann ja nicht die Schule zusperren.« Ich glaube schon, dass der Wegzug aufgrund des Angebots passiert. Und das Angebot für junge Menschen ist nicht so groß. Es kann gar nicht so groß sein, das geht gar nicht. Ich glaube, da brauche ich nur bei meiner Tochter und ihren SchulkollegInnen schauen, da denkt jeder gleich! Jeder will weg! Was tut man dann? [...] Und die Schulen sind aufgrund ihrer Kleinheit auch wirklich für die geeignet, die auch mehr Betreuung brauchen. So negativ ist das nicht. Aber trotzdem wollen alle weg. Für mich wäre es eine Katastrophe, wenn meine Tochter da bleiben würde.«⁵²

Das Ausbleiben von Reaktionen auf diesen Trend über eine lange Zeit ist mitunter Schuld an der Situation in Eisenerz, wie sie sich jetzt darstellt.⁵³ Der Leerstand ist in der Siedlung im Münichtal, eine am nördlichen Rand Eisenerz' gelegene Wohnanlage aus den späten 1930er Jahren, und in der Altstadt am deutlichsten sicht- und spürbar.

50 Vgl. Müller 2012, S. 102

51 Baltaci »Ist schon einsam hier: Österreichs älteste Stadt« in *DiePresse* vom 16.03.2014

52 Interview mit Gerhard Freiinger 2013

53 Vgl. Isele 2013, S. 63

strategien gegen das
verschwinden

RE-DESIGN EISENERZ

Auch wenn während der Zeit der großen Abwanderung eine Vielzahl an kostspieligen Studien entstanden ist, die die veränderte Situation in Eisenerz darstellten oder sich mit möglichen zukunftsorientierten Projekten auseinandersetzten, fanden die Ergebnisse selten Einzug ins Planungsgeschehen.⁵⁴ Erst als man in Österreich gegenüber den in Deutschland geführten Schrumpfungsbewegungen, deren Auslöser die großen Abwanderungen aus ostdeutschen Städten waren, hellhörig wurde, begann man auch in Eisenerz die unübersehbaren Zeichen der Schrumpfung Ernst zu nehmen. Bis dahin hatte man den Glauben daran, dass es sich um ein temporäres Problem handelte, dass sich irgendwie von selber lösen würde, nicht aufgegeben.

Als im Jahr 2004 ein Viertel der Wohnungen in Eisenerz bereits leer stand, ein Großteil der Geschäfte bereits geschlossen hatte, startete man von Seiten der Gemeinde und des Landes Steiermark mit ersten Plänen für konkrete Steuerungsmaßnahmen. Eingeläutet wurde das Maßnahmenprogramm 2005 mit einer von der steirischen Landesregierung mit Unterstützung der bundesdeutschen Kulturstiftung in Auftrag gegebenen Ausstellung *Umbruch-Aufbruch*, die die Schrumpfungproblematik thematisierte. Kuratiert und umgesetzt wurde das Programm vom Architekturbüro Nussmüller, dem Raumplaner Richard Resch und dem Soziologen Rainer Rosegger.⁵⁵ Die Ausstellung war für einige Monate im Eisenerzer Stadtmuseum zu sehen, das zu diesem Zeitpunkt noch im Kammerhof untergebracht war. Gleichzeitig erstellten Werner Nussmüller und Rainer Rosegger eine Studie, die den problematischen Wohnungsmarkt in Eisenerz analysierte und einen möglichen Maßnahmenkatalog beinhaltete: *Re-design Eisenerz*.⁵⁶ Ebenso wurde ein internationaler Ideenwettbewerb ausgeschrieben, wie Eisenerz 2021 aussehen könnte, an dem ca. 45 Projektteams teilgenommen hatten.⁵⁷ Die Ergebnisse des Wettbewerbs sowie der Studie wurden 2006 mit der Ausstellung präsentiert. Rosegger und Nussmüller fassten die Ergebnisse der Studie wie folgt zusammen:

54 Vgl. Müller 2012, S. 97

55 Vgl. Rosegger in ÖGZ 6/2010, S. 22

56 Vgl. ebda

57 Vgl. Nussmüller/Rosegger in Resch: »Aufbruch/Umbruch«, S. 81

- › Im Eisenerzer Stadtgebiet stehen ca. 700 Wohnungen leer. (Eine Prognose zeigt einen Leerstand von 1.750 im Jahr 2021.)
- › Innerhalb von Eisenerz gibt es aufgrund der Topografie und Bewohnerzusammensetzung bevorzugte und benachteiligte Wohnlagen.
- › Auf Grund des Bevölkerungsrückgangs wird es schwierig, die Kosten für die bestehende Infrastruktur zu tragen.
- › Selektive Mobilität verschärft demographische Problematiken und kann zu sozialen Problemen in einzelnen Siedlungen führen (Leerstandsspirale). Leerstände sind in Eisenerz ein strukturelles Problem und korrelieren mit dem Bauzustand und der Ausstattungskategorie der Wohnungen.
- › Sanierungen können zu einer Erhöhung der Leerstandszahlen führen.⁵⁸

Auf diese Erkenntnisse und im Sinne einer Stadttransformation wurde ein langfristiger Maßnahmenkatalog erstellt. *»Der Maßnahmenplan der Studie sah Wohnungsmodernisierungsmaßnahmen, partiellen Rückbau nicht erhaltungswürdiger Bausubstanz, und eine Konzentration des Siedlungsgebietes in und um den historischen Altstadt kern in zentrumsnahen, attraktiven Wohngebieten vor. Durch die Attraktivitätssteigerung der Eisenerzer Gebäudesubstanz sollte in einem Zeitraum von 15 Jahren eine Basis für neue wirtschaftliche Entwicklungen entstehen und so die Zahl der hier lebenden Menschen stabilisiert werden.«⁵⁹*

Das Wohnen sollte wieder konzentrierter organisiert werden, also auf die Altstadt und den sonnigen und beliebten Stadtteil Trofeng eingeschränkt werden. Damit könnten zur Gänze leerstehende Wohnsiedlungen rückgebaut und dem drastischen Leerstand Einhalt geboten werden.⁶⁰ Die Jahre 2006 bis 2009 boten Raum für die Erweiterung der Analysen und dienten zur Konkretisierung von Entwicklungsstrategien. Folgende Ziele wurden gesteckt:

- › Erfassung des tatsächlichen Wohnungsleerstands
- › Schaffung eines Gremiums für den Veränderungsprozess: *Trägerverein*
- › Stadtumbau
- › Aufwerten – Umnutzen – Rückbauen⁶¹

58 Nussmüller/Rosegger in Resch: »Aufbruch/Umbruch«, S. 80

59 Rosegger in ÖGZ 6/2010, S. 22 - 23

60 Vgl. Nussmüller/Rosegger in Resch: »Aufbruch/Umbruch«, S. 81

61 Rosegger/Nussmüller »Präsentation Leerstandskonferenz« 2012

Die Studie wurde zur Grundlage eines vom Land Steiermark unterstützten Veränderungsprozesses in Eisenerz. Der Stadt wurde bis zum Jahr 2010 eine hohe Summe an Fördergeld [€ 1 Mio. jährlich] zugesagt, um die vorgeschlagenen Maßnahmen umzusetzen. Viel von diesem Geld wurde allerdings nicht nur für die über *Re-design* geplanten Maßnahmen investiert, sondern in Sanierungsmaßnahmen für Straßen, Kirchen, Parkplätze und Fassadengestaltungen.⁶²

Gerhard Freiinger erklärt die Motivation der Sanierungsmaßnahmen:

»Ich habe das immer gesammelt, was gesagt wurde, das Vornehmste ist noch: ›Die Totenglocken läuten in Eisenerz‹. Aber wenn man hier wohnt, vielleicht eine Beziehung hat zu dieser Stadt, zu seiner eigenen Stadt, dann trifft einen das natürlich irgendwie. Und das ist insofern auch sichtbar, dass Infrastruktur, verfallene Häuser etc. alles heruntergekommen ist. [...] Für mich war das immer so, dass zwei Schienen gefahren werden müssen. Einerseits gehören wichtige Gebäude saniert und einer entsprechenden Nutzung zugeführt. Wir haben in diesen fünf Jahren, in denen ich Bürgermeister war, [...] etliches umgesetzt. Unter anderem auch Musikschule NEU. War eine Volksschule, ist komplett adaptiert worden. Zwei Volksschulen sind in der Stadt. [...] Es wurden dann auch alle Schulen saniert, es wurden die beiden Kirchen saniert, weil das gehört auch zu kulturellen Einrichtungen, die Gemeinde, usw. Und am Bergmannplatz das Projekt mit dem Museum und der Bücherei. Das waren so die Infrastrukturprojekte, die in der Zeit umgesetzt worden sind, weil ich die für wichtig halte, sonst braucht man nicht über Kultur reden. Aber gegen das Verfallen hat man allgemein nichts. Auch in Venedig bröckelt der Putz. Das ist nicht wirklich das Problem. [...] Das würde nicht vordergründig die große Depression auslösen. Aber die sichtbaren Leerstände...«⁶³

Damit ein Prozess wie *Re-design* jedoch auch nachhaltig gestaltet werden konnte, wurde eine Steuerungsgruppe, der Trägerverein *Wohnen Eisenerz 2021*, eingerichtet, deren Mitglieder sich aus VertreterInnen der Stadt Eisenerz, dem Land Steiermark und den für die Stadt wichtigsten Wohnbauträgern (GIWOG, WAG-Linz, Ennstaler SG) zusammensetzte.⁶⁴

Re-design wurde ab 2007 zum Leitprojekt der Eisenerzer Stadtentwicklung, weshalb die Projektinhalte bald auch auf die Themen Arbeit, Wirtschaft, Kultur, Bildung, Tourismus und Verkehrsinfrastruktur erweitert wurden.⁶⁵ Die Umsetzungsphase begann im Jahr 2007 und sollte bis 2021 abgeschlossen werden. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Eckpunkte von Rosegger und Nussmüller:⁶⁶

62 Vgl. Müller 2012, S. 110

63 Interview mit Gerhard Freiinger 2013

64 Vgl. Rosegger in ÖGZ 6/2010, S. 23

65 Vgl. ebda

66 Rosegger/Nussmüller »Präsentation Leerstandskonferenz« 2012

- › Beteiligung von Anspruchsgruppen
- › Rückbau als Symbol Umnutzung nicht benötigter Substanz
- › Innenentwicklung mit Umzugsmanagement
- › Schaffung von Leuchttürmen

Vier Kern-Strategien wurden erarbeitet, die in der Stadtentwicklung verfolgt werden sollen:⁶⁷

- 01 Verwirklichung einer Siedlungskonzentration mit ansprechender Wohn- und Lebensqualität durch Sanierung, Stadtbelebung, Umsiedlung, Umnutzung oder Rückbau
- 02 Konzentration auf eine Forschungs- und Werkstofforientierte Arbeitszukunft nach dem Motto *Von der Handarbeit zur Kopfarbeit*
- 03 Entwicklung eines markengestützten Ganzjahrestourismus aus Bergwelt, Sport, Montanhistorie rund um den Erzberg
- 04 Positionierung eines Eisenerzer Kultur-, Bildungs- und Sportprofils als Umsetzungshilfe für die Kern-Strategien 01 -03

MOTIVATION EISENERZ

Da sich eine Veränderung nicht nur durch den Rückbau von Gebäudeinfrastruktur erzwingen lässt, ist es notwendig, einen sogenannten Kulturwandel in der Stadt hervorzurufen. *Re-design* versuchte das vorerst mit dem Projekt Motivation Eisenerz. Sinn und Zweck des Projekts war es herauszufinden, was den BewohnerInnen in ihrer Stadt wichtig ist, welche Bedürfnisse sie haben, wie sie mit dem Strukturwandel umgehen. »*Vielmehr ging es darum, die BewohnerInnen für ihre gegenwärtige Situation zu sensibilisieren, Bereitschaft zur Eigeninitiative zu fördern und Kontakte zwischen aktiven Personen herzustellen.*«⁶⁸

Dies passierte in einem ersten Schritt über Fragebögen, die über die Gemeindezeitung verteilt wurden, weiters wurden themenbezogene Arbeitsgruppen zusammengestellt und Diskussionsrunden abgehalten. Berichtet wurde vornehmlich über die Aktivitäten der Jugendarbeitsgruppe, auf die, so Rosegger, auch der Fokus gelegt wurde.⁶⁹

Würde man hier Vergleiche mit Wunschproduktion in Park Fiction ziehen, so ist es nicht gelungen, die Menschen so weit zu aktivieren, ihre Bedürfnisse ausdrücken und so zu einem gemeinsamen Ziel zu gelangen.

⁶⁷ Hasewend »Rahmenkonzept zur Stadtentwicklung redesign« 2011

⁶⁸ Rosegger in *umwelt&bildung* 2/2010, S. 17

⁶⁹ Vgl. ebda

Die AkteurInnen in Eisenerz, insbesondere die Verantwortlichen der Stadtverwaltung, müssen die nötige Veränderung erkennen und danach handeln. Eisenerz kann sich nicht mehr auf den Standortfaktor Eisenindustrie verlassen, und muss sich daher im Klaren werden, in Eisenerz neue Faktoren zu stärken und in einen [inter]nationalen Standortwettbewerb einzutreten. Potenziale in der Schaffung neuer aber authentischer Angebote erkennt Rosegger vor allem im Tourismusbereich.⁷⁰

Gemeinsam mit den baulichen Veränderungsmaßnahmen braucht dieser erhoffte Perspektivenwechsel Zeit und kann nur mit begleitenden Maßnahmen und Vernetzungsarbeit stattfinden. Für die Begleitung wurde eigens ein BürgerInnenbüro eingerichtet. In Eisenerz herrscht obendrein das besondere Problem, an die Härte der bisher vorherrschenden Eisenindustrie gewohnt zu sein, sich auf weiche Qualitäten zu besinnen, fällt daher besonders schwer.⁷¹ Deshalb wurde für ein Gelingen des Projekts *Re-design* ein Zeitraum von 15 Jahren anberaumt. Mit Prozessbeginn 2006 sollte sich eine deutlich veränderte Situation somit 2021 einstellen.⁷²

»Es hat sich ja auch vieles positiv entwickelt. Die ganze Geschichte, wo dann auch die Wohnbauträger sich zu einem Verein zusammengeschlossen haben und zu sanieren begonnen haben. Eisenerz schaut ja heute trotzdem anders aus als vor dem Prozess. Da hatten wir nur abgefuckte Wohnsiedlungen. Jetzt kann man sich schon Wohnsiedlungen anschauen. Da merkt man, es hat sich was verändert.«⁷³

TOURISMUS ALS POTENZIAL

»In Eisenerz war immer wieder der Tourismus ein Ankerpunkt der Hoffnungen hinsichtlich einer Trendumkehr und der Initiierung eines Aufschwungs.«⁷⁴ Auch wenn bisherige Konzepte fehlgeschlagen sind und etliche Studien Tourismus als Standortfaktor nicht empfehlen, kann als ein Meilenstein im Prozess *Re-design* wohl die Umnutzung der Wohnanlage Münichtal in eine Ferienwohnanlage betrachtet werden. Ein Investor konnte 2008 gefunden werden. Mit einer Reihe von unterstützenden Begleitmaßnahmen wurden die noch dort lebenden BewohnerInnen abgesiedelt, teilweise in sanierte zentrumsnahe Wohnungen oder auch in Seniorenwohnhäuser.

Die Umwidmung des Geländes zu einem Tourismusgebiet verzögerte sich jedoch. Eine UVP Prüfung verlief positiv, dennoch lagen einige Teile der Siedlung in einer roten Gefahrenzone, weshalb die Gemeinde das Tal erst Hochwasser- und Lawinensicher machen

70 Vgl. Rosegger in ÖGZ 6/2010, S. 23

71 Vgl. ebda

72 Vgl. Rosegger in *umwelt&bildung* 2/2010, S. 17

73 Interview mit Gerhard Freiinger 2013

74 Nussmüller/Pichler/Rosegger »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 5

musste.⁷⁵ Im Herbst 2011 wurde offiziell bekannt gegeben, dass nach zusätzlichen Investitionen, die vom Land Steiermark getragen wurden, das Projekt *Alpin Resort Eisenerz* des Investors Günther Arneth begonnen werden konnte. »Wir haben nun eine Chance bekommen, ergreifen müssen wir sie selbst.«⁷⁶ so Bürgermeisterin Christine Holzweber gegenüber der *Kleinen Zeitung*. 400 Wohnungen mit insgesamt 1000 Fremdenbetten sollten in der ehemaligen Münichtalsiedlung entstehen. Geht es nach dem Geschäftsführer der verantwortlichen *Alps Residence Holidayservice GmbH* Gerhad Brix, sollen große Reiseanbieter Urlaub in Eisenerz anbieten.⁷⁷ »Die Gäste müssen hier essen, einkaufen, wollen die wunderschöne Natur erleben. Das können Eisenerzer anbieten. Wir wollen, dass Gäste nach Eisenerz strömen.«⁷⁸ Man rechnete mit den ersten Belegungen im Winter 2012/13. Bislang gibt es vom Feriendorf im Münichtal jedoch nach wie vor nicht mehr als die vier errichteten Musterwohnungen.

Re-design konzipiert ein Tourismusprojekt und springt damit auf denselben Zug wie eine Reihe anderer von Deindustrialisierung betroffener Städte. Als Beispiel zieht man immer gern die IBA Emscher Park⁷⁹ heran, die aus einer Industrieregion weitestgehend eine Kulturlandschaft erzeugt hat, und damit mehr oder minder erfolgreich erstmal in den Bereich touristische Nutzung der Region investiert hatte. Man erhoffte damit einen erneuten wirtschaftlichen Aufschwung zu generieren. Neue Erlebniswelten sollen in alten Industrielandschaften erzeugt werden.⁸⁰ Wobei die EisenerzerInnen anscheinend selbst nicht an den Faktor Industriedenkmal glauben, sondern sich nach wie vor auf den Faktor Sport und Naturschönheit verlassen. Als Beispiel dafür kann das enorme Engagement der Leiterin des Eisenerzer Tourismusbüros, Petra Loitzl, betrachtet werden, die im Jahr 2013 alles daran gesetzt hat, den zu Eisenerz gehörenden Leopoldsteinersee zum Sieger der von der *Kleinen Zeitung* ausgelobten *Platzwahl* zu machen. Die Tageszeitung hatte aufgerufen, die *Wasserperle der Steiermark* zu küren und Stimmen für den beliebtesten See der Steiermark abzugeben. Nach Auskunft von Petra Loitzl hat dies auch zu einem höheren Bekanntheitswert von Eisenerz beigetragen und den Tages- und Wandertourismus erweitert.

»Das einzige, was sie [die EisenerzerInnen] der Stadtregierung glaube ich jetzt ankreiden, dass beim Münichtalprojekt nichts weitergeht. Wir haben den Prozess des Absiedelns ja mit vielen Programmen begleitet und immer mit dem Leuten geredet. Und viele sind ja weggezogen mit dem Verständnis, dass sie einen Beitrag zur positiven Entwicklung von Eisenerz leisten. Und durch die Begleitung, haben die Leute auch erkannt, dass es für sie selber auch was bringt, wenn sie näher zur Stadt leben. [...] Was aber sehr negativ ankommt, weil

75 Vgl. »Erzberg Alpin Resort ist auf Schiene« in *Kleine Zeitung* vom 13.09.2011

76 ebda

77 Vgl. »Startschuss für Feriendorf in Eisenerz« auf steiermark.orf.at vom 14.09.2011

78 »Erzberg Alpin Resort ist auf Schiene« in *Kleine Zeitung* vom 13.09.2011

79 Die Internationale Bauausstellung Emscher Park fand 1989 - 1999 im Gebiet Nordrhein-Westfalen [DE] statt.

80 Vgl. Zinganel in Oswald 2005, S. 245

sie sagen, wir sind weggezogen, und jetzt passiert dort nichts. Das bekommt man deutlich mit. Erst muss alles so schnell gehen, und jetzt tut sich nichts mehr. Das habe ich der Bürgermeisterin auch gesagt. Ich halte es für schlecht, dass das nicht passiert, dass der Investor nichts macht. Gekauft hat er die Siedlung und tut jetzt nichts. Vielleicht wartet er ja noch, oder macht echt was im Hintergrund. Kann ja eine wirtschaftliche Überlegung sein. Aber keiner weiß etwas. Da wäre es die Aufgabe der Stadtpolitik, dass sie mit dem Kontakt hält.»⁸¹

AKTEURINNEN RE-DESIGN

Verena Müller versuchte in ihrer Diplomarbeit zu Eisenerz aus dem Jahr 2012 die Rollen der am Prozess *Re-design* Beteiligten zu entschlüsseln. Zusammengefasst seien sie hier noch einmal angeführt:

»Der Bereich der Öffentlichkeitsarbeit bzw. Sozialarbeit ist nur schwach besetzt. Eine Betreuerin kümmert sich um jegliche soziale Probleme im Zusammenhang mit der Stadtentwicklung. [...] Konzepte erstellten bisher nur externe Experten. Der Landesbaudirektor der Steiermark, ein Architekt und ein Soziologe wurden für konzeptionelle Angelegenheit regelmäßig beauftragt. Umgesetzt wird teilweise von der Gemeinde, aber vor allem von Wohngenossenschaften. [...] Jedoch gibt es keine Institution bzw. Person, die die gesetzten Handlungen kontrolliert und evaluiert. Im Programm »Re-design« spielen auch Institutionen und Personen aus der Wirtschaft eine wichtige Rolle. Dazu zählen in Eisenerz die Wohngenossenschaften bzw. Wohnbauträger. Indirekt ist auch der Betrieb am Erzberg ein wichtiger Mitspieler, dessen Vertreter jedoch nicht Mitglied des Trägervereins ist. Die Akteur/innen sind auch auf Grund ihrer Herkunft mit anderen Ebenen vernetzt. Beispielsweise arbeitet der »Wohnbund Steiermark« und der Projektkoordinator Herr H., der Konzepte erstellte sowie auch Arbeitsweisen dokumentiert, im Auftrag des Landes Steiermark. Es handelt sich dabei also um Akteure, die von einer höheren Ebene eingreifen. Ein/e externe/r Expertel/in, der/die von einer gewissen Distanz neutral Monitoring betreibt, fehlt [...].«⁸²

81 Interview mit Gerhard Freisinger 2013

82 Müller 2012, S. 112

RE-DESIGN HEUTE

Grundsätzlich ist anzumerken, dass überwiegend Wohnen das Thema war, mit dem sich *Re-design* auseinandersetzte.⁸³ Geldmittel für *Re-design* flossen bis zum Jahr 2010. Aus dem Voranschlag für das Gemeindebudget 2014 ist zu entnehmen: »Das Vorhaben Stadterneuerung (*redesign*) von ca. □ 172 Tsd. wird aus dem Jahr 2013 übertragen.«⁸⁴ Weiters ist dem Voranschlag zu entnehmen, dass die bisherigen Maßnahmen zur Strukturveränderung noch wenig gebracht haben, und auch ein Umdenken nicht unbedingt stattgefunden hat: »[Es wird] für die Stadtgemeinde Eisenerz immer schwieriger die gute Lebensqualität für die Bevölkerung von Eisenerz nachhaltig zu gewährleisten. Ohne Hilfe von Bundes und Landespolitik kann natürlich kurzfristig das Strukturproblem der Stadtgemeinde Eisenerz nicht bewältigt werden.«

Die Homepage von *Re-design* existiert nicht mehr. Gunther Hasewend, ehemaliger Landesbaudirektor und *Re-design* Projektkoordinator der ersten Stunde, hat sich 2011 aus dem Prozess zurückgezogen. Nicht weil er desillusioniert geworden wäre, wie er meint, sondern weil er sich neuen Projekten widmen möchte.⁸⁵

Gerhard Freiinger über den aktuellen Stand des Strukturwandels in Eisenerz:

»Re-design ist ja tot. Wir haben immer gewusst, ich weiß den genauen Betrag nicht mehr, welche Investitionssumme notwendig wäre, damit der Prozess, so wie wir Beteiligten ihn uns vorgestellt haben, umzusetzen. Das kann nicht mehr passieren. Jetzt gibt es keine Investitionen mehr. Die Re-design Mittel wurden mir bis 2010 versprochen, die sind geflossen, und danach gibt es keine Projekte mehr. Es gibt nur noch das Projekt mit dem nordischen Ausbildungszentrum. Ich bin mir nur nicht so sicher, wie wichtig das Projekt für die Stadtentwicklung ist. Alle Arbeitsplätze, die damit zusammenhängen, sind marginal. Besser wäre das alles nach Schladming zu verlegen und das nordische Ausbildungszentrum in Eisenerz so weiterführen, dass es überschaubar finanzierbar bleibt. Und nur noch möglich für EisenerzerInnen bzw. für Leute aus der Region. Und wir machen nur noch auf Kultur. Das hätte ich gemacht. Aber das ist verständlich, weil da kenne ich mich aus. Ich glaube aber, dass das große Chancen hätte, aber den Schritt macht die Stadt jetzt sicher nicht mehr. Sie nimmt das zwar als positiv zur Kenntnis. [...] Wie ich gekommen bin, war Eisenerz Sport- und Schulstadt. Das ist sie immer noch, aber das ist ein kompletter Schwachsinn. Wir haben Schulen zusammengelegt, Gebäude abgerissen. Wir haben ein paar gute Deals gemacht, aber von Schulstadt kann ich neben Leoben nicht mehr sprechen. Aber genau das ist es, da passieren die Veränderungen im Bewusstsein der Leute nicht. In Wirklichkeit sind wir heute viel mehr Kulturstadt. Und mit dem Erzberg verbunden. Wirtschaftlich ist es immer noch

83 Vgl. Müller 2012, S. 112

84 Gemeindezeitung Eisenerz 4/2013, S. 4

85 Vgl. »Eisenerz zwischen Hoffnung und Schmerz« in *FALTER* 36/11

der bedeutendste Betrieb, aber immer noch mit einem Ablaufdatum.»⁸⁶

Eisenerz ist nach jüngsten Studien nach wie vor die Stadt mit dem größten Bevölkerungsrückgang Österreichs, gefolgt von Bad Radkersburg und Mariazell. Innerhalb eines Jahrzehnts [2003 - 2013] hat ein Viertel der BewohnerInnen Eisenerz verlassen.⁸⁷

»Wir versuchen mit Projekten gegenzusteuern.«, so die Bürgermeisterin Christine Holzweber gegenüber der Tageszeitung *Kurier*. Das Problem seien die fehlenden Arbeitsplätze. Mit 200 Arbeitsplätzen ist der Erzberg nach wie vor der größte Arbeitgeber der Stadt.⁸⁸

→ *PROJEKTE

- › Projekte haben einen kurz- oder mittelfristigen Zeithorizont.
- › Projekte sind aufgrund ihrer überschaubaren Anzahl und ihres befristeten Realisierungszeitraums primär umsetzungsorientiert.
- › Projekte intervenieren nicht flächendeckend sondern räumlich punktuell.
- › Projekte setzen klar definierten Trägerschaften, Eigentumsverhältnisse und Finanzierungskonzepte voraus.⁸⁹

86 Interview mit Gerhard Freiinger 2013

87 Vgl. »Welche Städte in Österreich am meisten wachsen« in *Kurier* vom 21.01.2014

88 Vgl. ebda

89 Kühn/Fischer 2010, S. 20 - 21

Stadtentwicklungskonzept Eisenerz

KURZFASSUNG

Die Stadtgemeinde Eisenerz, zugleich Regionales Nebenzentrum der Region Obersteiermark Ost gem. Landesentwicklungsprogramms 2009 (LGBl. Nr. 75/2009) und Regionaler Industrie- und Gewerbestandort gem. § 4 (2) REPRO Leoben (LGBl. Nr. 04/2005 idgF) zeichnet sich durch das historisch tradierte Stadtzentrum einerseits sowie die großflächigen und überörtlich bedeutsamen industriell-gewerblichen Nutzungen iVm dem Erzabbau am Steirischen Erzberg und den damit verbundenen Förderungs- und Abbauerfordernissen aus. Die im Siedlungsraum Prossen/Münichtal befindlichen großen, zusammenhängenden Industrieflächen werden derzeit nur teilweise genutzt, stellen jedoch eine hochwertige Flächenreserve für Betriebsansiedlungen bzw. Erweiterungen (Alumelt) dar.

Gem. dem am 18.10.2011 endbeschlossenen Kleinregionalen Entwicklungskonzept »Rund um den Erzberg« sind nachfolgende Kernstrategien für eine nachhaltige Siedlungspolitik in der Kleinregion in Abstimmung mit den Gemeinden vorgesehen:

Umsetzung des Modells Redesign – Eisenerz-2021 als langfristige Planungsstrategie und zur Verbesserung der Wohnsituation und Attraktivierung des Ortszentrums.

Entwicklung des Montanhistorischen und erlebnisorientierten Tourismus.

Spezialisierungen im industriell-, technischen und gewerblichen Bereich gem. Projekt »Zentrum am Berg«. Bildungsregion mit Schwerpunkt bei Sport und Kultur mit Schwerpunktsetzung NAZ (Nordisches Ausbildungszentrum).

Kulturregion »Lebenswelt Metall«

Aufgrund des dramatischen Bevölkerungsrückganges in der Stadtgemeinde um nahezu 2/3 der Einwohner seit 1961 (12.400 Einwohner) auf 4.806 Einwohner (lt. Stichtag vom 01.01.2012) und den damit frei werdenden Wohnungspotenzialen wird seit 2006 gemeinsam mit dem Land Steiermark versucht, eine auf Nachhaltigkeit ausgerichtete Entwicklungsstrategie für die Stadtgemeinde Eisenerz und deren Umgebungsgemeinden zu erarbeiten.

Deshalb hat sich die Stadt ab dem Jahr 2006 mit seinem Rahmenkonzept zur Stadtentwicklung »re-design-Eisenerz-2021« einen auf Nachhaltigkeit ausgerichteten Strukturwandel mit insgesamt 4 Strategiefeldern überlegt.

⁹⁰ Stadtentwicklungskonzept Eisenerz [Beschluss vom 19.09.2012]

Strategiefeld 1:

Verwirklichung einer Siedlungskonzentration mit einer ansprechenden Wohn- und Lebensqualität durch Sanierung und Stadtbelebung sowie Umnutzung bzw. erforderlichen Rückbau in jenen Gebieten, welche langfristig nicht erhalten werden können (im Entwicklungsplan berücksichtigt).

Strategiefeld 2:

Konzentration auf eine Arbeitszukunft aus Forschung und Werkstoffen schwerpunktmäßig in intensiver Zusammenarbeit mit der Montanuniversität Leoben sowie der Voest Alpine Erzberg mit dem Projekt »Zentrum am Berg« (im Ziel- und Maßnahmenkatalog des Wortlautes großteils angeführt).

Strategiefeld 3: Entwicklung eines markengestützten Ganzjahrestourismus bestehend aus Bergwelt, Sport und Montangeschichte (im Ziel- und Maßnahmenkatalog des Wortlautes großteils angeführt).

Strategiefeld 4: Positionierung eines Eisenerzer Kultur-, Bildungs- und Sport-Profiles zur wesentlichen Unterstützung der ersten 3 Strategien (Nutzung von Synergieeffekten).

Dieses Rahmenkonzept ist auf einen 15 Jahreshorizont ausgerichtet und kann daher für das gegenständliche Stadtentwicklungskonzept Nr. 4.00 aus Gründen des angestrebten Zeitrahmens herangezogen werden. Aufgrund der zu erwartenden Bevölkerungsentwicklung gem. Analyse zum Rahmenkonzept Redesign-Eisenerz-2021 wäre bis zum Jahr 2030 eine Reduktion der Bevölkerung auf 4.070 Einwohner anzunehmen. Die mittelfristigen siedlungspolitischen Zielsetzungen der Stadtgemeinde Eisenerz jedoch richten sich daraufhin aus, dass bei planmäßiger Umsetzung obiger 4 Strategiefelder eine Bevölkerung von in etwa 5.000 Einwohnern bis 2025 gehalten werden kann. Das Stadtentwicklungskonzept Nr. 4.00 sowie der zugehörige Entwicklungsplan richten daher alle räumlich-funktionellen Gegebenheiten und Voraussetzungen auf dieses Bevölkerungsziel hin aus.

Touristische Entwicklung:

Gem. Basiskonzept Redesign/Tourismus werden insgesamt 3 Tourismuszentren festgelegt. Der Erzberg mit seinen verschiedenen Funktionen ist als Bergbaulandschaft gem. § 3 (4) RE-PRO Leoben in seiner überörtlichen Bedeutung festgelegt. Demgemäß ist die Bergbaulandschaft des Steir. Erzberges in die wirtschaftliche, kulturelle und touristische Entwicklung der Gesamtregion Leoben einzubinden. Der Erzberg stellt somit quasi ein überörtlich bedeutsames Tourismuspotenzial dar.

Die im Rahmen der örtlichen Raumplanung festzulegenden Touristischen Siedlungsschwerpunkte betreffend den Leopoldsteinersee mit dem Ferienwohnpark Münichtal (als Gesamtkonzept nach dem Alpin-Resort-Erzberg) zur gemeinsamen langfristigen Entwicklung gleichwertig festgelegt sowie der Touristische Siedlungsschwerpunkt Eisenerzer Ramsau, welcher einen Talbereich der hinteren Ramsau, beginnend vom bestehenden Jugend- und Familiengästehaus bis zum Alpengasthaus Gemeindealm im Westen betrifft. Dieses Gebiet soll iVm dem nordischen Ausbildungszentrum (NAZ) eine wesentliche Positionierung hinsichtlich der Bedeutung für den nordischen Sport in Ostösterreich darstellen.

»SO EIN RIESE WIEGT SCHWER. VOR ALLEM AUCH IM KOPF. EIN HARTER BROCKEN, DIESE MENTALITÄT. FAST UNVERRÜCKBAR WIE DER ERZBERG SELBST, DER IN DEN LETZTEN JAHRZEHNEN SEINE HAUPTROLLE EINGEBÜSST HAT: DER WOHLWOLLENDE KÜMMERER ZU SEIN. UND EINE GANZE REGION SPENDABEL MIT ARBEIT UND IDENTITÄT ZU VERSORGEN. DOCH DIE MACHT DES BERGES WIRKT NACH. VERSCHÜTTGEGANGEN SIND DABEI OPTIMISMUS, EIGENINITIATIVE UND AUFGESCHLOSSENHEIT. UND AUCH DER BLICK AUF DAS, ZU DEM MAN SELBST IMSTANDE IST. AUSSER DER VERGANGENHEIT NACHZUTRAUERN UND DIE ZUKUNFT ZU FÜRCHTEN. DOCH DA KOMMEN MENSCHEN, UM AN DEN HARTEN BROCKEN ZU RÜTTELN, SIE AUFZUBRECHEN. UND IN EISENERZ UND RUNDHERUM NACH POTENZIALEN ZU SCHÜRFEN. NICHT MIT SCHWEREN MASCHINEN, SONDERN MIT DEN FEINWERKZEUGEN VON KUNST, KULTUR UND KREATIVITÄT. PLÖTZLICH SIND NICHT MEHR BERGMÄNNER UND BAUMASCHINEN DIE HAUPTDARSTELLER. SONDERN SCHAUSPIELER, MAULTROMMLER, LITERATEN, TÄNZER, ROCKMUSIKER. UND WÄHREND SIE SPIELEN, LESEN, UNTERHALTEN, WIRD KLAR, DASS DIE BÜHNE EIGENTLICH GANZ ANDEREN GEHÖRT: DEN STÄRKEN, TALENTEN, POTENZIALEN UND CHANCEN EINER REGION.«⁹¹

91 »Von Erz und Rost: Choreografie des Wandels« in *DiePresse* vom 18.08.2012

KUNST UND KULTUR IN DER ALTEN INDUSTRIESTADT

EISENERZ*ART

»Mir fällt ein, dass Daniela Mariacher, die Kulturreferentin mir erst vor Kurzem gesagt hat, sie sieht eisenerZ*ART als das Produkt von Re-design. Das, das übrig geblieben ist und das, das funktioniert.«⁹² Seit 2010 findet über die Sommermonate in Eisenerz regelmäßig ein Kunst- und Kulturfestival statt. *eisenerZ*ART*, konzipiert und kuratiert von GIL, der in Graz lebenden Ursprungseisenerzerin Gerhild Illmaier. In den Unterlagen zu *Re-design* taucht das Programm immer wieder als kulturelle Schiene im Entwicklungsplan auf.

»Re-design hat als Prozess 2004 begonnen. Und eisenerZ*ART ist 2008 ins Spiel gekommen. Und ich glaube, der Anlass war ganz einfach, das war ja auch alles noch unter Bürgermeister Freiinger, also ich meine, er hätte schon selber auch vorher schon draufkommen können, das ist ja auch seine Leidenschaft irgendwie, er ist erst durch die Bekanntschaft mit mir auf die Idee gekommen. Ich habe 2007 mein erstes Projekt gemacht, das war nach der Ausstellung *Re-design*, eine Architekturausstellung über Herwig Illmaier, die 2003 in Graz war, und eben 2007 in Eisenerz. Da haben wir uns kennengelernt und er ist auf mich aufmerksam geworden, und ist auf mich zugekommen, und hat mich gefragt, ob ich nicht Lust hätte so ein Konzept zu entwickeln, wenn er Geld dafür auftreibt.«⁹³, erzählt Gerhild Illmaier über die Anfänge von *eisenerZ*ART*.

Diesem Programm ging schon einige Arbeit im Kultursektor voraus. Der damalige Bürgermeister, Gerhard Freiinger, kam 1991 in der Position des Musikschuldirektors nach Eisenerz. »Eisenerz war immer Arbeiterstadt und Sport. Kultur war kein Thema als ich hergekommen bin.«⁹⁴, so Freiinger. Er war allerdings der Meinung, dass er ohne kulturelles Umfeld, die Musikschule nicht voranbringen könne. Daher begann er verschiedene Kulturveranstaltungsformate ins Leben zu rufen. Ziemlich zur gleichen Zeit kam auch Sigrid Günther als Direktorin des Stadtmuseums nach Eisenerz. Mit ihr zusammen entwickelte er einen Kulturzyklus um die EisenerzerInnen mit Kulturprogrammen überhaupt erst vertraut zu machen, was seiner Meinung nach gut funktioniert habe. 1993 gründete er den Kulturverein *Innerberger Forum*, der trotz anfänglicher und üblicher Skepsis der EisenerzerInnen vergangenes Jahr sein 20. Jubiläum feiern konnte.⁹⁵

»Ich glaube nicht, dass man daraus einen wirtschaftlichen Nutzen ziehen kann. Ich glaube, es ist einfach spannend, in so einer Region Kultur zu machen, weil man hier Dinge entwickeln kann, die man sonst nicht machen kann.«⁹⁶

92 Interview Gerhild Illmaier 2013

93 ebda

94 Interview Gerhard Freiinger 2013

95 Vgl. ebda

96 ebda

2003 wurde Freiinger zum Bürgermeister gewählt. Damit wurde die Zeit der Veränderungen in Eisenerz eingeläutet. Wie bereits erwähnt, sah er die Gebäudesanierung als wichtige Maßnahme, um die Trostlosigkeit des Leerstands etwas zu verringern. Damit dürfte es aber nicht getan sein, da die Gebäude ja auch irgendwie bespielt werden müssen, um ihnen etwas Leben zurückzugeben. »Einerseits bin ich überzeugt davon, dass so historisch interessante Orte, vor allem die, die so abseits liegen, die für andere wirtschaftliche Bereiche nicht besonders interessant sind, sich besonders gut eignen für Kultur, Verbindung Kultur und Natur.« Freiinger meint an einer Reihe von Beispielen ablesen zu können, dass Künstlerinnen den Charme solcher Orte auch gerne mögen. Dass man es schaffen kann, sich vom Image der Industriestadt zu befreien und sich als Kulturstadt neu zu positionieren, ist an den Städten Linz und Leoben zu erkennen, die Freiinger als Vorbilder nennt.⁹⁷

»Und da haben wir mit Gerhild Illmaier dieses eisenerZ*ART konzipiert. Es haben mir alle abgeraten mit Gerhild Illmaier etwas zu tun, das ist ja auch ganz typisch. Immer wenn die Eisenerzer dagegen waren, habe ich gewusst, das muss ich machen, das passt für die Stadt. Das habe ich ihnen aber immer gesagt, und das sage ich ihnen heute noch. Aber sie haben mir im Nachhinein immer Recht gegen. Aber das ist ja klar, dieser Menschenschlag ist es nicht gewohnt, sich zu verändern. Weil es was anderes und neu ist, ist das verbunden mit ›Das brauchen wir nicht!‹.«⁹⁸

DAS KONZEPT

Auch wenn *eisenerZ*ART* gerne als Teil von *Re-design* betrachtet wird, ist das nach Angaben von Gerhild Illmaier nicht unbedingt der Fall. Ein Programm wie *eisenerZ*ART* zu erstellen war im Masterplan von *Re-design* ihres Wissens nach nicht vorgesehen. In Prozessgesprächen wurde sie nie miteinbezogen. Die Kunst kam eher indirekt zu *Re-design*, indem Gerhild Illmaier, von Gerhard Freiinger beauftragt, eine Machbarkeitsstudie für Eisenerz entwickelte und Rainer Rosegger mit ins Boot der Konzepterstellung holte.⁹⁹

Für Gerhard Freiinger war die Initialzündung, ein Kunst- und Kulturprojekt auf die Beine zu stellen, nicht nur Menschen von außerhalb nach Eisenerz zu bringen, sondern vor allem den EisenerzerInnen eine Form von psychotherapeutischer Maßnahme zur Verfügung zu stellen und ihnen dabei zu helfen, ein Stück Identität wieder- oder neu zu finden. Und es seien gerade Orte wie Eisenerz, in denen Kunstprogramme von besonderer Bedeutung sein können.

⁹⁷ Vgl. Interview Gerhard Freiinger 2013

⁹⁸ ebda

⁹⁹ Vgl. Interview Gerhild Illmaier 2013

»Hier wird man anders kreativ. Und natürlich dient es auch ein bisschen als Therapie. Um nicht zu sagen, wir sind nur mehr eine Last für alle. Und eigentlich sind wir schuld. Es gibt ja auch nicht wenig Selbstmörder und Alkoholiker hier. Das ist ja messbar. Davon spricht natürlich niemand.«¹⁰⁰

Als Vorbilder für die Konzeptentwicklung dienten vor allem Kulturinitiativen als Umnutzungsprojekte in postindustriellen deutschen Städten, wie die IBA Emscher Park und ähnliche.

Im 2008 erstellten Kulturentwicklungskonzept *eisenerZ*ART* stellen Gerhild Illmaier und Rainer Rosegger dar, welche neuen Perspektiven mithilfe eines Kunst- und Kulturprogramms für Eisenerz eröffnet werden können. Sie berufen sich dabei eben auf viele der internationalen Beispiele aus postindustriellen Regionen, die es bereits geschafft haben, die Bevölkerung zu aktivieren und zu motivieren, sich mit den veränderten Gegebenheiten und der eigenen Lebenssituation auseinanderzusetzen und andererseits als Botschafter Interesse und Aufmerksamkeit für das Thema Schrumpfung zu erwecken. »Kunst setzt sich mit dem Leben auseinander, fördert Kreativität durch das Aufbrechen von Wahrnehmungsgewohnheiten und stellt Fragen.«¹⁰¹ Dieses Nachaußentreten und die Vernetzung könnten die Möglichkeit bieten, neue Wege und Chancen für die Stadt aufzuzeigen. Für *eisenerZ*ART* wäre es besonders wichtig, die Bevölkerung in den Planungsprozess mit einzubeziehen und traditionelle Kunst- und Kulturformen mit experimentellen Ansätzen zu verknüpfen.¹⁰² »Als eine Art moderner Kunstgenerator macht sich *eisenerZ*ART* auf den Weg, das Besondere dieses Ortes und seiner Bewohner, das Besondere seiner Umgebung, und natürlich das Außerordentliche seines Erzberges über Kunst und Kultur neu zu entdecken und zu erschließen.«¹⁰³

Wichtig für ein Kunst- und Kulturprojekt, das sich mit städtebaulich schwierigen Situationen auseinandersetzt, ist das Vermögen, ein zukunftsorientiertes und positives Image zu kreieren, das vor allem wirtschaftliche Vorteile mit sich bringt. Für Eisenerz wurde das Ziel gesetzt, die Stadt als Kulturstadt neu zu positionieren. Der Bergmannplatz als Zentrum für Kunst- und Kultur in Eisenerz sollte daher als solches gestärkt werden und somit der Altstadt wieder zu mehr Attraktivität verhelfen. Zwischennutzung des enormen Leerstands in Eisenerz könnte zur Aufwertung der Substanz beitragen. Die Bespielung einzelner leerstehender Objekte sollte zu einer positiveren Wahrnehmung der Stadt beitragen. Die negativen Entwicklungen der vergangenen Jahre in Eisenerz hätten nicht nur nach außen ein schlechtes Bild der Stadt erzeugt, auch die EisenerzerInnen selbst zeigten sich resigniert

100 Interview Gerhard Freiinger 2013

101 Gerhard Freiinger in »Kulturentwicklungskonzept eisenerZ*ART« 2008

102 »Kulturentwicklungskonzept eisenerZ*ART« 2008

103 http://www.eisenerz-art.at/?page_id=12 [07.05.2014]

gegenüber der aktuellen Situation ihrer Heimatstadt. Eine positive Heimatbeziehung könnte durch Kunst und Kultur wieder hergestellt werden.

Auch wenn zahlreiche Studien ein Tourismuskonzept für Eisenerz als Chance für eine zukünftige Entwicklung in Frage stellen, würde ein Kunst- und Kulturprogramm zusätzlich als touristischer Motor fungieren. Kunst und Kultur sollte Lust machen, eine Stadt zu besuchen. Im Konzept wurde klargestellt, dass dies vorrangig für TagestouristInnen interessant sein könne, dennoch sollten auch die Nächtigungszahlen durch Schaffung zielgruppenorientierter Angebote gesteigert werden. Sowohl die Einbeziehung lokaler Kunst- und Kulturschaffender als auch das Mitwirken regionaler, nationaler und internationaler KünstlerInnen müssten das Angebot für Einheimische wie auch Auswertige attraktiv machen. *eisenerZ*ART* sollte als Stärkung für die gesamte Steirische Eisenstraße wirken.

»Kunst und Kultur soll ein wesentlicher Motor für eine neue Zukunft der geschichtsträchtigen Bergstadt sein.«¹⁰⁴ Das Kulturentwicklungskonzept *eisenerZ*ART* hat sich bestimmter Leitlinien verschrieben. Die Verbindung Eisenerz mit dem Image Erzberg hat Vor- und Nachteile. Einerseits hat sich die Stadt damit zur Marke gemacht, andererseits steht sie stets im Schatten des Erzbergs. Diese Gegensätze müssten für das Konzept zu Nutze gemacht werden. Dem harten Element Eisen sollten weiche und zarte Elemente gegenüber gestellt bzw. integriert werden. Dieses bewusste Auseinandersetzen mit Gegensätzen könnte auch zu einer Bewusstseinsveränderung innerhalb der Bevölkerung führen. Ziel sollte es sein, die vorhandenen Potentiale Eisenerz' zu nutzen und zu stärken und dabei kaum bekannte Besonderheiten zu berücksichtigen. Der Blick von außen sollte zu einem positiven und überraschenden entwickelt werden. Geplant wurde, dass *Artist in Residence*¹⁰⁵ Programme dabei behilflich sein könnten.

Christoph Behnke erläutert, dass diese Form der KünstlerInnenförderung als vergleichsweise typisch in postindustriellen Regionen betrachtet werden kann. Denn anfangs geht es häufig um Umnutzungen vorhandener Gebäude. Orte erhalten also erst nachträglich eine Zuweisung im künstlerischen Sinn.¹⁰⁶ »Der Künstler wird jetzt nicht mehr seines genialen Sonderstatus wegen gefördert, sondern weil er vermeintlich in hohem Maße über eine als gesellschaftlich wichtig angesehene Ressource verfügt: Kreativität.«¹⁰⁷ KünstlerInnen sind dabei meist abhängig von lokalen Netzwerken und Akteuren, wobei sich auch sagen lässt, dass sie durch ihre spezifische Rollenzuschreibung auch häufig zu einem *dekorativen* Subjekt der Stadt gemacht werden.¹⁰⁸

104 Gerhard Freiinger in »Kulturentwicklungskonzept eisenerZ*ART« 2008

105 KünstlerInnen werden eingeladen, für einen gewissen Zeitraum an einem bestimmten Ort zu arbeiten. Diese Einladung geht auch mit einer finanziellen Unterstützung einher.

106 Vgl. Behnke in Bekmeier-Feuerhahn 2009, S. 77

107 ebda S. 82

108 Vgl. ebda S. 78

Das Konzept *eisenerZ*ART* betont, dass der Mehrwert für die Stadt immer im Mittelpunkt stehen soll. Die Vernetzung unterschiedlicher Institutionen, Kultureinrichtungen und einzelner Akteure und die Einbindung lokaler Organisationen und Betriebe könnte die Akzeptanz erhöhen und zur Nachhaltigkeit des Projekts beitragen. Der Erzberg wäre ganz im Sinne der *Land-Art* zu positionieren und als einzigartige Kulisse interessant zu sein. Eisenerz hat mit seiner Geschichte, mit seiner gebauten Umwelt und der Naturlandschaft ein Alleinstellungsmerkmal, das viele Künstlerinnen und Künstler sehr ansprechend finden.

Damit eine erfolgreiche Positionierung Eisenerz als Kulturstadt auch möglich ist, müsste das Programm also kontinuierlich und konsequent über mehrere Jahre durchgeführt werden. Im ursprünglichen Programmkonzept wurden die Projekte sieben Schwerpunkten zugeordnet:¹⁰⁹

- › Alpine Fusion - Zeitgenössische Alpenkultur
- › Berg-Land-Art - Die Landschaft als Schauplatz
- › Metall-Art - Kunst im Element
- › Kreativ-Wirtschaften - Handwerk, Kunst und Design
- › Raum sucht Inhalt - Bespielung brachliegender Räume
- › Outside-In - regionale und internationale Vernetzung
- › Eisenerz-Spezifika - August Musger, Familie Tendler.

Bespielt werden sollten vorwiegend die leerstehenden Räume der Altstadt inklusive all ihrer Schaufensterflächen und dem Bergmannplatz als Zentrum, da hier, wie bereits erwähnt, Leerstand besonders deutlich spürbar ist. Eines der ersten Projekte des neuen Kulturprogramms in Eisenerz widmete sich konkret den leeren Schaufensterflächen.

Mein Freiraum Eisenerz nennt sich das Projekt, das die beiden Projektverantwortlichen Joachim Hainzl und Carola Peschl als *ergebnisoffenes Experiment* bezeichnen. Ein Experiment, das in mehreren Schritten gestaltet werden soll. Die Bespielung leerstehender Schaufensterflächen lautete ihr selbsternannter Auftrag. In einem ersten Schritt wurden leer stehende Schaufensterflächen verspiegelt. Diese Verspiegelung sollte einerseits die Dimensionen des Leerstandes in der Eisenerzer Altstadt reflektieren und andererseits die Schönheit, die in den alten Häusern liegt, widerspiegeln. In einem nächsten Schritt wurden etliche Schaufenster von EisenerzerInnen in Zusammenarbeit mit KünstlerInnen wie resanita, Maryam Mohammadi und Josef Wurm gestaltet.¹¹⁰

109 »Kulturentwicklungskonzept eisenerZ*ART« 2008

110 Vgl. <http://www.eisenerz-art.at/?nachbericht=ein-soziokulturelles-experiment-namens-mein-freiraum-eisenerz>

»Wir hatten im ersten Jahr unter dem Titel Mein Freiraum Eisenerz ein Projekt damals von der Carola Peschl und Joachim Hainzl, die haben versucht so im öffentlichen Raum zu arbeiten, mit den leeren Schaufenstern umzugehen, um auch die aktiven Gewerbetreibenden einzubinden, von Künstlern das gestalten zu lassen. Das war alles damals noch enorm schwierig. Da gab es noch sehr viel Skepsis und Abwehrhaltung. Da sind sie irgendwie in kleine Winkel verbannt worden oder haben nur drüberdekorieren dürfen, sodass das für mich eigentlich gescheitert ist, das Projekt. Auch so mit dieser Verspiegelung der Scheiben, mit dem Gedanken, dass alle Flächen die leer sind, Spiegel hätten sein sollen. Es waren dann auch zu viele, die nicht damit einverstanden waren, damit man das flächendeckend hätte durchziehen können.«¹¹¹

Für das Kunst- und Kulturprojekt *eisenerZ*ART* konnte eine Finanzierung von Seiten des Land Steiermark gesichert werden und im Jahr 2010 wurde es zum ersten Mal durchgeführt.

PARTIZIPATION

Die Themen von *eisenerZ*ART* beziehen sich immer auf die Menschen und die Umgebung. Daher wird versucht, die EisenerzerInnen in die Projektarbeit auch einzubinden. Die Frage nach Identität spielt eine große Rolle. Gerhild Illmaier versucht in ihrer Arbeit Eisenerzer ExilkünstlerInnen ausfindig zu machen, und sie in Programme einzubauen. Der Erzberg in seiner Form ist einzigartig, so die Kulturmanagerin, weshalb er in der Programmierung eine Große Rolle spielt. Am deutlichsten ist das bei Kunstperformance *GANGART* spürbar, in der die Bergbaumaschinen die Hauptrolle spielten. Illmaier versucht in ihrer Arbeit auch mit der Geschichte der Stadt umzugehen und aufzuzeigen, welche Potenziale im Ort und auch der Umgebung vorhanden sind. Deshalb initiierte sie unter anderem eine Filmreihe, in der Filme gezeigt wurden, die größtenteils in Eisenerz gedreht worden waren. Für das Thema Eisenerz in den 50er Jahren wurden die BewohnerInnen angehalten, Fotos und Erinnerungen aus der Zeit auszugraben.

111 Interview Gerhild Illmaier 2013

»Bei diesen letzten Projekten, wurden die EisenerzerInnen ja auch eher eingebaut?«

»Jaja, natürlich. Und das hat sehr gut funktioniert. Und deshalb auch ein Zeichen, dass es jetzt im vierten Jahr schon anders ist als im ersten.«

»Ist der Zugang zu dieser Form der Kunst aber auch leichter?«

»Das stimmt natürlich auch. Das ist in Hinblick darauf, wie gewinnt man sie am ehesten. Wenn man sie mit der eigenen Vergangenheit konfrontiert, das zieht immer. Und ich merke auch, immer wieder fällt mir auf, wenn ich durch Eisenerz gehe, wie die Leute davor [vor den Auslagen mit den 50erJahre Collagen] stehenbleiben und schauen, weil halt jeder irgendjemanden kennt auf den Plakaten. So kann man sich identifizieren.«¹¹²



Abb. 20 - 24





Abb. 25 - 28



- 1 BERGMANNPLATZ
- 2 ALTES RATHAUS - MUSEUM
- 3 STADTBIBLIOTHEK
- 4 ALTER TANZSAAL
- 5 ROTES HAUS
- 6 FISIKATENHAUS
- 7 FORUM
- 8 SCHICHTTURM
- 9 ERZBERGBRÄU
- 10 ST. OSWALDKIRCHE

Das Programm

Konzipiert wurde das Projekt schon für 2009, die ersten Umsetzungen fanden allerdings erst 2010 statt. Einige der im Konzept erarbeiteten Projekte konnten bisher verwirklicht werden, einige neue kamen dazu. Die Wünsche in Bezug auf die Zuverfügungstellung von Arbeits- und Veranstaltungsräumen konnten nicht immer erfüllt werden.

Reinhard Schenkermeier gehört zu den Eisenerzern, die sich trauen, auch Neues im Ort zu eröffnen. Im März 2012 eröffnete er mitten in der Stadt seine Privatbrauerei und Bedarfswirtshaus. In Zusammenarbeit mit eisenerZ*ART finden dort eine Reihe der programmierten Kulturveranstaltungen statt.

eisenerZ*ART versteht sich als »Plattform und kultureller Motor der Region«¹¹³, weshalb die Konzeption des Programms über unterschiedliche Schienen verläuft. Eigens entwickelte Programmformate, die wiederholt stattfinden, werden gemischt mit Veranstaltungen, in denen eisenerZ*ART als Kooperationspartner und Veranstalter vor Ort auftritt. Zusätzlich tritt in der Programmerstellung auch die VA Erzberg als Auftraggeber für ein künstlerisches Programm in Erscheinung.

Knapp 100 KünstlerInnen und Kreative waren bisher an eisenerZ*ART beteiligt, wovon etwa zwei Drittel von auswärts, der Rest aus Eisenerz und Umgebung stammte.¹¹⁴

Gefördert wird das Programm vom Land Steiermark, aus den Abteilungen Kultur sowie Volkskultur und dem [ehemaligen] Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur.

eisenerZ*ART

113 Unterlagen Pressekonferenz eisenerZ*ART 21. Juni 2012

114 Vgl. ebda

2010¹¹⁵

»Ich sehe es als Riesenchance, nicht nur für die Eisenerzerinnen und Eisenerzer, dass wir hier Exzellentes geboten bekommen, sondern ich sehe es auch als Chance, dass wir wirklich von außen viele Gäste hierher bekommen und auch Künstler, die sich mit Eisenerz beschäftigen.«¹¹⁶



Abb. 29

GRAND OPENING EISENERZ*ART – EIN KUNSTVOLLER ABEND AUF STROH

Freitag, 30. Juli 2010
19:00 Uhr
Bergmannplatz, Eisenerz

eisenerZ*ART wurde mit einem großen Fest in der Eisenerzer Altstadt eröffnet. Wetterbedingt fand die Veranstaltung halb draußen, halb drinnen statt. Moderiert wurde der Abend von Schauspieler Michael Ostrowski. Musikalisch gestaltet wurde der Abend von *dieSTEINBACH*, Binder & Krieglstein und der Damenband *Lip'nstick*. Eine Modenschau gab es zu sehen von Julia Jeschek und Palo Alto, eine literarische Einlage über Eisenerz von Günter Eichberger. Filmausschnitte aus Eva Eckerts *Eisenwurz* (*Das Musical*) und einer Aufzeichnungen der Reunion von Johannes Silberschneiders Schulband *Johnny Silver*, deren Mitglied er zu seiner Schulzeit in Eisenerz gewesen war.

PANORAMA: FILM + MUSIK

Freitag, 5. November 2010
Castellano, Eisenerz

Gezeigt wurde der im GrandOpening kurz vorgestellte Dokumentarfilm *Eisenwurz* (*Das Musical*) von Eva Eckert und das neue Musikvideo von Binder & Krieglstein, die nach einer Gesprächsrunde mit Eckert und Thomas Wohlkinger ein Live-Konzert zum Besten gaben.
Diese Veranstaltung war anders als die vorangegangenen dürftig besucht.

115 Wenn nicht anders angegeben, alle Informationen aus www.eisenerz-art.at

116 Christine Holzweber über ihre Erwartungen an eisenerZ*ART beim Grand Opening 2010

KULTUR-ALMEN-TOUR

Sonntag, 5. September 2010
10:00 Uhr bis ca. 18:30 Uhr
Eisenerzer Ramsau
Galleiten (Treffpunkt) – Schaf-
feralm – Hochalm – Lasitzen
– Gemeindealm

Die KULTUR-ALMEN-TOUR lädt BesucherInnen ein, die Eisenerzer Naturkulisse im Zusammenspiel mit künstlerischen Interventionen kennenzulernen und interessierte EisenerzerInnen, ihre bekannte Umgebung neu zu entdecken. Dies geschieht im Rahmen einer Wanderung, die Pausen werden mit musikalischen, literarischen und schauspielerischen Darbietungen gefüllt. Am Programm der ersten Tour standen der »Dichter Bodo Hell im musikalischen Dialog mit Hammerling & Michaela Dietl, Toni Burger und der FriesacherFrauenZimmerMusik, die bildenden KünstlerInnen Agnes Harrer und Arnold Reinisch, der Kochartist Götz Bury, der Cellist Wolfram Grün, dazu Petra Rudolf als singende Moderatorin, die Schauspieler Thomas Kerschbaumer und Kajetan Uranitsch alias Kompanie Freispiel, sowie das Eisenerzer Volksmusiktrio Junge Almmusi.«

Für die KULTUR-ALMEN-TOUR werden stets Shuttle-Busse organisiert, die interessierte GrazerInnen von der Landeshauptstadt nach Eisenerz bringen.

VERWURZELT: MUNICHTHAL & EIBEL ERZBERG

Sonntag, 19. September 2010
17.30 Uhr
Galerie Fedl, Eisenerz

Intention der Projektreihe Verwurzelt ist die Präsentation aus Eisenerz stammender oder in Eisenerz lebender Künstlerinnen und Künstler. Den Auftakt machten Munichtal, ein bildender Künstler, der seinen Stil als Neo Pop Symbolismus beschreibt und der Schriftsteller Stephan Eibel Erzberg, der in seinen Gedichten und Romanen auf durchaus ironische Weise die Verzweiflung der menschlichen Seele beschreibt. In einer Einführung ging der Soziologe Rainer Rosegger dem Begriff der Identität auf die Spur und sprach mit den Anwesenden über Herkunft und Heimatverbundenheit.

»Die Reihe erfüllt somit exemplarisch eines der Leitziele von eisenerZ*ART, das man als OUTSIDE-IN und INSIDE-OUT bezeichnen könnte: nämlich mit Kunst und Kultur die Auseinandersetzung mit der Stadt und den Austausch zwischen der Stadt und der Welt zu fördern und so vielleicht neue Chancen und Handlungsräume zu eröffnen.«

Unter dem Motto Verwurzelt fand jedoch keine weitere Veranstaltung im Rahmen von eisenerZ*ART statt.

MEIN FREIRAUM EISENERZ

September 2010
in der Eisenerzer Altstadt

Als *ergebnisoffenes Experiment* bezeichnen die beiden Projektverantwortlichen Joachim Hainzl und Carola Peschl *Mein Freiraum Eisenerz*. Die Bespielung leerstehender Schaufensterflächen lautete ihr selbsternannter Auftrag. In einem ersten Schritt wurden leer stehende Schaufensterflächen verspiegelt, um die Dimensionen des Leerstandes zu reflektieren. In einem nächsten Schritt wurden Schaufenster von EisenerzerInnen in Zusammenarbeit mit KünstlerInnen wie resanita, Maryam Mohammadi und Josef Wurm gestaltet. Drittens wurden handwerkliche Workshops mit gebürtigen EisenerzerInnen organisiert, deren Ergebnisse im Juni 2011 präsentiert wurden.

2011¹¹⁷

»Wo sonst als in Eisenerz? Das ganze eisenerZ*ART Programm, kann man sagen, baut auf auf den lokalen Ressourcen und Potenzialen und stellt diese in einen sozusagen größeren Kontext.«¹¹⁸



Abb. 30

GRAND OPENING EISENERZ*ART 2011 – EIN WEITERER KUNSTVOLLER ABEND AUF STROH

Donnerstag, 7. Juli 2011
19.00 Uhr
Bergmannplatz, Eisenerz

In seine zweite Saison startet eisenerZ*ART wieder mit Michael Ostrowski als Moderator des Auftakts. Präsentiert wurde das für den Sommer bevorstehende Programm. Musikalisch gestaltet von *Best Of Real Good Music*, wie sich die Schulband des BORG Eisenerz nennt, Hans Platzgumer und Attwenger. Willi Hengstler stellte *Tief oben*, seinen 1994 in Eisenerz gedrehten Film vor. Geworben wurden auch StatistInnen für eine Film- und Theaterproduktion des Theaters im Bahnhof. Napalm Records stellten ein Musikvideo vor, Lukas Steiners *Free Running Team* und die jungen Athleten des Nordischen Ausbildungszentrums Eisenerz ihr sportliches Können.

»Positiv zu bemerken war jedenfalls eine ausnehmend gute Stimmung am Platz wie auch die Tatsache, dass sich unter den Anwesenden zahlreiche Jugendliche befanden, womit unser Konzept – auch dank der Programmierung der Schulband und der Sport-Acts – aufgegangen ist.«

117 Wenn nicht anders angegeben, alle Informationen aus www.eisenerz-art.at

118 Gerhild Illmaier beim GrandOpening 2011

PANORAMA 2011: FILM + MUSIK

Freitag, 12. August 2011
18.30 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

Eisenerz und seine Umgebung eignet sich offenbar als Filmkulisse wunderbar, sodass hier auch schon eine Reihe von Filmen gedreht wurden. Vorwiegend die älteren Produktionen haben sich auch mit dem Thema Industrie beschäftigt. Doch spätestens seit dem *Dreh von Der Besuch der alten Dame* mit Christiane Hörbiger in der Hauptrolle ist die Region zu einem beliebten Drehort für zeitgenössische Spielfilmproduktionen geworden.

Zum ersten Mal wird der Alte Tanzsaal als Schauplatz für eine Veranstaltung von *eisenerZ*ART* genutzt. Es handelt sich um ein Gebäude, das um 1910 als Vergnügungssaal des schon vor langer Zeit geschlossenen Gasthof *Zum Kaiser von Österreich* errichtet wurde. Gezeigt wurde der bereits bei der Eröffnung vorgestellte Film *Tief oben* von Willi Hengstler. Mitgewirkt im Film hatte auch Hans Platzgumer, im Anschluss an die Filmvorführung gab es ein Konzert von ihm und seiner Band *Convertible*.

8790.... UND HOFFNUNG AUF IMMERDAR

Samstag, 27. August 2011
18.30 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

Eine performative Filmvorführung des Theater im Bahnhof. Im Setting einer Talkshow wurde das Making-Of einer Serie präsentiert, deren Inhalt die Verknüpfung einer Eisenerzerin mit einem Bewerber von außerhalb ist. Sollte die Verbindung Bestand haben, wird ihnen von der Gemeinde eine Wohnung zur Verfügung gestellt. Das Programm bietet Gespräche und Interviews mit echten und mit erfundenen Gästen und BewohnerInnen in Eisenerz, ist gleichzeitig Theater, Performance Film und Dokumentation.

KULTUR-ALMEN-TOUR 2011

Sonntag, 11. September 2011
ab 10.00 Uhr
Eisenerzer Ramsau
Galleiten – Schafferalm – Hochalm – Lasitzen – Alpengasthaus Ramsau

Die zweite *KULTUR-ALMEN-TOUR* machte sich zwar auf die gleiche Wegstrecke wie die erste, wurde jedoch von anderen KünstlerInnen und MusikerInnen begleitet. Geführt wurde die Tour von Matthias Ohner vom Vorstadttheater Graz. Musikalisch umrahmt wurde die Wanderung von den *AasGeigerinnen* Magdalena Rust und Irene Froschauer, vom ukrainischen Akkordeonvirtuosen Vitaliy Patsyrkovskyy, mit einer Musikeinlage von Max Steiner und Elisabeth Haas und einer Jodelperformance der Roankeuschler. Vogelkundler Max Dumpelnik führte die Wanderrunde in die Vogelwelt rund um den Erzberg ein, als Abschluss gab es noch einmal Musikalisches vom Eisenerzer Volksmusikanten Erwin Knefz. »*Almjazz und Bogenschießen – in dieser Form nicht zu übertreffen, und dazu reizendes Publikum und die Stimmung relaxt und unkompliziert.*«

2012¹¹⁹

»Einlassen. Die Stadt nimmt teil. Die Bewohner nehmen teil. Nicht immer nur glücklich darüber. Aber jedes Jahr werden es mehr, die sich auf eisenerZ*ART einlassen.«¹²⁰



Abb. 31

GRAND OPENING EISENERZ*ART 2012 – UND NOCH EIN ABEND AUF STROH

Freitag, 29. Juni 2012
20.00 Uhr
Bergmannplatz, Eisenerz

Beim dritten *Grand Opening* führte kurzfristig Sebastian Brauneis als Moderator durch den Abend, der wieder eine Programmvorschau, Musikalisches und Performatives bot. Die Eisenerzer Jugendband *Thrust at 4 Grand* machte den Auftakt, gefolgt von einer Modenschau der neuen Kreationen der Labels *Elisabeth Soós Design*, des *Steirisches Heimatwerks*, *Hinterland* und *ap_moDE.SIGN*. Vorgestellt wurde auch das 2012 erstmals stattfindende *Rostfest*. Begleitend dazu malten Künstler von *4 elements* im Laufe des Abends auf einer Fassade als temporäre Installation eine bekannte Eisenerz-Ansicht nach einem alten Stich nach. Der junge Extremsportler Michi Kemeter überquerte die Eisenerzer Altstadt auf einer Highline. Ein Kurzvideo von *GANGART* wurde präsentiert, für einen Vorgeschmack auf die Tanzchoreographie mit Menschen und Bergbaumaschinen von *Lawine Torrèn*, das beim 1300 Jahre Erzabbaujubiläums im September präsentiert wird. Musikalischen Höhepunkt des Abends bildete die 12-köpfige *Express Brass Band* und die DJanes von *Melodien für Millionen*.

119 Wenn nicht anders angegeben, alle Informationen aus www.eisenerz-art.at

120 »Eisenerz und sein Festival« in *Kleine Zeitung* vom 27.06.2012

KULTUR-ALMEN-TOUR 2012

Sonntag, 29. Juli 2012, 10.00 Uhr bis ca. 19.00 Uhr
Eisenerzer Ramsau
Galleiten – Schafferalm – Hochalm – Lasitzen – Alpengasthaus Ramsau

Die dritte Wanderung mit Kulturprogramm in Eisenerz wurde vom Schauspieler Daniel Doujenis aus dem Schauspielhaus Graz angeführt. Durch den raschen Wetterumschwung konnte das Programm teilweise auf der Wegstrecke aufgeführt werden, teilweise musste man ins Gasthaus ausweichen. Unterhalten haben diesmal die Jodlerin Christina Zurbrügg im Duo mit Michael Hudecek, außerdem die *Mollner Maultrommler*, die *Original Union Bar*, die sich aus den Musikern Lothar Lässer, Kurt Bauer und Sascha Prolic zusammensetzt. Johannes Silberschneider spürte den sprachlichen Feinheiten von Herms Fritzens *Bia & Marülln* nach und der Extremsportler Michi Kemeter spannte ein weiteres Mal seine Slackline. Das Künstlerinnenduo *Resanita* behübschte die Tour mit einem Blumenkreis.

ROSTFEST – EISENERZ BESTENS BESETZT

Freitag, 24. und Samstag, 25. August 2012
Eisenerz, verschiedene Schauplätze

Rostfest bespielt die leerstehenden Gebäude und Plätze in Eisenerz mit Konzerten, Ausstellungen und Workshops. Gecamppt wird in den leerstehenden Wohnungen im Münichtal. Mehr als 2.500 BesucherInnen füllen Eisenerz für ein Wochenende mit Musik und Leben.

GANGART – MONTANISTISCHE PERFORMANCE AM ERZBERG

Samstag, 22. September 2012
14.00 Uhr
Erzberg, Eisenerz

Eine Choreographie von Lawine Torrèn für Baumaschinen und Eisenstein - eine Bergparade. Im Rahmen der Jubiläumsfeier 1300 Jahre Erzabbau am Erzberg wurde *GANGART* präsentiert, eine Tanzperformance choreographiert von Lawine Torrèn, deren Protagonisten die Bergbaumaschinen darstellen. Menschen tanzen mit Maschinen, das Bühnenbild bildet der Erzberg, eine musikalische Skulptur wird ertanzt.

GANGART wurde mit 2013 mit dem *Green Panther* in Silber ausgezeichnet.

LICHT AUS – LESUNG, GRAFIK, MUSIK

Samstag, 15. Dezember 2012
19.30 Uhr
Galerie Fedl, Eisenerz

Der bereits genannte kompromisslose Eisenerzer Dichter Stephan Eibel Erzberg stellte seinen neuen Gedichtband *LICHT AUS* vor. Die Präsentation wurde musikalisch umrahmt von Gerhard Freiinger an der Trompete und Gudrun Schiefer-Hoyer am E-Piano.

2013¹²¹

»Heuer beim Opening war das ein sehr schöner Magneteffekt. Es war das Motto 50er Jahre, wir hatten Girls mit Bauchläden, Boogie Tänzer und eben eine wahnsinnig hinreißende Band, dieses OldSchoolBasterds, die so toll waren, dass das Publikum immer mehr und mehr wurde. Als wäre so die stille Post herumgegangen, »Es ist so toll, kommt her!«.«¹²²

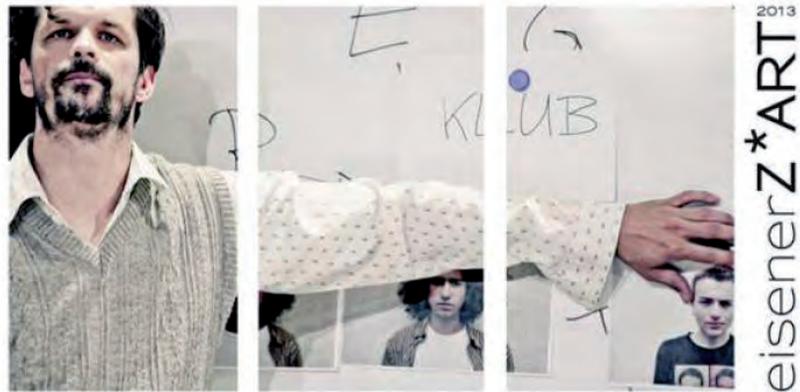


Abb. 32

GRAND OPENING EISENERZ*ART – EIN ABEND AUF STROH IM STIL DER FÜNFZIGERJAHRE

Samstag, 22. Juni 2013
19.30 Uhr
Bergmannplatz, Eisenerz

Das vierte *Grand Opening* widmete sich einem Eisenerz der 1950er Jahre, einer Zeit der »blühenden Wirtschaft«. In bewährter Weise führte Michael Ostrowski durch den Abend. Programmpunkte waren eine Autoschau des *Oldtimer & Creative Car Club Leoben* sowie eine Tanzperformance des Boogie-Woogie-Vereins *Die Boogiehasen*. BauchladenverkäuferInnen verkauften aus den 50er Jahren bekannte Naschereien und Tabakwaren. Außerdem gab es eine von Sebastian Brauneis organisierte Präsentation von kuriosen Originalen der 50er Jahre. Musikalisch unterhalten wurden die Gäste unter anderem von den *OldSchoolBasterds* und der Eisenerzer Jugendband *Free Fall*. Das Programm für den Sommer 2013 wurde vorgestellt.

ÖFFENTLICHE UNTERHALTUNG – EINE MODERNE GESCHICHTE VON EINER GASTHAUSTOCHTER.

Samstag, 2. März 2013
19.00 Uhr
Erzbergbräu, Eisenerz

Eine von Christina Lederhaas und Johanna Hierzegger erarbeitete Tanzperformance, das im Erzbergbräu gezeigt wurde. Thematisch befasst sich das Stück mit der Herkunft der Protagonistin, 14 Interviews hat sie mit Mitgliedern ihrer Familie aufgezeichnet, zusammengeschnitten und zu einem Leitfaden ihrer eigenen Biographie verarbeitet.

121 Wenn nicht anders angegeben, alle Informationen aus www.eisenerz-art.at

122 Interview Gerhild Illmaier 2013

::: LAND IN SICHT!

Filmworkshop für Eisenerzer
Jugendliche
(8. – 14. Juli 2013)
Eisenerz (Kammerhof und
outdoor)

Der in Kooperation mit der *medienwerkstatt graz* stattfindende Workshop richtet sich an Jugendliche zwischen 15 und 22. Mit Methoden des Films soll eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebensraum geschaffen werden. Der Workshop musste aufgrund ungenügender Anmeldezahlen leider abge- sagt werden.

EISENERZ IN DEN FÜNFZIGERJAHREN – FOTOAUSSTELLUNG

22. Juni - Winter 2013
Eisenerz, Innenstadt

Um die leerstehenden Schaufenster zu bespielen, wurden von und mit den EisenerzerInnen Fotos aus den 50er Jahren gesammelt und zu Collagen zusammengestellt. Intendiert wurde die Darstellung einer Zeit in Eisenerz, die nach den entbehrungsreichen Kriegsjahren wieder zu leben begonnen hatte. Zunehmende Mobilität, haushaltstechnische Innovationen und neue Musikrichtungen wie der Rock ,n' Roll trugen ihr Übriges dazu bei.

»Und ich merke auch, immer wieder fällt mir auf, wenn ich durch Eisenerz gehe, wie die Leute davor [vor den Auslagen mit den 50er Jahre Collagen] stehenbleiben und schauen, weil halt jeder irgendjemanden kennt auf den Plakaten. So kann man sich identifizieren.«¹²³

JUGEND OHNE GOTT VON ÖDÖN VON HORVÁTH – EINE REKONSTRUKTION DES VORSTADTTHEATER GRAZ

Samstag, 13. Juli 2013
19.30 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

Das Vorstadttheater Graz zeigte seine Rekonstruktion des Stücks von Ödön von Horvath auch im Rahmen von *eisenerZ*ART*. Die Themen Rassismus, Mitläufertum und fehlende Zivilcourage seien heute wieder aktueller denn je.

EISENERZ IM FILM I EINE HUNDERTJÄHRIGE FILMGESCHICHTE. BLOCK I: DER ERZBERG IM MONUMENTALFILM

Donnerstag, 1. August 2013
19.00 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

Von Wolfgang Stritzinger kuratiert zeigt Eisenerz im Film eine dem österreichischen Industriefilm gewidmete Filmreihe. Das Genre reicht vom Dokumentarfilm, Wochenschauen, Propaganda- und Spielfilm bis hin zum Kunstfilm. Im Zentrum stehen Filme, die in, um und über Eisenerz gedreht wurden. Aufführungsort ist der alte Tanzsaal, der in den Nachkriegsjahren schon einmal als Kino genutzt wurde. Den Auftakt der Filmreihe machte der Monumentalfilm *Sodom und Gomorrha* aus dem Jahr 1920 unter der Regie von Michael Kertész [der später als Michael Curtiz große Bekanntheit erlangte]. Der Stummfilm wurde von einem Live-Klavierspiel von Gerhard Gruber begleitet.

EISENERZ IM FILM II EINE HUNDERTJÄHRIGE FILMGESCHICHTE. BLOCK II: NATIONALSYMBOL INDUSTRIEARBEITERINNEN

Freitag, 9. August 2013
19.00 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

Der zweite Teil der Filmreihe widmete sich der Industrie- und Sozialgeschichte von Eisenerz. Mit 13 Kurzfilmen und Filmausschnitten wurde versucht, dieser Geschichte nachzuspüren. Dieser Filmblock fand so regen Zuspruch, dass nicht alle Interessierten Platz gefunden hatten und er drei Wochen später noch einmal gezeigt wurde.

EISENERZ IM FILM III EINE HUNDERTJÄHRIGE FILMGESCHICHTE. BLOCK III: EISENERZFILM 1

Freitag, 16. August 2013
19.00 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

Der dritte Block widmete sich zwei Filmen, die sich auf unterschiedliche Art mit Eisenerz auseinandersetzen. *Erz-Schmerz*, ein Film aus dem Jahr 1984 thematisiert den Abschwung der Arbeit im Bergbau. *Im Anfang war der Blick* ist ein künstlerisch filmische Abhandlung von Bady Minck, die sich mit dem Poeten Bodo Hell auf die Spuren des österreichischen Wesens begibt und dabei in Eisenerz landet.

ROSTFEST - EIN POSTINDUSTRIELLES FESTIVAL

Freitag, 22. - Sonntag, 24.
August 2013
Eisenerz, verschiedene
Schauplätze

Zum zweiten Mal fand das Festival Rostfest statt, das 2013 unter dem Motto *Raum/Ressource/Rock 'n' Roll* stattgefunden hat.

EISENERZ IM FILM IV EINE HUNDERTJÄHRIGE FILMGESCHICHTE. BLOCK IV: EISENERZFILM 2

Freitag, 30. August 2013
18.00 und 21.00 Uhr
Alter Tanzsaal, Eisenerz

*eisenerZ*ART* zeigte den aktuell in Eisenerz und Umgebung entstandenen Film von Wolfgang Murnberger *Steirerblut*. Es handelt sich hierbei um die Verfilmung eines Kriminalromans von Claudia Rossbacher. ProtagonistInnen des Films sind unter anderem die SteirerInnen Johannes Silberschneider, Thomas Stipsits, Aglaia Szyszkowitz und August Schmölzer. Als StatistInnen wurden auch viele Einheimische besetzt.

KULTUR-ALMEN-TOUR

Sonntag, 1. September 2013
10.00 - ca. 19.00 Uhr
Eisenerzer Ramsau
Galleiten – Schafferalm –
Hochalm – Lasitzen – Gasthof
Pichlerhof

Wetterbedingt musste diesmal die geplante Wanderung verkürzt und weitestgehend in die Haas Hüttl und den Pichlerhof verlegt werden. Dort konnte das Programm dennoch umgesetzt werden. Musikalische Darbietungen gab es von der Sängerin Doris Kirschhofer und dem Mundharmonikaspieler Stephan Rausch, der Cellistin Rina Kaçinari, Soyka – Stirner, eine Lesung aus seinem Buch *Almhandbuch für Stadtmenschen* gab es vom Journalisten Tobias Micke. Durch den Tag führte der Schauspieler Lorenz Kabas.

MEDIALE RESONANZ

Regionale Medien berichten durchaus positiv über die Kulturinitiative. Immer wieder wird betont, wie gut sich das Programm mittlerweile in Eisenerz entwickelt habe und dass es der Region gut tue. Berichte über die sterbende Stadt nehmen zunehmend ab.

In der nationalen Berichterstattung wird Eisenerz allerdings immer noch als die Stadt mit der größten Abwanderung und dem bundesweit statistisch ältesten Durchschnittsalter präsentiert. Im Rahmen der Olympischen Winterspiele 2014 wurde auch von den aus Eisenerz stammenden erfolgreichen WintersportlerInnen berichtet. Das stärkt die Hoffnungen der Stadt, ihre Position als Sportstadt zu festigen, was durch das Engagement, das nordische Ausbildungszentrum in Eisenerz zu halten und auszubauen, sowie durch Investitionen in die Renovierung der Schanzenanlagen deutlich zum Ausdruck gebracht wird.

Dass Eisenerz mittlerweile als Kulturstadt wahrgenommen werden könnte, ist diesen Berichten nicht zu entnehmen.

Zweimal erhielt *eisenerZ*ART* in der Person von Gerhild Illmaier den *Green Panther*, den steirischen Werbepreis, in Silber, jeweils in der Kategorie Event: 2011 für die Veranstaltungsreihe *eisenerZ*ART* 2010, 2013 für das Projekt *GANGART* und der VA Erzberg als Kunde. Von der *Kleinen Zeitung* wurde die Kulturmanagerin aufgrund von *eisenerZ*ART* im Juni 2013 zur *Steirerin des Tages* gekürt.

WIE ES WEITERGEHT

»Das Thema Metall. Das Metallbildersymposium ist leider noch gescheitert, aber nächstes Jahr würde ich gerne Drahtkünstler engagieren. Und unter Umständen jetzt eben wieder partizipativ, ergibt sich eine Initiative in Eisenerz, die möchten ein Theaterprojekt entwickeln über Johannes der Täufer, starring Johannes Silberschneider. Und die haben mich gefragt, ob ich das übernehmen könnte. Wenn Johannes Silberschneider mitmacht, dann mache ich das sofort. Und dann würde ich vielleicht den Regisseur beistellen, damit das ganze Hand und Fuß bekommt.«¹²⁴

Gerhild Illmaier wird sich nach eigenen Angaben aus dem Projekt nach und nach zurückziehen. Sie hofft einerseits, dass sich weiterhin Projekte nach dem Bottom-Up-Prinzip entwickeln werden¹²⁵ und sieht die leise Hoffnung mit der Person Karin Talaber, eine junge Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin aus Eisenerz, die auch schon an einigen Projekten von *eisenerZ*ART* mitgewirkt hat, jemanden gefunden zu haben, die ein Kunst- und Kulturprogramm in Eisenerz fortführen kann.

¹²⁴ Interview Gerhild Illmaier 2013

¹²⁵ Vgl. Unterlagen Pressekonferenz *eisenerZ*ART* 21. Juni 2012

Für das Jahr 2014 sind bereits Abstriche im Programm angekündigt worden. »Das Programm 2014 wird insgesamt ein wenig anders aussehen als in den vergangenen Jahren. Es verzichtet diesmal auf die zwei aufwändigsten Programmpunkte, das Grand Opening und die Kultur-Almen-Tour, und wird sich stattdessen auf eine Serie kleinerer, über das ganze Jahr (April bis Dezember) verteilte Veranstaltungen und auf Projekte im öffentlichen Raum (speziell in den leeren Schaufenstern der Innenstadt) konzentrieren.«¹²⁶



Abb. 33

EIN GESPRÄCH MIT GERHILD ILLMAIER.

Gerhild Illmaier ist künstlerische Leiterin des Kunst- und Kulturfestivals *eisenerZ*ART*.

WIE GEHT ES *eisenerZ*ART* NACH VIER JAHREN?

Unlängst war ich beim Land, das war ein recht erfreulicher Termin mit dem Chef der Kulturabteilung und der Leiterin der Förderabteilung der Kulturabteilung des Landes. Da war schon zu sehen, enorme Wertschätzung und nach vier Jahren hat man wirklich das Gefühl, das hat sich gesetzt, das ist im Bewusstsein der Köpfe, dass es das gibt. Und es hat Akzeptanz erreicht. Das im ersten Jahr so noch nicht war. Da gab es mehr Skeptiker. Und eben mit der Zeit, solche Dinge brauchen eine Weile, bis sie sich entwickeln und wirklich Fuß fassen können. Und ich sehe, das haben wir jetzt, nach vier Jahren, geschafft.

ALSO GIBT ES DIE MÖGLICHKEIT NACH EINER WEITEREN FINANZIERUNG?

Davon gehe ich schon aus. Das Land hat da höchste Wertschätzung gezeigt und Bereitschaft, das weiter zu finanzieren. Nur ist es jetzt von meiner Seite her so, dass ich mich entschlossen habe, ich war jetzt vier Jahre lang eine Produktionsmaschinerie, kann man sagen, so aus meiner Eigenperspektive, wo ich versucht habe, aus dem vorhandenen Budget das Maximum rauszuholen, und so halt viel selber gemacht habe, ist ein gewisser Erschöpfungszustand erreicht. Das habe ich auch dem Land klar gemacht. Ich plane nächstes Jahr eine Reduzierung des Programms, ein bisschen Veränderung. Keinesfalls möchte ich das fallen lassen, das wäre, glaube ich, das schlechteste Signal. Aber ich möchte mich einerseits konzentrieren auf den öffentlichen Raum, weil mir da auch sehr viel Handlungsbedarf erscheint. Es haben in diesem Jahr vier oder fünf Geschäfte zugesperrt in der Innenstadt. Es ist ein Wahnsinn, es gibt schon mehr leere Schaufenster als bespielte. Und damit umzugehen, da sehe ich dringenden Handlungsbedarf. Nicht diesen öden

Charakter vermitteln, sondern dass man ein bisschen abgelenkt wird, dadurch dass etwas Interessantes drinnen ist. Und eben kleinere Projekte, sozusagen keine größeren Events im nächsten Jahr, sondern eher partizipative und kleinere Projekte. Und eben Ausstellungen.

ALSO NICHT GANZ AUFHÖREN?

Nicht ganz aufhören, aber Kraft sammeln und auch verstärkt Fundraising betreiben, auch vielleicht in größerer Hinsicht. Dafür hat die Zeit bisher nicht gereicht. Oder zu schauen, ob das ganze nicht vielleicht doch in eine EU Förderung passen könnte. Und so gesehen auch die Basis breiter aufzubauen. Es gibt auch eine junge gebürtige Eisenerzerin [Karin Talaber], eine Kunsthistorikerin, die zuletzt sich geschult hat in Kulturmanagement und sich sehr gerne da verwirklichen möchte, und das trifft sich eh ganz gut. Und sie arbeitet auch im Stadtmuseum mit und damit gelingt vielleicht auch diese Schnittstelle mit dem Stadtmuseum. Mit dem war es immer ein bisschen schwierig. Die Person der Direktorin ist zwar sehr toll, sehr kompetent, ist aber in der Zusammenarbeit etwas schwierig. Aber ansonsten denke ich, ist schon sehr viel passiert in den Köpfen und dass Eisenerz immer mehr fit wird für schräge Kunstprojekte. Wie beim Rostfest, wo es erstaunlich ist, dass es vom ersten Mal weg diese enorme Akzeptanz geben konnte. Das wäre im ersten Jahr sicher nicht möglich gewesen. Es war schon Vorarbeit notwendig.

Und das Land selbst hat davon gesprochen, Eisenerz auch für den *steirischen Herbst* vorzuschlagen, nachdem die jetzt den Auftrag haben, in die Region zu gehen. Da wäre Eisenerz auch ganz spannend. Das sind schon deutliche Früchte. Eine sichtbare Entwicklung zu einer Kulturregion sozusagen. Ein kleiner Kulturort, der ja auch geschichtlich sehr interessant ist, und jetzt halt

dieses postindustrielle Schicksal hat, mit dem es irgendwie umgehen muss. Und das ist für die Stadt enorm wichtig, etwas zu haben, das funktioniert und das positiv besetzt ist. Was überregional Schlagzeilen macht, viel in der Presse ist, das positiv ist. Sonst liest man immer nur wieder eine kritische Meldung, wieder davon, dass eine Firma zugesperrt hat. Diesen positiven Wert hat die Gemeinde mittlerweile auch erkannt.

WÜRDEN SIE SAGEN, SIE HABEN DAS ZIEL, DAS SIE SICH ANFANGS GESTECKT HABEN, ERREICHT? IST IHR PLAN AUFGEANGEN?

Ja! Also ich meine, es sind noch nicht alle Ziele erreicht worden, aber im Wesentlichen würde ich sagen, bin ich hoch erfreut, und übertrifft's meine Erwartungen.

GERADE BEIM ROSTFEST FUNKTIONIERT JA DER VORHANDENE LEERSTAND IN EISENERZ, SAGEN WIR, AUCH ALS KULISSE. GEHE ICH RICHTIG DAVON AUS, DASS DAS ROSTFEST NUR FUNKTIONIERT, WEIL ES DIESEN LEERSTAND GIBT?

Das kann man schon sagen. Ich würde sagen, man versucht das Bestmögliche mit der Gegebenheit zu machen. Besser wäre es aber schon für Eisenerz, wenn es diesen Leerstand nicht gäbe, und es diese Feriensiedlung geben würde, wenn dieses Konzept gelungen wäre. Aber ist nicht. So denkt man über Kunst und Kultur alternative Methoden an, wie man die Stadt weiterentwickeln könnte. Und so ist dieses Urban Camping eine Wahnsinnsidee. Sehr innovativ solche leeren Siedlungen dafür zu nutzen, zu öffnen. Längerfristig könnte man darüber nachdenken, ein saisonales Angebot abseits vom Rostfest, für Alternativtourismus, zu schaffen.

EINE IDEE FÜHRT ALSO AUCH ZUR ANDEREN?

Genau! Da waren heuer auch ganz viele Denker im Rahmen des Symposiums Handwerk und Design. Da geht es jetzt auch irgendwie um einen Hackerspace, der vielleicht eröffnet werden sollte, wo eben genau dieser viele leere Raum als Ressource und Potenzial genutzt werden soll. Und das

ist ganz gut, dass das passiert, weil ich glaube, dafür braucht es Initiative von außen, da sind die EisenerzerInnen selbst blind dafür.

HABEN SIE DAS GEFÜHL, WENN SIE MAL NICHT MEHR DA WÄREN, ODER eisenerZ*ART NICHT MEHR STATTFINDEN WÜRDEN, WÜRDEN SIE SAGEN, SIE HABEN DIE EISENERZERINNEN SOWEIT GEBRACHT, DASS SIE AUCH VON SELBER EIN KULTURPROJEKT INITIIEREN WÜRDEN? ODER BRAUCHEN SIE IMMER JEMANDEN, DER VON AUSSEN KOMMT?

Naja, man darf da jetzt nicht ungerecht sein und sagen, wenn es eisenerZ*ART oder Rostfest nicht gäbe, würde nichts stattfinden. Es gibt auch den Verein Innerberger Forum, der seit 20 Jahren aktiv ist, es gibt die vielen kleinen Vereine, von Trachtenverein bis zur Blasmusik, die ihr Programm abspielen, das sich aber vom Programm anderer Orte nicht unterscheidet. Nicht für überregionales Publikum tauglich ist.

Mittel- bis langfristig wäre das das Ziel, dass das von mir unabhängig und im besten Fall zum Selbstläufer wird. Durch die spezielle Person Karin Talaber passiert schon eine wesentliche Verbreiterung würde ich sagen, und wer weiß, wo sich's noch entwickeln kann. Momentan sehe ich es schon noch so, dass es schon noch steht und fällt mit meiner Person.

WAS WAREN IHRE ERWARTUNGEN AN DAS PROJEKT? UND UNTERSCHIEDEN SICH DIESE VON DENEN DER STADT UND VOM FÖRDERGEBER LAND STEIERMARK?

Gute Frage. Mein Eindruck ist, momentan sind alle Teile weitgehend zufrieden mit dem, was schon passiert ist. Ein Ziel, das Programm vielleicht noch schräger zu entwickeln, wo ich jetzt noch mehr Bedacht nehme, nicht zu extreme Dinge zu bringen. Ich glaube aber, das ist auch nur eine Frage der Zeit. Das ist wahrscheinlich mehr mein Ziel als das der Gemeinde. Die mediale Resonanz ist wahrscheinlich ganz wichtig für die Gemeinde, das haben wir, auch für das Land. Und dass sie das Gefühl haben, das ist lebendig, das wird angenommen, das wird was und da kann sich

noch mehr draus entwickeln. Das ist auch so die Wertschätzung vom Land. Und meine eigene, wie soll ich sagen, ich bin eigentlich schon sehr, sehr zufrieden. Natürlich kann alles immer noch besser werden und ich hoffe, dass die finanzielle Basis breiter wird, das ist einfach notwendig.

HABEN SIE DAS GEFÜHL, DASS ES AUCH ERWARTUNGEN GIBT, VONSEITEN DER POLITIK, MIT KUNST UND KULTUR ABWANDERUNG STOPPEN ZU KÖNNEN?

Nein, das habe ich nicht rausgehört.

ABER DAS WÜRDEN AUCH NICHT FUNKTIONIEREN?

Diese Frage habe ich mir nie gestellt, aber das wäre wahrscheinlich schon vermessen. Wichtiger ist doch die Lebensgrundlage. Zuerst braucht man einen Job. Dann kann man sich des Rundherums des Kulturprogramms erfreuen.

ABER ES IST EINFACH GUT, DEM ORT EIN POSITIVES IMAGE ZU GEBEN.

Nicht nur das Image, sondern dass sich zunehmend auch ein Kreativtourismus entwickelt. Wie zum Beispiel das Urban Camping. Ja überhaupt viele aus dieser Kunst- und Kreativszene über dieses Programm auf Eisenerz aufmerksam werden. Und das ist schon bemerkenswert, wenn ich jemanden anspreche, ob er oder sie etwas umsetzen möchte in Eisenerz, eigentlich sofort Feuer und Flamme ist. Und wenn es woran scheitert, dann aus zeitlichen oder finanziellen Gründen.

WOLLEN DIE KÜNSTLERINNEN DANN AUCH DABEI SEIN, WEIL SIE IN EISENERZ ETWAS VERÄNDERN WOLLEN? ODER NEHMEN SIE DAS EHER ALS GUTE GELEGENHEIT WAHR?

Naja, weil es zunehmend den Ruf eines spannenden Kunstorts bekommt, glaube ich, aber weil es an sich ein spannender Ort auch ist. Den Erzberg gibt's nur dort. Und eben diese nicht so erfreuliche, aber von außen auch spannende Entwicklung des Leerstands, wie die Stadt damit umgeht, die bizarre Naturschönheit usw. Das hat schon

Ecken und Kanten und einen speziellen Charme, das Eisenerz.

GERHARD FREIINGER HAT MIR ERZÄHLT, ER MÜSSTE ENTWEDER EINEN PSYCHOTHERAPEUTEN IN DIE STADT HOLEN ODER ER MACHT DAS AUF EINEM ANDEREN WEG. HABEN SIE SICH MANCHMAL ALS SOLCHE PSYCHOTHERAPEUTIN GEFÜHLT?

Ja.... ja. Der Vergleich ist nicht unwitzig. Ja doch.

MIT POSITIVEN ERGEBNISSEN?

Ja, mit positiven Ergebnissen. Ich würde sagen, dass ich die Horizonte doch etwas erweitert habe, oder die Offenheit verstärkt habe, was Neues, Unbekanntes überhaupt zuzulassen. Und nicht von vornherein abzuwehren und vielleicht doch anzuschauen. Heuer beim Opening war das ein sehr schöner Magneteffekt. Es war das Motto 50er Jahre, wir hatten Girls mit Bauchläden, Boogie Tänzer und eben eine wahnsinnig hinreißende Band, diese *OldSchoolBasterds*, die so toll waren, dass das Publikum immer mehr und mehr wurde. Als wäre so die stille Post herumgegangen, »Es ist so toll, kommt her!«. Es hat wirklich einen breiten Geschmack getroffen. Jung und alt. Wobei das erste Opening auch schon sehr gut gelungen ist. Das hatte schon eingeschlagen und Eindruck gemacht.

TUT ES EISENERZ AUCH GUT, WENN JETZT VOR ORT ZUNEHMEND MEHR FILME GEDREHT WERDEN?

Absolut! Alles was von außen kommt ist gut für Eisenerz. Da bin ich überzeugt. Das ist eben auch so eine Zukunftsmöglichkeit vielleicht, das noch viel besser als Location anzupreisen. Nicht nur für Filme, sondern auch für Fotos. Wie z.B beim Leopoldsteinersee mit der Schotterwiese, und vor allem auch der Erzbergsee.

*DIES IST EIN AUSZUG AUS EINEM GESPRÄCH, DAS AM 22. NOVEMBER 2013 IN GRAZ ZWISCHEN GERHILD ILLMAIER UND MIR GEFÜHRT WURDE.

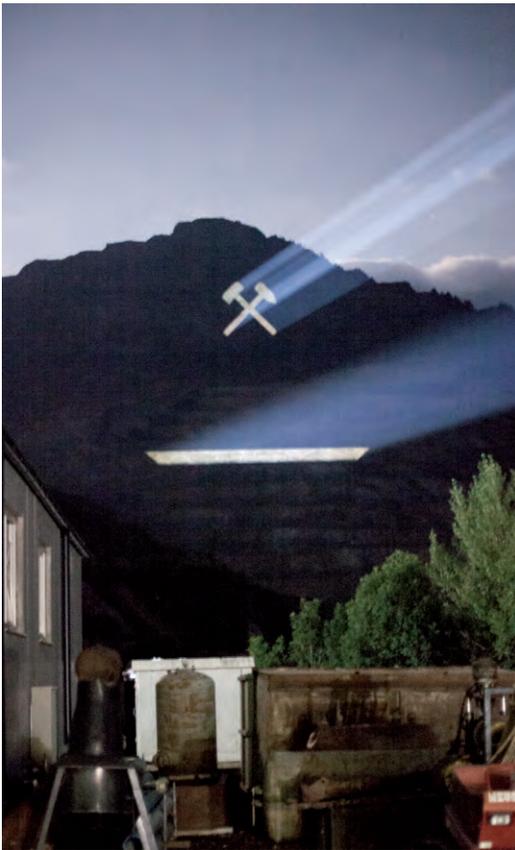


Abb. 34 - 37

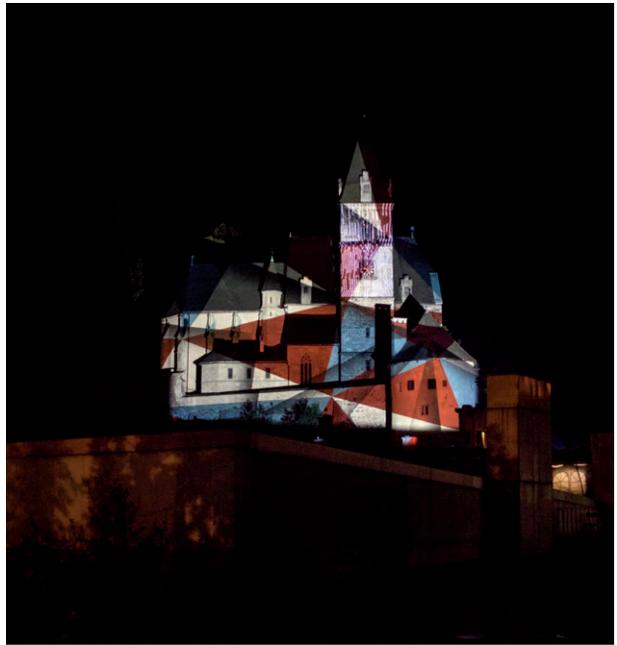


Abb. 38 - 40



Abb. 41 - 49



Ein Festival im Leerstand

ROSTFEST

*»rostiger Charme – Programm besetzt verlassene Gebäude
mitten ins Herz – Das Ortszentrum rückt in den Mittelpunkt
urban camping – Einzigartiges Übernachten in leeren Wohnblöcken
wiederbelebend – alte Räume neu bespielt
aktiv – bewegende Aktionen spielerisch und sportlich«¹²⁷*

So beschreibt es sich, das *Rostfest*, das sich mittlerweile von *eisenerZ*ART* emanzipiert hat und in seiner Eigenständigkeit weiter fortgeführt wird. Rainer Rosegger hat sich gemeinsam mit einem kleinen Team zur Aufgabe gemacht, die Potenziale des Leerstands und die idyllische Abgelegenheit von Eisenerz für ein verlängertes Wochenende zu nutzen, und Eisenerz in ein Festivalgelände umzuwandeln. Gemeinsam mit EisenerzerInnen und Auswertigen werden Konzerte, Workshops, Symposien und Performances organisiert. Feiern, tanzen, diskutieren. Ein bisschen *Lendwirbel*, aber in Eisenerz. Schauplatz sind die Gassen der Altstadt, die Plätze, das Forum, der alte Tanzsaal, der Schichtturm, die Münichalsiedlung und eine Reihe weiterer leer stehender Wohnungen und Geschäfte. Im Ort soll neues Leben einkehren und Regionalentwicklung über einen anderen Zugang stattfinden. Rainer und Elisa Rosegger nutzen dabei ihre Erfahrungen, die sie mit Eisenerz im Prozess *Re-design* gemacht haben, das übrige Team besteht aus GrazerInnen, die bisher maßgeblich an der Organisation des *Lendwirbel* beteiligt waren.

»Musikalische, performative und bildendende künstlerische Aktivitäten [...] begleitet von Workshops und soziokulturellen Aktivitäten«¹²⁸ stehen im Mittelpunkt des Festivals. Grenzen sollen aufgebrochen werden, und ZuschauerInnen zu Beteiligten werden, KonsumentInnen zu ProduzentInnen und umgekehrt. Um ein möglichst heterogenes Publikum anzuziehen, vermischen sich im Programm Volksmusik, Popmusik, Heavy Metal, traditionelle Kunst trifft Street-Art.

Das *Rostfest* bedient sich vor allem den Möglichkeiten und Erfahrungen der Zwischennutzung. Über temporäre Nutzungen erhofft man sich Orte für langfristige Nutzungen wieder attraktiv zu machen.

»In der Schönheit der Farbe von Rost steckt etwas von der Anmut des stillen Verfalls.«¹²⁹

Mithilfe künstlerischer Methoden und Produktionen wird versucht, klassische Muster aufzubrechen. Folgende Erfahrungen konnten dabei bisher gemacht werden:¹³⁰

127 www.rostfest.at [08.5.2014]

128 Rostfest Konzept 13 / Rückblick 12

129 »Rastloses Rostfest: Eisenerz tanzt, feiert und diskutiert« in *DerStandard* vom 22.08.2013

130 Vgl. Rostfest Konzept 13 / Rückblick 12

› AUFLÖSUNG STEREOTYPER KULTURWAHRNEHMUNG

- › Die EisenerzerInnen sind Kulturproduktionen über eine klassische Volkskultur hinaus nicht übermäßig aufgeschlossen, auch wenn sich das durch eisenerZ*ART durchaus verbessert hat. Als Beispiel wurde für *Rostfest* ein Graffiti, das Ausdruck für eine Kunstform jenseits einer klassischen ist, temporär installiert. Anfängliche Skepsis folgte Gefallen, da das Bild einen aus dem 19. Jahrhundert stammenden Eisenerzer Kupferstich darstellte. Über die Verbindung Neues mit Vertrautem zeigen sich die EisenerzerInnen offener für unterschiedliche Kulturformen.

› KULTURELLE PRODUKTION ALS BETEILIGUNGSSTRATEGIE

- › Klassische BürgerInnenbeteiligungen sind in Eisenerz bisher fehlgeschlagen. Über die Teilhabe an einem Kunstprogramm wie *Rostfest* sollen deshalb EisenerzerInnen aktiviert werden, sich aktiv an einer Zukunftsgestaltung von Eisenerz zu beteiligen.

› BEGEGNUNGSRAUM UNTERSCHIEDLICHER KULTUREN

- › Das Feiern steht im Mittelpunkt von *Rostfest*. Bewusst werden Programmpunkte gesetzt, die unterschiedliche Generationen ansprechen, die aber auch gemeinsam teilnehmen können. So soll Skepsis gegenüber einzelnen Gruppen aufgelöst werden.

»Das Festival wurde mit dem Ziel gestartet, neue Impulse rund um den Erzberg zu setzen und leerstehende Räume, die es in der von Abwanderung geprägten Region zu genüge gibt, als Ressource für künstlerische und kulturelle Produktion zu nutzen.«¹³¹ Gerade an einem Ort wie Eisenerz müsse eine neue Attraktion geschaffen werden. Zudem sollen über künstlerische Praktiken in Eisenerz vorhandene Ressourcen wieder aktiviert werden. Vorhandene Ressourcen werden in Mensch, Raum, Natur, Metall sowie Handwerk und Tradition erkannt. So konnten und können über die Teilnahme am Festival und an den Vorbereitungen Menschen erreicht werden, die sich bis dahin kaum an Regionalentwicklung beteiligt haben. BewohnerInnen werden angehalten, sich mit den ihnen vorhandenen Potenzialen am Festival zu beteiligen. Dies funktioniert, weil das Festival »spartenübergreifend und interdisziplinär« gestaltet wird. Damit kann eine Zusammenarbeit gestärkt und eine neue lokale Identität erzeugt werden, da versucht wird, die Menschen für neue Wege und Formate zu öffnen. Zusätzlich kommen Menschen nach Eisenerz, die bisher wenig mit dem Ort zu tun hatten. »KünstlerInnen, ProduzentInnen und Beteiligte bringen durch ihre Aktivitäten Wissen und kulturelles Kapital in das Festival und den Ort Eisenerz ein. Dieses Kapital wird wertvoll für den Zukunftsprozess in Eisenerz sein. Durch das Aufeinandertreffen verschiedener Menschen können neue Ideen und dadurch soziales Kapital entstehen.«¹³² Raumressourcen sollen für längerfristige Nutzungen attraktiv gemacht werden, um Artists in Residence Programme zu stärken. Während des Festivals wird diese Form KünstlerInnen

131 Rostfest Konzept 13 / Rückblick 12

132 ebda

Raum zum Arbeiten, Leben und Produzieren zur Verfügung zu stellen, erprobt. Mit den Ressourcen, die die Natur über ihre Möglichkeiten als Landschaftskulisse zu dienen und zur nachhaltigen Energiegewinnung bereithält, wird während des Festivals und darüber hinaus experimentiert.

Metall als mit dem Ort verwobene Ressource wird über die Thematik Heavy Metall und Brass-Bands zur Schau gestellt. Ein europäisches Gemeinschaftsprojekt shift-X untersucht »wie das industrielle Erbe zur Förderung eines nachhaltigen endogenen Wachstums in verschiedenen europäischen ehemaligen Bergbaugebieten genutzt werden kann.«¹³³ In diesem Rahmen fand auch während des *Rostfests* 2013 ein einwöchiger Workshop und ein Symposium statt, wo Methoden untersucht wurden, wie altes Handwerk mit neuen Technologien der Kreativwirtschaft in Verbindung gebracht werden könnte. Dies sei in Zeiten, in denen der Umgang mit schwindenden Ressourcen und Überlegungen neuer Strategien unumgänglich wird, von großer Bedeutung. Das Symposium entstand im Auftrag des Vereins Steirische Eisenstraße.

Als BesucherInnen-Zielgruppe für das Festival werden Personen aus der Kreativwirtschaft, studentisches Publikum, regionale Jugendliche, aber auch alle anderen BewohnerInnen von Eisenerz und der Region festgelegt. Die OrganisatorInnen beschreiben dies anhand der Zielgruppen-Typologie Sinus-Milieus. Dementsprechend sind es Digitale Individualisten, Hedonisten, Postmaterielle, Performer aber eben auch Etablierte und VertreterInnen der Bürgerlichen Mitte.¹³⁴



Abb. 50

133 Rostfest Konzept 13 / Rückblick 12

134 Vgl. ebda

PROGRAMM¹³⁵

MUSIK PROGRAMM

Das Feiern steht im Zentrum von *Rostfest*. Deshalb bildet auch das Musikprogramm den Schwerpunkt des Festivals. In beiden Jahren, 2012 und 2013, wurde Eisenerz mit jeweils mehr als 30 Musicacts bespielt. Das musikalische Programm findet sowohl im öffentlichen Raum als auch in leerstehenden Gebäuden statt.

FISIKATENHAUS ALS ATELIER FÜR KÜNSTLER:INNEN

Während der Zeit von Rostfest wird das Fisikatenhaus zum KünstlerInnenatelier. Eine Woche lang arbeiteten KünstlerInnen vor Ort. »*Sie widmen sich der düsteren Frage nach Überlebensmöglichkeiten in der Zeit nach der postindustriellen Hochphase.*«¹³⁶ Die Resultate wurden in einer gemeinsamen Ausstellung präsentiert, die einen Diskussionsprozess über eine künftige Entwicklung Eisenerz auslösen sollte.

THOMAS GEGNER versucht Dinge zu ordnen; im besten Fall die Vergangenheit. »*Zwei Jahre lang war der Künstler als moderner Eremit auf einem Schloss, um die Sensibilität für die Zusammenhänge von Ort und Historie zu schulen.*«¹³⁷ Seine Ordnung erhält er über Bildcollagen, die er produziert, und versucht damit den Ort vom Schmutz der Vergangenheit zu befreien. Dabei taucht er auch ganz tief in die Alchemie ein. **VIKTOR T. KRÖLL** beschäftigt sich mit Pointilismus. Im Fisikatenhaus konnte er seine Technik erstmals großformatig ausführen. Dabei wird halb bewusst, halb unbewusst [weil mit beiden Händen gleichzeitig gepunktet wird] ein diffuses Muster aus Punkten erzeugt. Für das Fisikatenhaus holte sich Kröll Inspiration aus der Wassermannsage. **ROMAN TCHERPACK** ist ein italienischer Fotokünstler. Eine einfache und günstige Reproduzierbarkeit seiner Bilder hat für ihn besondere Bedeutung, weshalb er sich vornehmlich mit alternativer Drucktechniken beschäftigt, die einfach anzuwenden sind. Im Zuge des Rostfest konnte man von Tcherpak eine von ihm entwickelte Technik erlernen. **KARIN FERRARI** arbeitet mit [okkulten] Symbolen, versucht diesen auf den Grund zu gehen und zu dekonstruieren. In Eisenerz präsentierte sie in einer Performance *Every time I travel to the center of the earth I put on some lipstick and my horns*, eine Auseinandersetzung mit Hörnern als Machtsymbole, und der Tatsache, dass negativ konotierte Begriffe, die immer Ausdruck einer Macht darstellen, nie in weiblicher Form verwendet werden.¹³⁸ **JONNY VEKEMANS** ist Fotograf und hat eine spezielle Form der Solarfotografie entwickelt. Mit dieser besonderen Lochkamera fotografiert er weltweit Industrieruinen und stillgelegte Bergwerke. Rostfest bot die Möglichkeit die Technik des Solarfotografierens von ihm zu erlernen. **MARA NIANG** hat sich auf die ewige Suche nach Wissen begeben. In seinen Werken nimmt er stets eine kritische Haltung gegenüber der existierenden Gesellschaft ein. In Eisenerz nahm er die Geschichte des Fisikatenhaus, das Sitz der Ärzte in Eisenerz gewesen war, zum Anlass, machte daraus ein Laboratorium der

¹³⁵ Wenn nicht anders angegeben, Informationen aus www.rostfest.at [08.05.2014]

¹³⁶ Video www.kleinezeitung.at vom 23.08.2013 <http://www.kleinezeitung.at/steiermark/leoben/3388100/rostfest-eisenerz-vergangenheit-reloaded.story> [08.05.2014]

¹³⁷ <http://www.rostfest.at/artists/thomas-gegner-at/> [08.05.2014]

¹³⁸ Vgl. <http://www.karinferrari.com/index.php/baphomets-laudatio> [08.05.2014]

Kunst und sich selbst zum Arzt im Dienst. Er ordinierte vor Ort »um Kleidung oder Kunst ambulant zu ändern und reparieren (Ästhetische Chirurgie der Kunst) oder künstlerische Rezepte für die Zukunft von Eisenerz auszustellen (Laboratorium der Kunst).«¹³⁹ 2012 verwandelte sich das Fisikatenhaus auch in ein Theater. Der Schauspieler Matthias Ohner vom **VORSTADTTHEATER** präsentierte sein Stück Kafka: *Die Verwandlung*.

DIE FRONT IM ALL nennen sich zwei AktivistInnen, die während des Festivals kurzerhand einen Pop-Up¹⁴⁰ Store eröffnet haben. »Verkauft und getauscht wurden Second-Hand-Waren, Modestücke, Ideen, Aufmerksamkeit, sowie Wunder, Heilung, Lust und Laune.«¹⁴¹

Im **ÖFFENTLICHEN RAUM** in der Eisenerzer Altstadt fanden eine Reihe weiterer Interventionen und Performances statt: Der Musiker **THOMAS ROTHLEUTNER** hat eigens für Eisenerz ein Musikstück konzipiert, das sich mit der Eisenerzer Geschichte mit Schwerpunkt der Zeit im Nationalsozialismus auseinandersetzt. Das KünstlerInnen-Duo **ZWEINTOPF** beschäftigte sich mit der Wegwerfgesellschaft, in der wir leben, und wählte stellvertretend dafür als Symbol das weiße Partyzelt. »Sie stehen stellvertretend für eine Art von Event, das wenig nachhaltig für kurze Zeit im öffentlichen Raum auftaucht und verschwindet.«¹⁴² Mit den Materialien des Zelts, das durch ihrer Leichtigkeit im Kontrast zum schweren Erzberg steht, konstruierten die KünstlerInnen eine Skulptur, die im öffentlichen Raum in Eisenerz positioniert wurde. Skulpturen aus Pappe im öffentlichen Raum stellte auch der Künstler **CHRISTIAN EISENBERGER** in Eisenerz aus. **JOSEF WURM** beschäftigte sich mit Rost und Eisen, und versuchte Strukturen freizulegen, die unter dem Rost einer Eisenplatte zu finden sind. **GREGOR SCHLATTE** ist Fotokünstler. Im Zentrum seiner Arbeit am Rostfest standen die anderen Räume von Eisenerz. In einer filmischen Fotocollage widmete er sich den Themen Bergbau und Bergheimat. »Die Installation zeigt anhand von Foto- und Filmmaterial die verschiedenen Räume in Eisenerz und will mit dazu beitragen einen Ort zu schaffen, an dem positive Utopien formuliert werden können.«¹⁴³ Die Street-Art Künstler **DAS VOYEUR** erzählten Geschichte und Geschichten aus Eisenerz über Graffities. **CAD WOMAN** sprengten Architekturmodelle in die Luft und ließen sich dabei live von klassischer Klaviermusik begleiten. Über den Dächern von Eisenerz und in der Luft schwebend performten der Sänger **FAVELA GOLD**, wie auch **MICHI KEMENTER**, Weltrekordhalter im Slacklining. **MARIA RAINER** inszeniert Spaziergänge der etwas anderen Art, und das tat sie auch in Eisenerz. Mit Spiegeln wird die Welt auf den Kopf gestellt, Kopfhörer ermöglichen neue Hörerfahrungen, die die Sicht auf Dinge verändern können. Auch das KünstlerInnenkollektiv **MONOCHROM** war beim Rostfest vertreten und beschäftigte sich mit der symbolischen Kraft des Spaten-

KUNST-
INSTALLATIONEN
IM ÖFFENTLICHEN
RAUM

139 <http://www.rostfest.at/artists/mara-niang-se/> [08.05.2014]

140 Pop-Up bezeichnet das in einem leerstehenden oder ursächlich für andere Nutzungen bestimmte Objekt kurzfristige Eröffnen eines Geschäfts. Die Beliebtheit dieser Form der Zwischennutzung hat sich in den letzten Jahren gesteigert, weshalb Pop-Ups in unterschiedlichen Branchen wie wie Bäckereien, Hotels, Konzerte etc. vermehrt auftauchen.

141 <http://www.rostfest.at/artists/die-front-im-all-gemischtwarenhandlung/> [08.05.2014]

142 <http://www.rostfest.at/artists/zweintopf-nukleus/> [08.05.2014]

143 <http://www.rostfest.at/artists/gregor-schlatte/> [08.05.2014]

stichs, mit dem sich auch einen Eisenerzer Zukunftsweg inszenierten. **OCHORESOTTO** sind ProjektionskünstlerInnen. Für *Rostfest* haben sie alte Gebäude der Stadt in neue Lichter getaucht und damit ein andersartiges visuelles Erlebnis geschaffen.

RESSOURCEN-
FORSCHUNG

OIXPLORER beleuchteten die Zusammenhänge »Wasser, Energie, Licht und Öffentlicher Raum« und bauten gemeinsam mit EisenerzerInnen ein Wasserrad zur Energiegewinnung. Diese wurde auch gleich für ein Mini-Konzert verwendet. Es geht um die Bewusstmachung der Ressource Wasserkraft, im zweiten Jahr wurde deshalb auch eine temporäre Installation an die alte Mühle am Trofengbach angebracht. Eine weiße Wand, die stellvertretend dafür stand, dass man sich über künftige Nutzungen und Umgang mit Energie Gedanken machen sollte.

FEIERN UND
MUSIK

Die **COOKS OF GRIND** inszenierten das brauchttümliche Frühschoppen neu, musikalisch umrahmt von Heavy Metal. Bereits für Graz als Kulturhauptstadt entwickelt, passte das Konzept auch in den Rahmen von Eisenerz und dem Rostfest. **KAFFEEKRÄNZCHEN** und **JUKEBOX** waren zwei Formate, Menschen unterschiedlicher Generationen an einen Tisch zu bekommen, um Netzwerke zu stärken. Unter Jukebox verstand sich ein singender Gitarrenspieler, der versuchte, alle Musikwünsche der Anwesenden zu erfüllen.

URBAN CAMPING

TOURISTISCHE
ALTERNATIVEN

Herzstück des Festivals ist die Entwicklung des *Urban Campings*. Die nach wie vor leer stehenden Wohnungen in Münichtal, aus denen immer noch keine Ferienwohnanlage geworden ist, werden zu Indoor-Campingplätzen und zu günstigen Konditionen an die FestivalteilnehmerInnen vermietet. Mitzubringen ist also lediglich ein Schlafsack und Matratze, wem der Boden zu hart wird. Die Wohnungen sind mit Strom und Wasser ausgestattet, es gibt Duschen und Toiletten.

Das Münichtal liegt jedoch etwas abseits des Stadtzentrums, in dem sich das Programm von *Rostfest* vorwiegend abspielt, weshalb die CamperInnen mit einem Shuttle-Service von einem Ort zum anderen gebracht werden konnten.

INNOVATIONSPREIS

2013 erhielt Rostfest den *Innovationspreis Leader Österreich* in der Kategorie Kultur, Soziales und Natur. Aus der Laudatio von Martin Fritz:

»So soll sie sein, die neue Kultur! Der große Sozialkünstler Joseph Beuys formulierte einmal: ›Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muss, die man heilen will. [...] Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden.« Mit dem Rostfest konnte das verwundete Eisenerz laut in die Gegend rufen: Kommt her und nutzt die Krise als Chance! Doch die Leute vom Rostfest sind – glücklicherweise – keine in sich gekehrten Schmerzensmänner und -frauen, die sich damit begnügen würden, leidend auf eine offene Wunde zu zeigen. Ganz im Gegenteil: Das Rostfest war laut, das Rostfest war lustig, das Rostfest war innovativ und – last, not least – praktisch. Kurz: Das Rostfest war zeitgenössisch!«¹⁴⁴

Die Kunst der Selbsterm

Mithilfe von Kunst und viel Initiative der Bewohner mausert sich ein alter Grazer Stadtteil mit neuem Namen: das Annenviertel. Immobilienentwickler reagieren. Andere fürchten schon um die Diversität, die den Ort ausmacht.

Colette M. Schmidt

Graz – Jeder kennt das Annenviertel in Graz. Doch seinen Namen hat der Stadtteil links und rechts der Annenstraße, die einen Kilometer lang ist und sich vom Hauptbahnhof direkt ins Herz der Stadt bohrt, erst seit vier Jahren. Seither hat sich einiges im Viertel getan, dessen Grenzen nicht genau definiert sind und das sich über die Bezirke Lend und Gries – einst traditionelle Arbeiterbezirke – erstreckt. Die Grenze zwischen Lend und Gries ist die Annenstraße. Heute, Samstag, wird sie sich zum dritten Mal in einen langgezogenen bunten Flohmarkt verwandeln. Auch einen Annen-Stammtisch, der auf den Auslagen des Stadtteilbüros erworben wird, gibt es nun regelmäßig.

„Maria hat sich küssen lassen, mitten auf der Annenstraßen, Mutter hat's gesehen, und du musst gehen.“ Grazer Kinder kennen diesen Auszählreim seit Generationen. Spätestens in den 1980er-Jahren wunderte man sich aber, warum man sich ausgerechnet auf der Annenstraße küssen lassen sollte. Außer einem Kino war hier tote Hose. Die Straße – in den 1960ern eine Flaniermeile – stirbt seit Jahrzehnten. Ohne Shops von Migranten, wie kurdische, indische oder russische Lebensmittelläden, hätten Leerstände überhandgenommen.

Doch 2009 rief das Zentrum für zeitgenössische Kunst Rotor mit der Stadtforscherin Elke Krasny das Projekt „Annenviertel“ aus. Untertitel: Die Kunst der Selbsterm



Handelns“. Soziologen und Künstler entwickelten mit Bewohnern Zukunftsvisionen, Anliegen wurden formuliert und viele gut besuchte Veranstaltungen organisiert. Damals entstand auch eine Viertel-Zeitung.

Heute wird die *Annepost* von Thomas Wolkingner vom Studiengang für Journalismus und PR der FH Joanneum und seinen Studierenden gemacht. Das letzte Baby der Annenpostler: ein handgezeichneter, praktischer Plan des Viertels mit kulturellen und sozialen Hotspots.

„Wir haben versucht, die Stimmen aus dem Viertel hörbar und sichtbar zu machen“, erzählt Anton Lederer, der mit Margarethe Makovec den Rotor leitet, beim Spaziergang durch den Marktstand

ermächtigung eines Viertels



Gummi Neger, ein alteingesessener Fachhandel für Gummistiefel, Gartenschläuche und mehr aus Kunststoff, ist eines der wenigen alten Geschäfte, die auf der Annenstraße überlebten. Nebenan leuchtet ein frisch renoviertes Haus.

Foto: Elmar Gubisch

Auf einer Parkmauer findet man seit 2011 eine Arbeit der Künstlerin Isa Rosenberger: Sätze von Migrantinnen, die nun weithin sichtbar rot leuchten. „Leben ohne Angst“ ist einer der verewigten Wünsche. Der Metahofpark steht auch für die Selbstermächtigung der Bewohner. Er ist neben dem Volksgarten eine der letzten Grünflächen mit Spielplatz im Viertel, für die gekämpft werden musste. Denn in den 1970er-Jahren sollte der Park verbaut werden. Der Protest der Anrainer verhinderte das.

„Wunderbarer Urwald“

„In meiner Kindheit war das ein unglaublicher, wunderbarer Urwald“, erzählt Wolkinger, das im Viertel aufgewachsen ist. In den

cke Cafés locken zum „Frühstück im Annenviertel“. Die Stadtbaudirektion fragte bei Rotor an, ob sie den Namen „Annenviertel“ verwenden dürfe. „Ich fand das schön“, sagt Lederer, „jetzt ist etwas positiv konnotiert, das vor vier Jahren belastet war.“

Doch Lederer und Wolkinger fürchten auch, dass das Viertel zu schick werden könnte. „Die migrantischen Kleinunternehmer, die viel Eigeninitiative gezeigt haben, dürfen nicht abgedrängt werden“, wünscht sich Wolkinger. „Man muss das Viertel als Gesamtheit verstehen“, stimmt Lederer zu. Und die beiden Männer schwärmen vom besten Laden für Comics und Modellautos, den sie nicht mehr missen möchten, und

II. STADTPLANUNG ALS TRANSFORMATIONSPROZESS

*»Schrumpfen heißt, dass Verluste verteilt werden müssen, und das ist ein
konfliktreicher Prozess.«¹*

¹ Häußermann/Löpple/Siebel 2008, S. 19

Die Kunst in der Stadtplanung

KULTURANGEBOTE ALS WACHSTUMSSTRATEGIE.

Es ist zu beobachten, dass Kunst und Kultur zu wichtigen Faktoren der Stadtpolitik geworden sind. Voranging, weil versucht wird, mittels Kunst und Kultur städtisches Image zu prägen. Stadtmarketingbüros haben gelernt, die darin innewohnenden Potenziale zu nutzen und für ihre Kampagnen und Aufwertungsstrategien zu verwerten. Speziell passiert das in größeren Städten, die sich untereinander in einem Standortwettbewerb befinden, aber eben auch in von Schrumpfung bedrohten Regionen wird mithilfe eines besonderen Kulturangebots versucht, »größere oder neue Bevölkerungsschichten« zum mobilisieren.² Man beruft sich auf eine Reihe von Beispielen, die gezeigt haben, dass in Folge kultureller Nutzungen eines Raumes, dieser wieder ökonomisch verwertbar gemacht werden konnte, da er von einem Stigma des Leerstands befreit werden konnte.³ Albrecht Göschel befürchtet jedoch, dass damit versucht wird, attraktivitätssteigernde Maßnahmen zu setzen und eine *Leuchtturmpolitik* zu betreiben, um einem demographischen Wandel entgegenzuwirken.⁴ »Wanderungen wie die von strukturschwachen in strukturstarke Regionen werden allerdings durch ökonomische Erwartungen, also durch Arbeitsplätze und Einkommensniveaus, ausgelöst. Ausstattungen mit Kultureinrichtungen bilden kein zentrales Wanderungsmotiv.«⁵ Und Kulturpolitik vermag auch nicht, so Göschel, die Geburtenrate zu erhöhen.⁶ Kulturpolitischer Konkurrenzkampf ist nur unter wachsenden Städten sinnvoll und kann Wachstumserfolge erzielen, unter den Voraussetzungen, sich von den klassischen Formaten der Kultureinrichtungen eher abzuwenden, und Raum für neue Formen der Kulturwirtschaft und urbanen Szenekultur zu schaffen.⁷

Kultur, ähnlich dem Begriff der Kunst, bezeichnet im Allgemeinen all das, was vom Menschen hervorgebracht wird. Rolf Linder versucht den Kulturbegriff im Verhältnis zur Stadt soziologisch zu fassen und erkennt drei Formen von Stadtkultur jenseits von Kultur als Unterhaltungsprogramm. Unter *Kultur der Stadt* ist weitestgehend der von Häußermann und Siebel geprägte Begriff der *Urbanität*⁸ zu verstehen und mit diesem zu vergleichen. Eine Stadt ist geprägt von kultureller Vielfalt und unterschiedlichen Menschen, die in unterschiedlichen Milieus leben, weshalb es auch *Kulturen in der Stadt* gibt. Und *Kultur einer Stadt* beschreibt im weitesten Sinne die Identität einer Stadt.⁹

2 Göschel 2007, S. 37

3 Vgl. Dissmann 2011, S. 124

4 Vgl. Göschel 2007, S. 37

5 ebda

6 Vgl. ebda, S. 38

7 Vgl. Göschel, 2007 S. 37

8 »Wer über Stadtkultur spricht, verliert sich leicht in der Sphäre der höheren Werte und der kulturellen Veranstaltungen. Über der Diskussion von Kunstausstellungen, Theateraufführungen und Architektur wird die städtische Wirklichkeit, in der sich das Alltagsleben des Städters abspielt, oft vergessen. Der Begriff der Urbanität aber umfaßt mehr als anregende Inszenierung städtischer Räume und eine Vielfalt kultureller Angebote. Urbanität meint immer auch ein Bild vom richtigen Leben. Sie bemißt sich auch an den ökonomischen, sozialen und politischen Chancen für ein humanes Leben, die eine Stadt jedem ihrer Bürger eröffnet.« Häußermann/Siebel 1992, S. 7

9 Vgl. Löw/Steets/Stoetzer 2008, S. 138

Der Idee Stadtkultur im Sinne des Profitgedankens in Stadtentwicklung zu integrieren, liegt die Theorie der *Urban Political Economy* zugrunde. Ursächlich beschreibt diese Theorie die unterschiedlichen Erwartungen an Bodenwert, einerseits von Seiten der ImmobilienentwicklerInnen und andererseits von BewohnerInnen. Erstere versuchen über Wertsteigerung [finanzielle] Gewinne zu erzielen, während BewohnerInnen meist daran interessiert sind, einen Wert über die Nutzung und persönlicher Lebensqualität zu bestimmen.¹⁰

Allgemein wird die Theorie jedoch für die Interessen der sogenannten *Wachstumskoalition* herangezogen, die sich aus VertreterInnen der Stadtverwaltung, Immobilienwirtschaft, GrundeigentümerInnen sowie VertreterInnen aus dem Tourismusbereich und Stadtmarketing zusammensetzt.¹¹ Häußermann und Siebel beschreiben die ökonomische Funktion von Kunst und Kultur in drei Punkten:

- › **ERSTENS: KULTUR IST EIN STANDORTFAKTOR VON WACHSENDE BEDEUTUNG.** Wohnqualität wird bestimmt durch ein vielfältiges kulturelles Angebot und dient dazu, der Stadtfucht entgegenzusteuern um damit eine Ansiedlung von Betrieben und den damit verbundenen Arbeitsplätzen zu erreichen.
- › **ZWEITENS: KULTUR IST EINE INDUSTRIE.** Damit können Arbeitsplätze für überdurchschnittlich gut ausgebildete Menschen geschaffen und erhalten werden.
- › **DRITTENS: KULTUR IST EINE TOURISMUSBRANCHE.** Veranstaltungen und Kultureinrichtungen ziehen Fremde in die Stadt.¹²

PRODUKTION VON SYMBOLEN

»In Wirklichkeit, das größte Problem ist dieses Image. Dieses Negative. Das sich über so viele Jahrzehnte natürlich jetzt in den Köpfen festgesetzt hat, dass Eisenerz eine sterbende Stadt ist. Und wer will in einer sterbenden Stadt leben?«¹³

Gerhard Freiinger bedauert die anhaltenden negativen Assoziationen mit Eisenerz und ist der Meinung, dass über die Produktion eines positiven Bildes der Stadt der entscheidende Schritt für die Entwicklung von Eisenerz passiert. Und nicht nur Volker Kirchberg sieht in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Bildern und vergleicht in einem Interview Tendenzen der Stadtentwicklung mit jenen in Los Angeles. *»Stadtentwicklung wird nur noch durch die Konstruktion von Symbolen geschaffen und nicht mehr durch wirkliche Infrastrukturen.«¹⁴* Solange es mit der Symbolik klappt, kämen auch Menschen in die Stadt.¹⁵ Als Symbole werden dabei *»immaterielle Güter wie Bedeutungen, Werte, Bilder*

10 Vgl. Kirchberg in Kirchberg/Göschel 1998, S. 41 - 42

11 Vgl. Lewitzky 2005, S. 23

12 Häußermann/Siebel 1987, S. 204

13 Interview Gerhard Freiinger 2013

14 Kirchberg in »Kreativität kann man nicht planen« taz.de vom 14.02.2010

15 Vgl. ebda

Ideen, Erfahrungen, Emotionen oder Atmosphären«¹⁶ verstanden. Bilder, die man untrennbar mit einer Stadt in Zusammenhang bringt, die die kulturellen Werte einer Stadt hervorheben und politische bzw. ökonomische Machtposition einer Stadt repräsentieren.¹⁷

*»Von Kommunen und Landesregierungen wird ›Kultur‹ heute als Standort-, Image- und Wirtschaftsfaktor mit Identitätsstiftungsfunktionen betrachtet, wodurch Kulturpolitik sich zunehmend mit Wirtschaftspolitik überschneidet und zunehmend weniger mit Gesellschaftspolitik.«*¹⁸

Image nennt sich also der Faktor, der im Standortwettbewerb noch vor dem Faktor Lebensqualität entscheidend ist. Über das Image wird versucht, eine Stadt für Unternehmen, BewohnerInnen und TouristInnen attraktiv zu machen. Spätestens seit den 1980er Jahren haben StadtplanerInnen bzw. VertreterInnen des Stadtmarketing Potenziale künstlerisches Arbeiten als weicher Standortfaktor und Imagegenerator erkannt. Mithilfe von Kunst und Kultur werden die Stärken einer Stadt erhoben, um damit im nächsten Schritt Imagekampagnen starten zu können.¹⁹ *»Städtischer Raum soll als Konsum- und Erlebnisstandort attraktiv gemacht werden und sich im Sinne einer Profilierung von anderen Städten abheben, um im globalen Wettbewerb bestehen zu können. Dass nicht jede Artikulation von Kunst willkommen ist, versteht sich von selbst. Kritische Positionen, im Sinne einer Hinterfragung vorherrschender Verhältnisse, sind damit nicht gemeint.«*²⁰ Kultur wird als Wachstumsbranche schlechthin verstanden. Meist wird versucht, einen Imagewandel von der Industriestadt zur Kulturstadt zu erzeugen. Dabei wird auch Architektur zum Marketinginstrument. Sogenannte Prestigeobjekte sollen zu neuen Identitäten verhelfen.²¹

Strategien und Konzepte zur Imageproduktion gibt es verschiedene. Eine davon kann unter dem von Siebel und Häußermann geprägten Begriff *Festivalisierung der Stadtpolitik* zusammengefasst werden. Darunter ist zu verstehen, dass Politik große Projekte und Ereignisse wie Weltausstellungen, Bauausstellungen, Olympische Spiele und ähnliches als Instrumente der Stadtentwicklung nutzt. Auch die Positionierung als Europäische Kulturhauptstadt zählt zu diesen Ereignissen. Diese Projekte haben gemein, dass sie zeitlich begrenzt sind, mit verhältnismäßig vielen [finanziellen] Ressourcen bedacht werden und den Zweck haben, mediale Aufmerksamkeit zu generieren, die sich abseits von Berichterstattungen über problematische Zustände bewegt, um damit die Entwicklung zu einem positiven Image voranzutreiben.²²

16 Löw/Steets/Stoetzer 2008, S. 128

17 Vgl. ebda

18 Hannemann in Hannemann et.al. 2009/2010, S. 10

19 Vgl. Göschel, 2007 S. 38

20 Steiner in Oswald 2005, S. 31-32

21 Vgl. Hannemann in Hannemann et.al. 2009/2010, S. 9

22 Vgl. Huber 2009, S. 32

Eine weitere bekannte Strategie ist unter der Bezeichnung *Bilbao-Effekt*, *Urban Branding* oder auch als Installation von *Leuchttürmen* bekannt. Ein Bauwerk wird als Prestigeobjekt errichtet, um große Aufmerksamkeit zu erzielen und eine Stadt mit einem Alleinstellungsmerkmal und Unverwechselbarkeit auszuzeichnen. Die nordspanische Stadt Bilbao steht hierfür als Paradebeispiel. Mit der Errichtung eines architektonisch spektakulären Museumsgebäudes des Stararchitekten Frank O. Gehry, das einen Teil der Sammlung Guggenbergs beherbergt, konnte sich die Stadt vom Image der verfallenden Industriestadt befreien und zu einem leuchtenden Tourismusmagneten entwickeln.²³

Generell kann man also davon sprechen, dass Stadtentwicklung über Stadtmarketing betrieben wird; die Generierung attraktivitätssteigernder Maßnahmen sowohl nach innen als auch nach außen. Das eine beschreibt eine Stärkung der Identifikation der BürgerInnen mit ihrer Stadt, um damit vorhandene Potenziale leichter aktivieren zu können. Das andere beschreibt das für die Stadt zu weckende Interesse gegenüber Fremden. Auch in Eisenerz versucht man gezielt Stadtmarketing zu betreiben, was nach Aussage von Gerhard Freiinger nicht unbedingt geglückt sei. »*Wir haben eine Reform in der Stadtverwaltung gemacht und ein eigenes Stadtmarketing eingerichtet, nur wird Stadtmarketing nicht als solches verstanden, sondern als klassisches Tourismuschischerl. Ich habe da keine Hoffnung, was mir unglaublich leid tut.*«²⁴

KÜNSTLERISCH, GESTALTERISCHE INTERVENTIONEN

Sind KünstlerInnen selbst im Verwaltungsapparat einer Stadt tätig und verantwortlich, zeigt sich, dass sie oft mit ganz einfachen Mitteln versuchen, Image bzw. Identifikation zu erzeugen. Ein frühes Beispiel dafür ist Bruno Taut, der kurz nach dem Ersten Weltkrieg als Stadtbaurat nach Magdeburg berufen wurde, und auch wenn er diese Position nur zwei Jahre lang hielt, erzielte sein Bemühen, die Stadt mittels Farbe zu gestalten, nachhaltige Wirkung. »*Bruno Taut setzte Farben als psychologisches, dekoratives und raumbildendes Element ein.*«²⁵ Für Taut war Farbe gleichermaßen Ausdruck von Glück und Heiterkeit.²⁶ Zudem stand sie in krassem Gegensatz zu den grau gestalteten Industriestädten der Zeit. Aufgrund der schlechten finanziellen Situation Magdeburgs, die es kaum erlaubte, in Magdeburg neu zu bauen, konnte er über die Gestaltung der Stadt mit Farbe zumindest ein Zeichen setzen. *Die bunte Stadt Magdeburg* wird nach wie vor in der Tourismuswerbung vermarktet.

23 Vgl. Suitner 2009, S. 40

24 Interview Gerhard Freiinger 2013

25 http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmaele_in_berlin/de/weltkulturerbe/siedlungen/farbe.shtml [03.05.2014],

26 Vgl. ebda

Auf die Wirkung von Farbe verließ sich ähnlich wie Taut 80 Jahre später auch Edi Rama, Künstler, seit 2013 Ministerpräsident von Albanien und Bürgermeister der Landeshauptstadt Tirana von 2000 bis 2011. Als Bürgermeister setzte er seinen Schwerpunkt in die Stadtplanung einer Stadt, deren Verbauung bislang anarchistisch anmutete, Infrastruktur sich in einem desolaten Zustand befand und ein Bild der Armut nach außen trug. Geld war in der Stadt kaum vorhanden, dennoch startete Rama damit, alles illegal errichtete abreißen zu lassen und öffentlichen Raum ›freizuräumen‹. Und er begann damit, alle Häuser in bunten Farben streichen zu lassen. Auch ihm ging es um eine Zeichensetzung und um die Aktivierung von BürgerInnen, die sich im Fall von Tirana darin zeigte, dass plötzlich heftige Debatten über das Für und Wider von Farbe an den Häusern entbrannte. Es gelang ihm damit eine Öffentlichkeit zu erzeugen und die StadtbewohnerInnen dazu zu bewegen, sich mit ihrer eigenen Identität auseinanderzusetzen.²⁷ »Es geht um Zeit. Um das Erleben von Veränderung. Nicht darum, wie die Veränderung konkret aussehen soll, sondern darum, dass sich überhaupt etwas ändert.«²⁸

HANDLUNGSORIENTIERTE INTERVENTIONEN

In den vergangenen Jahren traten jedoch vermehrt experimentelle, künstlerische Handlungen im urbanen Kontext in den Fokus der StadtplanerInnen. Grund dafür sind die durchwegs positiven Reaktionen auf diverse *Bottom-Up* Projekte. Dass Stadtplanung nicht allein von PlanerInnen betrieben werden sollte, brachten beispielsweise bereits in den 1960er Jahren die Mitglieder der *Situationistischen Internationale* ins Spiel. Im Zentrum der Stadtplanung musste ihrer Meinung nach der Lebensraum für BewohnerInnen stehen.

Die *Situationistische Internationale* bezeichnet eine 1957 gegründete KünstlerInnengruppe rund um Guy Debord. Sie verstand ihr Tun in der kritischen Auseinandersetzung mit den aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen, suchte nach Möglichkeiten, diese praxisorientiert zu verändern und sah diese Möglichkeit vorwiegend im Bereich der Stadtentwicklung. Über die Potenziale von Kreativität und künstlerischer Produktion erhoffte die Gruppe eine gesellschaftliche Revolution anzuregen, die ein Leben unabhängig von ökonomischen Zwängen möglich machen sollte. Dabei versuchte sie, über die Schaffung von *Situationen* eine individuelle Aneignung von städtischem Raum zu erreichen.²⁹ Eine Situation beschreibt einen Raum, in dem es Menschen möglich ist, sich auf einer Ebene, frei von Zwängen zu begegnen und auszutauschen. Damit holten sie Kunst ins Zentrum des Lebens und der Welt des Alltags.

Was später von Deleuze und Guattari als Begriff der *Wunschmaschine* weiterentwickelt wurde, bildete sich aus den Überlegungen der Situationisten heraus, die in ihrer Arbeit

27 Vgl. Rinke »Utopia, knallbunt« in Design Report 12/2003

28 ebda

29 Vgl. Lewitzky 2005, S. 70 - 71

immer vom »subjektiven Erleben des Einzelnen, seinen Wünschen und Begierden«³⁰ ausgingen. *Psychogeographie* ist der Begriff, der damit in Verbindung gebracht wird. Den *Situationisten* sind auch stadtforschende Begriffe die *dérive*, das Umherschweifen in der Stadt zu Erkundungszwecken oder auch *détournement*, das die Zweckentfremdung bekannter Bilder, Fotografien, Gebäude über die Herstellung eines neuen Kontext beschreibt, zu verdanken.³¹

30 http://de.wikipedia.org/wiki/Situationistische_Internationale [03.05.2014]

31 Vgl. ebda

»EIN IN DER STADTVERWALTUNG BELIEBTER WEG, URBANE LEERFLÄCHEN MIT EINEM TRÖSTENDEN PFLASTER ZU VERSEHEN, SIND KUNSTINSTALLATIONEN. VON DER KUNST VERSPRICHT MAN SICH AUFWERTUNG UND AUFSEHEN, ALSO EIN BELEBEN DER BLINDEN FLECKEN IN DER STADT UND DAS BEWUSSTMACHEN VERFÜGBARER FLÄCHENPOTENZIALE BEI MÖGLICHEN INTERESSENTEN. DIE BANDBREITE KÜNSTLERISCHER QUALITÄT IST DABEI EBENSO GROSS WIE DIE AUSDRUCKSFORMEN: IM POSITIVEN FALLE NUTZEN DIE EINGELADENEN KÜNSTLER DIE ERHALTENEN FREIRÄUME ZUR STIMULIERUNG NEUER SICHTWEISEN, IM NEGATIVEN FALLE LAUFEN SIE GEFAHR, INSTRUMENTALISIERT ZU WERDEN BEI DEM VERSUCH VON STADTMARKETINGLEUTEN, DIE LÖCHER IN DER STADT ZU STOPFEN, DAS HÄSSLICHE ZU BESCHÖNIGEN UND DAS IDENTITÄTENLOSE UNVERWECHSELBAR ZU MACHEN.«³²

32 Dissmann 2011, S. 159 - 160

Kunst und Kultur als Standortaufwertung

AUFWERTUNG

Wenn man von Kunst und Kultur in Zusammenhang mit Stadtplanung spricht, geht man im Allgemeinen davon aus, dass es sich dabei um einen Prozess der *Aufwertung* handle. Aufwertung beschreibt eine besondere Form von städtischer Transformation eines aktuellen Zustandes in eine *positive* Richtung, eine Verbesserung, die meist rein in einem ökonomischen Sinne zu verstehen ist. In Zusammenhang mit Stadt kann Aufwertung in vier Bereiche gegliedert werden: *Bauliche Aufwertung*, also die Erneuerung von Bausubstanz und Infrastrukturen; *Soziale Aufwertung*, unter der ursächlich eine Durchmischung der Bevölkerungsstruktur zu verstehen ist, in der Realität aber den Zuzug einer Bevölkerungsgruppe mit höherem Bildungs- und Einkommensniveau beschreibt; *Funktionale Aufwertung*, welche die Ausstattung eines Gebiets mit neuen Einrichtungen in qualitativer oder quantitativer Hinsicht beschreibt; und schließlich die *Symbolische Aufwertung*, die aus den drei erst genannten Aufwertungsstrategien resultiert und das Ergebnis einer Imageproduktion darstellt.³³ Wer von dieser Aufwertung profitiert, ist von Fall zu Fall unterschiedlich und beeinflusst auch als Handlungsmotiv, einen Aufwertungsprozess in Gang zu bringen.³⁴

Kunst nimmt in diesem Rahmen eine besondere Rolle ein. »Kunst nimmt an der Erzeugung einer verführerischen Vision von Stadtleben teil, die sich zum Ziel setzt, den Wert bestimmter Räume für kapitalistische Ausbeutung zu erhöhen.«³⁵ Eine Vielzahl an Publikationen beweist die Brisanz des Themas. Alle Formen der Kunst und künstlerischer Interventionen sind mittlerweile so positiv besetzt, dass sie dabei nützlich sein können, das Image einer Stadt zu verbessern und sie im internationalen Standortwettbewerb zu stärken.

In Graz prägte der Kunstverein < rotor > in Zusammenarbeit mit den AnwohnerInnen den Begriff *Annenviertel* für ihr Bearbeitungsgebiet rund um die Annenstraße. Die Straße war einst eine rege Einkaufsstraße, die sich nach und nach zu einer Durchzugsverkehrsstraße entwickelte, in der Leerstand und *schlechte* Geschäfte das Straßenbild bestimmen. Im Rahmen der Umbaumaßnahmen am Hauptbahnhof sollte auch die Annenstraße wieder ein neues Gesicht bekommen. *Annenviertel* wurde [in Absprache mit < rotor >] als Begriff von der Stadtverwaltung aufgenommen und auch für ihre Zwecke verwendet: zum Beispiel als Bezeichnung für das *Stadtteilmanagement Annenviertel*, das zur Prozessbegleitung für die Umbaumaßnahmen eingesetzt wurde. Das Stadtteilmanagement hatte einerseits die Aufgabe, klassisches Baustellenmarketing zu betreiben, als auch zur Aktivierung lokaler AkteurInnen beizutragen. Flohmärkte und Viertelpaziergänge wurden inszeniert um eine Akzeptanz für Neugestaltung zu gewinnen. Das sollte zu einer Imageaufbesserung und Identitätsstärkung führen. Diese Begleitmaßnahmen wurden nur temporär angelegt, da man

33 Vgl. Suitner 2009, S. 17 - 19

34 Vgl. ebda S. 22

35 Vukovic in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 213

von Seiten der Stadt kein zusätzliches Geld investieren möchte und grundsätzlich davon ausgeht, dass sich ein Gebiet von selbst weiterentwickeln muss.³⁶

Allerdings dürfe die Stadtpolitik nicht zuschauen, wenn es einem Gebiet schlecht geht und muss konkrete Maßnahmen treffen, um dieses Gebiet wieder aufzuwerten, so der Grazer Stadtbaudirektor Bertram Werle. Wenn sich daraus ein Gentrifizierungsprojekt ergibt, ist das seiner Meinung nach auch in Ordnung. Eine Durchmischung muss aber Ziel der Stadtentwicklung bleiben. Werle sieht in der öffentlichen Hand aber kein Potenzial, diesen Durchmischungsprozess zu moderieren. Anhand des Beispiels in Graz lässt sich auch darstellen, wie der Begriff Aufwertung verstanden werden kann. Für den Stadtbaudirektor bedeutet Aufwertung die Gestaltung des öffentlichen Raums mit ästhetischen Maßnahmen, um ein *Funktionieren* zu gewährleisten. Und das *Funktionieren* ist als solches erkennbar, wenn man sich in einem Raum wohl fühlt.³⁷ Für diesen Prozess, ein *Funktionieren* in Gang zu bringen, wird häufig Kunst gezielt eingesetzt, in Form von interventionistischen Maßnahmen »architektonische und stadtplanerische Mängel auszugleichen.«³⁸

Der Erfolg einer kulturellen Aufwertung wird unter anderem an der Zahl der steigenden Veranstaltungen wie auch am Medienecho gemessen. Wenn man sehen kann, dass plötzlich nicht nur mehr negativ, sondern im Gegenteil positiv über einen Stadtteil oder eine Stadt berichtet wird. Auch für Eisenerz trifft das zu. Das Kunst- und Kulturprogramm bringt positives Medienecho. Dem Mythos der sterbenden Stadt wird somit in der Außenwahrnehmung entgegengewirkt.

KULTURÖKONOMIE

Der Wertmaßstab eines Raumes, und somit auch des öffentlichen Raums, wird durch den Menschen festgelegt. Menschen nutzen Räume, deshalb wird Wert eines Raums mit der Nutzung durch und der Funktion für den Mensch bestimmt. Durch die Beschreibung eines Raumes über seinen Wert kann Raum als Ware gehandelt werden.³⁹ Der lokale Raum ist also ein Wert, den die Stadt anzubieten hat. In diesem Sinne funktioniert die Immobilienwirtschaft. Der Raum wird mit ökonomischen Interessen behaftet, Kunst und Kultur formen dabei einen Mehrwert.⁴⁰ Nach Schulze steht der Kulturbereich als Symbol »*stellvertretend für Begriffe wie Dynamik, Kreativität und Veränderung.*«⁴¹ Für Werle sind es drei Faktoren, die einen guten Standort ausmachen: Erreichbarkeit, gute Oberflächengestaltung und Bran-

36 Vgl. Makovec/Lederer in Die Kunst des urbanen Handelns 2014, S. 29

37 Vgl. Wolkinger et.al. in Die Kunst des urbanen Handelns 2014, S. 61

38 Waldvogel/Holtmann in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 40

39 Vgl. Dissmann 2011, S. 122

40 Fezer/Wieder in Babias/Könneke 1998, S. 89

41 Lewitzky 2005, S. 36

chenmix.⁴² Kunst wird als gestalterische Maßnahme eingesetzt.

Auch der von vielen StadtsoziologInnen verwendete Begriff der *Neuen Urbanität*, der von Häußermann und Siebel formuliert wurde, beschreibt einen Prozess der Ökonomisierung und meint damit, dass Stadtentwicklung zugunsten einer Profitmaximierung betrieben wird. Jochen Becker spricht in diesem Zusammenhang von einer *Unternehmerischen Stadt*, was Klaus Ronneberger aber als gefährliche Motivation der Stadtentwicklungspolitik erachtet. So bindet man finanzielle Ressourcen an städtische Großprojekte, um erst über diese soziale oder nachhaltige Vorhaben umzusetzen. Auch Peter Marcuse sieht die Idee der städtischen Nutzungsmischung, die vorsieht, sozialen Wohnungsbau nicht nur in städtischen Randgebieten umzusetzen, durch die Aufladung von Raum mit Symbolen als Vermarktungspolitik, im Verschwinden begriffen. Kunst und Kultur werde in diesem Zusammenhang gefördert, wenn ihr Fokus auf Freizeitgestaltung liegt.⁴³

Für KünstlerInnen bedeutet diese Konzentration auf Projekte, in denen Kunst und Kultur zu einem Mehrwert beitragen soll, eine ungleich größere Herausforderung im Kampf um die Verteilung von Mitteln aus dem Budgettopf. Die Kulturbudgets sind vergleichsweise ohnehin nie besonders hoch. Experimentelle und nicht für den Markt bestimmte Kunst zu fördern wird zum Balanceakt.⁴⁴ Was aber nicht bedeutet, dass KünstlerInnen und Künstler nicht auch von dieser Gewichtung der Förderungsverteilung profitieren können. Christina Schubert, Leiterin des Referats Förderungen und Service im Land Steiermark, erklärt das Fördersystem in der Steiermark:

»Bei der Kunst- und Kulturförderung funktioniert das so, wir haben ein Kulturförderungsgesetz aus dem Jahre 2005, und dieses Kunst- und Kulturförderungsgesetz orientiert sich in erster Linie an den elf Sparten der künstlerischen Tätigkeit. Dann stehen im Mittelpunkt regionale Projekte, Jugendprojekte, internationale Projekte, Vernetzungsprojekte, und vor allem die zeitgenössische Kunst. Das sind die Schwerpunkte. [...] Natürlich wiegt es in dem Bereich schwer bzw. ist es interessant, dass das in einer Region stattfindet, in der die Abwanderung sehr stark ist. Dass durch diese Projekte auch wieder gewisse Häuser belebt werden, dass man unter Umständen daran denkt, Artist in Residence Projekte anzusiedeln. [...] Das Interesse Kulturveranstaltungen regional zu machen, wird immer größer. Während früher, sagen wir vor zehn Jahren, einige wenige Gemeinden oder Regionen größere Projekte aufgezogen haben, versuchen das jetzt auch kleinere Gemeinden, in Kleinstregionen, Dinge auf die Beine zu stellen. Die Region ist ein Schwerpunkt in der Förderung. [...] Also das Interesse ist da. Auch zum Beispiel von jungen Leuten, die nach Wien oder Graz studieren gehen, aber dann bei sich zuhause im Kunst- und Kulturbereich etwas auf

42 Vgl. Wolkinger et.al. in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 63

43 Vgl. Lewitzky 2005, S. 23 - 29

44 Vgl. Ronnerberger 2013

die Beine stellen. Vielleicht auf die Art auch wieder zurückkommen, wenn's auch nur periodisch ist.»⁴⁵

Der Begriff der Kulturökonomie betrifft ursächlich den Bereich der bildenden Kunst und hier vorwiegend den Kunstmarkt und die Kunstsubventionen. Seit den 1990er Jahren wird die Kulturökonomie mit den neu entstandenen *Creative Industries* in Verbindung gebracht. *»Als Creative Industries werden unterschiedliche Wirtschaftszweige verstanden, deren Produkte und Dienstleistungen im Wesentlichen auf Kreativität gründen.«⁴⁶* Verändert hat sich jedoch nicht die Tatsache, dass es in der Kulturökonomie um die Bewertung geht, was gefördert wird und was nicht. Und diese Förderungen betreffen die Kunstprojekte, die jemandem direkt oder indirekt einen Nutzen bringen.⁴⁷

DIE KREATIVE STADT

Die heutige Gesellschaft wird unter anderem als sogenannte Wissensgesellschaft bezeichnet, weshalb eine mögliche Neupositionierung für Städte auch über die Konzentration auf neue Formen der Wissensökonomie liegen kann, die vor allem auf der Produktion kreativer und kultureller Güter basiert. *»Georg Simmel, der als Begründer der modernen Stadtsoziologie gilt, konstituierte bereits 1903 die Stadt als sozialen Raum, der Kreativität, Innovation und Wissen in Kultur, Wissenschaft und Forschung hervorbringt.«⁴⁸* Ist unter Simmels Interpretation Kreativität und Wissen noch als immaterielles Gut zu verstehen, so assoziiert man heute damit weitestgehend die Produktion von Waren.⁴⁹

»Mit der Transformation der traditionellen Industriesysteme, basierend auf den Massenerzeugnisvorteilen (economies of scale) der großen Fabrikanlagen und Großraumbüros, haben sich inzwischen neue Formen einer wissensbasierten Ökonomie herausgebildet, die sich vor allem auf intellektuelle Arbeit, menschliche Kreativität, soziale Interaktion und Vernetzung stützen.«⁵⁰

Sharon Zukin spricht davon, dass in diesem Zusammenhang das Kapitalienmodell von Pierre Bourdieu, auf das in dieser Arbeit noch eingegangen wird, sichtbar gemacht wird. *»Symbolisches Kapital wird real, indem es in ökonomisches Kapital überführt wird und in einer kulturalisierten Ökonomie an Bedeutung gewinnt.«⁵¹*

45 Interview Christina Schubert 2013

46 http://www.departure.at/de/departure/creative_industries [04.05.2014]

47 Stepan in *Kurswechsel* 4/2003, S. 3

48 Rauth »Kreativ-Quartiere« 2013

49 Vgl. ebda

50 Häußermann/Läpple/Siebel 2008, S. 190

51 Müller in Haarmann/Lemke 2009, S. 167

In einem Vortrag zum Thema *Kunst und Kultur im Spannungsfeld der Urbanität* im Juni 2013 in Graz stellt der Stadtsoziologe Klaus Ronneberger das Ineinandergreifen von Kunst und Kultur und wirtschaftlichen Interessen einer Stadtverwaltung dar. Da Kunst und Kultur weitestgehend nur noch als Image- und Standortfaktor funktionierten, ist der Bildungsauftrag von Kunst und Kultur hinter die Frage der Wirtschaftlichkeit getreten.⁵²

Im Sinne der Standortaufwertung wird mit Kunst- und Kultur weitgehend die *Kreativindustrie* assoziiert, die allerdings auch stellvertretend für »*konsumorientierte Dienstleistungen, neue Technologien und verschiedene Sparten der Wissensproduktion*«⁵³ steht. Die Nutzung des Begriffes Kreativität ist beliebig geworden, und niemand kann mehr sagen, was darunter genau zu verstehen ist. Die Grenzen zwischen Kunst, Design und Eventproduktion sind verschwommen. Laut Richard Florida zählen zu den Kreativen KünstlerInnen und Kulturschaffende genauso wie WissenschaftlerInnen, ArchitektInnen, innovative UnternehmerInnen, ManagerInnen und andere.⁵⁴ Diese Orientierung einer Stadt nach Kreativität prägte den Begriff der *Creative City*.

Ronneberger zitiert in seinem Vortrag den englischen Wissenschaftler Charles Landry und sein Planungskonzept für eine *Kreativstadt*: »*Die jeweilige Stadt muss ihre lokalen Eigenarten erkennen, um sie dann distinktiv im Konkurrenzkampf einzusetzen. Aus seiner Perspektive lässt sich fast alles vermarkten: Das industrielle Erbe, Architektur, Monumente, Stadtlandschaften, naturräumliche Gegebenheiten, lokale Bräuche und Feste, heimische Küche und Gastronomie, ortstypische Produkte und subkulturelle Praktiken.*«⁵⁵ Eine Steuerungsgruppe »*bestehend aus PolitikerInnen, Geschäftsleuten und VertreterInnen der Zivilgesellschaft*«⁵⁶ sind für die Entwicklung der Vision einer kreativen Stadt ebenso notwendig wie die Aktivierung der lokalen Bevölkerung.

»*Andere Charakteristika der KünstlerInnen und des freischaffenden Kunst- und Kulturfeldes, wie beispielsweise die prekären Lebensverhältnisse, bleiben in hegemonialen Diskurs unerwähnt bzw. unberücksichtigt.*«⁵⁷

Die Kreativen trifft man meist in heruntergekommenen Stadtvierteln und Industriebrachen an, weil sie sich einerseits den Ort selbst angeeignet haben, andererseits gezielt dort angesiedelt wurden. Dass man überhaupt auf die Idee kommt, sich mit dem Thema Kreativität als Standortfaktor auseinanderzusetzen, hat genau mit diesen abgewirtschafteten Gebieten zu tun, die Teil einer Veränderung unserer Gesellschaft sind. Hand in Hand mit der Ent-

52 Ronneberger 2013

53 ebda

54 Vgl. ebda

55 ebda

56 ebda

57 Huber 2009, S. 194

wicklung einer Stadt zur *Kreativstadt* geht deshalb auch die Diskussion rund um das Thema Gentrifizierung.

GENTRIFIZIERUNG

Der Begriff der Gentrifizierung hat seinen Ursprung im New York der 1960er Jahre. Suburbanisierung und das Auflösen industrieller Gewerbegebiete führten zu massiven Leerständen auch in Zentren wie Manhattan. Der Verfall war bald nicht mehr aufzuhalten, bewohnt wurde das Gebiet nur noch von jenen, die aufgrund ihrer sozialen und finanziellen Lage keine Alternative hatten als zu bleiben. Die Mieten waren billig, und vielen KünstlerInnen wurde damit die Chance geboten, günstig an großflächige Arbeitsräume zu gelangen. Das machte New York bald zu *dem* Zentrum zeitgenössischer Kunstproduktion. Unterstützt wurde das von der Stadt New York, die ohne große Überlegungen ein *Artist in Residence* Programm ins Leben gerufen hatte, um dem Verfall kurzfristig entgegenzuwirken. Relativ schnell entwickelte sich dieses System zu einer Methode der Stadtentwicklung, das für steigende Mieteinnahmen sorgen konnte.

Das funktioniert insofern, als nach der Reaktivierung der leerstehenden Gebäude die Stadtverwaltung zusätzlich reagiert und eine Reihe attraktivierender Maßnahmen wie beispielsweise den Ausbau des öffentlichen Verkehrs, die Sanierung von Straßen und öffentlichen Plätzen setzt. Als zweiter Schritt folgen den KünstlerInnen Leute, denen die neu entstehende Gegend auch gefällt und die sich mit Ort und Lebensweise identifizieren. Man beginnt Wohnungen zu sanieren, die bald vermietet werden. Aus einem Wohnraumüberschuss wird bald eine Verknappung. Meist wird dem Viertel oder dem Gebiet auch ein neuer Name gegeben, der nicht nur eine Identifikation herstellt, sondern sich auch gut vermarkten lässt. Damit wird auch das Interesse der Immobilienwirtschaft geweckt, die bald darauf ins Viertel investiert. Mit ihr kommen zahlungsstärkeres Publikum, renommierte Kunstgalerien, wirtschaftlich erfolgreiche Unternehmen, Szenelokale. Die Mieten werden für diejenigen, die ursprünglich hier lebten zu hoch, sie müssen weiterziehen.⁵⁸

KünstlerInnen werden für diese Aufwertungsstrategie von Betroffenen auch gerne zur Verantwortung gezogen. Tatsächlich sind sie aber davon abhängig, günstigen Lebens- und Arbeitsraum zur Verfügung gestellt zu bekommen, da sie trotz allem einem Präkariat unterworfen sind.⁵⁹ Umgekehrt setzt das Vorhandenseins eines Künstlermilieus nicht zwingend einen Gentrifizierungsprozess in Gang.

58 Vgl. Rauth/Laimer in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 269

59 Vgl. Ronneberger 2013

RECHT AUF STADT

Durch diese profitorientierte Stadtentwicklung sehen viele die Kunst durch Instrumentalisierung bedroht. Die Kunst wird zum Standortfaktor und als Mittel zur Humanisierung eingesetzt.⁶⁰ Ganz konkret kann man davon sprechen, dass KünstlerInnen in diesem Fall Gefahr laufen, sofern sie es nicht selber wollen, neoliberale Anliegen der Stadtverwaltungen mit zu vertreten. Mittlerweile gibt es auch eine Reihe von Initiativen, die sich gegen diese Instrumentalisierung von Kunst und Kreativität im Sinne eines städtischen Aufwertungsprozesses stellen, sich auf das von Henri Lefebvre geprägte *Recht auf Stadt* beziehen und sich auch unter diesem Namen subsumieren.

Anlässlich der Bewegungen des Mai 1968 in Paris, prägte Henri Lefebvre das Konzept des *Rechts auf Stadt*. Menschen aus den Universitäten, Fabriken und den Banlieues versammelten sich im Pariser Stadtzentrum, um, wie es Lefebvre sah, sich den [innerstädtischen] Raum anzueignen. Sowohl die Begriffe *Recht* als auch *Stadt* sind hier eher im übertragenen Sinne zu verstehen. Die Stadt als Ort, an dem Utopien verwirklicht werden können und das Recht darauf zu haben, sich keiner Herrschaft unterwerfen zu müssen, an der Gesellschaft teilhaben zu dürfen und Möglichkeiten zur Entfaltung zu haben. Wem gehört die Stadt? ist die Frage, mit der sich von nun an StadtsoziologInnen und VertreterInnen ähnlicher Disziplinen auseinandersetzen.⁶¹

»Die unter dem Label Recht auf Stadt zusammengefassten Mobilisierungen können im Kontext städtischer Veränderungen sehr unterschiedliche Funktionen einnehmen: von der Verteidigung sozialstaatlicher Artefakte [...] über die graduelle Verbesserung der prekären Arbeitsbedingungen [...] bis hin zu Einforderung von KünstlerInnen, an der Stadttrendite symbolischer Aufwertungen teilzuhaben [...].«⁶²

Eine der prominentesten *Recht auf Stadt* Bewegungen im deutschsprachigen Raum ist die Initiative *Not in our Name, Marke Hamburg!* Etwa zwanzig verschiedene Gruppen haben sich dafür zusammengeschlossen. Hier begehren KünstlerInnen und Kulturschaffende auf, sich nicht weiter an einer städtischen Imageproduktion und Quartiersaufwertung beteiligen zu wollen. Weiters kritisieren sie, dass trotz einer hohen Zahl an Leerstandsflächen, kaum leistbarer Wohnraum geschaffen wird. Aufmerksamkeit erhielt die Hamburger *Recht auf Stadt* Bewegung in der Besetzung des *Gängeviertels*. Das Gängeviertel war ein lange Zeit leerstehendes Fabriksareal im Hamburger Hafen, das 2009 an einen Investor verkauft, abgerissen und an die Umgebung mit Neubauten angepasst werden sollte. *»Als wir im August 2009 in das historische Gängeviertel gekommen sind, wollten wir es vor Verfall*

60 Vgl. Lewitzky 2005, S. 8

61 Vgl. Mayer in Brand/Lösch/Thimmel 2007, S. 191f

62 Holm 2013

und Abriss retten und in der Hamburger Innenstadt einen Raum schaffen, in dem Neues entstehen kann durch Kunst, Kultur und Gespräche, in Ateliers, Wohnungen und sozialen Projekten.»⁶³ Der Abriss konnte verhindert werden, nach wie vor findet Kunst, Kultur und Leben in Gängeviertel statt, und mit der Stadt wird ein weiteres Vorgehen verhandelt.⁶⁴

»Leider aber zeigen weit mehr Beispiele aus europäischen und amerikanischen Städten, wie sich KünstlerInnen von Stadtpolitik und Wirtschaft für Aufwertungsprozesse instrumentalisieren lassen, als dagegen aufzutreten, und wie Widerstand in Zeiten sinkender Kulturbudgets und der damit verbundenen Prekarisierung der KünstlerInnenschaft eher die Ausnahme als die Regel darstellt.«⁶⁵

63 <http://das-gaengeviertel.info/gaengeviertel.html> [04.05.2014]

64 Vgl. <http://nionhh.wordpress.com> [04.05.2014]

65 Rauth/Laimer in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 277

IBA Emscher Park

1989 - 1999 | Nordrhein-Westfalen

Als Beispiel für gelungene Integration von Kunst- und Kulturprojekten innerhalb einer von Strukturwandel betroffenen Stadtentwicklungsplanung nennen Gerhild Illmaier und Rainer Rosegger im Konzeptpapier *eisenerZ*ART* die IBA Emscher Park. Der Umgang mit Landschaft als Kulturdenkmal und die Einbeziehung von KünstlerInnen und Kulturschaffenden und einem damit verbundenen Imagewandel soll Eisenerz als Vorbild dienen. Ab 1989, für einen Zeitraum von zehn Jahren, fand die IBA zum ersten Mal nicht in einer Stadt, sondern in einer ganzen Region statt. Das Ruhrgebiet als gewachsenes Industriegebiet hatte massiv mit dem Zerfall der bislang vorherrschenden Montanindustrie zu kämpfen. Die Folgen dieser Strukturveränderung sind bereits bekannt und im Kapitel zu Schrumpfung ausführlich dargestellt. Man hatte sich mit der IBA also vorgenommen, keine klassische Ausstellung zu inszenieren, als vielmehr eine Reihe von Projekten zu generieren, die der Region zu neuen Impulsen in den Überlegungen zu möglichen Entwicklungschancen verhelfen sollten. Diese etwa 120 Einzelprojekte, die sich an sechs Leitthemen orientierten, verteilten sich auf verschiedene Standorte in 17 Städten und sollten sich zu einem großen Ganzen zusammenfügen.⁶⁶ Die IBA an sich verstand sich in diesem Prozess als Moderatorin. Die einzelnen Projekte kamen von unterschiedlichen InvestorInnen, die von der IBA abgesegnet wurden, damit diese Förderungen aus dem dafür vorgesehen Budgettopf erhielten.⁶⁷

Neue Wohn- und Lebensqualitäten galt es zu erreichen, wie es ja der Sinn nahezu jeder städtebaulichen Forschung ist. Ein wirtschaftlicher Wandel sollte möglich gemacht werden, man setzte dabei auf *»architektonische, städtebauliche, soziale und ökologische Maßnahmen als Grundlage«*.⁶⁸

Die Landschaft und das gebaute industrielle Erbe sollten dabei besonders berücksichtigt werden. *»Zum räumlichen Kernstück zwischen Duisburg und Hamm wurde der Emscher Landschaftspark, der in unterschiedlicher Breite entlang von Emscher und Rhein-Herne-Kanal die bestehenden regionalen Grünzüge miteinander verbindet.«*⁶⁹ Themen waren Wohnen im Park, Arbeiten im Park und vor allem die Transformation des Gebietes zu einer Kunst- und Kulturregion. Die alten Industriegebäude wurden zu Stätten für kulturelle und künstlerische Programme umfunktioniert und umgebaut, ohne dabei auf die Gebäude als Industrie- und Kulturdenkmäler zu verzichten. Eine Route der Industriekultur ist entstanden, die die zum größten Teil zu Kultureinrichtungen umgestalteten ehemaligen Produktionsstätten im Ruhrgebiet miteinander verbindet. *»Die gesamten Überbleibsel altindustrieller Produktion wurden sehr erfolgreich mit einem neuen Geschichts- und Identitätsmythos aufgeladen und zum Alleinstellungsmerkmal erklärt.«*⁷⁰, was den BewohnerInnen dabei half, eine Bindung an die Region herzustellen.

Mit dieser Schwerpunktsetzung auf Kultur und der Errichtung eines Landschaftsparks hat man vor allem versucht, das Image der Region neu zu prägen. Gleich wie in Eisenerz galt es, die Wahrnehmung von innen als auch von außen zu verändern und damit besonders auf Tourismus als neuer wirtschaftlicher Faktor für die Region zu setzen. *»Damit befand sich die IBA Emscher Park zu ihrem Beginn am Ende der 1980er Jahre auf der Höhe der zu der Zeit aktuellen städtebaulichen, architektonischen und regionalplanerischen Ideologieproduktion.«*⁷¹

Arnold Voß kritisiert, dass es der IBA im Endeffekt nicht gelungen ist, einen Masterplan bzw. ein Gesamtkonzept für die Region herzustellen, da durch die diversen Einzelprojekte nur eine Reihe von Leuchttürmen entstanden sei. Dies sei insofern nachzuvollziehen, als dass sich die IBA

66 Vgl. <http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm> [09.05.2014]

67 Vgl. Voß in Oswalt 2005, S. 393 - 295

68 <http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm> [09.05.2014]

69 http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfalen_Regional/Gesellschaft_Politik/Landschaftsschutz/IBA [09.05.2014]

70 Voß in Oswalt 2005, S. 397

71 ebda S. 393 - 295

während ihres Bestehens eher unerwartet in einen Standortwettbewerb begeben hat. Auch wenn ihr ursprüngliches Motto Erneuerung ohne Wachstum gelaute hat, fand die IBA in einer Zeit statt, in der man sich noch dem Wachstum verschrieben hatte, und an Schrumpfung nur als Teilzeitphänomen glaubte. Trotz eigentlich besseren Wissens hielt man deshalb viele Flächen, die man hätte als Freiflächen gestalten können, für mögliche zukünftige Neuinvestitionen zurück. Problematisch wurde für die IBA allerdings die Wiedervereinigung Deutschlands und die Öffnung Europas, die einen Konkurrenzkampf in Standortfragen und Förderungen ausgelöst hatte. Die IBA schlug also nicht den Weg ein, das Ruhrgebiet für weitere Abwanderung zu rüsten, sondern ist im Gegenteil in den Wachstumswettbewerb eingestiegen. Dazu musste ein Imagewandel für das Gebiet erzeugt werden. »Die regionale Erneuerung, vor allem aber ihre medial verwertbare und damit bildwirksame Darstellung, wurde in der Praxis viel höher bewertet als der gestalterische, soziale und städtebauliche Umgang mit den realen Schrumpfungprozessen. Es gab nicht einmal mehr eine Beschäftigung mit der Schrumpfungsthematik jenseits ihrer ökonomischen Ursachen. Nicht ein Projekt beschäftigte sich ernsthaft mit ihren unvermeidlichen stadträumlichen und soziokulturellen Folgen.«⁷²

IBA Stadtumbau Sachsen-Anhalt 2010

2003 - 2010 | Sachsen-Anhalt

Was bei der IBA Emscher Park noch als Tabu galt, nämlich, auszusprechen dass der besagte Wandel ohne Wachstum⁷³ nichts anderes bedeutete als Schrumpfung, wurde bei der IBA in Sachsen-Anhalt zum Thema gemacht. Die IBA wurde wie das bereits genannte Projekt Shrinking Cities als Folge des Workshops und der daraus resultierenden Studie *Weniger ist mehr*⁷⁴ ins Leben gerufen. Diese Bauausstellung widmete sich einem ganzen Bundesland und stellt nicht eine Metropolregion, sondern einzelne kleine und mittelgroße Städte in den Fokus. Schrumpfung bedeutet für kleinerer Städte eine ungleich größere Herausforderung gegenüber Großstädten. Es wird versucht, Planungsmethoden zu generieren, die in ähnlichen Kontexten überall anwendbar sein können. Dabei werden die Schwerpunkte der Planung auf die Stadtzentren gelegt um alle Aufmerksamkeit auf diesen Bereich der Stadt zu konzentrieren. Dem geht die Idee voraus, dass man sich im Zuge der Planung innerhalb schrumpfender Städte immer erhofft, die Stadt auf einen Kern zu reduzieren und somit der Zersiedelung und Suburbanisierung, die in Zeiten des Wachstum entstanden ist, aufzulösen um wieder ein kompaktes Stadtgefüge zu errichten. Dieses Vorhaben ist bisher in den seltensten Fällen gelungen, weshalb die IBA Stadtumbau in ihren einzelnen Projekten versucht, die Peripherie auszublenden, nicht zu thematisieren und die Attraktivität der [Alt]Stadtkerne hervorzuheben. Neue Funktionen sollen die Lebensqualität in den Orten sichern, die Identifikation mit der Stadt soll gestärkt werden. In diesem Zusammenhang wird sowohl auf den Denkmalschutz geachtet, als auch die Modernisierung des Bestands vorangetrieben.

73 <http://www.iba-stadtumbau.de/index.php?internationale-bauausstellung> [09.05.2014]

74 WENIGER IST MEHR - Experimenteller Stadtumbau in Ostdeutschland ist eine Studie der Stiftung Bauhaus Dessau, die von Philipp Oswald und Klaus Overmeyer durchgeführt und 2002 veröffentlicht wurde.

72 Voß in Oswald 2005, S. 396-297

Anders als andere Bauausstellungen wird mit der IBA Stadtbau versucht, mit wenig Geld und vorhandenen Ressourcen das Profil jeder einzelnen teilnehmenden Stadt zu schärfen und zu stärken. Die Emanzipation unterschiedlicher Akteure spielt dabei eine große Rolle. Von der Errichtung so genannter Leuchtturmprojekte wie spektakuläre Bauwerke wird Abstand genommen. Die Bauausstellung hat sich zur Aufgabe gemacht, die Transformationsprozesse der Städte im Zuge von Schrumpfung zu begleiten und zu moderieren. Individuell wird dabei auf die Möglichkeiten der einzelnen Orte eingegangen und unterschiedliche Zugänge zum Umgang mit der Schrumpfungsthematik entwickelt. Die Entwicklung eines Images im Sinne des Stadtmarketings spielt hier weniger eine Rolle als das Aufmachen von Perspektiven, wie man weiterhin und langfristig in den einzelnen Städten gut leben kann.⁷⁵

»Die 19 überaus heterogenen Themen waren nicht vorgegeben, sondern sind nach und nach entwickelt – ausgehandelt – worden. Im Gespräch mit Vertretern der Stadtverwaltungen und mit anderen Akteuren arbeitete die IBA heraus, welche spezifischen Potenziale, welche drängenden Aufgaben, welche möglichen Vorgehensweisen die Entwicklung dieser Städte in den kommenden fünf bis zehn Jahren prägen könnten. Auf diese Weise fanden sie zu ihren Themen – und konnten bereits damit einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zu einem eigenständigen, tragfähigen Profil tun.«⁷⁶

Weniger ist Zukunft hat sich die IBA zum Motto gemacht. Methodisch arbeitete die Ausstellung prozessorientiert. Ein konkretes Gestaltungsziel wurde den sich aus der Situation heraus entstehenden Erkenntnissen und Handlungsperspektiven untergeordnet.

»Vierorts wurde daher eine Prozesskultur erprobt, zu der auch die Vermittlung von Themen und Projekten durch künstlerische und kulturelle Aktionen

gehörte. Politik, Planung und ihre Kooperationspartner haben damit kommunale Gestaltungsspielräume erweitert oder auch erst gewonnen.«⁷⁷

Als ein grundsätzliches Ziel kann jedoch herausgestrichen werden, die Bewohner und Bewohnerinnen Sachsen-Anhalts zur Selbstermächtigung zu motivieren. Daraus ergaben sich vier grundsätzliche methodische Schwerpunkte, mit denen die Prozesse begleitet wurden. Die Vernetzung von Akteuren, Vermittlung, Coaching und Integration. Vernetzung, weil es aufgrund fehlender finanzieller Mittel in Schrumpfsregionen von besonderer Bedeutung ist, vorhandene Potenziale aufzudecken und durch Bündelung über unterschiedliche SpielerInnen zu stärken. Partizipation spielt in der Planung jenseits des Wachstums eine entscheidende Rolle, weshalb es unerlässlich ist, über Vermittlung und Kommunikation unterschiedliche Akteure zusammenzubringen. Daraus resultierende Erkenntnisse können mit Wissen und Erfahrung von außen ergänzt werden. Beratung kann neue Sichtweisen eröffnen und somit kreative Prozesse zur nachhaltigen Stadtentwicklung in Gang gesetzt werden. Integration ist im Sinne des Zusammenbringens verschiedener Ressourcen und Strukturen zu verstehen, das Solidaritätsprinzip steht in der Schrumpfsplanung über dem Konkurrenzgedanken.⁷⁸

⁷⁵ Vgl. <http://www.iba-stadtbau.de/index.php?thesen> [09.05.2014]

⁷⁶ ebda

⁷⁷ <http://www.iba-stadtbau.de/index.php?methoden> [09.05.2014]

⁷⁸ ebda

IBA Hamburg

2007 - 2013 | Hamburg - Wilhelmsburg,
Veddel, Binnenhafen

In Überschneidung zur IBA Sachsen-Anhalt fand eine Bauausstellung in Hamburg statt. Diese startete allerdings 2007 und dauerte bis ins vergangene Jahr 2013. Hier verhandelte man die zukünftige Entwicklung und Stärkung der Hafemetropole. Stärker als die beiden anfangs beschriebenen Bauausstellungen hat sich die IBA Hamburg unter anderem zum Ziel gemacht, das Thema Kunst und Stadtentwicklung in ihrem Programm zu verhandeln und im Stadtteil Wilhelmsburg in Hamburg zu demonstrieren.

»Das Genre ist noch jung. Künstler setzen hier die ersten Impulse und geben Handlungsbeispiele. Schon drängen sich Theorieangebote und die Begriffe verflüchtigen sich in der Fülle der Diskussionen. Derzeit setzt Politik nicht nur zunehmend bei Stadtentwicklungsfragen auf Kunst, ohne dass geklärt ist, wie die künstlerische Praxis sich dadurch verschiebt, welche Ansätze geeignet sind, sondern Politik setzt auch Termine, und so wird längst gehandelt.«⁷⁹

Der Sozialwissenschaftler Armin Chodzinski erläutert die Aktualität von Kunst im Bereich der Stadtentwicklung, die sich aufgrund der stattfindenden städtischen Transformationsprozesse neu finden muss, in einer Publikation der IBA Hamburg. Er verweist jedoch darauf, dass eigentlich schon in der ersten IBA dieses Problem verhandelt wurde.

»1901, die erste große Ausstellung in Darmstadt. Dokument Deutscher Kunst hieß das, in der damals große Gestalter, die sich als Künstler verstanden, in der Baukunst und zum Teil auch als bildende Künstler, dort die neue Stadt bauten [...], die sich überlegten, wie auf der Grundlage des Strukturwandels die Welt von morgen aussehen kann.«⁸⁰

Die IBA Hamburg richtet ein Labor für Kunst und Stadtentwicklung ein. Dieses Labor soll aufklären, wie die Kunst ohne den Verlust ihres Autonomie-Anspruches von der Stadtentwicklung in den Dienst genommen werden kann. Es bot Raum für Diskussionen und diente auch als Experimentierfeld alternativer Kommunikationsformen. In den Jahren 2007 bis 2012 versammelten sich KünstlerInnen, Kulturschaffende, BürgerInnen, StadtplanerInnen und WissenschaftlerInnen um darüber zu diskutieren, welche Ziele sich die Stadt Hamburg gesteckt hat, die sie mithilfe von Kunst und Kultur erreichen möchte.

»Es geht um die Verknüpfung zwischen Stadtentwicklung und Kultur vor der Folie der sich ausbreitenden Dienstleistungsökonomie. Da werden harte Wirtschafts- und Beschäftigungsziele mit kulturellen Zielen verbunden. Die Stärkung der Metropolfunktion, die Attraktivität der Stadt, die wirtschaftliche Entwicklung hängt mit der kulturellen Entwicklung zusammen. Das heißt stadtplanerisch: international sichtbare Leuchtturmprojekte auf der einen, lokale kulturelle Entwicklungen bzw. (Stabilisierung und Steigerung der Einwohnerentwicklung) auf der anderen Seite...«⁸¹

Das alles unter dem Leitthema Kosmopolis, innerhalb dessen auch das Projekt der Kunstplattform ihren Platz gefunden hatte.

»Das Format setzte auf Kunst als wichtigen Bestandteil von nachhaltigen Stadtentwicklungsprozessen, indem es zentrale Themen der Stadtentwicklung mit den Mitteln der bildenden Kunst aufgriff, kritisch hinterfragte und bislang unbekannte Sichtweisen auf bestehende Themen der IBA Hamburg ermöglichte.«⁸²

Hier ging es ganz konkret darum, Probleme der Stadt und Anliegen der BürgerInnen zum Thema künstlerischer Fragestellungen und Auseinandersetzungen zu machen.

79 Holtmann/Chodzinski in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 10

80 ebda

81 Holtmann/Chodzinski in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 10

82 <http://www.iba-hamburg.de/projekte/kreatives-quartier-elbinsel/kunstplattform/projekt/kreatives-quartier-elbinsel-99.html> [09.05.2014]

Neue Herausforderungen für die Stadtplanung

DEFINITION VON STADT

»*Dichte, Größe, Heterogenität*«⁸³ beschreibt das soziologische Verständnis von Stadt. Für die Analyse planerischer Maßnahmen, aber auch städtischer Phänomene ist es durchaus sinnvoll sich die Raumtheorien zu Nutze zu machen. Die Regeln, die Stadt bzw. Raum beherrschen, sind nahezu dieselben:⁸⁴

- › Städte befinden sich in Konkurrenzsituationen und organisieren inneren Zusammenhalt über die Identifikation der BewohnerInnen mit dieser Stadt bzw. über ihren Attraktionswert für Unternehmen und Tourismus. Diese Identifikation mit der Stadt vollzieht sich über ihre räumliche Gestalt.
- › Die moderne urbanisierte Gesellschaft basiert wesentlich auf der Herrschaft über Raum. Die Strukturen der Gesellschaft manifestieren sich in räumlichen Anordnungen.
- › Wahrnehmungen, Handeln und Kommunikation werden durch raumbezogene Unterscheidungen strukturiert.

Die Bedeutung der Stadt hat sich im Laufe der Geschichte immer wieder verändert. In der Antike ist die Stadt »*Symbol, Zentrum für Handel, Kunst und Kultur, aber nicht die ökonomische Grundlage der Reproduktion der Gesellschaft*«.«⁸⁵ Zur Zeit der Aufklärung wurden Städte zu Bildungszentren und Zentren einer bürgerlicher Öffentlichkeit. Durch die industrielle Revolution änderte sich die Sozialstruktur der Stadt durch eine rapide Bevölkerungszunahme. Dies führte zu einer Verstädterung der Gesellschaft, in der die Stadt zum Zentrum der Arbeit und industriellen Produktion wurde. Menschen lebten und arbeiteten in der Stadt. Um ihre Bedürfnisse zu erfüllen, siedelten sich verschiedene Gewerbe an.⁸⁶

Städte gibt es weltweit, und ihre Geschichte reicht weit zurück. Wenn hier also von Stadt gesprochen wird, dann ist damit die *Europäische Stadt* gemeint. Diese lässt sich nach Walter Siebel im idealtypischen Sinne mit fünf Merkmalen beschreiben: Erstens über *die Präsenz einer vormodernen Geschichte*, die sich durch Bauten und Strukturen meist in den Stadtzentren ausdrückt und die über Denkmalpflege erhalten wird. Zweitens ist die europäische Stadt das *Zentrum gesellschaftlicher Dynamik*, in dem sich Menschen emanzipiert haben und das Figuren des Bourgeois und des Citoyen hervorgebracht hat, weshalb die Stadt auch eine *Emanzipationsgeschichte* vorzuweisen hat. Drittens unterscheidet eine *urbane Lebensweise* StadtbewohnerInnen von LandbewohnerInnen. Auch räumlich unterscheiden sich Stadt und Land, weshalb ein viertes wichtiges Merkmal in den Gegensätzen *Zentralität, Größe, Dichte und Heterogenität* liegt. Und fünftens wird die Gestalt von Stadt von *Planung und Regulierung* bestimmt.⁸⁷

83 Löw/Steets/Stoetzer 2008, S. 1

84 ebda S. 9

85 Vgl. ebda S. 17

86 Vgl. ebda S. 22

87 Vgl. ebda S. 94 - 95

Diese Stadtgestalt, so Lucius Burckhardt, ist unsichtbar, und wird über die Stadt beherrschende Strukturen wahrgenommen. Sie ist ein Produkt von Erziehung - man hat *gelernt* eine Stadt zu sehen. Sei es über Postkartenbilder, Geschichten oder Anekdoten. »Die Stadtgestalt ist also ein Bildungsprodukt.«⁸⁸ Stadt erzählt sich somit über vorgefertigte Klischees und Imageprodukte. Für den Standortwettbewerb werden aus diesem Grund, so Burckhardt, zunehmend ImageproduzentInnen anstelle von PlanerInnen für die Stadtgestaltung eingesetzt.⁸⁹

ÜBER DIE GESCHICHTE UND DAS VERSTÄNDNIS VON STADTPLANUNG

Stadtplanung ist also vom Mehrwert von Kunst und Kultur abhängig, da Stadt sich ähnlich einer Ware anpreisen muss. Im Allgemeinen ist jedoch festzustellen, dass die Bedeutung von Stadtplanung darin zu finden ist, eine Balance zwischen den privaten Interessen und den Interessen der Stadt herzustellen. Stadtplanung gibt es bereits seit der Antike. Landesherren bestimmten das Aussehen des Stadtbildes, das meist durch ein geometrisch angelegtes Straßennetz geprägt war. Der Stadtplanung im Mittelalter war es wichtig, von den streng geometrischen Formen abzuweichen, um geschlossene Straßenzüge und Plätze zu schaffen. Die Renaissance beschäftigte sich mit Utopien der Gesellschaftsordnung, die sich in den Entwürfen von *Idealstädten* widerspiegelten; streng geometrische Grundrisse, geordnete Muster. Zahlreiche Stadtgründungen und -erneuerungen gab es zur Zeit des Absolutismus, die die Herrscher zur symbolischen Darstellung geltender Machtverhältnisse zu nutzen wussten.⁹⁰

Erst Anfang des 19. Jahrhunderts, am Beginn der Industrialisierung der Städte, veränderte sich der Einfluss der herrschenden Klasse auf die Stadtplanung, als es zu einer Liberalisierung der Grund- und Bodenrechte kam. Diese wurden zum Marktwert bemessen und dem Bürgertum stand frei, nach eigenem Ermessen zu bauen, zu verändern, zu verkaufen, zu vermieten. Ein Gebäude wurde zum *Geschäft*, das Interesse an steigenden Mieteinnahmen größer. Die beginnende Landflucht und das damit verbundene rasante Bevölkerungswachstum bestimmte die Nachfrage. Um Infrastruktur kümmerte man sich wenig.

Diese schnelle Entwicklung wurde von Seiten der Stadtregierenden nicht erwartet; sie war überfordert, die rasche Nachfrage nach Wohnraum planerisch in den Griff zu bekommen. Man war den Hauseigentümern ausgeliefert. Schließlich wurde zumindest die Verantwortung für den Erhalt und Bau von Straßen und die Erschließung neuer Baugrundstücke übernommen, deren Bebauung jedoch individuell vom jeweiligen Besitzer entschieden werden konnte. Eine allgemeine Bauordnung, die vom Polizeipräsidenten überwacht wurde,

88 Burckhardt in Fezer/Schmitz 2004, S. 271

89 Vgl. ebda, S. 271

90 Vgl. Blotvogel 2002/03, S. 1 - 2

schrrieb zumindest vor, dass Bauwerke Bedingungen des Feuerschutzes erfüllen mussten.⁹¹

Somit steht man hier am Beginn einer Stadtplanung, in der die Vermarktung die zentrale Rolle spielt. *»Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren üblicherweise die Bodeneigentümer selbst die Bauherren gewesen, und sie bauten Häuser, in denen sie auch selbst wohnen wollten. Die Hausbesitzer waren die Bürger der Stadt, sie identifizierten sich mit ihrer politischen, sozialen und baulichen Entwicklung und dienten ihr in der kommunalen Selbstverwaltung. Das ist die soziale und politische Idee der europäischen Stadt.«⁹²*

Zum anderen ist diese Bebauungspolitik auch Anstoß für eine städtische soziale Segregation. Bevor die Industrialisierung Einzug in die Städte hielt, wohnten Mitglieder unterschiedlicher sozialer Schichten unter einem Dach, nach Rangordnung räumlich verteilt. Die Entwicklung der industriellen Arbeit führte zu einer Trennung von Arbeits- und Wohnort. Leistbaren Wohnraum für die ArbeiterInnen boten nur die dicht bebauten Neubaugebiete. Später erkannte man, dass man sich diesen Umstand auch planerisch zu nutze machen konnte. Möchte man eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe ausschließen, kann das über das Nichtvorhandensein von entsprechendem Wohnraum geregelt werden. Die Wohnungsfrage ist eine Bauordnungsfrage, und ist somit wohl auch ein Frage der Macht.

Überlegungen hinsichtlich eines kontrollierten Eingreifens in der Entwicklung der Stadt wurden erst angestellt, als die hygienischen Zustände in den überfüllten Städten schlimmer wurden, und die dadurch bedingten Ausbrüche von Krankheitsepidemien zunahmen. Die Erkenntnis, dass dies auf eine schlechte Frischwasserversorgung und ein fehlendes Abwassersystem zurückzuführen war, führte zu einem Ausbau entsprechender Systeme von Seiten der öffentlichen Hand. Die Errichtungskosten wurden allerdings über erhöhte Mieten und Steuern wieder eingeholt, was zur Folge hatte, dass die Dichte an BewohnerInnen pro Wohnung deutlich zunahm. Dieser Umstand jedoch legitimierte die Entwicklung stadtplanerischer Eingriffe durch ExpertInnen.⁹³

»Ihre Forderungen lieferten zusammen mit den feuerpolizeilichen Vorschriften und den Erfordernissen einer geordneten verkehrstechnischen Erschließung der rasant expandierenden Baugebiete politisch neutrale Argumente, mit denen die Profession der Bauingenieure, Architekten und Stadtplaner, die sich im Zuge dieser Aufgaben allmählich etablierte, ihre Forderungen nach mehr Regulierungen und dem Ausbau eines stadtplanerischen Instrumentariums gleichsam als Sachnotwendigkeit begründen konnte.«⁹⁴

Man begann also erstmals vom Begriff *Planung* zu sprechen, um eine Modernisierung der Städte voranzutreiben. Gleichzeitig entstanden erste Ideen und Reformbestrebungen Generalpläne für Städte zu entwickeln. Darunter fällt als eine der ersten die aus England

91 Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel 2008, S. 43 - 51

92 ebda, S. 45

93 Vgl. ebda S. 43 - 51

94 ebda S. 48

stammende Gartenstadt-Idee. Auch die Erlebnisse aus den Kriegereignissen Anfang des 20. Jahrhunderts veranlassten viele ArchitektInnen, aber auch KünstlerInnen, über Utopien eines besseren Lebens nachzudenken. Man begann über Leitbilder in der Stadtplanung zu sprechen. Auch neue Modelle für Organisation wurden erdacht, wie die Vorstellung einer *funktionalistischen Stadt*, die vor allem von der VertreterInnen des *Bauhaus* aber auch von der *CIAM* [*Congrès International d'Architecture Moderne*] gefordert wurde.⁹⁵

Doch die Ereignisse und Folgen des Zweiten Weltkriegs forderten von der Stadtplanung hauptsächlich eine Politik des Wiederaufbaus, um der anhaltenden Wohnungsnot gerecht zu werden. Die Zerstörungen des Krieges führten auch zu Verlusten identitätsstiftender Bauwerke, weshalb die Zeit von einem Bemühen geprägt war, ohne große finanzielle Möglichkeiten zwischen dem Bewahren noch vorhandenen historischen Erbes und einem möglichen Neubeginn zu jonglieren. Es dauerte daher bis in die 1960er Jahre, als der Wiederaufbau weitestgehend abgeschlossen war, sich über darüber hinaus gehende Stadtplanung Gedanken zu machen. Erstmals machte sich ein Bedauern breit, die Kriegsfolgen nicht dazu genutzt zu haben, einen tatsächlichen Neubeginn zu starten. Aus diesem Grund suchte man nach neuen Wegen im Planungsverständnis, in dem neben PlanerInnen auch PolitikerInnen die Möglichkeit hatten, ihre Vorstellung von Gesellschaftssteuerung zu verwirklichen.⁹⁶ »Seinen deutlichsten Niederschlag fand dieses Verständnis in dem neuen Konzept der ›Stadtentwicklungsplanung‹, eines Planungsansatzes, der räumliche, soziale und wirtschaftliche Aspekte der Entwicklung gemeinsam ins Blickfeld nimmt, um sie mit einer entsprechend ›integrierten‹ Politik zu steuern.«⁹⁷

Womit man jedoch nicht gerechnet hatte, waren die sich auftuenden veränderten Bedingungen, die sich in den Grenzen des Wachstums bemerkbar machten. Damit muss auch ein Diskurs in Gang gesetzt werden, der die bisher vorscherrschenden Definition von Stadt, die sich in Dichte und Heterogenität ausdrückt, in Frage stellt. »Es fehlt in der Stadttheorie an Konzepten, die die in Wachstumszeiten entwickelten Stadtbegriffe revidieren oder um andere Qualitäten erweitern. Die Schrumpfungsprozesse erfordern die Entwicklung neuer Begrifflichkeiten, Merkmale und Wertvorstellungen.«⁹⁸

95 Vgl. Blotevogel 2002/03, S. 3 - 7

96 Vgl. Albers »Über den Wandel des Geschichtsverständnisses im Städtebau«, S. 8 - 11

97 ebda S. 10

98 Brandl in H-Soz-u-Kult 2006

STADTUMBAU - STADTPLANUNG UNTER SCHRUMPFUNGSBEDINGUNGEN

Die Planungsgeschichte hatte sich weitestgehend nur innerhalb von Mustern bewegt, die Stadt als wachsende Materie beschreiben. PlanerInnen tragen Verantwortung für die Folgen ihrer Eingriffe⁹⁹ und suchen daher nach Wegen, auch in Schrumpfungsprozessen die Fäden zu ziehen und die Richtung zu bestimmen. *»Städtebauer sind - wie der Begriff schon sagt - gewöhnt, Stadt durch bauliche Eingriffe zu gestalten: Infrastrukturen, Stadtteile, Gebäude. Schrumpfung hingegen ist eine städtische Transformation, die sich in radikaler Weise zunächst ohne nennenswerte Veränderung des lokalen physischen Raums vollzieht.«*¹⁰⁰ Die gestalterische Antwort der StadtplanerInnen auf die Frage wie mit Schrumpfung umzugehen ist, heißt daher in erster Linie Stadtumbau. Über architektonische Maßnahmen soll der Zustand der Leere verbessert werden. Darunter fallen *»alle klassischen Konversionsprojekte, konventionelle Umnutzungen, Anpassungen des baulichen Bestands, Modernisierungen, Renovierungen und Sanierungen, sowie sämtliche anderen Strategien zur Bewahrung und Weiterentwicklung der gebauten Umwelt.«*¹⁰¹

Grundsätzlich ist die Thematik des Stadtumbaus, Lebensqualität in der Stadt zu erhalten. Deshalb geht Göschel derzeit von drei möglichen Modellen der Stadtentwicklung in der Schrumpfung aus, die sich langfristig gesehen auch überlagern können:

1. DIE PERFORIERTE STADT

Leerstehende Bausubstanz wird vereinzelt abgerissen, um Platz für neue Nutzungsmöglichkeiten zu schaffen. Die Potenziale, die darin liegen, sind die Möglichkeiten einer neuen Entfaltung und Orientierung einer Stadt. Alte Denkmuster werden aufgebrochen und neue Qualitäten können geschaffen werden. Voraussetzung ist jedoch, dass die Stadt im Schrumpfungsprozess nicht bereits so weit fortgeschritten ist, dass ihre komplette Auflösung droht. Zu Bedenken ist außerdem, dass ein Abriss immer einen würdevollen Akt darstellen sollte, um die Bevölkerung nicht zu verunsichern. Sie ist daher in den Prozess bestmöglich zu integrieren.¹⁰² Da jedoch für einen Abriss die Zustimmung der Besitzer notwendig ist, kann sich dieser Prozess als insofern schwierig herausstellen, da ein sinnvoller zusammenhängender Abriss durch Verweigerung Einzelner oft nicht möglich ist. Die Hoffnung, dass sich doch noch etwas ändern könnte, und die Sorge, eine Immobilie mit großem Wertverlust frühzeitig aufgegeben zu haben, sind groß. Ohne Investitionen in ein Gebäude zu treffen, wird der durch den Leerstand verursachte ruinöse Zustand mit der Zeit jedoch

99 Vgl. Fezer/Schmitz 2004, S. 9

100 Oswalt in Oswalt 2004, S. 16

101 Dissmann 2011, S. 138

102 Vgl. Göschel 2003

schlimmer, und kann für das gesamte Areal eine wirtschaftliche Abwertung bedeuten.¹⁰³ Ein zusätzliches Problem des Abriss stellt das gebaute, kulturelle Erbe dar.

2. DIE TRANSFORMIERTE STADT

Um die komplette Auflösung einer Stadt zu vermeiden, kann man versuchen, die räumlichen und baulichen Elemente einer Stadt zu filtern, die die Menschen besonders an sie bindet und diese stärken. Dafür ist es notwendig, die BürgerInnen aktiv in den Stadtplanungsprozess einzubinden, und von ihren Kenntnissen und Kompetenzen profitieren. *»Dieses Modell wird vor allem in jenen Städten verwendet, die im Zuge der Industrialisierung vom Landstädtchen zu einer mittelgroßen Stadt wurden und dann im Zuge der Deindustrialisierung demographisch schrumpften. Wenn möglich wird versucht, die Stadt wieder an ihre ursprüngliche Form anzupassen - dies vor allem dann, wenn noch historische Zentren bestehen.«*¹⁰⁴

Man kann auch davon sprechen, ein Leitbild hinsichtlich einer historisch gewachsenen, kompakten und nachhaltigen Stadt zu generieren.¹⁰⁵ Dieses Modell beschreibt den Rückbau von außen nach innen, um das historische Zentrum einer Stadt zu stärken und sich an diesem zu orientieren. Der historische Kern soll reaktiviert werden, in dem unter anderem hier auch wieder Wohnen stattfinden sollte. Über den kompakteren Gebrauch von städtischer Flächen können Infrastrukturkosten gespart werden.¹⁰⁶ So wurde das auch bei *Re-design* in Eisenerz versucht, umzusetzen. Auch hier wird sichtbar, dass der Umgang mit kulturellem Erbe eine Rolle spielt. Denn es ist nicht immer die Altstadt, die die meiste Lebensqualität einer Stadt birgt. Mit dem Erhalt des kulturellen Erbes über die Konzentration auf Wohnen im Stadtzentrum wird möglicherweise nicht immer der richtige Weg gegangen, für BewohnerInnen qualitativen Lebensraum zu schaffen.

3. DIE STADT ALTERNATIVER ÖKONOMIE

Schrumpfung ist sowohl ein demographisches wie auch ökonomisches Problem. Eine Möglichkeit für die Stadt diesem Problem gegenüberzutreten kann also sein, alternative Wirtschaftsformen zu entwickeln. Das bedeutet, die bleibende Bevölkerung wird dabei unterstützt, Lebensgrundlagen eigenständig zu erwirtschaften. Es bedeutet aber auch, dass man bisher gewohnte Einkommensniveau aufgeben muss, und bereit ist, alternativen Lebensformen offen gegenüberzustehen.¹⁰⁷

103 Göschel 2003

104 Nussmüller/Pichler/Rosegger in »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 22

105 Vgl. Göschel 2003

106 »Schrumpfende Stadt« in Klett-Magazin Geographie, S. 5

107 Vgl. ebda, S. 4 - 5

UMBAU, UMGESTALTUNG, UMWERTUNG

Schrumpfung bedeutet auch Planung im baulichen Leerstand. Ein ganz neuer Planungstypus ist das nicht, wenn man bedenkt, dass schon häufig leere Räume ganz konkret geplant wurden, wenn dies ihrer Nutzung entsprach. Man denke an Ausstellungsräume, Sakralbauten und ähnliches, in denen die Leere in ihrem Nutzen bewusst wahr- und angenommen wird. Diese steht aber im Widerspruch zur zufällig entstandenen Leere, die man nicht annimmt, weil man in ihr den Nutzen, die Brauchbarkeit nicht erkennen kann.¹⁰⁸ Hier wird ein Ort plötzlich überflüssig und wertlos, was sich wie bereits erläutert, in seiner Wahrnehmung des Raumes widerspiegelt, sich auf BewohnerInnen selbst überträgt, die sich entwertet fühlen.¹⁰⁹

Leere bedeutet also, dass etwas unbrauchbar geworden ist, weshalb man versucht, dieses Unbrauchbare auf unterschiedliche Weise wieder wertvoll zu machen. Christine Dissmann geht davon aus, dass für diese Umwertung derzeit zwei Strategien verfolgt werden könnten. Die eine Variante nennt sie *Strategie des Füllens*, deren Ziel es ist, leergewordene Räume mit neuen Inhalten, Programmen, Nutzungen, etc. zu füllen, um am Markt wieder erfolgreich sein zu können. Im Gegensatz zum zweiten Weg, der *Strategie der Anverwandlung*, trägt diese aber nichts zur Anpassung an den strukturellen Wandel bei. Diese nämlich sucht Wege, sich mit der Leere anders auseinanderzusetzen, in ihr andere Qualitäten und Potenziale zu erkennen und den Raum neu zu deuten ohne ihn einer physischen Veränderung zu unterziehen.¹¹⁰

DAS UNPLANBARE PLANEN

Dass Stadtplanung bislang gleich Wachstum bedeutete, heißt auch, dass PlanerInnen gelernt haben, in wachsenden Städten zu steuern und auf das Wachstum Einfluss zu nehmen. Dies ist beispielsweise auch an politischen Steuerungsmechanismen abzulesen, in denen Neu- und Umbauten immer einer Bewilligung der Stadtverwaltungen unterliegen. Die Nicht-Instandhaltung eines Gebäudes oder seine Unbrauchbarkeit wird jedoch nicht hinterfragt und hat keinerlei Konsequenzen.¹¹¹

Das Phänomen der schrumpfenden Stadt stellt die Stadtplanung vor neue Herausforderungen, da Schrumpfung ein Prozess ist, der nicht vorhersehbar ist, und sich deshalb auch schwer steuern lässt. Dafür müssen noch geeignete Instrumente gefunden werden. Eine gewisse Ratlosigkeit ist eingetreten, eine Suche nach Alternativen, die jenseits von Wachstum eine positive Entwicklung im Schrumpfungsfeldern voraussagen.¹¹²

108 Vgl. Dissmann 2011, S. 69

109 Vgl. ebda S. 121

110 Vgl. ebda S. 157

111 Vgl. Häußermann/Läpple/Siebel, S. 19

112 Vgl. Dissmann 2011, S. 9

»Diese Suche nach Gestaltung als Form des Handelns, in der Politisches und Gestalterisches wieder zusammenkommen sollen, kann nur ohne Leitbilder geschehen. Leitbilder sind politische Orientierungs- und autoritäre Steuerungselemente einer hierarchischen Planungskultur, in der es um zielgerichtetes Gestaltungshandeln in einer planmäßigen Ordnung vorhersehbarer Ereignisse geht. Das war das Kriterium der modernen Planungskultur, ihr Held war Architekt und Städtebauer, der das normative Versprechen der Moderne auf eine bessere Welt entwarf und als Zukunftsbild anschaulich werden ließ.«¹¹³

Eines der größten Probleme bei der Stadtplanung in von Schrumpfung betroffenen Gebieten ist das Festhalten am Glauben und Wunsch, wieder auf den Wachstumspfad zurückzufinden, der bislang verfolgt wurde.¹¹⁴ Wolfgang Kil schlägt in seiner Abhandlung über *Den Luxus der Leere* vor, in einem Ort neue Qualitäten in der Entdichtung, Entschleunigung und Verkleinerung zu erkennen. Zentrale Bedeutung für die Planung, so Kirchberg, ist die Entwicklung einer nachhaltigen Gesellschaft, die nicht auf Wachstum beruht. Auch wenn eine Tendenz zur Re-Urbanisierung der Städte abzulesen ist, wird es nicht allen Städten gelingen, dieses Ziel zu erreichen und Schrumpfung wird so schnell nicht zu Ende sein. »So gesehen sind schrumpfende Städte ein ausgesprochen zukunftsträgiger Typ der Stadtentwicklung.«¹¹⁵

Im Zusammenhang mit Schrumpfung wird häufig vom *Ungeplanten* gesprochen, also von Ereignissen, die schwer vorherzusehen sind und deshalb planerisch auch schwer in den Griff zu bekommen sind. Elke Krasny bezeichnet das Ungeplante als das sich ständig transformierende Städtische.¹¹⁶ Man kann Entwicklungen nicht explizit voraussagen, man kann vor allem schwer feststellen, welche konkreten Stadträume betroffen sein werden, wann es aufhören wird.

Es gibt jedoch auch Räume, die jenseits von Schrumpfung ungeplant entstehen und existieren. Diese Räume können daher Möglichkeiten eröffnen, sich Inspiration aus genau diesen ungeplanten Orten zu verschaffen. Das Besondere an diesen Räumen ist, dass in ihnen oft gleichzeitig verschiedene Nutzungen stattfinden, die PlanerInnen kaum in den Sinn gekommen wären. An diesen Orten herrschen andere Selbstverständlichkeiten. Die unkonventionellen Nutzungen des Raumes führen auch häufig zu einem notwendigerweise anderen Umgang miteinander. Und meist sind es KünstlerInnen, die die Potenziale dieser Räume erkennen oder selbst neue Nutzungsmöglichkeiten aufspannen.

113 Borries/Prigge in Oswald 2005, S. 30

114 Vgl. ebda S. 129

115 Richter 2013, S. 56

116 Krasny in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 227

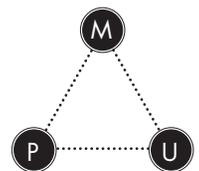
Mit dem Ungeplanten wird man nicht nur im gebauten Raum umzugehen lernen müssen, sondern auch in der Gestaltung seiner Lebenszeit. Laut einer Berliner Studie wird es auch dazu kommen, dass die Arbeit der Zukunft sehr mit der von KünstlerInnen und Kulturschaffenden zu vergleichen sein wird, deren Form auch häufig eine ungeplante ist. Einerseits mit ihrer prekären finanziellen Situation, andererseits in der Art und Weise wie gearbeitet wird. Eine Projektarbeit reiht sich an die andere und man weiß nie genau, was kommt. »Die Gesellschaft als Ganzes ist aber noch nicht auf das Verschwinden der herkömmlichen Arbeit vorbereitet.«¹¹⁷ In allen Planungsfragen ist also auch mitzubedenken, was in Zukunft einen gesellschaftlichen Mehrwert erzeugen kann und wie Zusammenleben gestaltet wird. Das führt also dazu, dass es zu einem Umdenken von Raum und seiner Nutzung kommen muss. Weiters wirft es die Frage auf »... ob es neben dem klassischen baulichen Eingriff nicht andere Formen der Intervention gibt, mit der die Entwicklung der Stadt beeinflusst werden kann.«¹¹⁸

NEUE PLANUNGSKULTUREN

Eines dieser Konzepte ist das Einbeziehen unterschiedlicher Akteure in den Planungsprozess. »Der Akteur als aktives, problembewusstes, soziales Subjekt fungiert in gewissem Sinne als Task-Force, als Eingreiftruppe, die immer dann einspringen muss, wenn es an der Planungsfront brennt.«¹¹⁹ Damit geben PlanerInnen aber auch ein Stückweit Machtpositionen ab und bekennen sich dazu, dass bislang bekannte Planungsinstrumentarien nicht mehr greifen und sie nicht mehr allein in der Lage sind, gesellschaftliche Prozesse zu steuern. Mit dem Aufkommen des Neoliberalismus wurden diese Steuerungsmechanismen weitestgehend in den Hintergrund gedrängt, was jetzt besonders spürbar wird, wenn man nicht genau weiß, wohin die Reise mit der Planung hingehen soll.¹²⁰

Das von Siebel entwickelte *Gott-Vater-Modell* der PlanerInnen ist nicht mehr gültig.¹²¹ Man spricht also auch davon, dass sich eine *neue Planungskultur* auftut.

Planungslogik bedeutet dem Stadtsoziologen Lucius Burckhardt folgend somit auch eine Wechselbeziehung von Raum- und Gesellschaftsvorstellungen und befindet sich in einem Dreiecksverhältnis POLITIK - UMWELT - MENSCH. Darunter ist zu verstehen, dass die Umwelt ein Raum ist, der erzeugt wird und auch ständig benutzt wird, von den meisten jedoch einfach hingenommen wird, wie er ist. Es wäre aber notwendig, dass BürgerInnen an der Gestaltung ihrer Umwelt teilhaben.¹²² Burckhardt nimmt dabei Anleihe an Henri



117 Goehler in Haarmann/Lemke 2009, S. 140/141

118 Oswalt in Oswalt 2004, S. 16

119 Kuhnert/Ngo in Oswalt 2005, S. 19

120 Vgl. Kuhnert/Ngo in *archplus* 173 2005, S. 6

121 Vgl. ebda

122 Vgl. Fezer/Schmitz 2004, S. 11

Lefèbvres Raumtheorie *Production de l'espace* - Die Produktion des Raums. Diese begründet er anhand des Modells, dass Raum nicht einfach existiert, sondern immer Ausdruck eines Prozesses und Produkt einer spezifischen Gesellschaft ist. Der physische Raum ist in den Hintergrund getreten, weshalb unter dem Raumbegriff de facto nur der *Soziale Raum* zu verstehen ist. Nach Lefèbvre entsteht Raum aus drei Faktoren, die sich wechselseitig durchdringen:¹²³

› **RÄUMLICHE PRAXIS.**

- › Der Raum, der über die menschlichen Sinne physisch wahrgenommen wird. Er beschreibt sich aus Erfahrung, selbstverständliche Handlungen, kapitalistische Strukturen und sichert sich durch Routinen und alltägliche Praxis.

› **REPRÄSENTATION DES RAUMES.**

- › Der gedanklich hergestellte Raum, der über Pläne und Modelle von MathematikerInnen, PhilosophInnen, PlanerInnen, ArchitektInnen, SoziologInnen erdacht wird und Einfluss auf die Lesbarkeit von Raum nimmt.

› **RÄUME DER REPRÄSENTATION.**

- › Der gelebte Raum, der tatsächlich vorhanden, symbolisch aufgeladen und für jeden anders wahrnehmbar ist. »*Es ist dieser Aspekt des Raumes, des vorherrschende Ordnungen und Diskurse unterlaufen und andere Räume imaginieren kann. Oft sind es die widerständigen Räume der Künstler oder mythische, vormoderne Raumbilder, die gegebene gesellschaftliche Verhältnisse hinterfragen.*«¹²⁴

INTEGRIERTE STADTENTWICKLUNGSPLANUNG

Diese Planungsphilosophie, Planung auf mehreren Ebenen zu betrachten und unterschiedliche Akteure in den Prozess mit einzubeziehen, wird als *integrierte Stadtentwicklungsplanung* bezeichnet - das Ergebnis des in den 1960er Jahren vollzogenen Paradigmenwechsel im Planungsverständnis, der sich bis heute in unterschiedlichen Phasen vollzieht. Sie ist Form einer *Strategischen Planung*. Der Stadtplaner Gerd Albers erklärt diesen Verständnisschwung über drei Entwicklungsstufen: Auffangplanung, Entwicklungsplanung, Perspektivplanung.

Die *Auffangplanung* passierte in der bereits erläuterten Zeit des Wiederaufbaus und war geprägt von der Gewährleistung von Grundversorgung und der Beseitigung des Wohnungsnotstands. Gleichzeitig aber machte ein wirtschaftlicher Aufschwung, der Bevölkerungsan-

123 Vgl. Löw/Steets/Stoetzer 2008, S. 52 - 54 bzw. Vorlesungsunterlagen Stadtforschung Institut für Stadt- und Baugeschichte TU Graz

124 Löw/Steets/Stoetzer 2008, S. 54

stieg, zunehmende Motorisierung und auch steigende Lebensstandards eine vorausschauendere Planung, unter der Bedingung gesellschaftliche und wirtschaftliche Prozesse zu steuern, notwendig.

Die *Entwicklungsplanung*, oder auch die Zeit der *Großen Pläne*¹²⁵, wurde zur Hochphase der integrierten Stadtentwicklungsplanung. Planung passierte in einem umfassenden Rahmen, bezog unterschiedliche Akteure und Politikfelder ein, erweiterte Planung über die Grenzen der Stadt in die Region und war vor allem langfristig angelegt. Das heißt, Entwicklungsplanung steuerte auf einen zum Zeitpunkt des Planungsbeginn für richtig erachteten Endzustand zu. Ab den 1970er Jahren spielte auch BürgerInnenbeteiligung eine wesentliche Rolle in der Planung. Womit man jedoch nicht gerechnet hatte, war, dass die Prognosen des weiteren Wachstums nicht standhielten. Öl- und Wirtschaftskrisen seit den 1970er Jahren forderten ein jähes Umdenken in der Planung.

Für die *Perspektivenplanung* ist kennzeichnend, dass nunmehr *Projekte statt Pläne*¹²⁶ gemacht wurden. Die *großen Pläne* wurden wieder verworfen, stattdessen konzentrierte man sich auf mittelfristige Handlungsmodelle, die schnell umgesetzt werden konnten. Dies versuchte man mit dem Instrument *Projekte* zu realisieren. An der Gestaltung der IBA Emscher Park ist dieses Konzept deutlich abzulesen. Zukunftsprognosen zu erstellen, traute man sich kaum mehr. Stattdessen begann man Szenarien zu formulieren. Die Lösung wirtschaftlicher Probleme stand im Vordergrund, und man begann lokale Strategien des Stadtmarketings zu entwickeln.

Seit den 1990er Jahren rückte jedoch wieder die *Strategische Stadtplanung*, also wieder ein Modell der *Großen Pläne* in den Vordergrund.¹²⁷

Heidi Sinnig spricht davon, dass die Entwicklung sich also »von der Stadtplanung über die Stadtentwicklungsplanung zu Stadtmanagement« vollzogen hat.¹²⁸

»Zu Stadtmanagement gehört nicht nur das ›Pläne machen‹ oder das ›Entwickeln von Konzepten‹, sondern diese werden angereichert durch Gestaltung, Leitung und Organisation von Stadtentwicklungsprozessen bzw. -projekten, die Kommunikation und Kooperation der beteiligten Akteure sowie die Umsetzung der Konzepte und Pläne. Während Planung als ›Versuch der Vorstrukturierung eigenen Handelns‹ bezeichnet werden kann, die aber alleine noch nichts bewegt, betont das Stadtmanagement - neben Planung und Konzeptentwicklung - insbesondere das Handeln und Umsetzen.«¹²⁹

125 Brandstetter/Fischer 2004, S. 2

126 ebda

127 Vgl. ebda bzw. Blotevogel 2002/03 bzw. Suitner 2009

128 Sinnig in vhw FW 6 Dezember 2007, S. 303

129 ebda S. 303 - 304

2007 hat sich die Europäische Union mit der *LEIPZIG CHARTA zur nachhaltigen europäischen Stadt* darauf geeinigt, eine integrierte Stadtentwicklungsplanung wieder zum Standard zu erklären. Wenn dies schon einmal nicht geklappt hat, fragt sich der Planungstheoretiker Klaus Selle, wieso begibt man sich wieder auf diesen Pfad zurück? Eines der größten Probleme der Planung in den 1970er Jahren, so stellt Selle fest, eröffnete sich in der fehlenden Umsetzung. Ohne rechtliche Bindung stand es politischen Ämtern frei, sich an den Plänen zu orientieren oder nicht. Der Einfachheit halber taten es die meisten nicht, nur dort, wo es dem Einzelnen, der Einzelnen als sinnvoll erschien. Eine zentrale Steuerinsztanz gab es nicht.

Aus den Fehlern scheint man gelernt zu haben, denn im aktuellen Diskurs spielt die Orientierung nach *Umsetzbarkeit* eine wesentlich größere Rolle. Selle hebt die zentralen Aspekte dieses Diskurses hervor:

- › Von der gesamten Stadtgesellschaft wird Kooperation und Mitwirkung an der Stadtgestaltung erwartet, die damit nicht nur Aufgabe öffentlicher Akteure darstellt.
- › Stadtplanung muss über die Erstellung von Plänen und Programmen bis hin zur Umsetzung wirksam sein; alle zu Verfügung stehenden Instrumente aller Beteiligten werden zum Einsatz gebracht.
- › Pläne beschreiben weniger im Vorfeld erdachte Konzepte als Protokolle laufender Prozesse.
- › Ohne Kommunikation kann integrierte Stadtentwicklungspolitik nicht gelingen, weshalb sie in der Planung einen wesentlichen Stellenwert besitzt.¹³⁰

Insgesamt ist dies aber nur als Idealfall zu betrachten. Problematisch am Kooperationsmodell ist, dass nicht alle Akteure dieselben Ziele verfolgen; speziell dann, wenn man sich nach den Interessen unterschiedlicher InvestorInnen orientiert. Und dieses Umstand muss man sich bewusst werden.

»Diese Akture, deren Handeln in Summe Stadtentwicklung ausmacht, lassen sich nicht einem Plan unterordnen, sie folgen nicht einem vorgegeben Zielsystem - und viele von ihnen auch keinen politischen Beschlüssen. Erst wenn die richtigen Akteure erreicht, Schnittmengen ihrer Interessen und ihres Handelns identifiziert und geeignete Formen des Aushandelns und Vereinbarens gefunden sind, lassen sich Aufgaben der Stadtentwicklung gemeinsam und gezielt angehen.«¹³¹ folgert Selle. Damit befinden wir uns in der Diskussion eines Planungsverständnis nach dem Prinzip der *Governance*, das in dieser Form in den 1970er Jahren noch nicht vorhanden war

130 Vgl. Selle in *pnd online* 1 2013, S. 5 - 6

131 ebda S. 9

*EMANZIPATION

↓ Bedeutung
Befreiung aus einem Zustand der Abhängigkeit; Selbstständigkeit;
Gleichstellung [der Frau mit dem Mann]¹³²

Meist verbinden wir mit Emanzipation die Forderungen der Frauenbewegung einer Loslösung von den Abhängigkeitsverhältnissen vom Mann. Der Begriff selbst stammt aus der Zeit des Römischen Reiches und bedeutete die Befreiung eines Sklaven durch seinen Herrn. Seit der Zeit der Aufklärung bekam der Begriff einen aktivierenden Moment, in dem man unter Emanzipation verstand, sich [auch kämpferisch] aus einer beherrschten Situation zu befreien. Karl Marx forderte die Emanzipation der arbeitenden Klasse von der der Herrschenden mit dem Ziel, die Arbeit von ihrem unterdrückenden Charakter zu befreien, da sie erst dann zur Selbstverwirklichung des/der Einzelnen beitragen kann. Für Adorno bedeutete die Emanzipation des Individuums, sich von herrschenden gesellschaftlichen Konventionen zu befreien. Dies führte zu einer Reihe von sozialen Bewegungen, die die Gleichstellung von gesellschaftlich benachteiligten Gruppen fordern.¹³³ Statt Emanzipation wird der Begriff **SELBSTERMÄCHTIGUNG** oder **EMPOWERMENT** verwendet.

»Mit unmittelbaren und potentiell intensiven Gefühlen vom empowerment ist dann zu rechnen, wenn entweder die Rezeption eines Kunstwerks oder die Einbeziehung als Beteiligte/r in einen künstlerischen Prozess Momente der emotionalen Berührung bieten. Beispiele für Letzteres sind ungeahnte Gruppenerlebnisse, etwa Zusammengehörigkeitsgefühle durch Erfahrungen von wechselseitigen Unterstützung oder Wahrnehmungen von Resonanz durch emotionale Ansteckung.«¹³⁴

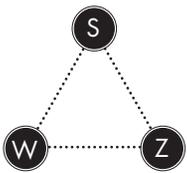
132 Vgl. Duden

133 Vgl. Kaindl in Brand/Lösch/Thimmel 2007, S. 47f

134 Eichmann 2013, S. 10

GOVERNANCE

Das Verhältnis von Staat und Individuum in Fragen der Steuerung beschreibt das von Michel Foucault erarbeitete Konzept der *Gouvernementalität*. »Die Konzeption der *Gouvernementalität* bietet die Möglichkeit, Macht und Subjektivität zusammenzudenken.«¹³⁵ Für eine Vorlesungsreihe versuchte Foucault in den 1970er Jahren den Machtverhältnissen des modernen Staates nachzuspüren, dessen Ursprung er von der griechischen Antike bis zu den ersten neoliberalen Ausprägungen im 20. Jahrhundert beleuchtete. Damit klärte er, dass Staat oder besser die Gesellschaft, sich aus verschiedenen Handlungsweisen aller Beteiligten zusammensetzt, und dass alle vom Handeln anderer abhängig sind bzw. beeinflusst werden. Regieren muss somit bedeuten, diese Handlungen zu strukturieren und durch eigenes Handeln auf andere einzuwirken.¹³⁶ »In diesem ›Möglichkeitsfeld‹ zwischen *Herrschaftstechnologien* und *Selbsttechnologien* vollzieht sich *gesellschaftliches Handeln*. Die *Akteure* sind also nicht einseitig determiniert, sondern stets fremd- und selbstgeleitet.«¹³⁷ Über das Engagement von Akteuren wird der gouvernementale Gedanke also auch im Planungsdiskurs sichtbar. Akteure übernehmen Verantwortung und sind somit mehr als einfache TeilnehmerInnen an einem Planungsprozess. Über *Selbstermächtigung* werden sie MitspielerInnen im Machtfeld.



In der Planung kommt es zu Kooperationshandlungen unterschiedlicher Akteure. Diese Planung ist »eine geregelte, aber dennoch flexible Form kooperativer Politik, die Akteure aus Staat/Kommune, Wirtschaft und Zivilgesellschaft zusammenführt.«¹³⁸ Sie stehen auch in einem Dreiecksverhältnis zueinander. *Public Private Partnership* oder *Corporate Citizenship* sind Begriffe, die man damit in Zusammenhang bringt.¹³⁹

Im aktuellen Planungsdiskurs spricht man dabei vom Begriff der *Governance*, der sich wie die Kybernetik auf das griechische Wort *kubernân* bezieht und nichts anderes bedeutet als »einen Wagen oder ein Schiff lenken«. Im Allgemeinen wird unter *Governance* Deregulierung, Privatisierung und Liberalisierung zusammengefasst und bedeutet, dass nicht mehr der Staat allein sondern auch die Privatwirtschaft und Gemeinschaften wie Vereine, Verbände oder Interessenvertretungen Steuerung übernehmen. Brand nennt dies *Kontextsteuerung*. Für den Staat bedeutet es, dass er seine Rolle neu definieren muss. Aber auch die neoliberalen Gesellschaftsmodelle sind mittlerweile krisenanfällig geworden und sind von staatlichen Einwirkungen abhängig. Das Politische kehrt also zurück, findet sich aber auf unterschiedlichen Ebenen wieder. Damit zerfällt auch das geteilte Verhältnis von Staat und

135 Kuhnert/Ngo in Oswald 2005, S. 20

136 Vgl. ebda S. 20

137 ebda

138 Sinning in vhw FW 6 Dezember 2007, S. 305

139 Vgl. ebda

Gesellschaft, dieses muss sich neu erfinden. Steuerung passiert gleichermaßen von Staat, Markt- und Zivilgesellschaft, das Haus und Heinekt als *Trichotomie* bezeichnen. Dieses Kräfteverhältnis muss in Balance gebracht werden, und dafür die Zivilgesellschaft emanzipiert werden. Akteure müssen also in Position gebracht, Netzwerke gebildet, Kommunikation gefördert und dezentral agiert werden.¹⁴⁰

»Planung ist in diesem Sinne strategisch, kooperativ und dialogisch: Sie ist strategisch, weil sie auf unterschiedliche gesellschaftliche Kontexte reagieren muss; sie ist kooperativ, weil sie nur noch die Kontexte für unterschiedliche gesellschaftliche Akteure schaffen kann; sie ist dialogisch, weil die Patchwork-Gesellschaft nur noch im Dialog mobilisierbar ist.«¹⁴¹

Problematisch wird die Situation allerdings, wenn mit diesem Modell nur neoliberale Ziele verfolgt werden sollen.¹⁴² Und hier nehmen ArchitektInnen als PlanerInnen eine wesentliche Rolle ein. Denn grundsätzlich unterstellt man Architektur [wie auch Kunst] eine gesellschaftliche und politische Relevanz in ihrer jeweiligen Arbeit. In seiner Einleitung zu den Handlungskonzepten in schrumpfenden Städten verweist Philipp Oswald auf den Architekten Rem Koolhaas, der jedoch ein großes Problem der zeitgenössischen Architektur gerade im Fehlen von politischen Handeln sieht, das sich in der Ratlosigkeit der ArchitektInnen im Umgang mit Schrumpfung niederschlägt. »Architektur hat nur dann eine Berechtigung, wenn sie eine Utopie formuliert.«¹⁴³ Die Vorstellung, dass die Architektur, der Architekt, die Architektin tatsächlich eine gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen haben, ist seit geraumer Zeit verschwunden. Koolhaas kritisiert »...dass der Verlust an theoretischem Gehalt auch einen Verlust an architektonischem Gehalt darstellt.«¹⁴⁴ Man handelt nach den Konzepten und Interessen privater InvestorInnen. Der Planungstheoretiker Lucius Burckhardt ist der Meinung, dass die PlanerInnen von der Gesellschaft deshalb eher als ProblemlöserInnen missbraucht werden und sie nicht mehr als eigentliche GestalterInnen tätig sein können. Es geht kaum mehr darum, langfristig zu denken. Ein akutes Problem muss sofort gelöst werden, ohne darüber nachzudenken, ob ein Problem auf Dauer gesehen überhaupt eines darstellt.¹⁴⁵

Auch Julia Udall sieht das ähnlich und fordert von Architektur politisches Handeln und eine Haltung gegenüber gesellschaftlicher Themenstellungen einzunehmen:

»My belief is that the act of representing something architecturally should be seen as creative, purposeful and political, proposing new possibilities rather than regarded a means of communication that transparently reflects an idea or a social or physical context. [...] The involvement of an architect in a project should not be seen as an attempt to be neutral and

140 Vgl. Kuhnert/Ngo in Oswald 2005 S. 21 - 23

141 ebda S. 21 - 23

142 Koolhaas zit. n. Oswald 2005, S. 15

143 ebda

144 Vgl. Fezer/Schmitz 2004, S. 26

145 Udall in PEPRAV 2007, S. 265

merely facilitate the needs of others; architects should bring spatial and relational thinking and action to bear on the participatory process, as a shared tool.»¹⁴⁶

SOZIALES KAPITAL

Im neuen Planungsverständnis wird aus Planung Ermöglichung. BewohnerInnen werden von Betroffenen zu Beteiligten. »Anstatt ›Pläne‹ zu schaffen, bringen ›Planer‹ zunehmend in Kooperation mit anderen Akteuren Ereignisse hervor und werden dadurch selbst zu einem Akteur neben anderen.«¹⁴⁷

Es wird also notwendig, gesellschaftliches Engagement hervorzurufen. Damit wird auch die von Pierre Bourdieu entwickelte Theorie des *Sozialen Kapitals* ins Spiel gebracht und in Planungsfragen wirksam.

Die Gesellschaftsstruktur ergibt sich für Bourdieu über die unterschiedliche Verteilung von Kapitalsorten, die den *sozialen Raum* in Klassen unterteilt. Neben dem *ökonomischen Kapital*, das aufgrund der Vereinnahmung von Seiten der Wirtschaft als das Kapital schlechthin betrachtet wird, ist die soziale Struktur außerdem von *kulturellem* und *sozialem Kapital* abhängig. Die Kapitalsorten beschreiben gleichzeitig verschiedene Arten von Macht und somit auch abhängig von der Ausstattung mit Kapital die individuelle Position im Feld der Macht. Die Kapitalsorten können sich mehr oder weniger untereinander bedingen und ineinander transformieren. »Das ökonomische Kapital ist unmittelbar und direkt in Geld konvertierbar und eignet sich besonders zur Institutionalisierung in der Form des Eigentumsrechts; das kulturelle Kapital ist unter bestimmten Voraussetzungen in ökonomisches Kapital konvertierbar und eignet sich besonders zur Institutionalisierung in Form von schulischen Titeln; das soziale Kapital, das Kapital an sozialen Verpflichtungen und ›Beziehungen‹, ist unter bestimmten Voraussetzungen ebenfalls in ökonomisches Kapital konvertierbar und eignet sich besonders zur Institutionalisierung in Form von Adelstiteln.«¹⁴⁸

Das kulturelle Kapital tritt in drei Formen auf. Im *inkorporierten* [also verinnerlichtem] Zustand, im *objektivierten* Zustand und im *institutionalisierten* Zustand. Ersteres lässt sich am ehesten über die Begriffe des Lernens und der Erziehung beschrieben, und ist demnach abhängig von der Umgebung, in der man aufwächst. Zweiteres drückt sich über den Besitz bzw. Weitergabe von kulturellen Gütern, wie also Büchern, Bildern, Maschinen usw. aus. Für den Gebrauch der Gegenstände ist allerdings inkorporiertes kulturelles Kapital notwendig. Unter institutionalisiertem Zustand ist die Bestätigung von kulturellem Kapital von staatlicher Seite zu verstehen. Mit der Verleihung von Titeln wird das vor allem über

146 Kuhnert/Ngo in Oswald 2005, S. 23

147 Bourdieu in Kreckel 1983, S. 185

148 Vgl. ebda, S. 185 - 190

Bildung erworbene kulturelle Kapital allgemein gültig gemacht, der Träger, die Trägerin, eines Titels, muss damit ihr Wissen nicht mehr unter Beweis stellen.¹⁴⁹

Das soziale Kapital beschreibt sich über das Netzwerk von Gruppenzugehörigkeiten, Beziehungen und Verwandtschaft. Dieses Netzwerk ist abhängig von materiellen aber vor allem symbolischen Tauschbeziehungen und wie viel man darin investiert. Direkt oder indirekt versucht man aus diesem Beziehungsgeflecht Nutzen zu ziehen. Institutionalisiert wird soziales Kapital, indem sich eine bestimmte Gruppe *einen Namen gemacht* hat. Sozialkapital ist also die Definition der Ressourcen, die einem aufgrund der Teilhabe an einem Netzwerk zur Verfügung stehen.¹⁵⁰

Zeit spielt für das Erwerben von Kapital eine entscheidende Rolle. Kapital akkumuliert, indem man es sich aneignet oder vererbt bekommt. Ein Kapital lässt sich über ein anderes erwerben, ist jedoch auch immer mit Risiken verbunden. So kann es passieren, dass man, auch wenn man viele Investitionen in eine Beziehungsnetzwerk steckt, als Gegenleistung nicht das erhält, was man ursprünglich erwartet hat.¹⁵¹ Der Wert des Kapitals ist insofern auch als relativ zu betrachten, da seine Einsetzbarkeit auch vom Feld abhängig ist, in dem man sich befindet. Als Kapital werden demnach von Bourdieu *Handlungsressourcen* bezeichnet.

Welche Auswirkungen Soziales Kapital innerhalb der Stadtplanung hat und wie es sichtbar wird, lässt sich laut Christine Hannemann mit Robert Putnams Definition von Sozialem Kapital veranschaulichen. Die Qualitäten sozialer Netzwerke erkennt er im gemeinschaftlichen Handeln, das einen Zusammenhalt von Akteuren fördert, Qualitäten bündelt und somit zu einer positiven [wirtschaftlichen] Entwicklung einer Stadt, einer Region beitragen kann. Zwei Studien in Ostdeutschland haben diese vermeintlichen Auswirkungen untersucht und sind zu dem Schluss gekommen, »dass Städte mit rechtzeitig gebildeten, leistungsfähigen Verbänden von lokalen AkteurInnen sich ökonomisch erfolgreicher entwickeln.«¹⁵² Eine zentrale Position nimmt hier der Bürgermeister, die Bürgermeisterin ein, dessen bzw. deren Kompetenzen eine wichtige Rolle im Prozess spielen. In dieser Person laufen alle Fäden zusammen: Denn es ist wichtig, an einer gemeinsamen Strategie festzuhalten, auch wenn verschiedene Gruppen unterschiedliche Interessen haben. Zusätzlich gilt es auch individuelle Akteure für den Prozesse zu gewinnen.

Dass dies in Eisenerz nicht sonderlich gut gelungen ist, und vor allem Potenziale einzelner Akteure nicht erkannt werden, gibt Gerhard Freijinger zu Bedenken:

149 Vgl. Bourdieu in Kreckel, 1983 S. 190 - 195

150 Vgl. ebda S. 183 - 198

151 Hannemann in Oswald 2005, S. 487

152 ebda

»Leider wird nicht erkannt, dass das für die Stadt gut ist, und diese Leute werden leider eher ausgeschlossen. Es gibt sehr wenig Wertschätzung für diese Arbeit. Normalerweise müsste ich alle die zusammenholen, die sich für Eisenerz engagieren, und zu einem Team formen. Auch Christine Brunnsteiner hat oft das Gefühl, nur geduldet statt unterstützt zu werden. Das frustriert eben. Deshalb bin ich gerade nicht so optimistisch, dass der Weg gegangen wird, so wie er begangen werden sollte. Über alle, die von auswärts gekommen sind, die hier gearbeitet haben und viel Input gebracht haben, von denen wird von Seiten der Stadt nichts Positives gesagt. Das ist ganz schlecht und macht die Türen wieder zu. Es wird immer nur gewartet und wenn nichts kommt, dann ist man beleidigt. Ich merke schon, dass die Auswirkungen von Re-design immer weniger werden. Und mir tut das fast ein bisschen weh, weil ich ja auch mit Herzblut dabei war, und da bin ich froh, dass ich dann auch wegziehen kann. Vielleicht tue ich manchen auch Unrecht, aber ich fürchte fast, dass ich mit meiner Analyse Recht habe, dass das so ist. Es gäbe durchaus ein paar gescheite Leute, die Eisenerz durchaus als spannendes Projekt sehen. Und die muss man ins Boot holen. Und die muss man motivieren, dass sie mittun. Und das passiert nicht. Kritische Geister sind nicht unbedingt beliebt. Es gibt solche Leute, die hier erfolgreich Dinge betreiben. Das sind die echten Experten, die, die etwas zusammenbringen. Auf die muss ich hören, mit denen muss ich gemeinsam was machen. Aber die werden bei uns meist ausgegrenzt. Vor allem wenn sie erfolgreich sind. Die Wertschätzung die sie verdienen, bekommen sie nicht. Aber ich kann nichts mehr verändern.«¹⁵³

Für die Stadtforschung bietet also das Sozialkapitalmodell eine Möglichkeit, vorhandene produktive und konstruktive Potenziale zu erkennen. *»In schrumpfenden Städten kann eine solche Analyse den Blick auf soziale Qualitäten richten und vor Ort vorhandene positive Dimensionen bewusst machen.«¹⁵⁴* Das heißt, es besteht die Möglichkeit, über die Stärkung des Sozialen Kapitals kommunales Handeln zu verbessern, ohne dass es zusätzlicher finanzieller Aufwände bedarf¹⁵⁵ - sieht man davon ab, dass es Arbeit bedarf, dieses Soziale Kapital auch freizusetzen.

Für die Notwendigkeit Mitglieder der Gesellschaft zu aktivieren, zu ermächtigen und zu teilnehmenden Akteuren zu machen, bedient man sich den Mitteln der Performancekunst. Das liegt wohl daran, dass es hier bereits Erfahrungswerte gibt, aus passiven ZuschauerInnen aktive TeilnehmerInnen zu machen. Planung soll eigentlich nicht von Kunst ersetzt werden, kann sich aber bestimmte, von anderen Disziplinen, wie auch die Kunst eine ist, erfolgreich erprobte Methoden aneignen.¹⁵⁶

153 Interview Gerhard Freiinger 2013

154 Hannemann in Oswald 2005, S. 487

155 Vgl. ebda

156 Vgl. Kuhnert/Ngo in archplus 173 2005, S. 7

*KÜNSTLERISCH URBANE INTERVENTIONEN

ein Katalog



»Interventionen sind das Wundermittel unserer Zeit. Schnell rein, eingreifen, schnell raus. Große Wirkung mit wenig Aufwand.«¹

¹ von Borries et al. 2012, S. 5

*INTERVENTION

↓ **Bedeutung**
Vermittlung, Einmischung, Eingreifen²

Interventionen versuchen Theorien in Handlungen umzusetzen und verbinden somit Theorie und Praxis. Im künstlerischen Diskurs wird der Begriff Intervention wahrscheinlich erstmals in den Schriften Karl Marx, genauer in seiner elften Feuerbach-These verwendet. Marx ist hier der Ansicht, dass die Welt philosophisch ausführlich und auf verschiedene Weise interpretiert wurde. Worauf es aber tatsächlich ankäme, wäre die Welt zu verändern.³

Urbane Interventionen werden meist als temporär stattfindende Handlungen im öffentlichen Raum verstanden. *Urban Gardening* zählt zu dem Terminus ebenso wie künstlerische Performances oder nachbarschaftliche Gemeinschaftsprojekte. Urbane Interventionen befassen sich mit Fragen zur Stadtentwicklung, neigen dazu, eine Helferinnenrolle einzunehmen und kurzfristig für Problemlösungen herangezogen zu werden. Ihr kommunikativer Charakter soll hierbei zu Konfliktbewältigungen beitragen. Dabei hat sich in den vergangenen Jahren die Zahl an unterschiedlichsten Formaten urbaner Interventionen weltweit verdichtet.⁴

Es ist festzustellen, dass der Begriff Intervention in einer Reihe von Disziplinen mit großer Selbstverständlichkeit verwendet wird. Daraus ergibt sich eine Überverwendung des Begriffs, der zudem mit unterschiedlichen Vorstellungen aufgeladen wird. Negative Assoziation werden ebenso mit dem Begriff verbunden wie hohe Erwartungshaltungen oder leere Versprechungen.⁵

2 Duden

3 Vgl. Barber 2000

4 Vgl. Holub/Rajakovics 2013, S. 165

5 Vgl. von Borries et al. 2012, S. 5

In der Publikation *UrbanAct* der Plattform PEPRAV werden unterschiedliche Urbane Interventionen gesammelt und in einen gemeinsamen Kontext gestellt. PEPRAV [*Plate-Forme Européenne de Pratiques et Recherches Alternatives de la Ville* bzw. *European Platform for Alternative Practice and Research on the City*] ist ein Zusammenschluss von *aaa (atelier d'architecture autogérée, Paris)*, der Architekturfakultät der Universität von Sheffield, *Recyclart* (Brüssel) und *metroZones* (Berlin) und entstand als Plattform im Zuge des Programms der Europäischen Union *CULTURE 2000*, deren Anliegen eine kritische Untersuchung zeitgenössischer Praktiken und Forschung im Bereich Stadt war. Ziel dieser Untersuchung war eine mögliche Zusammenarbeit bereits bestehender Initiativen und Gruppen zu stärken, die sich an unterschiedlichen Orten mit ähnlichen Themen auseinandersetzen. Diese untersuchten Projekte haben eines gemein: In einer Region, einer Stadt, einem Stadtteil gibt es ein Anliegen, das mithilfe [künstlerischer] Aktionen und Interventionen erreicht werden sollen. Das Feld der Beteiligten ist breit gespannt. Sie sind KünstlerInnen, KulturarbeiterInnen, MedienaktivistInnen, Software DesignerInnen, ArchitektInnen, Studierende, ForscherInnen, Nachbarschaftsinitiativen und StadtentwicklerInnen. Die besprochenen Projekte reichen von BürgerInneninitiativen bis hin zu von Stadtverwaltungen initiierten Programmen. Konkrete Fragestellungen standen im Mittelpunkt der Forschung:⁶

Was macht eine alternative Stadtforschung aus? Welche neuen Wege werden in der städtischen Praxis eröffnet und wer initiiert sie? Sind sie nur eine vorübergehende Erscheinung? Sind sie nur kritisch, oppositionell und konfrontativ oder können sie auch gestalten, und neue Formen der infrage gestellten bestehenden Regeln, Strategien und Lebensmodelle aufzeigen? Wie soll das Arbeiten und Leben in einer Stadt ihrer Meinung nach aussehen?⁷

Hier wird klar, dass die Trennung zwischen den Berufen KünstlerIn, ArchitektIn, RaumplanerIn, AktivistIn, StädtebauerIn nicht mehr klar definiert ist. *Für wen, warum und wie weiter? Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit.* nennt sich auch ein von der Künstlerin und Architektin Barbara Holub konzipiertes Symposium, das unter Schirmherrschaft von *Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich* im März 2010 stattfand. Anlass war die Frage nach der sich verändernden Rolle von Kunst, die seit den letzten Jahren mehr und mehr die Position der Problemlöserin in stadtplanerischen Umstrukturierungsprozessen einzunehmen scheint. Antworten zu finden und Lösungsvorschläge aufzuarbeiten war nicht das Ziel der Veranstaltung. Vielmehr galt es, vorerst den Ist-Zustand festzustellen. TheoretikerInnen, KünstlerInnen, ArchitektInnen und UrbanistInnen stellten unterschiedliche Herangehensweisen, Projekte und Situationen in ganz Europa vor. Auf der Webseite *urban-matters.org* werden diese und ähnliche weitere Projekte gesammelt.

6 Vgl. PEPRAV 2007, S. 10ff

7 Vgl. eba

Im folgenden werden eine Reihe solcher Interventionen vorgestellt und grob kategorisiert, die über die Kunst als Werkzeug versuchen, unterschiedliche Prozesse im urbanen und planerischen Kontext auszulösen. Als Leitfaden und Grundlage diene dabei die Publikation *UrbanAct* der Plattform PEPRAV, sowie urban-matters.org aber auch der eigene Erfahrungsschatz.



KÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN ALS FESTIVAL



URBANE INTERVENTIONEN ALS KOMMUNIKATIONSELEMENT



WISSENSGENERIERENDE INTERVENTIONEN ALS PLANUNGSINSTRUMENT



ARCHITEKTONISCHE INTERVENTIONEN ALS GESELLSCHAFTSGESTALTERIN



KREATIVE INTERVENTIONEN ALS RAUMANEIGNUNG



Abb. 53

*AAA ARTELIER D'ARCHITECTURE AUTOGÉRÉE

Ort: Paris [FR]

Zeitraum: seit 2001

Webseite: www.urbantactics.org



aaa - Atelier d'architecture autogérée [Studio für selbst-verwaltete Architektur] wurde von den ArchitektInnen Constantin Petcou und Doina Petrescu gegründet und versteht sich als kooperative, kommunikative Forschungs- und Aktionsplattform, deren Arbeit in einem internationalen Netzwerk stattfindet. Mit ihren Interventionen suchen sie nach alternativen Planungsmöglichkeiten im Umgang mit drohender Ressourcenknappheit, Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung. Architektur verstehen sie als sozialen und partizipativen Prozess. Zusammenarbeit findet daher mit unterschiedlichen Akteuren statt. Dazu gehören ArchitektInnen, KünstlerInnen, Studierende, ForscherInnen aber auch RentnerInnen, PolitikerInnen, Arbeitslose, unterschiedliche AktivistInnen, BewohnerInnen und vor allem zukünftige NutzerInnen des Projekts. Mit ihren Projekten, die stets in einen lokalen Kontext eingebettet sind, versuchen sie Prozesse in Gang zu setzen, die BewohnerInnen kritisch gegenüber der top-down verwalteten Planungspolitikern werden lässt und auch für ein Zusammenleben zu sensibilisieren, das unterschiedliche Lebensstile zulässt.⁸

8 Vgl. PEPRAV 2007



Abb. 54

*ATSA

Ort: Montreal, Quebec [CAN]

Zeitraum: seit 1998

Webseite: www.atsa.qc.ca



ATSA - Action Terroriste Socialement Acceptable, also *sozialverträgliche Terror-Aktion*, ist wie viele andere Gruppen auch, eine Non-Profit-Organisation, die sich zum Ziel gesetzt hat, den öffentlichen Raum wieder zu einem politischen Raum für seine BewohnerInnen zu machen. Dabei nutzt sie die Ästhetik und Symbolik der Kunst als Werkzeug. Der öffentliche Raum muss ein Ort sein, an dem Diskussionen und Debatten zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen möglich sind. Die beiden ATSA GründerInnen Pierre Allard und Annie Roy sehen ihre Rolle als KünstlerInnen in der Verantwortung, Gesellschaft nachhaltig zu entwickeln und einen sozialen Wandel zu bewirken. Mit ihren Arbeiten wollen sie Erfahrungsräume generieren, Provokationen auslösen und damit zu einer aktiven Beteiligung seitens der Bevölkerung anregen. Neben Interventionen im öffentlichen Raum erarbeitet ATSA auch Ausstellungen, Workshops und Konferenzen.⁹

9 Vgl. <http://www.atsa.qc.ca/> [09.05.2014] bzw. PEPRAV 2007



Abb. 55

*BLOK - URBANFESTIVAL

Ort: Zagreb [HR]

Zeitraum: seit 2001

Webseite: urbanfestival.blok.hr



Urbanfestival ist ein Festival für künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum, um räumliche Zusammenhänge und die sozialen Prozesse, die diese erzeugen, zu erkunden. Jedes Jahr beschäftigt sich das Festival mit einem bestimmten Thema, mit dem sich die künstlerischen Produktionen in besonderer Weise auseinandersetzen und die immer in einem sozialen Kontext stehen. Das Konzept des *Urbanfestival* verbirgt sich hinter der Idee, dass Stadt ein Ort ist, der durch das Handeln seiner BewohnerInnen produziert wird. Kunst soll zu einer gesellschaftlichen Praxis werden. Um der Gefahr der Instrumentalisierung von Kunst in städtischen Aufwertungsprozessen zu entkommen, findet das Festival und die einzelnen künstlerischen Programmpunkte nicht an einem besonderen Ort, sondern über die ganze Stadt verteilt statt. Es wird kein problematischer Raum verhandelt.¹⁰

Organisiert wird das Festival von *BLOK*, einem KuratorInnenkollektiv aus Zagreb, deren Arbeit zwischen den Feldern Kunst, Aktivismus und Städtebau angesiedelt ist. Ihre Projekte sind als Plattform für die Zusammenarbeit von KuratorInnen, KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, AktivistInnen und allen, deren Interesse Angelegenheiten des öffentlichen Raumes sind, konzipiert.¹¹

10 Vgl. Vukovic in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 79

11 Vgl. http://www.blok.hr/?page_id=38&lang=en [09.05.2014]



Abb. 56

* CITY MINE(D)

Ort: Brüssel, London, Barcelona [BE, GB, E]

Zeitraum: seit 1990

Webseite: www.citymined.org



City Mine(d) ist ein internationales Netzwerk aus unterschiedlichen stadtaktivistischen Initiativen, Kollektiven und Individuen. Als Non-Profit-Organisation bewegen sich die beteiligten Akteure an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik, um wichtige Fragen der Stadtentwicklung zu verhandeln. Für lokale Themenstellungen eröffnen sie ein breit diskutiertes Spektrum auf europäischer Ebene.

Ihre Kritik richtet sich vornehmlich gegen die zunehmende Privatisierung des öffentlichen Raumes, dessen Wiederaneignung seitens der BürgerInnen ein Ziel in der Arbeit des Netzwerks darstellt, das sie über die Methoden künstlerischer Intervention, Action Research und der Aktivierung von Netzwerken zu erreichen versuchen.

City Mine(d) sammelt dabei generiertes Wissen, um es neuen Initiativen und Organisationen zur Verfügung zu stellen. Neben der Einrichtung eines Dokumentationszentrums, befüllen die Akteure eine Reihe von Blogs, halten Kurse, Tutorien und Workshops in verschiedenen Bildungszentren, veröffentlichen Publikationen und organisieren Konferenzen und Seminare. *City Mine(d)* versucht über lokale Maßnahmen eine Veränderung des stadtplanerischen Diskurses in größerem Rahmen zu erreichen.¹²

12 Vgl. <http://www.citymined.org/aboutus.php> [09.05.2014] bzw. PEPRAV 2007

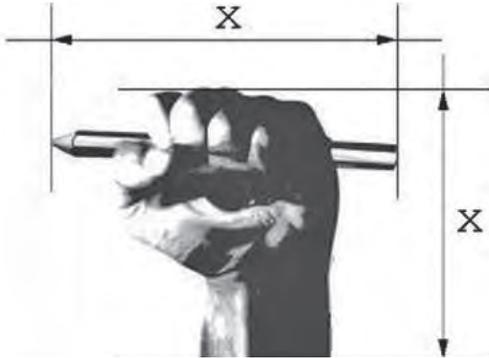


Abb. 57

*ECHELLE INCONNUE

Ort: Rouen [FR]

Zeitraum: seit 1998

Webseite: www.echelleinconnue.net



Rund um Fragen wie *Was ist dieser Raum, in dem wir leben? Ist er Architektur? Städtebau?* beschäftigten sich die Mitglieder von *Echelle Inconnue* in ihren Projekten im öffentlichen Raum gemeinsam mit ArchitektInnen, KünstlerInnen, Studierenden genauso wie mit BewohnerInnen oder Obdachlosen. Ihre Projekte erreichen dabei ein breit gefächertes Spektrum von Formaten. *Echelle Inconnue* inszeniert dabei Workshops direkt an Orten, an denen die Menschen leben, mit denen sie arbeiten.¹³

Echelle Inconnue ist eine KünstlerInnengruppe, die Stadtplanung, wie sie gemacht wird, in Frage stellt und sich in einen ständigen Kampf gegen die Institutionen begibt. Sie ist der Meinung, dass Stadtplanung nur von den Menschen gemacht werden kann, die in der Stadt selbst leben; im speziellen von denjenigen, die in irgendeiner Form gesellschaftlich benachteiligt sind. Ihre Arbeit versteht die Gruppe als politisch, und die politische Aktion möchte sie auch in die Stadtplanung holen, indem sie hier mehr Demokratie fordert. Sie kritisiert, dass derzeit Demokratie für die BürgerInnen nur das geheime Ankreuzen auf einem Wahlzettel in einer Wahlkabine darstellt.

Die Gruppe hegt die große Befürchtung, wenn das Politische aus der Stadtplanung verschwindet, dann wird es auch nicht mehr notwendig sein, sich Wissen anzueignen, über den Raum, in dem man lebt und wie man in ihm zusammenlebt.¹⁴

¹³ Vgl. <http://www.echelleinconnue.net/> [09.05.2014]

¹⁴ Vgl. PEPRAV 2007.



Abb. 58

*EVOLUTIONÄRE ZELLEN

Ort: Frankfurt [D]

Zeitraum: 2002, 2004

Webseite: www.fingerweb.org



Seit 1998 initiiert die KünstlerInnengemeinschaft *finger* Projekte, die sich mit der Gestaltung von Gesellschaft auseinandersetzen. Meist sind es Mikrosysteme, in denen neue Gesellschaftsmodelle erprobt werden, *evolutionäre Zellen*. *Evolutionäre Zellen* nennt sich deshalb ein Wettbewerb, der vom KünstlerInnenkollektiv *finger* in den Jahren 2002 und 2003 ausgeschrieben wurde. In Zusammenarbeit mit öffentlichen Institutionen und musealen Einrichtungen konnte jedes Mal ein Preisgeld von insgesamt € 10.000 vergeben werden. Der Wettbewerb als Beteiligungsmodell soll dazu beitragen, ein Bild der gegenwärtigen Gesellschaft zu konstruieren, als auch zur Entwicklung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung beizutragen. Dabei sollen die eingereichten Projekte vor allem Vorstellungsräume schaffen, wie man selbst handeln kann. *Evolutionäre Zellen* bezeichnen ein Instrument zur Gesellschaftsgestaltung. *finger* testet eine solche Zelle in Form der Stadtmkerei Frankfurt. Auf den Dächern Frankfurts werden Bienenstöcke installiert, der geerntete Honig über die jeweils gastgebende Institution verkauft. Es hat sich herausgestellt, dass auch Stadt einen guten Lebensraum für Bienen darstellen kann und Imkerei gut funktioniert. Ihre unterschiedlichen kulturellen und sozialen Aspekte werden von *finger* über das Medium Ausstellung [und Symposium] vermittelt.¹⁵

¹⁵ Vgl. www.fingerweb.org [09.05.2014]



Abb. 59

*LENDWIRBEL

Ort: Graz [A]

Zeitraum: seit 2007

Webseite: lendwirbel.at



Das Viertel rund um das im Jahr 2003 eröffnete Kunsthaus im Grazer Bezirk Lend hat sich in den letzten Jahren zur Kernzone der sogenannten jungen Kreativen in Graz entwickelt. Der Grund liegt wie in vielen vergleichbaren Beispielen im Vorhandensein vieler günstiger Raumressourcen, da der Bezirk seit jeher zu den günstigsten und den am meisten vernachlässigten der Stadt gehört. Gemeinsam mit einer Reihe anderer Start-Up Unternehmen siedelte sich auch ein Friseursalon an, der seine Eröffnungsfeier in den öffentlichen Raum rund um das Ladenlokal verlegte und ein ausgelassenes Fest mit MusikerInnen und DJs unter dem Motto *Lendwirbel* feierte. Im Folgejahr wurde versucht, diese Form des Gassenfestes zwischen Mariahilferplatz und Lendplatz zu wiederholen und auf ein ganzes Wochenende auszudehnen. Aus einem Fest heraus entstand ein jährlich Anfang Mai stattfindendes Festival, das sich über das Feiern hinaus über unterschiedliche künstlerische Formate mit gesellschaftlichen Fragetellungen auseinandersetzt, die vorwiegend die eigene Umgebung betreffen.¹⁶

Diese Auseinandersetzungen verhandeln meist Themen rund um die Veränderung der Verhältnisse des Viertels: Wie vertragen sich die neuen Nutzungsformen mit den ursprünglichen? Wie kann dieses Spannungsfeld zur Zufriedenheit aller gestaltet werden?¹⁷

¹⁶ Vgl. <http://lendwirbel.at/info/> [09.05.2014]

¹⁷ Vgl. Kühberger in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 79



Abb. 60

*PRO-TEST-LAB

Ort: Vilnius [LT]

Zeitraum: seit 2005

Webseite: www.vilma.cc/LIETUVA



Kinos waren zu sowjetischen Zeiten öffentliches Eigentum und waren ein wichtiges Zentrum für Zusammenkünfte, Diskussionen und Veranstaltungen. In den 1990er Jahren wurden die Kinohäuser jedoch nach und nach privatisiert und zu einem begehrten Objekt auf dem Immobilienmarkt. Als auch das letzte Kino LIETUVA verkauft werden sollte, formte sich eine Protestorganisation aus Zivilbevölkerung und AktivistInnen, die sich im Gebäude zusammenfanden und ein Laboratorium für öffentliche Interventionen einrichteten. Doch auch gegen viele andere Privatisierungen, wie die der Schwimmbäder, richtet sich der Protest. Unter den AktivistInnen befinden sich vor allem KünstlerInnen, ArchitektInnen, FilmemacherInnen, die über unterschiedliche Methoden versuchten, Menschen für den Protest gegen die Privatisierung zu mobilisieren, und die Bedeutung eines öffentlichen Zentrums zu betonen. Dafür wurden Workshops, Talkshows, Konzerte, Plakataktionen, Kochstudios, Straßenspiele organisiert, sowie Arbeitsgruppen geformt, um Strategien eines weiteren Vorgehens zu entwickeln. Kunst, Protest, zivilgesellschaftliches Engagement werden eins. Zusätzlich reisten die AktivistInnen von einem künstlerischen Event zum Anderen, um diesen Protest bekannt zu machen. Nach drei Jahren wurde das Kinogebäude doch an einen Investor verkauft, seitdem herrscht darum ein Rechtsstreit.¹⁸

¹⁸ Vgl. <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=60&pos=1&textid=2231&lang=de> [09.05.2014]



Abb. 61

*PUBLIC WORKS

Ort: London [GB]

Zeitraum: seit 1999

Webseite: www.publicworksgroup.net



Public Works ist ein Kunst- und Architekturbüro, dessen Arbeiten sich im und mit öffentlichem Raum befassen. Die Gruppe verhandelt hier Fragen, wie der öffentliche Raum durch verschiedene BenutzerInnen und bestehende Dynamiken geprägt wird. Ihr Schwerpunkt liegt in der Herstellung und Erweiterung eines besonderen öffentlichen Raums durch Beteiligung und Kooperationen und sie versucht über ihre Arbeit soziale, architektonische und diskursive Räume zu produzieren. Dafür entwickelt sie physische, strukturelle Elemente, organisiert öffentliche Veranstaltungen und gestaltet Publikationen.

Mithilfe künstlerischer Methoden erforscht *Public Works* im öffentlichen Raum vorherrschende Prozesse um daraus gleichermaßen Szenarien zu entwickeln, die direkt und ob ihrer nachhaltigen Wirksamkeit getestet werden.

Architektur ist nicht etwas, das in der Zukunft oder hinter dem Computer stattfindet, so *Public Works*, sondern sucht offene Plattformen, die sich direkt mit den Dynamiken eines Ortes auseinandersetzen und sich auf diesen einlassen. Zurzeit sind es Torange Khonsari und Andreas Lang, die die Arbeit von *Public Works* maßgeblich bestimmen. Projektbezogen können sie auf ein großes Netzwerk von Akteuren und MitarbeiterInnen zurückgreifen.¹⁹

¹⁹ <http://www.publicworksgroup.net/about/> [09.05.2014]

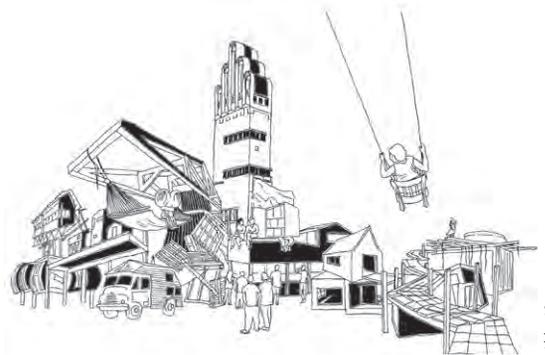


Abb. 62

*RAUMLABOR BERLIN

Ort: Berlin [D]

Zeitraum: seit 1999

Webseite: raumlabor.net



raumlabor bildet ein Netzwerk aus acht ArchitektInnen, deren Arbeit an der Schnittstelle zwischen Architektur, Stadtplanung, Kunst und Intervention angesiedelt ist. Die ArchitektInnen beschäftigen sich am liebsten mit schwierigen Orten, wie ungeliebte städtische Restflächen, und betrachten sie als Experimentierfelder, in denen sie ungenutzte Potenziale erkennen und versuchen diese zu aktivieren. Damit erhoffen sie neue Nutzungsmuster zu generieren. Sie nutzen das ExpertInnenwissen und die Erfahrungen der BewohnerInnen, aus denen sie individuelle und spezielle Informationen eines Ortes gewinnen können. Es sind Geschichten, Wünsche, Bedürfnisse, Defizite, aus denen sie Bilder generieren und Bündnisse zwischen lokalen Akteuren und externen SpezialistInnen schmieden, um mögliche Zukunftsgestaltungen zu entwickeln und zu testen. *Forschungsbasiertes Gestalten* wird das von der Gruppe genannt, in einem anderen Kontext auch *aktivierende Planung*. Mit urbanen Interventionen eröffnen sie atmosphärische Räume. *raumlabor* versteht sich nicht als Problemlöserin, sondern versucht Prozesse zu initiieren, aus den vorhandenen Ressourcen zu schöpfen und mit den Gegebenheiten umzugehen.²⁰

²⁰ <http://raumlabor.net/statement/> [09.05.2014]



Abb. 63

*RECYCLEART

Ort: Brüssel [BE]

Zeitraum: seit 1997

Webseite: www.recyclart.be



Recyclart fungiert derzeit als künstlerisches Laboratorium, als kreatives Zentrum für kulturelle Debatten, als Akteur in der kommunalen Öffentlichkeit, als Schulungszentrum und als ein Ort der Begegnung und des Experiments. Ort des Schaffens ist ein leerstehendes Bahnhofsgebäude an der Bahnstrecke zwischen Brüssels Süden und seinem Zentrum. Diese Strecke verbindet einen Ort der Arbeit mit jenem des Wohnens. Das Zentrum von *Recyclart* befindet sich also inmitten eines Raumes des Übergangs. Und so verstehen sie auch ihre Arbeit: als Zwischenstation, über die man sich Inspiration für weiteres Vorgehen holen kann.

Recyclart entwickelt Projekte im öffentlichen Raum um mittels verschiedener Medien und künstlerischer Disziplinen unterschiedliche Menschen zusammenzubringen. In Brüssel treffen viele Kulturen aufeinander, was für *Recyclart* den besonderen Reiz der Stadt ausmacht und Alltagsrealitäten spannender. Das Zentrum organisiert Partys, Konzerte, Fotoausstellungen, Diskussionen und Vorträge über Architektur, den öffentlichen Raum und Design. Außerdem gibt es vier Arbeits- und Ausstellungsräume, die temporär an bildende KünstlerInnen vergeben werden.²¹

21 Vgl. <http://www.recyclart.be/fr/english-summary> [09.05.2014] bzw. PEPRAV 2007



Abb. 64

*<ROTOR>

Ort: Graz [A]

Zeitraum: seit 2000

Webseite: rotor.mur.at



<rotor> ist ein Kunstverein und nutzt den öffentlichen Raum als Ort einer zeitgenössischen bildenden Kunstproduktion, um Schwellen abzubauen und möglichst viele Menschen in Berührung mit Kunst zu bringen. Margarethe Makovec und Anton Lederer, GründerInnen des Vereins, verhandeln in ihrer Arbeit Themen des gesellschaftlichen Wandels und das Zusammenleben in der Stadt. Gegenwärtige soziale, politische, ökologische und ökonomische Fragestellung bestimmen das Repertoire an Arbeiten.

Dabei setzen sie auf vernetztes Handeln und das Agieren über die Grenzen der Kunst hinaus, auch mit Projekten in anderen europäischen Städten, die wie <rotor> eine spezielle Ausrichtung auf die Themen Nachbarschaft und Transformationen im öffentlichen und sozialen Raum haben. Urbanes Handeln nennt der Verein seine Arbeit. Recherche und Mapping zählt zu den Arbeitsmethoden, Zusammenarbeit mit ansässigen Institutionen und Initiativen wird verstärkt betrieben, Kommunikation mit Verwaltung und Politik aktiv gesucht, mit künstlerischen Werkzeugen BewohnerInnen ein Wort gegeben, Voneinanderlernen in Workshops vorangetrieben. In Graz hat <rotor> seinen Sitz zwischen Volksgarten und Annenstraße, um die sich ihre lokale Arbeit dreht. Der von ihnen entwickelte Name Annenviertel für das Projektgebiet hat sich mittlerweile als allgemeiner Begriff für den Stadtteil durchgesetzt.²²

22 Vgl. http://rotor.mur.at/frameset_derrotor-ger.html [09.05.2014]



Abb. 65

*SOCIAL IMPACT

Ort: Linz [A]

Zeitraum: 1997 - 2010

Webseite: social-impact.at



Vom Künstler Harald Schmutzhard gegründet arbeitete, die KünstlerInnengruppe *Social Impact*, die sich erst später rund um Schmutzhard zu einem Team formierte, daran, gesellschaftspolitische Konflikte sichtbar zu machen. Schwerpunkt legte sie dabei auf benachteiligte Gruppen. Auftretende Konfliktfelder wurden über eigens entwickelte Prozesse für die Öffentlichkeit sichtbar gemacht. Mit wissenschaftlichen und künstlerischen Methoden wurden erst Recherche betrieben, die bearbeitete Problematik illustriert und in einem weiteren Schritt Produkte entwickelt, die zu einer nachhaltigen Lösung des Konflikts wirksam sein sollten.

Als Gestaltungsmittel diente jeweils das für den jeweiligen Prozess individuell passende Medium:

Bilder, Grafiken, Videos, partizipative Prozesse, Performances, Aktionen, Gewinnspiele, Vorträge, Inszenierungen, Plakate und vieles mehr.

Dokumentation und Ergebnisse der Projekte wurden so aufbereitet, dass sie über Ausstellungen oder Präsentationen ins Kunstsystem rücktransferiert werden konnten. Damit wird die Diskussion über eine gesellschaftliche Verantwortung und Relevanz von Kunst innerhalb ihres Systems angeregt.²³

23 Vgl. <http://www.social-impact.at/Page1/> [09.05.2014]



Abb. 66

*SOHO IN OTTAKRING

Ort: Wien [A]

Zeitraum: seit 1999

Webseite: www.sohoinottakring.at



Aus einer KünstlerInneninitiative heraus entstand *Soho in Ottakring* als jährlich im Mai stattfindendes zweiwöchiges Stadtteilfestival rund um den Brunnenmarkt in Wiens 16. Stadtbezirk Ottakring. Initiiert wurde es von der Künstlerin Ula Schneider, die selbst im Quartier zuhause ist und eine gemeinsame Aktionsplattform für lokale KünstlerInnen schaffen und dafür gleichzeitig die vielen leerstehenden Geschäftslokale nutzen wollte.

Urbanität, Stadtteilentwicklung und Möglichkeiten der Partizipation bilden den Fokus der Themen, die über das Festival hinausgetragen werden sollen. Internationale wie nationale KünstlerInnen und TheoretikerInnen kooperieren mit lokalen Gruppen und Initiativen und entwickeln kreative Arbeiten und temporäre künstlerische Interventionen im Spannungsfeld eines mit unterschiedlichen Interessen und Problemen behafteten Stadtgebiets. Die Akteure nutzen den vorhandenen Raum und bespielen den Ort mit verschiedenen Projekten, deren Bandbreite von klassischen Ausstellungen bis hin zu sozialpolitisch engagierten Kunstprojekten reicht.

2012 entschied man sich, in biennalem Rhythmus fortzuführen, und das Festival auch an anderen Orten in Ottakring, wie derzeit in Sandeilen, stattfinden zu lassen. Heute versteht sich *Soho in Ottakring* eher als Stadtteil- denn als Kunstfestival.²⁴

24 <http://www.sohoinottakring.at/de/soho-in-ottakring/> [09.05.2014]



Abb. 67

*SPACEWALK

Ort: Europa [vorwiegend D]

Zeitraum: seit 1993

Webseite: www.space-walk.com



Ganz im Sinne von Joseph Beuys macht *SPACEWALK* Menschen zu KünstlerInnen, und somit von BetrachterInnen zu Beteiligten, zu GestalterInnen ihrer Lebenswelt. Der Schauspieler Markus Kissling gründete *SPACEWALK* Anfang der 1990er Jahre, aus einem Bedürfnis heraus, mit seinen Fähigkeiten mehr zu tun, als zu unterhalten, sondern Menschen zu aktivieren, für ihrer Wünsche und Bedürfnisse einzutreten. *SPACEWALK* besteht aus einem Netzwerk von mehr als 30 KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, PädagogInnen.²⁵

Ihre Arbeit betrifft städtische Problemfelder. *SPACEWALK* wird von PlanerInnen geholt, die nicht mehr weiterwissen. Über einen relativ kurzen Zeitraum beschäftigt sich das Netzwerk mit einer Situation und versucht alle möglichen dazu herrschenden Meinungen und Standpunkte einzuholen, mit allen Akteuren und Institutionen zu sprechen. Dabei geht es davon aus, dass das, wovon alle sprechen, das Problem sein muss. Darauf baut *SPACEWALK* seine Entscheidung, welcher Ansatz für eine eventuelle Lösung herangezogen werden kann, oder auch, dass es möglicherweise keine gibt. Danach richtet sich das weitere Vorgehen des Netzwerks, das sich auch selbständig um Finanzierung um Umsetzbarkeit eines Projektes kümmert.

²⁵ Vgl. Kissling 2005, S. 244 - 246 bzw. <http://www.space-walk.com/>

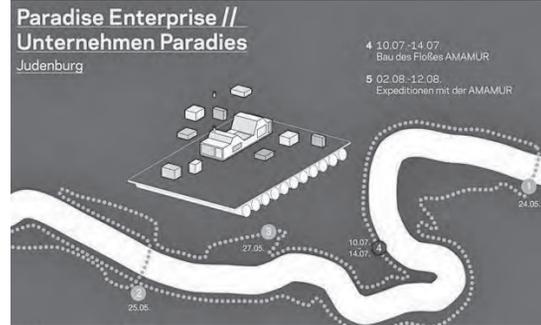


Abb. 68

*TRANSPARADISO

Ort: Wien [A]

Zeitraum: seit 1999

Webseite: www.transparadiso.com



Die ArchitektInnen, UrbanistInnen und KünstlerInnen Paul Rajakovics und Barbara Holub verstehen *transparadiso* also Plattform für eine erweiterte urbane Praxis. Ausgehend von dem Umstand, dass sich verändernde urbane Fragestellungen neuer Formen der Auseinandersetzung bedürfen, versuchen sie in ihrer Arbeit aktuelle künstlerische und urbanistische Praktiken zu einer neuen städtebaulichen Methode zu entwickeln. Diese mögliche Strategie verstehen sie als *Direkter Urbanismus*. Ihre Arbeitsweise ist als transdisziplinär, kooperativ und kontextuell zu beschreiben. *transparadiso* bewegt sich dabei im Spannungsfeld von Kunst, Architektur und Urbanismus sowie Theorie und Praxis.

Ende 2013 veröffentlichten sie ein Buch unter dem Titel *Direkter Urbanismus*, das ihre Arbeiten der letzten 15 Jahre reflektiert, deren Schwerpunkt in der Umsetzung soziokultureller Projekte liegt. Diese Projekte reichen von urbanen Interventionen, Performances oder Installationen bis hin zu Designobjekten, architektonisch baulichen Eingriffen und städtebaulichen Konzepten. Forschung spielt im Wirken von *transparadiso* eine entscheidende Rolle. Neue Forschungsansätze entwickeln sie häufig aus ihrer Praxis im öffentlichen Raum.²⁶

²⁶ <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=42> [09.05.2014]

III. KUNST, ÄSTHETIK, KOMMUNIKATION

*»Genau genommen gibt es ›die Kunst‹ gar nicht. Es gibt nur Künstler.
Einstmal waren das Leute, die farbigen Lehm nahmen und die rohen
Umriss eines Büffels auf eine Höhlenwand malten.«¹*

¹ Gombrich 1950/2002, S. 15

Der Kunstbegriff

WIE MAN KUNST DEFINIERT

Was also ist die Kunst, von der man sich soviel verspricht? Sich diese Frage zu stellen, ist in Anbetracht der Tatsache, dass dies eine Vielzahl von VertreterInnen unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen bereits getan haben, durchaus gerechtfertigt. Es ist jedoch noch nicht gelungen, eine eindeutige Definition für *die Kunst* zu finden. Zumal es schwer ist den Begriff *die Kunst* in seiner Singularität zu fassen, lässt er sich auch nicht so leicht eingrenzen. Die Handlungskunst auf der einen Seite, die im Feld von Sozialarbeit bis zum Festival angesiedelt ist, der klassische Kunstbegriff auf der anderen Seite, der *Kunst* gern als Bilder an der Wand versteht, und die Musik, die Literatur, das Theater. Dabei gibt es diejenigen, die in einer partizipativen Kunst Hoffnung sehen und diejenigen, die fürchten, dass die Kunst über ihr sozialpolitisches Engagement ausgenutzt wird. Betrachten wir die philosophischen Auseinandersetzungen mit Kunst, so wird man feststellen, dass Kunst eine Frage des Geistes ist und somit ein Gegenstand des Verstehens ist. Dass darüber auch häufig emotionale Diskussionen geführt werden, versteht sich dabei fast von selbst.

Dass sich der Kunstbegriff immer wieder verändert, wir immer wieder neu definieren, was Kunst sein darf und bedeuten soll, ist nicht neu. Wir befinden uns mitten in einem Prozess der Veränderung, der bereits in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts eingeleitet wurde, und den die KünstlerInnen der Zeit auch aktiv mitgestalten und vorantreiben.

Kreativität bedeutet, ein Problem lösen zu können, einen Formfindungsprozess in Gang zu setzen. Kunst bezeichnet einen kreativen Prozess, dessen Ergebnis ein Werk sein kann, oder dessen Sinnhaftigkeit im Prozess selbst liegt. Manchmal ist dieser Prozess auch nur die theoretische Auseinandersetzung mit demselben. Das führt dazu, dass wir mit dem Begriff heute gewissermaßen verschwenderisch umgehen, da sich künstlerisch kreative Prozesse in so viele Bereiche des Lebens eingeschrieben haben, dass es oft schwer fällt zu unterscheiden, was nun Kunst ist und was nicht. Die einen fürchten daher die Auflösung all dessen, was Kunst bisher war, die anderen freuen sich, dass die Kunst im Alltag endlich angekommen zu sein scheint. Dieses Übergreifen in alle Fragen der Gesellschaft macht es manchmal schwer, den Künstler, die Künstlerin, von anderen SpezialistInnen, die sich im Feld der Kunst und Kreativität bewegen, zu unterscheiden. Pierangelo Maset ist der Meinung, dass die Aufgabe der Kunst darin besteht, über die ihr zugeschriebene Autonomie und den damit verbundenen Möglichkeiten *Handlungen* auszulösen. Autonomie beschreibt im Wesentlichen, dass Kunst weder nützlich, moralisch oder gesellschaftlich beeinflusst sein und in keiner Weise eine Nachahmung der Natur darstellen muss. Der Autonomiebegriff sei für die Kunst weitgehend genug verhandelt worden, und es sei der Kunst in drei Entwicklungsschritten [»1. *Die Loslösung der Kunst von der gesellschaftlichen Bindung*, 2. *Die Ausbildung einer individuellen Künstlerpersönlichkeit*, 3. *Die moderne Zweckfreiheit*

des Werkes«^{2]} gelungen, diesen für sich zu beanspruchen. Als logische Konsequenz wäre nun der nächste Schritt die Generierung emanzipatorischer Handlungen durch künstlerische Autonomie.³

Eine andere Form von Autonomie verfolgten die VertreterInnen der *l'art pour l'art*. Die Theorie, der *Kunst um der Kunst Willen*, stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, und geht darauf zurück, dass Kunstwerke ursprünglich als Informationsträger entstanden sind. Da dies aufgrund von Umständen wie die Entstehung der Fotografie nicht mehr notwendig war, sollte nun das Ziel verfolgt werden, die ästhetische Gestaltung eines Kunstwerkes in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken. Auch die KünstlerInnen, die hinter einem Kunstwerk stehen, müssen gleichgültig werden. Nur so könne die Kunst autonom sein.⁴

Wenn man von Kunst spricht, dann lässt sich dies nicht so einfach definieren.»*Die Kunst geht sicherlich nicht im Begriff auf, doch ohne Begriff gibt es keine Fortsetzung der Kunst.*«⁵ Für die Verständigung kann es jedoch einfacher sein, jeweils zu klären, in welchem Sinne wir den Begriff verwenden. Maset schlägt deshalb eine Einteilung des Kunstbegriffs in vier Bereiche vor:⁶

Der *repräsentative Kunstbegriff* beschreibt die Fortsetzung bestehender Traditionen und Strukturen, jedoch immer begleitet von Innovationen und Grenzüberschreitungen im Feld der Kunst. Unter einem *strategischen Kunstbegriff* versteht Maset die Transformation des Kunstbegriffs über die Veränderung von Praktiken und Diskursen der Kunst, ausgelöst durch netzwerkartige Zusammenarbeit innerhalb des Feldes. Ein *taktischer Kunstbegriff* versteht sich nicht als Veränderung eines Systems, sondern als Austauschen und Ersetzen vorhandener Begriffe in *taktisch* klügere Bezeichnungen. Der *parasitäre Kunstbegriff* wird dann verwendet, wenn nicht ursächlich künstlerische Handlungen unter dem Deckmantel der Kunst gemacht werden. Darunter fällt in gewissem Grad auch die sozial engagierte Kunst, auf die in dieser Arbeit noch eingegangen werden wird.

»Der Grundgedanke, dass die Kunst in der Lage wäre, positiv auf die Gesellschaft einzuwirken, findet sich in den Theorien in der einen oder anderen Form im ganzen 20. Jahrhundert wieder. Gesellschaftliche Veränderungen und Erfahrungen wie die zwei Weltkriege lassen Fortschrittsglauben und Zukunftsoptimismus größtenteils verschwinden; die Kunst hingegen wird auf lange Sicht als Zufluchtsort vor Entfremdung verstanden, als Hort von Authentizität und mögliches Aktionsfeld des Widerstandes, sei er ästhetischer oder politischer Natur.«⁷

2 Maset in Rollig/Sturm 2002, S. 90

3 Vgl. ebda S. 89 - 90

4 Vgl. http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5361.html [13.02.2014]

5 Maset in Rollig/Sturm 2002, S. 95

6 Vgl. ebda S. 93 - 94

7 Danko 2012, S. 27

Es hat sich das Bedürfnis eingestellt, mit Hilfe der Kunst gesellschaftliche Diskurse zu analysieren und sich gegebenenfalls einzuschalten. Kunst und Öffentlichkeit müssen in einen Dialog treten. Es geht so weit, dass diese Form zu agieren von der Kunst *eingefordert* wird.⁸ Immer wieder bezieht man sich in diesen Forderungen auf Felix Guattari und Gilles Deleuze, die in der Kunst, so sie *ureigenste Bestimmung* erreicht hat, als Wunschmaschine funktionieren kann.⁹ Maset fragt sich deshalb, was diese *ureigenste Bestimmung* von Kunst sei, und wie sie diesen Forderungen gerecht werden kann, wenn doch die *»Kunst sich häufig und gern prostituiert, sich in den Dienst repressiver und menschenverachtender Mächte gestellt hat und auch heute noch im allgemeinen eher der sozialen Distinktion als der Entwicklung ethischen Handelns dient.«*¹⁰

Auch Pierre Bourdieu beschäftigte sich vor allem in seiner Abhandlung über *Die Regeln der Kunst* mit Handlungen und Haltungen der Kunst. *»Im Rahmen seines Entwurfs des sozialen Raums untersuchte er nun den Kunstkonsum und die Kunstrezeption, also die Zusammenhänge von ästhetischen Einstellungen, kulturellen Praktiken, Konsumgewohnheiten und sozialen Positionen.«*¹¹ Nach Schumacher geht es Bourdieu in seinen Untersuchungen zur Kunst und zur künstlerischen Produktion darum, den Mythos um die Effekte und Wertzuschreibungen von Kunst aufzuklären.¹²

*»Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.«*¹³

EINE HISTORISCHE ANNÄHERUNG

»Kunst kommt von Können!«, sagen viele, die meinen, sich damit besonders humorvoll über den Kunstbegriff zu äußern. Auch wenn die Herleitung des Wortes etymologisch durchaus umstritten ist, haben sie inhaltlich aber damit gar nicht so unrecht, wenn man den Ursprüngen des Kunstbegriffes und seinem Verhältnis zur bildenden Kunst nachgeht. Allgemein wird der Begriff Kunst aus der lateinischen Übersetzung *ars* und der griechischen Übersetzung *téchnē* hergeleitet, die jeweils einen handwerklichen Begriff der Herstellung beschreiben.¹⁴

Seit der Antike bezeichnete man diejenigen als KünstlerInnen, die einem Studium der sieben sogenannten *freien Künste* nachgegangen sind. Kunst steht hier als Synonym für

8 Vgl. Rollig/Sturm in Rollig/Sturm 2002, S. 13

9 Vgl. Maset in Rollig/Sturm 2002, S. 86

10 ebda S. 87

11 Schumacher 2011, S. 23

12 Vgl. ebda S. 59f

13 Adorno 1970, S. 9

14 Vgl. Bertram 2005, S. 58

Wissen und Erkenntnis, und meint damit die Wissenschaften, wie wir sie heute verstehen. Die *artes liberales* wurden als solche bezeichnet, weil es nur den *freien* Bürgern erlaubt war, sich einem Studium zu widmen. Also denjenigen, die aufgrund ihres gesellschaftlichen Status keinen körperlichen Betätigungen nachgehen mussten. Ihnen waren die intellektuellen Auseinandersetzungen mit den ausschließlich theoretischen Fächern der *artes liberales* vorbehalten. »Die Künste der freien Bürger vermittelten Grundkenntnisse, die im politischen Leben und zur Organisation der Wirtschaft notwendig waren.«¹⁵ Grammatik, Rhetorik und Dialektik sowie Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Erstere wurden unter dem Begriff *Trivium* zusammengefasst, die übrigen als *Quadrivium* bezeichnet. Diese Studien galten als Grundlage für die eigentlichen berufsbildenden Studien Medizin, Rechtswissenschaften und Theologie.¹⁶

Alles Technische und Handwerkliche fiel nicht darunter. Eine bedingte Zuordnung dieser Berufsfelder zu den Künsten geschah erst im 12. Jahrhundert als der französische Gelehrte Hugo St. Victor den *artes liberales* die *artes mechanicae* gegenüberstellte. Er teilte diese in *lanificium* (Textilverarbeitung), *armatura* (Waffen-, Bau- und Kunsthandwerk), *navigatio* (Schifffahrt und Handel), *agricultura* (Landwirtschaft), *venatio* (Jagd und Lebensmittelgewerbe), *medicina* (Heilkunst) und *theatrica* (Schauspielkunst, Ritterspiele).¹⁷ Die bildenden Künste, wie wir sie heute verstehen, waren also den technischen Künsten untergeordnet, und wurde auch hier nur als Teil der Waffenkunst verstanden. Insgesamt hatte aber diese Bezeichnung des Handwerks als Kunst und die Einteilung keine große Auswirkung auf das Ansehen des Handwerks.

Die Zugehörigkeit zu den jeweiligen *artes* beinhaltete also auch eine gesellschaftliche soziale Komponente. Dass viele heute mit Kunst vornehmlich Bilder und Skulpturen verbinden, geht also auf die Bemühungen der Maler und Bildhauer aus dem späten 16. Jahrhundert zurück, ihre Tätigkeiten in das Feld der freien Künste aufzunehmen um damit einen gesellschaftlichen Aufstieg zu erreichen. »Mit dem Begriff Kunst ahmten sie somit Wissenschaften nach, die an staatlichen Institutionen unterrichtet werden und deren Vertreter anschließend zum großen Teil in den Staatsdienst treten.«¹⁸ Dass es der Malerei gelang, in den Kreis der Künste aufzusteigen, ist nach Stefan Heidenreich zweier Entwicklungen zu verdanken. Einerseits die Erfindung und Einführung von Papier sowie die Verwendung des arabischen [Dezimal]Zahlensystems mit der Zahl 0 und der damit verbundenen Vereinfachung der Rechenarten. Alles konnte in mathematischen Verhältnissen ausgedrückt werden und Gegenstände in Zahlen dargestellt werden, alles konnte also gemessen oder gezählt und auf Papier festgehalten werden. Die Malerei brachte die Mathematik in ihre Bilder und mit ihr die Möglichkeiten der Perspektive und Proportionen. Damit entstand ein Verfahren, das es vermochte, die Wirklichkeit abzubilden. Dies war nun auch der Anspruch,

15 Heidenreich, 1998/2009, S. 19

16 Vgl. ebda S. 17ff

17 Edel 2009, S. 2

18 Heidenreich, 1998/2009, S. 10

den man an die Malerei stellte. Mathematik und Geometrie waren Teil der freien Künste, da sich die MalerInnen dieser Wissenschaft für die Herstellung ihrer Werke bedienten, stieg ihr Handwerk in den Kreis der Künste auf.¹⁹

KUNST ALS DARSTELLUNG

Solange die Malerei noch als Handwerk galt, wurden Bilder nach ihrem Materialwert beurteilt. Mit der Zuordnung der Malerei zu den Wissenschaften, und damit zu den Produzenten von Information statt Waren, wurden auch neue Kriterien in der Bewertung von Bildern eingeführt. Es ging um die Ausführung der perspektivischen Techniken, die Genauigkeit der Darstellung, der übermittelten Informationen, Reinheit, Textur und ähnliches.²⁰ Damit erhielt auch die Person des Künstlers, der Künstlerin einen neuen Stellenwert; es wurde plötzlich wichtig, wer der Schöpfer, die Schöpferin eines Bildes ist, aus welcher Schule er/sie entstammt. Der Name wird hier zum Programm. Dass sich damit unter den MalerInnen ein Konkurrenzkampf ausbildete ist nachzuvollziehen, da sich plötzlich die Bezahlung auch nach dem Ruhm des Künstlers, der Künstlerin richtete. Damit wird auch kunstgeschichtlich eine neue Form der Bewertung kunsthistorischer Epochen eingeleitet. Es wird zunehmend nach KünstlerInnen geordnet, nicht nach den Bildern selbst. Dieser künstlerische Konkurrenzkampf ließ auch eine neue wirtschaftliche Form des Kunsthandels entstehen. Einerseits entsteht ein Handel mit Kunstwerken, deren Wert sich nach dem Künstler, der Künstlerin richtet, andererseits werden diese selber europaweit vermittelt, und fanden Anstellungen an unterschiedlichen Höfen. Diese höfische Anstellung war nur möglich, da die MalerInnen nun auch VertreterInnen der freien Künste waren, und damit auch mit den einhergehenden Freiheiten und Privilegien ausgestattet. Anstatt der Bezahlung pro Werk erhielten sie eine fixe Anstellung und waren nicht mehr abhängig von den Wünschen einzelner AuftraggeberInnen. Mit einer Anstellung auf Lebenszeit hatte das aber nichts zu tun. Je nach der wirtschaftlichen Situation am Hofe, waren die KünstlerInnen die ersten, die auch wieder entlassen wurden, vor allem dann, wenn sie sich noch nicht hinreichend etablieren konnten. Man könnte sagen, eine neue Rolle des Künstlers, der Künstlerin ist entstanden, die gewissermaßen nach wie vor Bestand hat.²¹

Dieser gesellschaftliche Aufstieg blieb jedoch nur vereinzelt KünstlerInnen vorbehalten, solange die Ausbildung der MalerInnen nicht wie die anderen Wissenschaften der *arte liberales* institutionell organisiert war. Die Gründung von Akademien war die Folge; eine der ersten war die von Giorgio Vasari gegründete *Accademia del Disegno*, in der die drei Disziplinen Malerei, Bildhauerei und Architektur ausgebildet wurden. Die Gemeinsamkeit lag hier im *disegno*, in der Zeichnung. Nach und nach wurden Kunstakademien gegründet,

19 Vgl. Heidenreich, 1998/2009, S. 24ff

20 Vgl. ebda S. 40

21 Vgl. ebda, S. 39ff

die unter anderem auch erfolgreich die Loslösung der Kunst von den mathematischen Regeln propagierten. Die Möglichkeiten zur Perfektion der Perspektiv- und Proportionsverfahren war bald ausgeschöpft, ein Übertreffen nicht mehr möglich. Zudem begann man sich mit Kunsttheorie auseinanderzusetzen, verglich Bilder aus unterschiedlichen Zeiten und begann sie zu bewerten und zu unterscheiden. Die sich vor allem in Frankreich etablierenden Akademien verfolgten in ihrer Ausbildung nun vor allem das Ziel, Bilder und Skulpturen zu kopieren um daraus zu lernen. Mit der Einrichtung der Akademien, die bis heute in ähnlicher Form funktionieren, hat man die KünstlerInnen nunmehr unter staatliche Obsorge gestellt. Von der Ausbildung bis zur Anstellung waren die KünstlerInnen Teil eines staatlichen Gefüges.²²

Als Folge der Akademie wurde die Institution des Museums ins Leben gerufen. Auch wenn in den Akademien Werkschauen stattfanden, waren diese nur kurzfristig gedacht. Man begann Museen einzurichten, die als staatliche Institutionen den Auftrag hatten, Kunstwerke zu sammeln, historisch aufzuarbeiten, zu sortieren, auszustellen und ihre Inhalte zu vermitteln. Hier ist zu erwähnen, dass damit auch die Bezeichnung des *Kunststils* entwickelt wurde, die auf den Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann zurückzuführen ist.²³ Heidenreich erklärt außerdem, dass die Speicherung von Kunstwerken von Anfang an bis heute im Museum einem speziellen Prinzip folgt. Kunstwerke werden mit Titel, Entstehungsdatum und Name des Künstlers, der Künstlerin beschrieben. Mit diesen drei Informationen gelingt es uns automatisch, die Kunstwerke in ihren Kontext einzuordnen und ihnen einen Wert zuzuweisen.²⁴

Dass die Bezeichnung *Kunst* nur mehr für die in den Akademien entstehenden Künste ihre Gültigkeit fand, lag im Aufschwung der Naturwissenschaften und der Entwicklung von industriellen Produktionsmechanismen. Die Zünfte wurden obsolet, und mit ihnen die Unterscheidungen der Künste. »Der Begriff der Kunst war frei geworden und konnte von den Malern und Bildhauern, die sich zwei Jahrhunderte lang darum bemüht hatten, endgültig vereinnahmt werden.«²⁵

Doch mit der Errichtung der Museen hat man Institutionen ins Leben gerufen, die Entscheidungen darüber treffen, was den Weg in die Speicher findet und was nicht. Damit gibt das Museum vor, was Kunst ist, und was sie nicht ist. Die Kunst ist so den Regeln des Museums unterworfen. Auch wenn sich seither im System Kunst einiges verändert hat, die Institutionen Museum, Galerie und Ähnliche als Gradmesser der Kunst haben nach wie vor Bestand.²⁶

22 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 44ff

23 Vgl. ebda S. 62ff

24 Vgl. ebda S. 167

25 ebda S. 58

26 Vgl. ebda S. 71f

KUNST ALS AUSDRUCK

Was ausschlaggebend dafür war, dass der Begriff *Kunst* letztendlich auch von der Malerei und Bildhauerei getrennt wurde, so sind sich KunstkritikerInnen einig, war die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert. »*Den direkten oder indirekten Ausgangspunkt fast aller modernen Kunsttheorie bildet bis heute Walter Benjamins Schrift Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit von 1935, die der gesamten Kunsttheorie eine neue Richtung gegeben hat. [...] Kunst wird, verkürzt gesagt, vom Gegenstand der Kontemplation zum Gegenstand des Konsums.*«²⁷

Die Malerei musste ihren Status als Mittel, die sichtbare Wirklichkeit abzubilden, abgeben. Die Museen als Sammel- und Speicherorte blieben der Malerei jedoch treu, was zur Folge hatte, dass die Malerei sich neuen Methoden öffnen und sich in unterschiedliche Richtungen entwickeln konnte und auch musste. Die KünstlerInnen waren frei in der Wahl ihrer darzustellenden Inhalte und Praktiken und frei von konkreten AuftraggeberInnen. In diesem Moment kann man auch davon sprechen, dass die Kunst *autonom* geworden ist. Die neue Malerei entwickelte sich jedoch mehr oder weniger nach Vorgaben der Museen, die begonnen hatten, Kunst in Stilrichtungen einzuteilen. Danach orientierten sich die KünstlerInnen, um ihrer Zeit in einen eigenen Kunstrichtung einzuschreiben. Es ist den *Impressionisten* gelungen, ihre Zeit zu prägen; in ihrer Malerei war die Darstellung von Eindrücken, Interpretation und die Art ihrer Wahrnehmung Programm. Mit dieser neuen Kunstrichtung entstand auch ein neuer, liberalisierter Kunstmarkt, in der ein Kunstwerk als Kapitalanlage verstanden wurde.²⁸ Anknüpfend an die erfolgreiche Positionierung des Impressionismus folgte eine Reihe neuer Stilrichtungen, deren Gemeinsamkeit vor allem im *-ismus* als letzte Silbe ihrer Benennung liegt. Darunter fielen Expressionismus, Futurismus, Dadaismus, Kubismus, Surrealismus und viele andere mehr. Es war die Zeit, in der ein Umbruch innerhalb der Malerei bzw. Kunst stattfand, weshalb ihre KünstlerInnen gerne als *Avantgarden*²⁹ beschrieben werden. Kennzeichnend für diese avantgardistische Kunst war auch die zunehmende Arbeit in der Gemeinschaft, in einem Kollektiv, das eine bestimmte Stilrichtung repräsentierte. Für die Dadaisten beispielsweise war es von besonderer Bedeutung, sich weg vom Bild des Künstlers, der Künstlerin als Genie zu bewegen. Ganz so ist das nicht gelungen, da es im Großen und Ganzen nicht dem Wesen der KünstlerInnen entspricht, sich hinter einem Kollektiv zu verstecken. Dennoch sahen die KünstlerInnen der Avantgarde ihre Rolle darin, die Welt der Kunst und das *reale* Leben zu verbinden. In den Kollektiven geschah das in den Formulierungen von Manifesten und Ähnlichem, in denen sie ihre Haltung gegenüber der Gesellschaft, aber auch dem Kunstmarkt ausdrückten und zu festigen versuchten. Diese Haltung drückte sich überwiegend in der Infragestellung

27 Hehn in *parapluie* no. 9 2000/2001, S. 5

28 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 11f bzw. 99ff

29 Avantgarde bezeichnet eine Gruppe von VorreiterInnen, von VorkämpferInnen.

zeitgenössischer, gesellschaftlicher Systeme und Grundwerte aus.³⁰ Ihre Vorstellungen von Leben versteckten sie nicht hinter Museumsmauern, sondern gingen damit auf die Straße, wie es die Russischen Konstruktivisten taten.

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die avantgardistischen MalerInnen meinten, alle Möglichkeiten der Malerei ausgeschöpft zu haben, und alles, was produziert wurde, in gewisser Weise eine Wiederholung war, fand auch auf andere Weise eine ungeahnte Entwicklung in der Definition von Kunst statt. »Keine der Betriebsvorschriften des Kunstmuseums besagt, dass nur eine bestimmte Art von Dingen, wie etwa Gemälde, gespeichert werden darf. [...] Somit darf alles, was in den Räumen eines Museums gezeigt oder zumindest dokumentiert werden kann, Kunst sein.«³¹ Eingeläutet wurde ein neues Zeitalter der Kunst, die nun auch mehr sein konnte als Malerei, schließlich von Marcel Duchamp, der 1917 in einer Gruppenausstellung ein handelsübliches Urinal ausstellte. [Darauf wird im Kapitel *KünstlerInnen* noch genauer eingegangen werden.] Duchamp provozierte wie auch später Andy Warhol mit seinen Darstellungen von Konsumgütern die Frage, was unter Kunst überhaupt zu verstehen ist.³²

KUNST ALS THEORIE

Gleichzeitig beginnt auch die theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst an Bedeutung zu gewinnen. »Die moderne Kunst unterwirft sich nicht länger ästhetischen Kategorien. Sie weist Texten, seien es Theorien, Manifeste oder Erklärungen, eine Stelle im System zu und zieht sie damit unweigerlich in den Strudel laufend neuer Unterscheidungen hinein.«³³ Der Text über die Kunst gehört zur Kunst, wie das Kunstwerk selbst.³⁴ Den Höhepunkt der Verschmelzung von Kunst und Theorie erlebt die Kunstgeschichte in den 1960er Jahren in der Ausformung der *Konzeptkunst*. Nicht das Kunstobjekt, sondern die Idee hinter dem Objekt war von Bedeutung. Ein Text, das Nachdenken oder die Reflexion eines Werkes, das gar nicht ausgeführt werden muss, ersetzen das materiell fassbare Werk und werden damit zu einem neuen Werk. Das Kunstwerk als Idee verlagert sich auf Kommunikation, Aktion oder Performance.³⁵ Die Idee dahinter, Büsser zitiert hier Boris Groys, sei eine Befreiung vom Kunstmarkt, vom Tauschwert, die durch die Immaterialität des Werkes hervorgerufen wird. Das Problem jedoch, so Büsser weiter, liegt im Anspruch der KünstlerInnen hier in irgendeiner Form gesellschaftlich wirksam zu werden, was ihnen jedoch nicht unbedingt gelingt, da diese Revolte nur innerhalb des Kunstsystems sichtbar wird, und keine anderen Bereiche

30 Vgl. Büsser 2009

31 Heidenreich, 1998/2009, S. 12

32 Vgl. Bertram 2005, S. 113

33 Heidenreich, 1998/2009, S. 182

34 Vgl. ebda S. 12 - 13

35 Vgl. Wenzel 2011, S. 45

des Gesellschaft berührt.³⁶ Auch Konzeptkunst kann ausgestellt werden, und das wird sie auch in Form von Fotos, Filmen, Texten, Berichten und Ähnlichem. Damit wird auch eine neue Form der Installation ins Spiel gebracht, mit denen der Raum eines Museums bzw. Ausstellungsraums an Bedeutung gewinnt. Auch diese temporären Installationen können über Medien dokumentiert, gespeichert und gegebenenfalls erneut oder als Dokumentation ausgestellt werden. So geschieht im Verständnis von Kunst ein Fortschritt: Kunst kann auch außerhalb der institutionalisierten Wände stattfinden, da sie über ihre konzeptuelle Form jederzeit ins Museum gebracht werden können, und damit ihren Kunstanpruch in jedem Fall erhalten können. Die endgültige Berechtigung von Medien wie Film, Licht und vieles mehr erhielt die Kunst spätestens in der 1990er Jahren. Zusätzlich wird die theoretische Analyse und der Diskurs der Kunst *durch* Kunst mit Peter Weibels Programm der *Kontextkunst* weiter vorangetrieben.³⁷ Gegenwartskunst charakterisiert sich selbst, dass sie sich mit Kommunikations- und Informationsformen beschäftigt.³⁸ Vermittlung ist wichtig geworden, und die kontextuelle Kunst damit weiter entwickelt. Ein Vergleich des heutigen Kunstverständnis mit den reformatorisch humanistischen Gedanken der Renaissance lässt sich nach Simone Hain aufgrund der heute wie damals öffentlichen Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Thesen ziehen. »... [die] Art, die Wirklichkeit, die Orte, Dinge und Personen als konkrete, scharf geschiedene, doch hochgradig kontextuierte Weisheiten zu sehen.«³⁹ Ähnlich wie im 16. Jahrhundert beschäftigt man sich mit Fragen nach Wahrheit und Werten.

SCHWELLEN

Der Zugang zur Kunst war und ist immer mit gewissen Schwellen verbunden, sowohl für BetrachterInnen als auch für KünstlerInnen selbst. Dieser eingeschränkte Zugang zur Kunst lässt sich mit Pierre Bourdieus Theorien über die Aufteilung des Raums in verschiedene soziale Felder veranschaulichen. »*Ihm zufolge setzt sich die Definitionsmacht des Feldes aus der Gesamtheit der Beziehungen zusammen, die Künstler mit anderen Künstlern verbindet oder die Künstler zu Kunsthändlern und Kritikern unterhalten.*«⁴⁰ Um einen Zugang zu Kunst zu finden, ist sowohl ökonomisches als auch kulturelles Kapital Voraussetzung.

Wie bereits erläutert wird der soziale Raum durch die Verteilung unterschiedlicher Kapitalsorten bestimmt. Je nachdem mit welchem Kapital ein Akteur ausgestattet ist, kann er oder sie *handeln*. Die handelnden Akteure stehen in einer konkurrierenden Position gegenüber und eröffnen damit ein *Feld*, unter dem man eine zweidimensionale Struktur

36 Vgl. Büsler 2009

37 Vgl. Heidenreich, 1998/2009, S. 219f

38 Maset in Rollig/Sturm 2002, S.87

39 Hain in Breithwieser 2011, S. 26

40 Wenzel 2011, S. 47

verstehen kann. Über Handeln erzielt man Wirkungen und Effekte innerhalb des Feldes. Über das System der Konkurrenz wird die Position des Individuums im Feld bestimmt und generiert sich über das Verhältnis zu anderen Positionen. Generell entsteht ein Feld jedoch aus einer grundlegenden Gemeinsamkeit bzw. Interesse der teilhabenden Akteure. Ein Feld ist beherrscht von Veränderungen und Dynamiken, weil in ihm immer ein Kampf um eine Position stattfindet. »Aus der Struktur des Feldes lässt sich demnach immer der aktuelle Stand der Machtverhältnisse herauslesen.«⁴¹ Die Spielregeln des Feldes sind nie geklärt und ergeben sich immer aus den Handlungen der am Feld beteiligten. Damit ist es auch möglich, potenzielle Konkurrenten aus einem Feld auszuschließen.⁴²

Das *künstlerische Feld* bezeichnet Bourdieu als paradox, da es sich im Gegensatz zu anderen Feldern, in einer Welt aufbaut, gegen die es sich gleichzeitig auflehnt. Die Welt, um die es hier geht, ist die des Bürgertums, denn Bourdieu betrachtet »Kunst weitgehend als Teil der bürgerlichen Kultur und als Ausdruck der bourgeoisen Klassenherrschaft.«⁴³ Bourdieu unterstellt jedoch der Kunst auch, eigentlich mit den ökonomischen Prinzipien des Bürgertums zu brechen. Denn seiner Meinung nach gibt es eine autonome Kunst nur dann, wenn sich Geld und Kunst gegensätzlich gegenüberstehen und verfolgt damit den Gedanken einer *l'art pour l'art*.⁴⁴ Auch Epochenumbrüche innerhalb der Kunstgeschichte lassen sich über die Feldtheorie erklären, als diese durch Revolutionen im Feld ausgelöst werden. Sie werden von internen und externen Einwirkungen ausgelöst. Intern kann es passieren, dass eine Kunstrichtung aufgrund der Zeit zur Banalität erklärt wird, und somit von *Neulingen* bekämpft wird. Extern kann es zu Änderungen der Machtverhältnisse im sozialen Raum kommen, zu gesellschaftlichen Veränderungen und damit zu neuen Beteiligten im Kunstfeld.⁴⁵

Mit Andy Warhols Pop-Art begann in den 1960er Jahren eine Öffnung des Kunstfeldes für BetrachterInnen, die bislang nicht daran teilgenommen hatten, was an einem BesucherInnen-Boom in den Kunstmuseen abzulesen ist. Kunst war plötzlich auch für *die Mittelklasse* zugänglich. Die sogenannte Popularisierung von Kunst führte zu einem neuen Verständnis von Kunstauffassung. Der Zugang zur Kunst für eine breitere Masse führte zu einer neuen Legitimation von Kunst als Befriedigung unterschiedlicher Bedürfnisse. Damit einher geht auch ein wesentlich unkritischerer Zugang zur Kunstproduktion und die damit verbundene Befürwortung der Zusammenarbeit von Wirtschaft und Kunst.⁴⁶

41 Schumacher 2011, S. 122

42 Vgl. ebda S. 120 - 123

43 ebda S. 124

44 Vgl. ebda S. 125

45 Vgl. Schumacher 2011, S. 155 - 157

46 Vgl. Wuggenig/Behnke zit. nach Schumacher, 2011 S. 117

Die Kunst verlässt das Museum

DER ÖFFENTLICHE RAUM

Wenn an Kunst der Anspruch gestellt wird, oder sie ihn sich selber stellt, über das klassische Kunstpublikum hinaus wirksam zu sein, dann ist ihr Handlungsfeld meist der öffentliche Raum. Dieser ist nicht einfach zu definieren, weil es mehrere Betrachtungsweisen hinsichtlich des öffentlichen Raumes gibt. »Die Trennung zwischen *privatem und öffentlichen Raum gilt als Wesensmerkmal der bürgerlichen europäischen Stadt.*«⁴⁷, so Stephan Lanz. Einerseits wird mit öffentlichem Raum, der physische Raum in Gestalt von Straßen, Plätzen oder Parks assoziiert, muss andererseits aber nicht immer mit diesem städtischen Außenraum gleichzusetzen sein. Jürgen Habermas versteht unter öffentlichen Raum eher einen kommunikativen Raum, in dem es einer Öffentlichkeit gelingt, miteinander zu kommunizieren und sich eine Meinung zu bilden bzw. meinungsbildend zu sein. Auch Medien fallen in diesen Terminus.⁴⁸ Damit wird der öffentliche Raum zum Kern einer demokratischen Stadtkultur.

In der Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur im öffentlichen Raum gilt es, so wird verstärkt in den letzten Jahren gefordert, den öffentlichen Raum als Diskursraum wieder zurückzugewinnen, wie er es im antiken Griechenland in der Form der *agora* einst gewesen ist. Öffentlicher Raum muss ein Raum des Austausches sein, ein Raum, der dazu da ist, die Bevölkerung in der aktiven gesellschaftlichen Teilhabe zu stärken.⁴⁹

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Im Allgemeinen bezeichnet man also Kunst, die nicht in Ateliers oder hinter Museumsmauern stattfindet, als *Kunst im öffentlichen Raum*. Meist wird darunter jedoch das Aufstellen von Skulpturen im Außenraum verstanden.

Angefangen hat Kunst im öffentlichen Raum mehr oder weniger in den 1950er Jahren mit dem Programm, das man *Kunst am Bau* nannte. So war es vorgesehen, einen Teil der Gesamtinvestitionskosten eines öffentlichen Bauvorhabens auch in Kunst zu investieren, die zum Zweck der Verschönerung am oder im Bau installiert werden sollte. Dieses Programm diente jedoch weitestgehend als KünstlerInnenförderung. Weiters wurden auch zunehmend Kunstwerke produziert, die zu groß für ein Museum waren, und deshalb im Außenraum positioniert worden mussten. *Land-Art* ist ein Begriff, den man damit in Zusammenhang bringt. Beides hatte zur Folge, dass Menschen in Berührung mit Kunst kamen, die aufgrund ihres kulturellen Kapitals wenig Interesse an der Beschäftigung mit ihr hatten.⁵⁰

47 Lanz in Brand/Lösch/Thimmel 2007, S. 142

48 Vgl. Lewitzky »Kunst im öffentlichen Raum«

49 Vgl. Chodzinski/Reichert in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung« S. 65

50 Vgl. Lewitzky »Kunst im öffentlichen Raum«

Die Wiener KÖR GmbH erkennt als ihre Aufgabe »...*die Belebung des öffentlichen Raums der Stadt Wien mit permanenten bzw. temporären künstlerischen Projekten. Dadurch soll die Identität der Stadt und einzelner Stadtteile im Bereich des Zeitgenössischen gestärkt sowie die Funktion des öffentlichen Raums als Agora – als Ort der gesellschaftspolitischen und kulturellen Debatte – wiederbelebt werden. KÖR versteht Kunst im öffentlichen Raum nicht als Dekor, sondern als Angebot zur Auseinandersetzung mit Inhalten und radikalen ästhetischen Setzungen sowie als symbolische Markierung bislang kulturabstinenter Territorien.*«⁵¹

Wenn Kunst im öffentlichen Raum nicht aus Dekorationszwecken installiert wird, dann erwartet man von ihr in gewisser Weise zu *funktionieren* und Prozesse auszulösen. Es gibt also eine bestimmte Wirkungsabsicht für Kunst im öffentlichen Raum. Diese Absicht sollte den KünstlerInnen im Vorfeld bewusst sein. Deshalb sollten sie auch wissen, in welchem Kontext ein Kunstwerk ausgestellt wird und es dahingehend konzipieren. Häufig geht es darum, einen bestimmten Konflikt zu provozieren. Kunstwerke können Anstöße zur Eröffnung von Diskussionen sein, sie können Irritationen auslösen und uns gewissermaßen dazu zwingen, uns mit unserer Umgebung auseinanderzusetzen und miteinander zu kommunizieren.⁵² Daniel Kalt zitiert Walter Grasskamp, der den Auftrag von Kunst im öffentlichen Raum darin begründet, über die Herstellung von Konfliktfeldern demokratische Handlungsfelder aufzutun. Damit wird Kunst im öffentlichen Raum auch politisch. Schwierig wird es, so Kalt, wenn Kunst im öffentlichen Raum als Provokation nicht mehr wahrgenommen wird, weil die *moderne Kunst* nicht mehr schockiert.⁵³

»*In Wahrheit scheint es bei KÖR [Kunst im öffentlichen Raum] die größere Herausforderung zu sein, eine umfassende stadtsoziologische Sensibilität zu entwickeln und in Ansätzen vorherzusehen, welcher Dynamiken oder Interaktionsregungen die fertige Arbeit ausgesetzt sein wird.*«⁵⁴

Kunst im öffentlichen Raum beispielsweise als pädagogische Maßnahme zu initiieren wurde schon früh in Halle-Neustadt versucht. Der Sozialwissenschaftler Peer Pasternack beschreibt Halle-Neustadt als Kunststadt in doppelter Hinsicht. Die Stadt wurde im Sinne des sozialistischen Gedankens der DDR als Planstadt errichtet. Von Anfang an war auch die gezielte Implementierung von Kunstwerken im öffentlichen Raum Teil der Stadtplanung, sodass die Stadt zur »*größten Freiluftgalerie des Landes*«⁵⁵ wurde. Dem Raum sollte damit eine »*ästhetisch und ideell bereichernde Aussage*«⁵⁶ verliehen werden. Politisch motivierte Kunstwerke sind in dem Gesamtwerk allerdings kaum zu finden. Die gezielt platzierten

51 <http://www.koer.or.at/de/about/> [09.05.2014]

52 Vgl. Chodzinski/Reichert in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung« S. 65

53 Vgl. Kalt in *dérive* 27/2007

54 ebda

55 Pasternack 2012

56 ebda

Kunstwerke hatten mehrere Aufgaben zu erfüllen. Einerseits dienten sie ganz pragmatisch als Objekte der Raumlagerung, Orientierungshilfe oder Dekoration. Eine ihrer wichtigsten Funktionen galt aber der Abbildung der sozialistischen Weltanschauung und der umliegenden Plattenbauarchitektur Bedeutung zu verleihen. Vor allem aber sollten die Kunstwerke ein Angebot an die BewohnerInnen Halle-Neustadts darstellen, sich mit ihrer neuen Stadt, mit dem Modell der sozialistischen Stadt zu identifizieren. Insofern wurde mit der Inszenierung von Kunstwerken ein pädagogisches Ziel verfolgt, die Ideologie des Realsozialismus zu propagieren und die Bevölkerung dazu zu bringen, sich mit ihr intensiver auseinanderzusetzen. Der Generalbebauungsplan der Stadt sah vor, dass »die Entwicklung der Stadt so geleitet wird, dass sie sich zwangsläufig (!) mit pulsierendem Leben erfüllt.«⁵⁷ Die erhoffte Wirkung ging von den Kunstwerken allerdings nicht aus. 20 Jahre später ließ man offenbar von dem Wunsch ab, die Kunstwerke hätten einen ideologischen Auftrag zu erfüllen. Ein von der Stadt herausgegebener Kunstführer beschrieb die Rolle der Kunst im öffentlichen Raum etwas zurückhaltender, indem es lediglich ihre Aufgabe sei, Phantasien freizusetzen. Die erhoffte Identifikation hat nie stattgefunden.⁵⁸

»Im Rahmen des Versuchs, die Stadt mithilfe der Kunst erlebbarer und lebenswerter zu gestalten, geraten die guten Intentionen und das soziale Engagement des Staates im Laufe der 80er Jahre zunehmend in den Hintergrund. Stadtbewohner werden zunehmend auf ihre Funktion als Konsumenten reduziert und so kommt es, dass Kunst im öffentlichen Raum zu einem bloßen Symbol für Hipness und Kreativität und zu einem Standort- und Imagefaktor für Städte und Kommunen degradiert wird.«⁵⁹

KUNST IM ÖFFENTLICHEN INTERESSE

Das Handlungsfeld von Kunst in der Stadt oder Kunst im öffentlichen Raum ist sehr vielfältig geworden. Das bringt auch eine Reihe neuer Kategorien und Bezeichnungen für die unterschiedlichen Herangehensweisen und AkteurInnen mit sich.⁶⁰ Kunst im öffentlichen Raum kann heute so verstanden werden, dass im Sinne des Publikums ein künstlerischer Prozess in Gang gebracht wird; eine Kunst, die sich an den Bedürfnissen des Publikums misst. Was das für Bedürfnisse sein könnten, diese Entscheidung wird dem Künstler, der Künstlerin überlassen. Hier läuft man natürlich Gefahr, dass die RezipientInnen, ähnlich wie bereits in obigen Beispiel dargestellt, gar kein Interesse an der für sie installierten Kunst haben, die Auslöser für Erkenntnisse sein soll oder bestimmte Aktionen initiieren soll.⁶¹

57 Pasternack 2012

58 Vgl. ebda

59 Lewitzky »Kunst im öffentlichen Raum«

60 Vgl. Holub »Für wen, warum, und wie weiter?« in *dérive* 39/2010

61 Vgl. Rollig in Babias/Könneke 1998, S. 19

»Hinsichtlich der Nachhaltigkeit und des tatsächlichen partizipativen Potentials der Projekte ist v. a. die Rezeption durch eine breitere Öffentlichkeit notwendig. Durch Aufführungen im öffentlichen Raum können relevante Themen an die Menschen herangebracht und öffentlich zur Diskussion gestellt werden.«⁶²

Wenn es Kunst im öffentliche Raum also darum geht, emanzipatorische Wirkung auszuüben, dann muss ihr Zugang verhältnismäßig niederschwellig sein. Bei den BetrachterInnen muss Interesse geweckt werden, sich mit dem künstlerischen Produkt auseinanderzusetzen und im besten Fall sollte auch ein *Aha-Erlebnis* oder ein Erkenntnisgewinn erwirkt werden, der möglicherweise sogar lebensverändernd sein kann. Damit entsteht eine neue künstlerische Praxis, die man als *Kunst im öffentlichen Interesse* oder *New Genre Public Art* bezeichnen kann.⁶³

»Es gibt ja diese verbreitete These: Ob ein Künstler gut ist, das wird man erst in 10,15 Jahren wissen – stimmt auch. Und man wird vielleicht nach 50 Jahren wissen, ob das kunsthistorisch relevant ist. Aber bei meinem Kulturbegriff für den öffentlichen Raum muss sich das in der Wirklichkeit zeigen, es muss die Lebensumstände für Leute verbessern. Da bringt es nichts, wenn es erst in 15 Jahren einschlägt, es muss sofort einschlagen.«⁶⁴

Heute sind es handlungsorientierte Projekte, die die klassische, skulpturale Kunst im öffentlichen Raum ersetzen. Überlagerungen von qualitativen Handlungen spannen einen sozialen Raum auf.⁶⁵ *»Sie sind ortsbezogen empirisch, sozial eingebettet, kommunikativ vermittelnd und vernetzt.«⁶⁶* Als Kunst werden sie jedoch kaum noch wahrgenommen, sie versteckt sich oft hinter Zeitungsprojekten, gemeinsamen Kocherlebnissen und vielem mehr.

62 Höckner 2013, S. 6 - 7

63 Vgl. Lewitzky »Kunst im öffentlichen Raum«

64 Holtmann/Waldvogel in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 50

65 Vgl. Hain in Breitwieser 2011, S. 23

66 ebda

WochenKlausur

Der österreichische Künstler Wolfgang Zinggl fragt sich, ob es ihm als Künstler auch zusteht, lieber an der Veränderung der Welt zu arbeiten, als aus unterschiedlichen Materialien Bilder oder Skulpturen zu kreieren; wenn er Kreativität lieber zur Verbesserung gesellschaftspolitischer Unzulänglichkeiten einsetzt und Kunst als sozial-politisches Instrument einsetzen möchte.⁶⁷

»Immer wieder und jetzt schon lange kommt die Forderung, Kunst möge nicht mehr in eigens dafür ausgewiesenen Räumen verehrt werden, sie möge keine parallele Quasiwelt bilden und nicht so tun, als könne sie aus sich und für sich existieren. Sie möge sich mit der Realität auseinandersetzen, die politischen Verhältnisse aufgreifen und Vorschläge zur Verbesserung des Zusammenlebens ausarbeiten. Unkonventionelle Ideen, Innovationsgeist und Energien, die jahrhundertlang im formalen Glasperlenspiel aufgegangen waren, könnten so zur Lösung realer Probleme beitragen.«⁶⁸

1992 lud Zinggl acht KünstlerInnen in die Wiener Secession, um eine Ausstellung unter dem Titel *11 Wochen in Klausur* zu gestalten. Wie der Name schon sagt, sollten sich die KünstlerInnen in Klausur begeben, um sich über die Realisierung einer medizinischen Versorgung für obdachlose Menschen Gedanken zu machen; mit dem Ergebnis, dass sie eine mobile Ambulanz einrichteten, die PatientInnen ohne Krankenschein und ohne Kosten behandeln konnte. Dieses Projekt sollte nicht einmalig bleiben, weshalb sich rund um Zinggl eine KünstlerInneninitiative - *WochenKlausur* - bildete. Ihren Sitz hat die Gruppe in Wien, doch je nach Projekt und Ort sind unterschiedliche KünstlerInnen Teil der Gruppe.

Für ihre Arbeit nehmen sie sich einem spezifischen, ortsgebundenen Problem an, konzentrieren für einen begrenzten Zeitraum, etwa acht Wochen, alle Energien und Ressourcen in die Lösung des Problems über eine entsprechende Intervention. Voraussetzung ist die Einladung einer Kunstinstitution.⁶⁹ Seit 1993 verwirklichen *WochenKlausur* weltweit auf dieselbe Art Projekte, die sich an der Gestaltung eines besseren Zusammenlebens orientieren.

Aus ihren projektorientierten Arbeiten in irgendeiner Form Dokumentationsmaterial zu machen, das sich über Kunstinstitutionen verkaufen lässt, lehnt die Gruppe strikt ab. So stellt sie sicher, nicht vom Kunstmarkt instrumentalisiert zu werden, das die gesellschaftliche Relevanz in den Hintergrund rücken würde.⁷⁰

»Überall gibt es Probleme, die sich auf konventionellem Weg nicht lösen lassen und als Thema für ein Kunstprojekt herangezogen werden können.«⁷¹

Zinggls Verständnis von Kunst ist das einer *gesellschaftlich engagierten Kunst*. Sie soll sich mit realen Problemen auseinandersetzen und so ins politische Geschehen eingreifen. Ziel ist es, ein verbessertes Zusammenleben aller zu erreichen. Mithilfe von konkreten Veränderungsstrategien muss die gesellschaftliche Erneuerung Aufgabe der gegenwärtigen Kunst sein. Sie muss der Gemeinschaft etwas bieten können und Wirkungen erzielen. Auch wenn sie nur klein sind, sollen Verbesserungen von sozialen Situationen erreicht werden. Ihr politisches Kapital soll ausgeschöpft werden, aber nicht zu einem falsch verstandenen Moralapostel degradiert werden.⁷²

69 Vgl. Lewitzky 2005, S. 110

70 Vgl. Zinggl in »Borderline« 2002, S. 65

71 Vgl. Zinggl in Rollig/Sturm 2002, S. 214

72 Vgl. Zinggl in »Borderline« 2002, S. 65

67 Vgl. Zinggl in Rollig/Sturm 2002, S. 214

68 Vgl. Jeannée in »Borderline« 2002, S. 74

»Damit einher allerdings ist eine grundsätzliche Diskussion um die Funktionen von Kunst aufgebrochen: Wer macht in der Kunst was wofür? - Kunst kann viele Aufgaben übernehmen. Seitenweise, wie Stilrichtungen, lassen sich die verschiedenen Funktionen auflisten: Kunst kann ihre Auftraggeber und Produzenten repräsentieren, sie kann Identitäten stiften und pflegen, sie kann den snobistischen Hunger nach Wissen und Besitz stillen. Kunst kann die Freizeit gelangweilter Massen auffetten, sie kann als finanzielles Spekulationsobjekt dienen, sie kann Gefühle übermitteln und das Herz im Leibe vibrieren lassen.«⁷³

Dass eine aktivistische Intervention an sich den Anspruch stellt, Kunst zu sein, erklärt *WochenKlausur* folgendermaßen: Wie aus einem Material durch den Einsatz eines Künstlers, einer Künstlerin durch wohlüberlegte Eingriffe und Transformationen ein Kunstwerk, also ein Kunstobjekt geformt wird, so können auch durch eine Intervention die sozialpolitischen Verhältnisse einer Gesellschaft transformiert werden. Die Bedingungen, wie weit ein Material, oder in diesem Fall das gesellschaftliche Problem, veränderbar ist, ist abhängig von der jeweiligen Situation und muss in jedem Fall bedacht werden. Die Aktionen von *WochenKlausur* sind in doppelter Weise politisch. Einerseits versuchen sie mit jedem Projekt, eine kleine gesellschaftliche Veränderung bzw. Verbesserung herbeizuführen, andererseits ist es für sie von besonderer Bedeutung, durch ihre Arbeit den Kunstbegriff neu zu definieren und eine Veränderung des Kunstbetriebes zu erwirken.

GegnerInnen der *WochenKlausur* machen sich Sorgen, dass die traditionelle Form der Kunst durch diese neue Rolle ganz aufgelöst werden könnte. Die Gruppe hält jedoch dagegen, dass immer das bleibt, was auch um seiner selbst Willen existiert und nicht künstlich aufrecht erhalten werden muss. Veränderungen sind per se nichts Schlechtes, können also dem Kunstbegriff auch nicht schaden. Zudem definieren wir immer



selbst, was wir als Kunst verstehen und unter diesem Begriff einordnen und konstruieren so den Kunstbegriff selbst.⁷⁴

Abb. 69

Sehr häufig stellt sich die Frage, ob man durch künstlerische Interventionen in gesellschaftliche Problemfelder die Politik nicht aus der Verantwortung entlassen wird. *WochenKlausur* beantwortet diesen Umstand für sich so, dass sich die Politik ihrer Rolle als Verantwortliche über die Finanzierung solcher Projekte bewusst wird. Auch die Kritik, dass mit derartigen Interventionen nur Symptombekämpfung betrieben wird, lässt sich ihrer Meinung nach relativieren: Besser kleine Schritte als gar nichts zu machen. Denn manchmal sind Probleme so groß, dass seitens der Verantwortlichen weder Symptome noch Ursachen bekämpft werden.

73 Zinggl in »Borderline« 2002, S. 65 - 66

74 Vgl. Zinggl in Rollig/Sturm 2002, S. 214

Eine andere Kunstgeschichte

ANFÄNGE GESELLSCHAFTLICH ENGAGierter KUNST

All das bisher genannte setzt voraus, dass man es als *Aufgabe* und *wichtigste Funktion* der Kunst versteht, durch sie Veränderung der Lebensverhältnisse zu schaffen. Kunst muss also hinterfragen, aufmerksam machen, aufbrechen und einen Wandel herbeiführen. In einem Beitrag über die partizipative Kunst des 20. Jahrhunderts beschreibt die Kunsthistorikerin Stella Rollig die Rolle von Künstlern und Künstlerinnen in gesellschaftspolitischen Wandlungsprozessen.⁷⁵ Immer wieder waren sie GestalterInnen neuer Gesellschaftsformen. Sie verfolgten das Ziel, Kunst ins Leben zu holen; teils aus eigener Initiative, teils von politischer Seite motiviert. Kunst stellte den Anspruch über ihr direktes Publikum hinaus wirksam zu sein, zu politisieren und aufklärerisch zu agieren. Aktivismus und Partizipation spielten im Laufe des gesamten vergangenen Jahrhunderts eine große Rolle im Verständnis von Kunst. Sowohl die russischen Konstruktivisten als auch die Mitglieder des *Bauhaus* haben versucht, über Aktivismus und die formale Gestaltung ihrer Umwelt die Einstellung der Gesellschaft zu verändern. Man kann davon sprechen, dass sie eine »*Veränderung der sozialen Verhältnisse durch Veränderung der Formen*« erwirken wollten.⁷⁶

Wie sehr es Wunsch der Künstler und Künstlerinnen bereits zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts war, ihre Kompetenzen in politische Entscheidungen einzubringen, bzw. auch selbst Forderungen zu stellen, zeigt, so Rollig, auch das Manifest der *Novembergruppe*. Die *Novembergruppe* bildete ein Zusammenschluss aus KünstlerInnen aller Sparten [Architektur, bildenden Kunst, Literatur,...], die sich 1918 in Berlin gründete; als Folge der Novemberrevolution, die in Österreich und Deutschland zum Sturz der Monarchie und damit zur Bildung parlamentarischer Republiken wurde. »*Die Novembergruppe zielte nicht auf ›exit‹, wie die Dadaisten, sondern auf ›voice‹, auf Anteilnahme und Partizipation an der Neugestaltung der Gesellschaft und vor allem der Kunstszene.*«⁷⁷ Die Mitglieder der Gruppe forderten die Politik dazu auf, unter anderem auch Mitspracherecht bei »*allen Aufgaben der Baukunst als eine öffentliche Angelegenheit*«, wie dem Städtebau, Siedlungswesen, Verwaltungsbauten etc., zu haben. Zusätzlich wurde die »*Beseitigung von Vorrechten und kapitalistischen Einflüssen*« gefordert.⁷⁸

PARTIZIPATIVE KUNSTPRAXIS

Umgekehrt spielte ab den 1950er Jahren Partizipation in der Kunst nach und nach eine größere Rolle. Einerseits die Einbeziehung des Publikums in die Realisierung des Kunstwerks, jedoch weniger als aktiver Part als mehr als Instrument. Ausdruck dafür ist die

75 Vgl. Rollig in Rollig/Sturm 2002, S. 128f

76 Zinggl in »Boderline« 2002, S. 66

77 von Beyme 2005, S. 552

78 <http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=266> [09.05.2014]

Entwicklung der sogenannten *Aktionskunst*, aus der sich mehr oder minder allmählich die *Performance* als Kunstrichtung herausbildete. Kunstwerk und KünstlerIn sind hier nicht mehr als getrennt zu betrachten, sondern das Kunstwerk entsteht erst durch eine Handlung bzw. Aktion eines Künstlers, einer Künstlerin. Kunst und Leben zu verbinden um damit Gesellschaft zu gestalten, galt als Leitsatz. Die zwei Kunstbegriffe, die untrennbar mit der Aktionskunst verbunden sind, sind *Fluxus* und *Happening*. Beiden gemein ist, dass sie eine künstlerische Aktion beschreiben, die ungeplant und beinahe improvisiert stattfindet. Für *Fluxus* kennzeichnend ist jedoch, dass im Gegensatz zum *Happening* das Publikum nicht unbedingt in die Aktion eingebunden sein muss. Ein *Happening* ist eine grundsätzlich nur einmal stattfindende Aktion, anders als bei *Fluxus* wird ein Rahmenkonzept erdacht, wird aber letztendlich bestimmt durch die Handlungen und Reaktionen der ZuschauerInnen. Anfang und Ende eines *Happenings* wird nicht bestimmt.

»Die Orientierung zum Publikum hin war von KünstlerInnen- wie TheoretikerInnenseite für die 1960er und 1970er Jahre prägend. Es ging um eine Nivellierung der Hierarchie und die Auflösung jeglicher Trennung zwischen Werk und BetrachterIn. Zahlreiche künstlerische Positionen machten sich die Emanzipation der RezipientInnen zum Ziel. Die passive Haltung von RezipientInnen und ein enger Kunstbegriff schränkten letztlich aber auch die Flexibilität einer Kunst ein, die immer wieder die eigenen Grenzen zu überwinden suchte. KünstlerInnen konzipierten also Werke, die den BetrachterInnen aus ihrer fast mechanischen Verhaltensweise heraushelfen und ihnen eine aktive, partizipative Rolle geben sollten.«⁷⁹ Als Beispiel dient Yoko Ono, die auf einer Ausstellung in New York 1961 ihr Publikum aufforderte, ihre Kunstwerke zu betreten oder Nägel hineinzuschlagen. Die Idee hinter dieser Aktion lag darin, die BesucherInnen aus einer Ehrfurchtshaltung gegenüber Kunstwerken zu erwecken. »Ono wollte selbstbewusste, fordernde AkteurInnen, die in der Ausführung ihrer Befehle zu neuen (Kunst-)Erfahrungen finden.«⁸⁰

79 Bonsels 2011, S. 22

80 ebda

*PARTIZIPATION

.....

↓ Bedeutung

Das Teilhaben, Teilnehmen, Beteiligtsein⁸¹

»Partizipation hat immer damit zu tun, dass man jemanden an etwas teilhaben lassen möchte, das ihm ursprünglich nicht gehört.«⁸²

In einem funktionierenden demokratischen System muss allen Mitgliedern der Gesellschaft die Möglichkeit zur aktiven Gestaltung ihrer Umwelt gegeben werden und eine Beteiligung eingefordert werden. Partizipation muss sowohl aktiv als auch passiv passieren. Die Bedeutung des Begriffs ist sehr vielfältig und seine Verwendung passiert auf unterschiedlichen Ebenen gesellschaftspolitischer Fragen. Im politischen Sinne bedeutet Partizipation übergeordnet die aktive Teilnahme innerhalb einer Demokratie über das Engagement einer politischen Partei, eines Vereins, einer politischen oder nicht-politischen Organisation oder auch innerhalb einer Protestbewegung. Dazu gibt es die Beteiligung mittels formal definierter Instrumente wie Wahlen etc. Darüber hinaus kann Beteiligung auch bedeuten, an Umfragen teilzunehmen oder an Runden Tischen öffentliche Fragen zu diskutieren. Partizipation hat auch eine zeitliche Komponente, und kann entweder langfristig, oder wie in letzter Zeit eher üblich, kurzfristig über bestimmte Projekte passieren.⁸³

Partizipative Kunstpraxis wird immer dann eingesetzt, so Stella Rollig, wenn man mit einer Situation unzufrieden ist. Sie geht dabei davon aus, dass es die KünstlerInnen sind, die mit einer Situation unzufrieden sind, und danach das Maß an der Mitbestimmung unterschiedlicher Beteiligter bestimmen. Partizipation kann ebenso Mittel zur Animation sein. Bei der Erstellung eines Konzepts für partizipative Kunstprojekte werden die Rollen der partizipierenden Gruppen eigentlich schon festgeschrieben und die möglichen Partizipierenden gerne idealisiert.⁸⁴ Diese Idealisierung von Partizipierenden im Vorfeld kann durchaus zu Enttäuschungen im Ausgang eines Projektes führen. Nicht immer findet Partizipation wie gewünscht statt, oder andere statt der erwarteten Gruppen nehmen am Projekt teil. Ähnlich wie bei Joseph Beuys 7000 Eichen Projekt, an dem nicht wie geplant, Bürger und BürgerInnen, stattdessen aber VertreterInnen aus der Kunstwelt teilgenommen haben. Eine weitere Gefahr, die in partizipativen Projekten lauert, ist die Positionierung des Künstlers, der Künstlerin in einer den anderen gegenüber höher gestellten Position, da eine eine Gleichberechtigung nicht wertgeschätzt wird.⁸⁵

81 Duden

82 Stöger in Rollig/Sturm 2002, S. 187

83 Vgl. Walk in Brand/Lösch/Thimmel 2007, S. 155f

84 Schwärzler in Rollig/Sturm 2002, S. 148

85 Vgl. Rollig in Rollig/Sturm 2002, S. 135

SOZIALE PLASTIK

Entscheidenden Beitrag für eine Einmischung in gesellschaftliche Belange und Mitarbeit an Veränderungsprozessen der Gesellschaft durch Kunst und damit auch zur Prägung des *erweiterten Kunstbegriffs* lieferte der Künstler Joseph Beuys. »*Jeder Mensch ist ein Künstler!*« propagierte Beuys, und verstand darunter, dass jeder Mensch in der Lage ist, auf unterschiedliche Weise kreativ und schöpferisch tätig zu sein und darüber zum Wohl der Gesellschaft beizutragen. Damit meint er jedoch nicht den Umstand, dass alle Menschen in der Lage sind ein Bild zu malen, sondern über das Denken und die Sprache gesellschaftliche Strukturen zu generieren. Kunst beschreibt demnach mehr eine *Handlung* als ein materialisiertes Objekt. Dem Künstler, der Künstlerin fällt die Aufgabe zu, diese kreativen Prozesse bewusst zu machen und als InitiatorIn zu dienen, bestimmte gesellschaftliche Prozesse auszulösen. Diese neue Form einer mehr oder minder *immateriellen Kunst* wird als *Soziale Plastik* bezeichnet. *Sozial*, also etwas, das das Gemeinwohl betrifft und *Plastik*, als Beschreibung einer durch äußere Einflüsse veränderbare Form. *Soziale Plastik* beschreibt für Beuys die Durchdringung des ganzen Lebens mit Kunst.⁸⁶ »Für Joseph Beuys bedeutete seine Arbeit an der sozialen Plastik vor allen Dingen, mit seinen Handlungen alle Bereiche des Lebens zu durchdringen und gleichsam als ›Heiler‹ in die krankende Gesellschaft hineinzuwirken.«⁸⁷ Das heißt, KünstlerInnen müssen Menschen unterstützen, die nicht in der Lage sind, ihre Situation von sich aus zu verbessern. Dabei setzt sich die *Soziale Plastik* immer mit einem bestimmten Problem, einer konkreten Situation auseinander.⁸⁸

»Voller Euphorie und nicht ohne eine Portion von Selbstüberschätzung (der Künstler als Seher, Schamane, Heilsbringer, revolutionärer Guru) wollten diese Künstler und Künstlerinnen, so war man sich in avantgardistischen Zirkeln einig, Beiträge zur Verbesserung des Zusammenlebens liefern: in der Psychologie, der Soziologie, bei Heilmethoden oder im Strafvollzug.«⁸⁹

POLITISCH KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN

Auch beeinflusst vom *Civil Rights Movement*⁹⁰ nehmen Künstlerinnen und Künstler vermehrt Anteil am politischen Geschehen. Gearbeitet wurde meist mit sozial benachteiligten Gruppen. Ihre dazu stattfindenden Aktionen wurden aber nie als Kunstwerke verstanden, geschweige denn als solche gelistet. Speziell in den USA der 1980er Jahre, als das Thema Aids von Seiten der Politik vehement verdrängt wurde, hat sich eine Gruppe

86 Vgl. Kickenweitz/Morhart 2004, S. 3ff

87 <http://www.kettererkunst.de/lexikon/die-erweiterung-des-kunstbegriffs.shtml> [09.05.2014]

88 Vgl. Kickenweitz/Morhart 2004, S. 74

89 Zinggl in »Borderline« 2002, S. 68

90 Das *Civil Rights Movement* bezeichnet die Bürgerrechtsbewegung der USA ab den 1960er Jahren, die die Überwindung des Rassismus und Gleichberechtigung der afroamerikanischen BürgerInnen forderte.

aus KünstlerInnen, KulturarbeiterInnen und AktivistInnen gebildet, um Strategien zur Aufklärung über dieses wichtige Thema zu erarbeiteten. Stella Rollig nennt als Beispiel eine Aktion der KünstlerInnengruppe *Gran Fury*, die in einem Kalendersujet ihre Haltung zum zeitgenössischen Kunstverständnis bearbeiteten. Das Bild einer Straßendemonstration betitelten sie mit »*With 42.000 dead, art is not enough.*«⁹¹ *Art is not enough*, nur mit direkter Aktion lassen sich Dinge erreichen. Künstlerische Arbeit darf nicht nur MuseumsbesucherInnen und LeserInnen von Kunstmagazinen erreichen, sie muss darüber hinaus agieren und gesellschaftlich wirksam sein.

Nichtsdestotrotz hat für die meisten Menschen Kunst mit dem Kunstwerk, also mit physisch wahrnehmbaren Objekten zu tun. Selbst wenn es nur Fotografien oder Relikte vorhergegangener Aktionen sind. Diese können im Gegensatz zur Projektkunst in Büchern abgedruckt, archiviert und gewertet und verkauft werden. Damit wird, so Rollig, die Kunstgeschichte verfälscht, da alle Kunstereignisse, in denen Künstler und Künstlerinnen eine soziale Rolle spielen, nicht gelistet und einem Verkaufswert zugeordnet werden und hat somit direkten Einfluss auf unser Verständnis eines Kunstsystems.⁹² Rollig nennt dabei die Schwierigkeit, wenn Kunst als reine Handelsware funktioniert:

»Alle großen Institutionen dieses Systems brauchen Kunst, die über Einzelobjekte vermittelbar ist: die Museen, die Kunsthallen, die Auktionshäuser, die Galerien, die begleitenden Magazine usw. Sobald Künstlerinnen und Künstler etwas anderes produzieren als transportable und abbildbare Objekte und Installationen, fallen sie aus der kunstgeschichtlichen Überlieferung und Kanonisierung heraus. Ihre Sichtbarkeit und damit Breitenwirksamkeit ist beschränkt.«⁹³

Es ist daher notwendig, so Rollig, auch eine historische Aufarbeitung der aktivistischen und partizipativen Kunstpraxen zu betreiben. In der allgemeinen Kunstgeschichte finden diese Formen des Kunstbetriebes bisher ungenügend Platz. *»Ohne dieses Geschichts-Bewusstsein sind immer wieder Angriffe auf sozial und politisch engagierte Kunst möglich, die ihre Autorität mit dem Rückgriff auf eine ästhetisch orientierte Kunstgeschichte legitimieren.«⁹⁴*

Auch wenn speziell in Amerika aufgrund der Bürgerrechtsbewegungen schon seit den frühen 1960er Jahren Kunst auch mit den Begriffen Aktivismus und Partizipation verbunden ist⁹⁵, hat sich die Kunstpraxis in Europa spätestens seit den 1990er Jahren auf viele Bereiche erweitert.⁹⁶ Die Neunziger Jahre wurden im Kunstbetrieb zu einer Zeit des

91 Rollig in Babias/Könneke 1998, S. 14

92 Vgl. Rollig in Rollig/Sturm 2002, S. 133

93 ebda S. 134

94 Vgl. ebda S. 138

95 Vgl. Rollig/Sturm in Rollig/Sturm 2002, S. 13

96 Vgl. Rollig in Rollig/Sturm 2002, S. 138

Aufbruchs nach einer politisch engagierten Kunst. Wirtschaftskrise, Migrationsproblematik, Sozialabbau seit den neunziger Jahren bis heute haben für die Kunstszene zur Folge, dass ihre Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen zunehmend wieder wichtiger wird. *»Seither entwickelt sich die bildende Kunst vor allem in zwei Richtungen. In eine Kunst, die von Wirtschaftsinteressen und Quotendenken bestimmt ist, die mit Spektakel Publikumsmassen anlockt – und in eine Kunst, die unabhängig von Profiten und Populismen als Möglichkeit agiert, die gemeinsamen Lebensbedingungen zu überprüfen und zu verbessern.«⁹⁷ Die Leitidee der nun vorherrschenden Kunstpraxis war die kritische Intervention in gesellschaftliche Systeme. *»Fast wie zuvor in Ostblockländern war Kunst wie auf Verabredung nun bevorzugtes Mittel, Ersatzöffentlichkeiten für im neoliberalen Furor überfahrene reflexive Bedürfnisse und soziale Anliegen zu schaffen und das im Kunstbetrieb akkumulierte symbolische Kapital dezidiert für politische Zwecke einzusetzen.«⁹⁸**

Man spricht über die Kunst in den 1990er Jahren gerne darüber, dass sie einen Paradigmenwechsel im Kunstverständnis eingeleitet hat und das Verständnis darüber, was Kunst ist und sein darf, verändert hat. *»Der Statuts ›KünstlerIn‹ bot ein brauchbares Schutzschild gegen die Zuschreibung, etwas sei nur Theorie, nur Aktivismus, nur Dokumentation oder nur Politik.«⁹⁹*

NEW GENRE PUBLIC ART

*»Welche gesellschaftlichen Effekte erzielen künstlerische Projekte überhaupt?«¹⁰⁰ Diese Form der künstlerischen Intervention wird wie bereits erläutert als *New Genre Public Art* bezeichnet. Sie beschäftigt sich mit Themen des Alltags und hier im speziellen mit vorher definierten Missständen des gesellschaftlichen Lebens. Es geht den KünstlerInnen konkret darum, einen Wertewandel herbeizuführen. Damit führen sie dem Kunstbegriff auch eine weitere Bedeutung hinzu *»indem sie soziale Kommunikationen und Umgestaltungen so in den künstlerischen Prozess einbringen, dass die Aktivität der an der Kunst Teilhabenden zum notwendigen Bestandteil eines ›Werkes‹ wird.«¹⁰¹**

Arbeiten der *New Genre Public Art* beschäftigen sich mit ortsspezifischen Thematiken. Dabei wird versucht *»mit Hilfe von aktivistischen, interventionistischen oder partizipatorischen Ansätzen direkt in diese bestehenden Prozesse und Situationen vor Ort einzugreifen.«¹⁰²*

97 Zingg in »Borderline« 2002, S. 70

98 Rollig in Rollig/Sturm 2002, S. 134

99 Kube Ventura in »Borderline« 2002, S. 112

100 Babias/Könneke in Babias/Könneke 1998, S. 9

101 Maset in Rollig/Sturm 2002, S. 88

102 Vgl. Lewitzky »Kunst im öffentlichen Raum«

KünstlerInnen nehmen eine ModeratorInnenrolle ein, die zur Förderung der Kommunikation innerhalb einer Gruppe beitragen. »Gleichzeitig vermittelt er gesellschaftliche Zusammenhänge und versucht darüberhinaus mit Hilfe unterschiedlicher Techniken und der partizipativen Einbindung der Gruppe, die erarbeiteten Fragestellungen und Forderungen wirksam öffentlich zu präsentieren und durchzusetzen.«¹⁰³ Demnach werden hier über die Herstellung von Netzwerken und Identitäten soziale Räume aufgespannt, die, bezogen auf die Raumtheorien Bourdieus und Lefebvres, auch zu Aneignungen und Produktion eines physischen Raums führen.¹⁰⁴

Damit begeben sich KünstlerInnen häufig in das Feld der Sozialarbeit. Über dieses Engagement erfahren Kunst- und Kulturschaffende eine andere Form der Anerkennung und Legitimation von künstlerischen Praktiken, was sich meist auch direkt auf die Zuwendungen in Form von Fördermitteln auswirkt. Damit sind jedoch auch eine Reihe von Problemen und Gefahren verbunden, wie den Verlust der Legitimation von anderen Formen gesellschaftskritischer Kunst jenseits der Sozialarbeit und damit verbunden auch die finanziellen Förderungen.¹⁰⁵

»Es stellt sich die Frage, wo - zwischen sozialer Kunst als Kreativ-Arbeit im Feld der ›Helfenden Berufe‹, festivalisierter kommerzieller Kunst und Kultur sowie Hochkultur zu Repräsentationszwecken - Raum für Kunst als Gesellschaftskritik bleibt. Durch die allgemeine Ökonomisierung von Kunst und Kultur zeichnet sich eine Einengung des Handlungsspielraums kritischer Kunst ab.«¹⁰⁶

103 Lewitzky 2005, S. 98

104 Vgl. ebda

105 Vgl. Huber 2009, S. 195

106 ebda S. 198

SOZIAL ENGAGIERTE KUNST HEUTE

→ SIEBEN THESEN

01. Die Abkehr von einem traditionellen Künstlerbegriff geht einher mit dem Ausüben unterschiedlichster Professionen des Kuratierens, Schreibens, Vermittelns, Forschens usw. KünstlerInnen sind mehr denn je GrenzgängerInnen zwischen den Disziplinen. Es ist nicht der/die KünstlerIn, der/die in anderen Bereichen aktiv wird, sondern die Kommunikation, der Austausch von Erkenntnissen, der spielerische Umgang mit Theorie und Realität wird zum Hauptanliegen erklärt.
02. KünstlerInnen nutzen die strukturellen Möglichkeiten von Kunst-Institutionen, um in kunstfremden Gefilden agieren zu können. Sie lassen sich von Institutionen einladen auf Grund ihrer konzeptionellen Arbeitsweise, ermitteln vor Ort und erwarten für diese Arbeitsweise die vorbehaltlose Unterstützung der Institutionen.
03. Der gesetzlich verankerte Freiraum der Kunst wird umfunktioniert/ offensiv interpretiert und dient als Initialzündung für gesellschaftliche Prozesse und provokative Aktionen. Traditionelle Organisationen (Gewerkschaften z. B.) spielen in diesem Zusammenhang kaum noch eine Rolle.
04. Es wird werkunabhängig gearbeitet und produziert, so dass ein Produkt/ ein Werk nicht Bestandteil oder Ergebnis der Prozesse sein muss. Immer häufiger sind es politische Ereignisse oder Entwicklungen, die KünstlerInnen zu Ideen veranlassen, die dann als Kampagnen oder Aufrufe ihren Fortgang haben.
05. Das Publikum wird als ernstzunehmende Partner wahrgenommen und nicht als zu missionierende Zielgruppe. KünstlerInnen und nicht-künstlerische Mitwirkende agieren gleichberechtigt. Jede/r lernt von Jedem/r.
06. Eine Verortung dieser Projekte findet mehr denn je im »Betriebssystem Kunst« statt und wird in diesem ungleich stärker wahrgenommen als die sozial-pädagogisch-kulturellen Aktivitäten der 1970er und frühen 1980er Jahre. (s. auch Punkt 2)
07. Das Wertesystem des Kunstmarktes steht auf dem Prüfstand, der Aktionsradius von Künstlern passt sich den modernen technologischen Entwicklungen an. KünstlerInnen sind mobiler als je zuvor, sie nutzen die moderne Technik zum Bilden von Netzwerken, der Schaffung neuer Kommunikationsstrukturen und weltweiten Erfahrungsaustausch. Sie eignen sich Marketing- und Werbestrategien an, um sie für die eigenen Ziele zu reproduzieren und ad absurdum zu führen. Die Begegnung mit dem Publikum hat sich in den virtuellen Raum verlagert.

* Diese Thesen entstammen einem Statement von Leonie Baumann, das sie anlässlich des Symposiums: *Inventing the Wheel* verfasste, das im November 2005 von der *neuen Gesellschaft für bildende Kunst* [DE] veranstaltet wurde. Zur Zeit ist Baumann Rektorin der Kunst-hochschule Berlin-Weißensee.

http://ngbk.de/development/images/stories/PDF/Inventing_the_wheel/leoniebaumann.pdf [09.05.2014]

L'art pour l'art vs.
Interventionskunst

DAS POLITISCHE DER KUNST

Folgen wir Bourdieu, ist es die Aufgabe der Intellektuellen, ihre Fähigkeiten für die Herstellung einer gleichberechtigten Gesellschaft zu nutzen. Sie müssen politisch handeln, und zur Aufklärung sozialer Missstände beitragen. Auch KünstlerInnen gehören zu den Intellektuellen. Bourdieu deponiert spätestens in den 1990er Jahren seine Sorge, dass die Kunst sich zunehmend in Abhängigkeit von Politik und wirtschaftlichen Interessen begibt, und somit einen Verlust ihrer Autonomie und Kritikfähigkeit riskiert.¹⁰⁷

Schon in der Gestaltung von Ausstellungen wird das politische Moment der Kunst sichtbar. »*Exhibitions are key sites where art and artifact are made public, where social processes and contexts that art and other kinds of production come from can be described or represented to viewers.*«¹⁰⁸ Darüber hinaus spannen Ausstellungen auch soziale Räume auf, wo sich unterschiedliche Akteure treffen und die Bedeutung eines künstlerischen Ergebnisses erst bestimmen. In einer Ausstellung muss es möglich sein, die Kunst so zu nutzen um BesucherInnen kritisches und analytisches Denken näher zu bringen und sie zu ermutigen, sich mit bestimmten Themen näher auseinanderzusetzen. Das Kuratieren einer Ausstellung ist somit immer ein politischer Akt. Inklusion und Exklusion wird genauso bestimmt, wie der Besucher, die Besucherin angesprochen wird. Das macht die KuratorInnen zu den eigentlichen GestalterInnen des politischen Statements. Politik und Kultur können nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Alles was mit Kunst zu tun hat, ist nie neutral, sondern immer von ihrem (politischen) Umfeld geformt.¹⁰⁹ »*Cultural activism in the art field, can illuminate crucial links between culture, politics and social agency. The presentation of art and artifacts can be an extremely efficient and engaging way to express and portray social processes and conditions.*«¹¹⁰

Die Macht des Marktes über die Kunst ist in den kunsttheoretischen Auseinandersetzungen ein beliebtes Thema, das grundsätzlich der Kunst zuspricht, den Spielregeln des Marktes nicht zu folgen. Erstaunlich ist, so Heidenreich, dass die Kunst seit mehr als einem halben Jahrhundert ein Bündnis mit *linken* politischen Theorien eingegangen ist. Weiter beschreibt er die Positionen von KünstlerInnen, die in ihrer Arbeit ein politisches Moment sehen: »*Kunst darf nicht allein Ware werden. Sie soll ein politisches Potenzial entfalten. Sie soll kein Produkt der Kulturindustrie werden.*«¹¹¹ Dennoch ist zu hinterfragen, wo sich der Punkt befindet, an dem Kunst politisch wird. Geht es nur um das Sichtbarmachen von gesellschaftlichen Missständen oder ist sie erst politisch, wenn sie durch Intervention konkrete

107 Vgl. Schumacher 2011, S. 28f

108 Alt in Rollig/Sturm 2002, S. 56

109 Vgl. ebda S. 58ff

110 ebda S. 63

111 Heidenreich 1998/2009, S. 188 - 189

Veränderungen bewirken kann?¹¹²

Holger Kube Ventura teilt politische Kunst in zwei Pole. *Politik via Kunst* und *Kunst mit politics*. Ersteres bedeutet hier mehr oder weniger repräsentative Kunst, unter zweitem versteht er Kunst mittels politischen Ausdrucksformen wie *Intervention*, *Experiment*, *Aufzeigen etc.* Innerhalb der Kunstgeschichte verortet Ventura unterschiedliche Haltungen gegenüber politischen Ansprüchen von Kunst. So zitiert er Hans Belting, der der Meinung ist, *Kunst ist immer politisch*. Adorno hingegen ist der Meinung, *Kunst darf nie politisch sein*. Andere Theorien wiederum vertreten die Ansicht *Kunst muss immer politisch sein* und andere jedoch *Kunst kann nie politisch sein*, da sie immer einem Herrschaftssystem unterstehe.¹¹³

»Eine behauptete Überlegenheit der Kunst gegenüber der Politik wird mit spielerischen Möglichkeiten begründet, über die die Kunst generell im Umgang mit problematischen und krisenträchtigen Situationen verfüge und so Wege für mögliche Umsetzungen aufzeigen könne, die im Normalfall verborgen blieben. Die Kunst könne [...] Situationen ohne Konsequenzen in kollektive Handlungen umleiten.«¹¹⁴

Das Problem jedoch ist, wenn Kunst politisch wird, bleibt sie doch in ihrem System verhaftet. »Die gesellschaftliche Revolte bleibt aus. Überspitzt könnte man in diesem Zusammenhang auf Herbert Marcuse verweisen, der meinte, dass die rebellische Wirkung der Kunst selbst dann ausbleibt, wenn diese sich explizit politisch artikuliert, da sie sich stets nur auf dem Feld der Kunst artikulieren kann.«¹¹⁵ Das ist einerseits so zu verstehen, dass Ergebnisse und Dokumentation doch nur innerhalb der Museumsmauern blieben und nicht über das Kunstfeld hinaus wirksam sein konnten, auch wenn sich KünstlerInnen wie die Konzeptualisten mit politischen Themen auseinandersetzten. Andererseits ist KünstlerInnen *alles erlaubt*, sobald sie als KünstlerIn anerkannt sind. So ähnlich kann es sich unter Umständen auch verhalten, wenn KünstlerInnen einen politischen Aufstand planen, dieser als Kunst eingeordnet wird, akzeptiert und hingenommen wird.¹¹⁶

Dafür gilt es aber auch den Raum, in dem man sich bewegt, in diesem Fall den politischen, zu verstehen. Politik, so Riethmüller, ist ein soziales System, das für die Institutionalisierung von Machtverhältnissen verantwortlich ist, auch wenn es ihre eigentliche Aufgabe wäre, Gleichheit zu schaffen. Nach Luhman wird Politik so definiert, dass sie der Part der Gesellschaft ist, der allgemein gültige und verbindliche Entscheidungen

112 Vgl. Wenzel 2011, S. 146

113 Vgl. Klix 2003

114 Hildebrand-Schat 2013, S. 9

115 Büsler 2009

116 Vgl. ebda

trifft. Das funktioniert mit den Methoden der Macht. Macht ist ungleich verteilt, da, so Bourdieu, sich die Akteure im sozialen Raum unterschiedlichen Kapitals bedienen und damit Machtpositionen erzeugen.¹¹⁷ Vereinfacht gesagt, soll Politik dafür sorgen, dass ein Leben in einem friedlichen Miteinander möglich ist. Um eben einen Ausgleich in diesem System zu erreichen, muss interveniert werden.

Was aber das grundsätzlich *Politische an der Kunst* ist, ohne dass sie dabei eine *politische Kunst* ist, versucht Riethmüller anhand von drei Theorielinien zu erklären: Nach Friedrich Schillers Theorien steht das Ästhetische über dem Politischen. Das Politische an der Kunst an sich ist die Kreativität, und Kreativität bedeutet, Neues zu Denken und dieses sichtbar zu machen. Verstärkt wird diese These noch durch Adornos Philosophie, dass es mehr gibt als das, was jetzt ist. Die Kunst hat die Möglichkeit, bestehende Verhältnisse aufzuheben und an ihre Stelle Neues, Besseres zu stellen. Herbert Marcuse versteht das Politische der Kunst als das Aufspannen bisher ungedachter Möglichkeiten und nicht die bloße Reflexion eines politischen Systems. Das dritte Argument bezieht sich auf Hegels Positionen zur Kunst. Hegels Einstellung zur Kunst ist die einer von allen Einflüssen befreiten und somit zweckfreien Kunst. Sie ist der Philosophie gleichgestellt und folgt nur einem Ziel: nämlich der Wahrheit. Für Hegel ist das Wahre die Idee, und die Aufgabe der Kunst ist es, die Idee sinnlich fassbar zu machen.¹¹⁸ Jaques Rancière sieht das Politische der Kunst nicht in den Botschaften, die sie vermittelt, sondern weil sie in einem gewissen Abstand zu gesellschaftlichen Strukturen steht. Über ihr Wesen gelingt es ihr, Wahrnehmungen zu verschieben und so Räume neu zu gestalten; wie es auch Aufgabe von Politik ist.¹¹⁹

In der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Markt und politischer Kunst ergibt sich laut Heidenreich ein Widerspruch. Wenn sich Kunst nämlich nicht am Markt orientiert, dann muss sie, um sich zu legitimieren, zurück zur akademischen Kunst, um dann wieder abhängig vom Staat zu sein, gegen den man sich eigentlich durchsetzen möchte.¹²⁰

Anna-Lena Wenzel sieht das gesellschaftliche und politische Potenzial von Kunst einerseits in der Eröffnung von Räumen, die Kontroversen provozieren. Andererseits kann Kunst auch »heterogene Öffentlichkeiten« zusammenbringen.¹²¹ Wenzel bezieht sich dabei auf Kube Venturas Einteilung politischer Kunst, die seiner Meinung nach in drei Formen in Erscheinung tritt: Die *Informations-*, *Impuls-* und *Interventionskunst*. Aufgabe der *Informationskunst* ist die Recherche und Bereitstellung von Informationen und Inhalten. Alle müssen auf einen gleichen Wissensstand gebracht werden. Die *Impulskunst* kann, wie ihr Name schon sagt, Impulse auslösen oder Motor für eine Entwicklung sein. Als

117 Riethmüller 2013, S. 16

118 ebda S. 6 - 9

119 Vgl. Rancière 2007, S. 34

120 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 193 - 192

121 Vgl. Wenzel 2011, S. 174

Beispiel kann man hier *Park Fiction* heranziehen, bei dem die Kunst als Impulsgeberin für die Formulierung von Wünschen der BewohnerInnen fungierte. Die *Interventionskunst* versucht mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln, Strukturveränderungen zu bewirken. Diese können temporär oder auch langfristig wirksam sein.¹²²

Kunst ist also für politisches Agieren wichtig. Kunst kann reflektieren, neue Sichtweisen generieren und damit aktuelle Strukturen in Frage stellen. Kunst kann problematische Situationen auflockern, indem sie ein Thema humorvoll betrachtet ohne es dabei weniger wichtig zu machen. Kunst und Kreativität sind eng miteinander verknüpft, Kreativität kann die Fähigkeit Probleme zu lösen, steigern. Kunst kann lehren, neue Wege zu beschreiten. Sie kann Prozesse über Bilder veranschaulichen.¹²³

»Wenn man zeitgenössische Kunstproduktion seit den 1920er Jahren oder noch etwas früher betrachtet, dann gibt es immer erst einen heteronomen, dann einen autonomen und jetzt wieder einen heteronomen Kunstbegriff, also Kunst, die für irgendetwas steht.«¹²⁴

POLITISCH AKTIVISTISCHE KUNST

Weil im Allgemeinen keine sozialen Folgen zu befürchten sind, eignet sich der Raum der Kunst als Experimentierfeld gesellschaftspolitischer Utopien. In demokratischen Verhältnissen werden der Kunst im Normalfall auch große Freiräume eingeräumt, sich auch mal weit aus dem Fenster zu lehnen, ohne befürchten zu müssen, deshalb strafrechtlich verfolgt zu werden.¹²⁵ Man könnte daher auch meinen, dass es politisch aktivistische Kunst gibt, rührt daher, dass sich politische AktivistInnen einfach in die Rolle von KünstlerInnen begeben, da sie dadurch Freiheit der Kunst für ihre Handlungen nutzen können.

Dies kann so einfach aber nicht beantwortet werden, da die Entscheidung, was Kunst ist und was nicht, in unserem System nach wie vor von Institutionen entschieden wird. Wer oder was diese Institutionen sind beantwortet Jürgen Riethmüller mit den Ausführungen von Erika Fischer-Lichte: *»... ein hochkomplexes soziales Netzwerk aus Institutionen und Einzelpersonen wie anderen KünstlerInnen, KritikerInnen, KunstwissenschaftlerInnen, Kunstzeitschriften, JurorInnen, die über Vergabe von Stipendien entscheiden, HochschulprofessorInnen, KuratorInnen, Museen, GaleristInnen, KunstsammlerInnen, Mäzene in ihrer kommunikativen Interaktion u.v.a.m. unter teilweise verzerrender Verstärkungswirkung der Medien.«¹²⁶* Das heißt, jede *bottom-up* Aktion im Sammelsurium der kulturellen Produktionen ist nicht gleich Kunst, und wenn doch, dann muss sie also solche erst verstanden und angenommen werden.

122 Vgl. Wenzel 2011, S. 176ff

123 Vgl. Weisband in *Salon Skurril* Blog der *Frankfurter Allgemeine* vom 19.12.2011

124 Waldvogel/Holtmann in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung« S. 45

125 Vgl. Riethmüller 2013, S. 12

126 ebda S. 12

In der Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff ist die politisch aktivistische Kunst immer noch ein Nischenprodukt.¹²⁷ Riethmüller stellt sich also die Frage, ob es dafür nicht einer Reflexion bedarf, worin denn der künstlerische Anspruch der politischen Kunst liegt, und ob es, um einen Zweck zu erreichen, nicht einfacher ist, sich der Mitteln des klassischen Aktivismus zu bedienen. »Dies nimmt der kunstferne Aktivismus ernst, indem er die Straße nutzt und Poster, Sticker, Flugblätter, T-Shirts oder das Internet als Medien wählt ... Der Preis aber ist fast immer die Opferung des Kunstanspruchs, denn es sind nur ganz seltene Fälle, wo beides der Fall sein kann.«¹²⁸

Diese Verschiebung des KünstlerInnenbegriffs hat heute dazu geführt, dass die politisch aktivistischen Ansprüche der KünstlerInnen durchaus wieder etwas in den Hintergrund geraten sind. Nach Wenzel ist dies »zum einen auf ihre Institutionalisierung und Vereinnahmung für politische, soziale oder Marketingzwecke zurückzuführen, liegt aber auch daran, dass die Kritik an der Vernachlässigung von materialspezifischen, performativen, spielerischen wie unbestimmten Praxen durch die einseitige Fokussierung auf Information, Partizipation und Ortsspezifität lauter wurde.«¹²⁹ Man wurde der politisch-künstlerischen Praktiken überdrüssig. Dies fürchtete Rollig bereits zu Ende der 1990er Jahre, dass die politische Kraft der Kunst verloren gehen würde, und sie nur noch als »hippe Eventkultur«¹³⁰ verbraucht werden würde.¹³¹ In den Berlin Biennalen 2006 und 2008 lässt sich laut Wenzel dieser Umstand nachvollziehen. Alle Themen, die sich mit Kunst und Stadtpolitik auseinandersetzten, wurden ausgeblendet. Kunst möchte nicht mehr als Problemlöserin funktionieren müssen. Politisch bleibt hier die Kunst dennoch irgendwie, indem sie sich stattdessen Themen zuwandte, die von der Gesellschaft eher ausgeblendet werden.¹³² Das Verhältnis von Kunst und Politik habe sich geändert. »Es gibt kein komplexes (marxistisches) politisches Programm mehr, keine richtige Linie revolutionärer Politik, keine fixierte Vorstellung des herrschaftsfreien Lebens, kein ursprüngliches Ideal, keine Feindbilder.«¹³³

Für die Frage, Warum und Wann jedoch politisch aktivistische Kunst gemacht wird, hat Riethmüller eine Antwort: »Wenn es konkret Sinn zu machen scheint.« Und dafür soll man auch die Institutionen der Kunst ausnützen dürfen. »Ganz pragmatisch geht es um Fördergelder, Sendelizenzen, Orte für Tagungen und Vorträge u.v.a.m., was sich am Rande des institutionalisierten Kunstsystems allemal besser erreichen lässt als außerhalb.«¹³⁴

127 Vgl. Riethmüller 2013, S. 13

128 ebda S. 14

129 Wenzel 2011, S. 190

130 Vgl. Rollig in Babias/Könneke 1998, S. 27

131 Vgl. Wenzel 2011, S. 190

132 Vgl. ebda S. 195

133 ebda

134 Riethmüller 2013, S. 15

EXKURS

Chto delat?

Die Kulturgesetze Russlands sind durchaus restriktiv und reglementieren die Inhalte und Form der Arbeit der heimischen KünstlerInnen. Schon in Sowjetzeiten gründeten sich daher einige widerständische Gruppen, die verdeckt künstlerische Aktionen gegen die herrschende Kulturpolitik initiierten. Seit den 1990er Jahren tun sie das auch öffentlich. Offen richteten sie ihre Kritik mithilfe spektakulärer Aktionen an öffentlichen und bekannten Orten gegen das amtierende Regime. Auch das im Jahr 2003 gegründete Kollektiv *Chto delat?* – Was tun? gehört zu diesen KritikerInnen.

In ihrer Haltung gegenüber Kunst berufen sie sich auf ihre Vorgänger der russischen Avantgarde, den Vertretern des russischen Konstruktivismus. Diese Kunstrichtung entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts und begleitete aktiv die russische bzw. kommunistische Revolution. Die Rolle der KünstlerInnen wurde zu dieser Zeit in ein neues Licht gerückt, und Kunst jeder anderen [Produktiv-]Arbeit gegenüber als gleichwertig betrachtet. Aus KünstlerInnen, als intuitiv und individualistisch handelnde Akteure, wurden systematisch planende *Künstleringenieure*.¹³⁵ Dabei entwickelten sich zwei Richtungen, in denen Kunst einerseits über Genre wie Architektur, Design oder auch Theater direkt versuchte, eine gesellschaftliche Revolution einzuleiten, und andererseits über ästhetisch-künstlerische Darstellungen politische Ideen und Konzepte abbildete. »Die Künstler verstanden sich als offizielle Vertreter der politischen Funktionäre. Ihr Ziel ist es, das kommunistische Gedankengut mit ihrer Kunst ins Volk zu tragen.«¹³⁶ Kunst diente hier [wieder] als Informa-



Abb. 70

tionsträgerin. In dem Bemühen den kommunistischen Staat mit aufzubauen, tendierten KünstlerInnen dazu, Propaganda zu betreiben.¹³⁷ Das »politisch konnotierte Schaffen der Avantgarde, deren Ziele von den marxistischen Idealen einer sozialistischen Gesellschaft geleitet waren, zeigt aber am Scheitern der Avantgarde, dass eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse nicht allein mittels der marxistisch-leninistischen Prinzipien bewirkt werden könne, solange nicht auch das menschliche Handeln mit seiner ganzen Subjektivität als ein wesentlicher Teil berücksichtigt werde.«¹³⁸

Das Konzept der *l'art pour l'art* wird von *Chto delat?* dezidiert abgelehnt. Das Kollektiv, das sich aus KünstlerInnen, KunstkritikerInnen, PhilosophInnen und AutorInnen zusammensetzt, verschränkt seine künstlerische Arbeit mit politischen Theorien, regimewiderständischen Maßnahmen und sozialem Engagement. Es ist sein erklärtes Ziel, mit seiner Form der Kunst reale Veränderungsprozesse einzuleiten. Es sieht die Rolle zeitgenössischer Kunst darin, einen gesellschaftspolitischen Auftrag zu erfüllen.

Der Name ist nicht neu, stammt er doch vom russischen Schriftsteller Nikolay Chernyshevsky, dessen gleichlautender Roman 1863 erschien, und den Entwurf eines Aufbau einer sozialistischen Arbeiterorganisation zum Inhalt hat. Vermutlich auch deshalb wurde der Name von Lenin für sein poli-

135 Vgl. <http://www.more-art.at/info/downloads/download/Konstruktivismus.pdf> [12.05.2014]

136 <http://www.kunst-zeiten.de/Konstruktivismus-Allgemein> [12.05.2014]

137 Vgl. <http://www.kunst-zeiten.de/Konstruktivismus-Allgemein> [12.05.2014]

138 Hildebrand-Schat 2013, S. 7

tisches Konzept verwendet.¹³⁹ Das Zurückgreifen auf diese Bezeichnung bedeutet für das Kollektiv, das Anliegen der Kunst aufzuzeigen, sich selbst, wie auch Politik und Wissenschaft, für die Rechte von Unterdrückten einzusetzen.

Theoretische Inhalte zu vermitteln steht im Zentrum von *Chto delat?*. Das tun sie in Ausstellungen wie auch in Workshops, auf Podiumsdiskussionen und ähnlichen öffentlichen Auseinandersetzungen. Fast alles, was dafür an Wissen produziert wird, veröffentlichen sie auch im Internet.

»Eine ihrer ersten Aktionen war die Neugründung von St. Petersburg und als Protest gegen die Art und Weise gerichtet, wie der dreihundertste Jahrestag der Stadt gefeiert werden sollte. Straßensperrungen und Kontrollen in der gesamten Innenstadt vermittelten mehr den Eindruck einer streng geregelten Ausnahmesituation als den eines Festes. Am entscheidenden Tag veranlasste Chto delat? einen demonstrativen Auszug von Bürgern aus dem Stadtzentrum, um außerhalb des Stadtgebietes die Neugründung als Zeichen für einen bürgernahen Neubeginn vorzunehmen.«¹⁴⁰

Dem KünstlerInnenkollektiv ist es wichtig, die Kunst auf die Straße zu holen und ihre Forderungen betreffen die Mitbestimmung von KünstlerInnen in der Gestaltung des städtischen Umfelds, weil sie der Meinung sind, dass mithilfe der Möglichkeiten, die die Kunst bietet, das Stadtbild längerfristig und für die Allgemeinheit attraktiv zu halten.

Das Kollektiv verwendet für seine aktionistische Arbeit gerne die Medien Theater und Film. Dies trägt dazu bei, dass seine theoretischen Konzepte einem breiten Publikum nahegebracht werden können, und eine anschließende Auseinandersetzung mit dem Thema möglich ist. Um diese Auseinandersetzung zu provozieren konfrontiert es das Publikum gezielt mit konträren Meinungen. Außerdem ist die Gruppe auch Herausgeberin

einer monatlich erscheinenden Zeitschrift, die sich ebenfalls *Chto delat?* nennt. Jede Ausgabe behandelt ein aktuell gesellschaftspolitisch relevantes Thema. Verteilt wird sie auf diversen Politik- und Kulturveranstaltungen. AutorInnen sind sowohl die Mitglieder der Gruppe selbst als auch VertreterInnen aus Wissenschaft und Kultur, die im Sinne einer Gesellschaftsentwicklung ähnliche Anliegen wie das Kollektiv verfolgen. Zusätzlich werden in der Zeitschrift stets Auseinandersetzungen mit aktuell relevanten marxistischen Idealen und daraus abgeleitete mögliche Handlungsoptionen verhandelt. Auch Texte von Gilles Deleuze und Felix Guattari werden regelmäßig abgedruckt. Inhalte betreffen häufig die Frage nach der Unterscheidung von Kunst und Politik. Hier sehen sie den großen Mehrwert im künstlerischen Aktionismus, der im Umgang mit problematischen Situationen auf viel spielerische Weise reagieren kann. *»Weitere Themenfelder der Zeitschrift sind der urbane Raum, Zonen der Autonomie, Revolution und Widerstand, Kultur und Protest, die Funktionen von Kunst, die aus der Perestroika gewonnenen und aus der Avantgarde abzuleitenden Erfahrungen.«¹⁴¹*

Das Anliegen von *Chto delat?* ist also, eine VermittlerInnenrolle einzunehmen, und eine gesellschaftliche Entwicklung voranzutreiben, die sich abseits von kapitalistischen Strukturen bewegt. Die Künste eröffnen *»sinnliche Formen und materielle Rahmenbedingungen«* eine Auseinandersetzung mit möglichen Lebensformen zu betreiben.¹⁴²

»Darum wollen wir Kunst machen, die gerade weil sie der Gesellschaft ein anderes Niveau der Reflexion und der Verfremdung des Blicks auf sich selbst bietet, zu einer gesellschaftlichen Realität wird. Obwohl wir das Ästhetische oft einer produktivistischen Reduktion unterworfen haben, haben wir nie daran gezweifelt, dass Ästhetik eine wichtige Komponente der Kunst und ihrer einzigartigen Fähigkeit ist, auf Mensch und Gesellschaft Einfluss zu nehmen.«¹⁴³

139 Vgl. <http://koelnischerkunstverein.net/wp/cho-delat-perestroika-twenty-years-after-2011-1991/> [12.05.2014]

140 Hildebrand-Schat 2013, S. 7

141 Hildebrand-Schat 2013, S. 7

142 ebda

143 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden »Chto delat? Was tun? What is to be done?« 2011, S. 42

Der Wert von Kunst

ÄSTHETIK

Alle philosophischen Überlegungen zur Kunst und zum Kunstwerk bauen auf den Begriff der *Ästhetik*. Wörtlich übersetzt bedeutet Ästhetik etwa »Wissenschaft vom Schönen« bzw. »Lehre von der Gesetzmäßigkeit und Harmonie in Natur und Kunst« aber auch »das stilvoll Schöne«.¹⁴⁴ Als philosophischer Begriff wurde die *Aesthetica* 1758 von Alexander Gottlieb Baumgarten geprägt, er verstand darunter die »Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis«. Ursprünglich suchte man diese sinnliche Erkenntnis in der Natur, bald aber vor allem in der Kunst. Deshalb kann unter *Ästhetik* auch die Kunsttheorie verstanden werden.¹⁴⁵ »Der Begriff der ästhetischen Erfahrung bezeichnet, so wie ich ihn bislang gebraucht habe, alle Erfahrungen, die sich in Auseinandersetzungen mit Kunst machen lassen.«¹⁴⁶, so Bertram.

Ästhetik wird von Bourdieu mit Geschmack assoziiert und unterscheidet diese auf Kants Theorien aufbauend in *reine* und *populäre* Ästhetik bzw. *reinem* und *barbarischem* Geschmack. »Der barbarische Geschmack erwartet, dass das Kunstwerk die ›Schönheit und des Wohlgefallens an der Welt‹ darstellt.«¹⁴⁷ Das heißt umgelegt auf Kunst und Kultur, ZuschauerInnen empfinden etwas als *schön* oder *ästhetisch*, wenn sie sich mit einem Produkt identifizieren können oder wenn es schöne Erinnerungen auslöst. Die *reine* Ästhetik hingegen distanziert sich von der realen Welt und versucht über diese Distanz Kontroversen auszulösen. »Die gesellschaftlich differenzierten Geschmäcker und Vorstellungen von Ästhetik fallen nicht einfach vom Himmel, sondern ergeben sich aus den materiellen Lebensbedingungen der gesellschaftlichen Klassen: So wie der materielle Zwang der Arbeiter zu gleicherweise nahrhaften wie kostensparenden Speisen in großen Mengen greifen lässt, so liegt der Hauptaugenmerk der herrschenden Klasse auf der feinen Kost der Haute Cuisine, die in kleinen Mengen serviert wird, jedoch aus exklusiven und teuren Zutaten besteht.«¹⁴⁸

Folgt man den philosophischen Theorien über Kunst, so liegt es in ihrem Wesen, unsere Denkgewohnheiten herauszufordern um uns neue Perspektiven erschließen zu können und die Welt anders zu begreifen. Diese Selbstverständigung von Kunst wird jedoch immer etwas anders ausgelegt. Stellvertretend seien hier vier Theorien in aller Kürze vorgestellt, die den Wert von Kunst unterschiedlich verstehen, im Endeffekt aber auf Ähnliches hinauswollen.

144 Duden

145 Spree in UTB-Online-Wörterbuch Philosophie

146 Bertram 2005, S. 171

147 Schumacher 2011, S. 87

148 ebda S. 88

IMMANUEL KANT
[1724 - 1804]

KANT war der Auffassung, dass es in der Frage um den Wert von Kunst um die »*Erkenntnis überhaupt*«¹⁴⁹ geht. Anders als Hegel oder Heidegger erkennt er in der Kunst nicht die Fähigkeit, sich durch sie mit der Welt und wie wir in ihr leben auseinanderzusetzen, vielmehr geht es in der Kunst um Erfahrung, dass es uns überhaupt möglich ist, etwas zu *erkennen* und zu *verstehen*. Kant beschreibt diese Erfahrung als »*Zusammenspiel unserer Erkenntniskräfte*«.¹⁵⁰ Das heißt, dass Kant im Menschen ein Wesen sieht, das von unterschiedlichen Sinneseindrücken geleitet wird, mit denen es ständig konfrontiert wird, die es erfährt und erkennt. Damit uns das, frei formuliert, aber nicht in den Wahnsinn treibt, können wir Dinge verallgemeinern. Wir können Tische als Tische erkennen und eine Farbe als bestimmte Farbe und müssen uns nicht jedes mal aufs Neue mit einer Sache auseinandersetzen. So ordnen wir Dingen auch eine Funktion zu. Damit jedoch diese Fähigkeit des Sinnlichen nicht verloren geht, und wir das eine vom anderen unterscheiden können, kann uns die Kunst immer wieder mit dem Erfahren von Neuem konfrontieren.¹⁵¹ »*Wir fassen Vertrauen in das Funktionieren unserer Erkenntniskräfte.*«¹⁵²

Was für Kants Verständnis von Kunst zusätzlich von Bedeutung ist, dass er seine Theorien auf alles *Schöne* überträgt. Für ihn kann es das *Schöne* jedoch auch in der Natur geben. Die Erkenntnis der Erfahrung kann also auch im Schönen der Natur passieren.¹⁵³

GEORG WILHELM
FRIEDRICH HEGEL
[1770 - 1831]

Für **HEGEL** ist das, was Kant in der Kunst sieht, zu wenig. »*Kunst hat für ihn den Wert, dass sie uns bestimmte Verständnisse in Form der sinnlichen Anschauung vermittelt.*«¹⁵⁴ Das heißt, über die Form der Kunst können bestimmte Inhalte ausgedrückt werden. Die Form und der Inhalt bilden eine Einheit. Das Geistige, also die *Idee*, wird in einen realen Gegenstand übersetzt. Kunst ist nach Hegels Theorien auch immer an die Zeit gebunden. Es kann durchaus passieren, dass ein über die Kunst näher gebrachter Inhalt nach einigen Jahren oder einer gewissen Zeit nicht mehr verstanden werden kann. Auch wenn Hegel Kant in dem Punkt zustimmt, dass über die Kunst das Vertrauen in das eigene Verständnis gestärkt werden kann, steht er dem Punkt die Schönheiten der Natur den Künsten gleichzusetzen, völlig konträr gegenüber.¹⁵⁵

Hegel unterteilt die Künste außerdem in ein System. In diesem System beischreibt er die Einheit der Kunst durch ihre Zusammenhänge. Diese Zusammenhänge ergeben sich aus dem Verhältnis von *Sinnlichem* und *Geistigem*, in dem sie zueinander stehen. Was er als Kunst anerkennt ist zum einen die Architektur, Skulptur und die romantischen Künste, denen er die Malerei, Musik und Literatur zuordnet. Alle Künste verwenden für ihre Realisierung

149 Kant zit.n. Bertram 2005, S. 117

150 Bertram 2005, S. 118

151 Vgl. ebda S. 116 - 123

152 ebda S. 122

153 Vgl. ebda S. 123

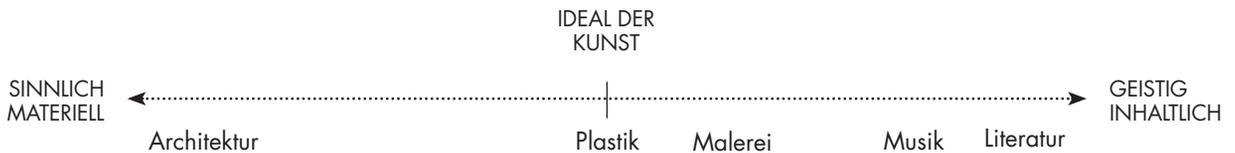
154 ebda S. 126

155 Vgl. ebda S. 124 - 135

der Idee unterschiedliche Materialien. Hegel versteht die Kunst als *Ideal*, doch nicht jede Kunst kann dieses Ideal, das gleich gut im [sinnlich] materiellen und [geistig] inhaltlichen Ausdruck ist, erfüllen. Aus diesem Grund erdenkt Hegel ein System, in das er die Künste kettenförmig [vom sinnlich-materialen hin zum geistig-inhaltlichen] aneinanderreihet, je nachdem, wie gut sie seiner Ansicht nach das Ideal erfüllen können.¹⁵⁶

»In der Architektur überwiegt sinnliches Material über geistigen Inhalt. In der Literatur hingegen fehlt es an sinnlich-anschaulicher Realisierung von Inhalt. Die Literatur ist schon in ihrem Material geistig und bricht so mit dem Ideal der Kunst. Ein ähnliches Urteil wie die Literatur trifft die Musik. [...] Etwas näher kommt da dem Ideal der Kunst schon die Malerei, da es in ihr sinnlicher zugeht als in Literatur und Musik. [...] So bleibt als diejenige der Künste, die dem Ideal der Kunst in Hegels Augen gerecht wird, einzig die Plastik.«¹⁵⁷

Daher reiht er die Künste wie folgt:
Architektur - Plastik - Malerei - Musik - Literatur



HEIDEGGERS Verständnis von Kunst ist das einer Kunst, die uns *Wahrheit* vermittelt. Heidegger meint damit, dass die Kunst immer eine Handlung hat und uns bestimmte Dinge über uns und die Welt lehrt. Wir erkennen viele Dinge als selbstverständlich an. Woher dieses Verständnis kommt, wissen wir nicht, und ist uns in erster Linie einerlei, da wir Vertrauen in unser Verständnis von den Dingen haben. »In der Auseinandersetzung mit Kunst gewinnen wir ein Verständnis dafür, dass wir uns überhaupt in der Welt auskennen können.«¹⁵⁸ Die Kunst vermittelt uns bisher unbekannte Ansichten und erweitert damit unser Weltverständnis. »Der Wert der Kunst besteht demnach darin, dass sie die Welt in einer erweiterten Weise erschließt.«¹⁵⁹ Hinsichtlich der Natur empfindet Heidegger, dass sie im Gegensatz zur Kunst nicht verständnisweiternd wirksam sein kann.

**MARTIN
HEIDEGGER
[1889 - 1976]**

156 Vgl. Bertram 2005, S. 80ff

157 ebda S. 86

158 ebda S. 152

159 ebda S. 145

ADORNO steht der Kunst völlig anders gegenüber als Kant und Hegel. Bildet für Kant und Hegel das *Verstehen* die zentrale Rolle der Kunst, ist es für Adorno die Auslösung von Irritationen. »Der Wert der Kunst liegt darin, dass sie die Logik unserer normalen Verständnisweisen durchbricht.«¹⁶⁰ Darunter kann man verstehen, dass die Kraft der Kunst darin liegt, unseren Horizont aufzubrechen. Durch Kunst machen wir nicht die Erfahrung, wie es ist, sondern was sein könnte. In Bezug auf das *Verstehen* lässt sich also sagen, ihre Rolle liegt in der Vermittlung, Perspektiven zu verstehen. Kunst kann unser Selbstverständnis verändern, indem sie es um »ein utopisches Moment«¹⁶¹ erweitert. Kunst lässt uns unsere Wahrnehmungen infrage stellen. Adorno erklärt das auf die Weise, dass unsere Wahrnehmung darauf trainiert ist, bestimmte Dinge immer gleich zu sehen und beschränken uns darauf. Er beschreibt dies mit der Bezeichnung *Identität*. Mithilfe der Kunst kann es gelingen, die *Nichtidentität* in den Alltag zurück zu holen. Das Problem sieht Adorno jedoch in der Zurückdrängung der *Nichtidentität* zugunsten der *Identität* im Sinne eines allgemeinen Verständnis. Kunst ist also eine Form des Gegen-Verstehens, sie provoziert eine Auseinandersetzung mit dem *Verstehen*, wie wir es eigentlich gewohnt sind und versetzt uns in eine Lage der Verunsicherung. Aber erst durch diese Provokation sind wir imstande, Perspektiven zu erkennen. Ähnlich wie Kant die Kunst auch in der Natur sieht, kann diese andere Form des Verstehens über besondere Ereignisse der Natur geschehen.¹⁶²

HOFFNUNG AN DIE KUNST

»Entweder man macht das [das Kunstprojekt einerZ*ART] oder man braucht Psychotherapeuten oder Soziologen für die Bevölkerung, damit sie mit dieser Situation ja auch umgehen lernt und fertig wird, die dieser starke wirtschaftliche Einbruch, dieser Bevölkerungsrückgang mit sich bringt.«¹⁶³

Gerhard Freiinger erhofft durch die Installation eines Kunstprogramms in Eisenerz, die BewohnerInnen mit der veränderten Situation des Ortes vertraut zu machen und ihnen die Angst zu nehmen, Teil eines sterbenden Gebildes zu sein, wie ihnen das von etlichen Seiten oft attestiert wird. Georg Bertram erläutert in seinen philosophischen Ausführungen über Kunst ihren Wert in der *Selbstverständigung*. Darunter ist zu verstehen, dass Kunst es vermag, uns verschiedene Aspekte unserer Welt und unseres Lebens verständlich zu machen und bezieht sich dabei auf die Theorien Hegels und Heideggers. Dabei liegt nach Heidegger das Entscheidende in der Kunst vor allem in ihrer Zuschreibung, vergleichsweise unbrauchbar zu sein und ihr Zweck liegt darin, Auseinandersetzungen mit sich selbst zu provozieren.¹⁶⁴

160 Bertram 2005, S. 146

161 ebda

162 Vgl. ebda S. 136 - 147

163 Interview Gerhard Freiinger 2013

164 Vgl. Bertram 2005, S. 43f

»Gerade in ihrer Unbrauchbarkeit beginnt Kunst uns etwas zu sagen. Als solche eignet sie sich in besonderer Art und Weise, uns Dinge unseres Lebens vor Augen zu führen. Sie eröffnet uns Blicke auf Vertrautes und überraschende Perspektiven. Sie sagt, wie wir verstehen können, was uns alltäglich umgibt.«¹⁶⁵

Über einen langen Zeitraum hinweg waren es Priester, sogenannte Seelsorger, die innerhalb einer Gesellschaft eine therapeutische Funktion einnahmen. Die sich verändernde [kritische] Einstellung gegenüber der Institution der Kirche hat diesen Anspruch jedoch weitestgehend in den Hintergrund gerückt. An ihre Stelle treten häufig KünstlerInnen, die diese Funktion übernehmen sollen. Kunst wird als *Lebenshilfe* eingesetzt. Dabei vertraut man auf die Kraft der Kunst, Ersatzwelten zu suggerieren.

»Kunst vermag Vergnügen zu bereiten. Wir können anstelle des sehr allgemeinen Wortes ›Vergnügen‹ auch andere positive Eindrücke setzen. Kunst belebt - beispielsweise - die Phantasie, vermittelt Besitzerstolz, befriedigt das Bedürfnis nach Ästhetik, ermöglicht das kurzfristige Vergessen der alltäglichen Schwierigkeiten, löst Gefühle der Bewunderung und der Hingabe aus oder schafft einen Raum ideeller Freiheit. Dies alles sind Reize, deren Anlage zwar in unserem Innern vorhanden ist, die aber aktiviert werden müssen.«¹⁶⁶

Kunst eröffnet dabei ein magisches Moment. Über die Imagination generiert sich ein Erkenntnisgewinn. Kunst kann Dinge veranschaulichen, die ansonsten nicht zu sehen wären.¹⁶⁷ *»Bei der Kunst spielt die Subjektivität des Bewusstseins ebenso diese entscheidende Rolle. Jeder künstlerische Ausdruck, sei es sprachlich oder bildlich, ist zugleich eine Interpretation der Welt und ihres Sinns.«¹⁶⁸* Für den Philosophen Jean-Paul Sartre ist es die Funktion von Kunst, die Imagination zu verstärken.¹⁶⁹

165 Bertram 2005, S. 44

166 Eisfeld 1975, S. 46

167 Vgl. Kohlstadt 2012, S. 4

168 ebda

169 Vgl. ebda S. 6

Die Künstlerinnen und das Werk

DAS KUNSTWERK

»Kunst lässt sich nur mit Blick auf Situationen begreifen, in denen Rezipierende durch Kunstwerke angesprochen werden.«¹⁷⁰ Wann ist ein Kunstwerk ein Kunstwerk? Als Kunstwerk verstehen wir einen Gegenstand, der eine künstlerische Eigenschaft aufweist. Diese Eigenschaft eröffnet sich in der Erfahrung, die wir mit dem besagten Kunstwerk machen. Das bedeutet also, ein Kunstwerk ist kein Gegenstand, den wir beim bloßen Hinschauen erkennen können, sondern etwas, das man erst erfahren muss.¹⁷¹

»Ein Kunstwerk spricht eine Rezipientin im Sinne einer Erfahrung an, die als solche zu machen sich lohnt. Das Werk zeigt sich als ein Gegenstand, der es wert ist, als solcher erfahren zu werden.«¹⁷²

Wie bereits im Absatz über die Entstehung der Museen als Kunstinstitutionen erwähnt, erkennen wir einen Gegenstand als Kunstwerk vor allem dann an, wenn er von KunstkritikerInnen, GaleristInnen, FördergeberInnen oder musealen Einrichtungen als solches definiert wird.¹⁷³ »Museen, Akademien und der Markt stecken als gefestigte historische Institution das Feld der Kunst ab. Die beteiligten Personen nehmen innerhalb dieses Feldes bestimmte Stellen ein. Sie sind Sammler, Galeristen, Betrachter, Kritiker, Kunsttheoretiker oder Künstler. Jede dieser Stellen fordert von der Person, die sie besetzen will, bestimmte Handlungen und Aussagen, die über Erfolg oder Misserfolg entscheiden.«¹⁷⁴

Aus den Auseinandersetzungen Bourdieus mit den Theorien Michel Foucaults beschreibt Bourdieu die herrschenden Machtverhältnisse in der Kulturproduktion, also auch in der der Kunst, als Kampffelder. Es gibt immer die Positionen der Herrschenden und der Beherrschten. Erstere haben sich im Feld der Kunst bereits etabliert und tendieren dazu, das existierende System zu verteidigen. Wohingegen zweitere ihre Position erst erkämpfen müssen, und sich auf revolutionäre Weise im Feld bewegen.¹⁷⁵

Ein Kunstwerk erklärt sich immer im Verhältnis zu anderen Kunstwerken. Innerhalb des Kunstsystems gibt es zwei Strategien, wie Kunstwerke institutionell aufgenommen wird. Entweder durch die Anpassung an den Bedarf oder durch die Einführung von bislang kunstfremden Dingen in den Kanon der Kunst.¹⁷⁶ Spätestens in den 1960er Jahren kommt es zunehmend zu einer Auflösung des Kunstwerks als materielles Objekt. Bewegungen wie

170 Bertram 2005, S. 38

171 Vgl. ebda S. 26f

172 ebda S. 37

173 Vgl. ebda S. 33

174 Heidenreich 1998/2009, S. 165

175 Vgl. Schumacher 2011, S. 66

176 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 212 - 213

Happening, Fluxus oder die *Aktionskunst* stellen den Prozess, die Idee, das Konzept künstlerischer Arbeit in den Vordergrund.¹⁷⁷

Es ist also auch immer Ausdruck der Zeit, was als Kunst verstanden und mit welchen Kriterien Kunst bewertet wird. Die Positionierung von Kunst entspricht immer den vorherrschenden Regeln des Feldes. Zu Umbrüchen kommt es nur dann, wenn sich innerhalb dieses Verständnis Lücken auftun und es zu Änderungen der Regeln oder Bewertungsnormen kommt. Bourdieu spricht von einer Veränderung des Raum des Möglichen. Dieser Raum des Möglichen entspricht der gesamten Geschichte des Feldes, in diesem Fall also der Kunstgeschichte. Welche Fragen man also stellen kann, bezieht sich darauf, welche Referenzen dieser Möglichkeitsraum bereits bietet.¹⁷⁸ »Eine künstlerische Revolution muss allen bereits vorhandenen Positionierungen immer noch eine weitere Positionierung hinzufügen.«¹⁷⁹

»Es existieren somit epochenspezifische Problematiken und Auseinandersetzungen, um die der wissenschaftliche und künstlerische Diskurs kreist: Das Auftreten eines Künstlers, einer Schule, einer Partei oder einer Bewegung liegt darin begründet, dass sie immer Teil dieses Diskurses sind und mit ihren vertretenen Thesen zu einem Objekt von Auseinandersetzungen werden, dass sie ein Glied der großen Gegensätze liefern, um die jene Auseinandersetzung organisiert ist und die herangezogen werden, um die Auseinandersetzung zu denken.«¹⁸⁰

Bourdieu folgt hier der Kunsttheorie Erwin Panofsky, nach der ein künstlerisches Produkt stets als Ausdruck dessen gesehen werden kann, was für ein kollektives Denken einer Epoche gerade gültig ist. Panofsky bezeichnet dies als *Kunstwollen*. Man kann dies aber auch mit dem von Bourdieu selbst geprägten Begriff des *Habitus* erklären. Der Künstler, die Künstlerin, ist im Sinne des Habitus, ohne es bewusst wahrzunehmen, immer mit seiner Zeit und ihrer Gesellschaft verbunden.¹⁸¹

Der Habitus wohnt einem Individuum inne und bestimmt im weitesten Sinne, wie jemand denkt, handelt, wahrnimmt, urteilt und bewertet. Er wird bestimmt durch die Rolle in der Gesellschaft, also auch in welchen Feldern sich ein Individuum bewegt und mit welchem Kapital es ausgestattet ist. Habitus ist somit ein Produkt der Geschichte eines Individuums.¹⁸² »Im Habitus einzelner Akteure kommen also die kollektive Prinzipien sozialer Schichtung und Ordnung zum Ausdruck.«¹⁸³

177 Vgl. Wenzel 2011, S. 65

178 Vgl. Schumacher 2011, S. 157ff

179 ebda S. 162

180 Bourdieu zit. n. Schumacher 2011, S. 76

181 Vgl. Schumacher 2011, S. 77ff

182 Vgl. Vorlesungsunterlagen Stadtforschung Institut für Stadt- und Baugeschichte TU Graz

183 Schumacher 2011, S. 82

Für Adorno besitzt Kunst in ihrer gesellschaftlichen Funktion einen doppelten Charakter, der, vereinfacht ausgedrückt, sich in der Abbildung von und im Widerstand gegenüber gesellschaftlichen Strukturen gleichsam abbildet. Über das Kunstwerk findet auch eine weitere Diskrepanz seine Ausformung; Kunst ist Ausdruck für Glück und Utopie und lehnt es aufgrund ihres Autonomieanspruchs ab, Ware zu sein, was sie in der Form des Kunstwerks dennoch wird.¹⁸⁴

MIT KUNST GELD VERDIENEN

Wie bereits im Kapitel über die historische Herleitung des Kunstbegriffes erwähnt, ist mit der Zuschreibung eines Werks an einen Künstler eine neue Form des Kunsthandels entstanden. Mit der Bindung der Kunstwerke an museale und akademische Einrichtungen wurden selbige auch gleichsam zum zentralen Player des Marktes. Das geschieht einerseits, indem hier die Entscheidungen getroffen werden, was sich Kunst nennen darf und damit im Museum aufgenommen wird. Über diese Bestätigung und die Eingliederung in einen kunsthistorischen Kontext wird außerdem der Wert eines Kunstwerkes gesichert; sowohl ideell als auch monetär. Andererseits bestimmen Museen die Preise des Kunstmarktes insofern, als sie Kunstwerke aus dem freien Handel nehmen, sobald sie in ihrem Eigentum sind. Der Wert der noch käuflichen Objekte steigt.

Im 19. Jahrhundert, als der Impressionismus Kunst jenseits der Abbildung von Wirklichkeiten legitimierte, entstand ein Kunstmarkt, der Kunstwerke als Anlageobjekte verstand. Dies hatte mit den zur gleichen Zeit entstandenen Dynamiken des kapitalistischen Wirtschaftssystems zu tun. *»Das Kapital schätzt den Wert einer Investition, sei es in einer Sache, in Produktionsmittel oder in Kunstwerke, nicht mehr nach zeitlosen Maßstäben, sondern nach der Rendite, die sie verspricht.«*¹⁸⁵ Damit fand auch Karl Marx Kritik am Einfluss des Kapitals Einzug in die Welt der Kunst.¹⁸⁶

Dennoch trieb der Kunsthandel auch die Fortschritte der Kunst voran. Schaffte ein Stil es nicht, sich am Markt durchzusetzen, hatte er selten die Möglichkeiten, sich weiterzuentwickeln und fortzubestehen.¹⁸⁷ *»Neue stilistische Errungenschaften konnten von Malern entlang einer gerichteten Abweichung geplant werden, von Händlern als Erfolg versprechende Investitionen angeboten, von Sammlern gekauft und dann von den großen Museen übernommen werden.«*¹⁸⁸ Somit haben auch die Museen diesbezüglich manchmal wenig Einfluss über den Verlauf der Kunst, denn auch wenn sie überwiegend staatlich finanziert

184 Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Ästhetische_Theorie#Doppelcharakter_der_Kunst [14.04.2014]

185 Heidenreich 1998/2009, S. 169ff

186 Vgl. ebda S. 102f

187 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 114

188 ebda S. 117

werden, sind sie von Förderungen und privaten SammlerInnen abhängig. So frei können sie also in ihren Entscheidungen über Kunst nicht agieren, wie man ihnen gerne unterstellt. Die Zusammenarbeit mit privaten Financiers ist unerlässlich. Die vielen privaten Kunststiftungen belegen das. Ob diese Abhängigkeit Einfluss auf die Kunstbewertung hat, darüber kann man nur spekulieren.¹⁸⁹

»Wovon leben Künstler und Innenstadtaktivisten, wenn sie keine Werke mehr verkaufen?«¹⁹⁰ Simone Hain beschreibt die Kunstszene in Berlin und die Arbeit von KünstlerInnen, die ihre Arbeit nicht mehr in der Produktion von Bildern und Skulpturen jedoch in der Herstellung *Sozialer Plastiken* sehen und der lange Zeit viel Sympathie aber kaum monetäre Unterstützung entgegengebracht wurde. Die Abhängigkeit von speziellen Kulturförderungen in der kreativen Raumproduktion kann im Sinne der Kunst durchaus problematisch sein. Einerseits müssen sich die Projektverantwortlichen einem System unterordnen, Bedingungen und Erwartungen der Kulturpolitik als Fördergeberin erfüllen. Man könnte natürlich auch anders, ohne den Druck der öffentlichen Hand ein Projekt umsetzen, und auf selbstausbeuterische Weise sein eigenes ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital in die Gesellschaft einbringen. Damit werden die Erwartungen eines neoliberalen Gesellschaftskonzept aber ebenso erfüllt. Interessant ist zu bemerken, dass ein Künstler, eine Künstlerin, dennoch das Gefühl hat, unabhängiger agieren zu können, wenn er, sie, von der öffentlichen Hand gefördert wird.¹⁹¹

Die Frage von Simone Hain ist nicht so leicht zu beantworten, weil es auch immer schwierig ist zu definieren, was einen Künstler, eine Künstlerin antreibt, eine bestimmte Form von Kunst zu machen. Einerseits fordert man von Künstlerinnen ja auch, sich nicht dem kapitalistischen System unterzuordnen und selbstbestimmt zu arbeiten, und auch KünstlerInnen stellen diesen Anspruch an sich. Diese Vorstellung vom Künstler, von der Künstlerin hegt auch Bourdieu. Demnach müssen KünstlerInnen mit »*herrschenden Mächten der Politik und der Ökonomie*«¹⁹² brechen. KünstlerInnen darf demnach nur der *symbolische Wert* ihres Kunstwerks von Wichtigkeit sein, nicht jedoch der *ökonomische*. Nur darüber könne einem Künstler, einer Künstlerin Anerkennung zukommen. Alles andere wäre Kunst für die Massen und damit keine *echte Kunst*.¹⁹³ Der Wert von Kunst ist seiner Ansicht nach also indirekt proportional zu seinem Marktwert.

Andererseits können diese Ansprüche kaum gehalten werden, da KünstlerInnen auch von etwas leben müssen. Heidenreich beschreibt diese Situation, in der man dann doch immer

189 Heidenreich 1998/2009, S. 103

190 Hain in Breitwieser 2011, S. 24

191 Vgl. Heidenreich, 1998/2009, S. 188

192 Schumacher 2011, S. 125

193 Vgl. Schumacher 2011, S. 126

wieder dem Kapital unterworfen ist, anhand der MalerInnen Anfang des vergangenen Jahrhunderts: »So lag etwa dem amerikanischen Expressionismus in seinen Anfängen ein anarchistischer Impuls zugrunde, der sich aber rasch von der radikalen Freiheitsgeste zum liberalen amerikanischen Ideal wandelte. Die Maler zogen der politischen Unabhängigkeit die kapitalistische Freiheit vor, sich auf dem Markt zu verkaufen.« Und weiter: »Bislang ist noch jeder dieser Impulse gegen die Macht des Kapitals ins Stocken geraten, sobald der Erfolg die Werke für private Geldgeber attraktiv machte und sie nach und nach aufgekauft wurden.«¹⁹⁴

Ist KünstlerInnen das zu verübeln? Wovon, wenn nicht von privaten Mäzenen oder öffentlichen Förderungen leben KünstlerInnen? KünstlerInnen stehen per se in keinem Angestelltenverhältnis und sind demnach auch nicht versichert. Um Bourdieus Autonomie-Anspruch an die Kunst gerecht zu werden, darf man von Seiten der FördergeberInnen jedoch konkrete Leistungen von KünstlerInnen nicht einfordern. Und damit begibt man sich in einen Widerspruch, wenn man KünstlerInnen anstatt PlanerInnen in der Stadtentwicklung einsetzt.

DER KÜNSTLER | DIE KÜNSTLERIN

Wer sich KünstlerIn nennen darf und wer nicht, bestimmt der Kampf im Feld.¹⁹⁵ Ist dieser Kampf gewonnen und hat jemand den Status eines Künstlers, einer Künstlerin erlangt, bedeutet das für ihn oder sie einerseits uneingeschränkte Freiheit aber auch immer einer Drucksituation und Erwartungshaltung ausgesetzt zu sein, immer einzigartig zu sein und sich von anderen zu unterscheiden.¹⁹⁶

Nach Bourdieu werden KünstlerInnen [ebenso wie die Intellektuellen] als *Genie* betrachtet. Was sie herstellen, zeugt unumstritten von »Originalität und Einzigartigkeit«¹⁹⁷, was uns als Erklärung für die Betrachtung von Kunstwerken dient. Diese Idee des Geniegedankens wird besonders mit den MalerInnen des Expressionismus deutlich, die nicht irgendetwas über die Welt darzustellen suchten, sondern ihr Innerstes nach Außen trugen.¹⁹⁸ Wir unterstellen dem Künstler, der Künstlerin, magische Kräfte zu besitzen und klammern daher völlig aus, unter welchen ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen er oder sie arbeitet. Das künstlerische Umfeld hat wesentlichen Einfluss auf das, was der Künstler, die Künstlerin produziert. Auch Elisabeth Mayerhofer verwendet den Begriff des *Geniekünstlers* in ihrer laufenden Dissertation als Überbegriff für das Rollenbild der KünstlerInnen. Sie bezieht sich dabei jedoch auf die vielen gesellschaftlichen Bereiche, die sich auf die die Kunst

194 Heidenreich 1998/2009, S. 188

195 Vgl. Schumacher 2011, S. 146

196 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 210 - 211

197 Schumacher 2011, S. 57

198 Vgl. Büsser 2009

als unterstützendes Moment verlassen, und somit die Rolle des Künstler, der Künstlerin, unweigerlich verändern.¹⁹⁹

Die *Magie* des Künstlers, der Künstlerin wird erst freigesetzt, wenn ein kollektiver Glauben an diese Macht des Genies eingetreten ist. Durch die *Verwandlung* von Objekten werden diese magischen Kräfte sichtbar gemacht. Bourdieu versucht dieses Phänomen anhand des Künstlers Marcel Duchamp und seiner *Readymades* zu erklären. Indem er Alltagsobjekte ausstellt, die er mit seinem Namen signiert, verwandelt er diese Objekte in Kunstobjekte. Dies geschieht nur, weil Duchamp bereits als Künstler anerkannt ist und das Objekt entsprechend diskutiert und rezipiert wird. »Die Signatur des Künstlers stellt dabei das Äquivalent zum Markennamen dar und verweist auf den kollektiven Glauben an den Wert des Produzenten und seines Produkts.«²⁰⁰ Der Wert eines Kunstwerks wird durch das Umfeld produziert.²⁰¹ Das, was Duchamp macht, kann aus seiner Sicht auch als Experiment betrachtet werden. Seine Stellung als Künstler erlangte Duchamp mit seiner Malerei. Dieser wurde er überdrüssig und beschloss nicht mehr zu malen, was ihn dazu anregte, darüber nachzudenken, ob er überhaupt etwas herstellen könne, das kein Kunstwerk ist. Damit versuchte er seinen Status als Künstler zu hinterfragen. Er behält diesen Status, obgleich er nicht mehr malt. Seine Position wird im Gegenteil noch verstärkt indem es ihm möglich ist, Objekte des Alltags, die eigentlich irgendjemand anders entworfen und produziert hat, als Kunstwerke zu deklarieren. Als Ergebnis seines Experiments ist also zu vermerken, dass es anerkannten KünstlerInnen kaum gelingt, etwas *herzustellen*, was nicht als Kunst definiert wird.²⁰²

Diese absolute Freiheit der KünstlerInnen bewegt sie immer wieder dazu, eine politische Haltung einzunehmen oder sich frei durch die Felder unterschiedlicher Disziplinen zu bewegen. Damit verschiebt sich die Rolle der KünstlerInnen hin zu KulturproduzentInnen.²⁰³

CULTURAL WORKER

Laila Huber stellt fest, dass im Sinne einer Instrumentalisierung die Rolle der Kunst- und Kulturschaffenden in zwei Ebenen neu definiert ist. Einerseits ist durch eine Neuinterpretation der Kunstökonomie ein neuer Typ des Künstlers, der Künstlerin als ArbeiterIn und UnternehmerIn entstanden, »zweitens werden prozessorientiert arbeitende KünstlerInnen zunehmend mit dem Feld der ›Helfenden Berufe‹ assoziiert.«²⁰⁴ Was so ja eigentlich nicht falsch ist, man muss nur hinterfragen, ob KünstlerInnen in der Rolle als

199 Vgl. Mayerhofer [<http://www.mdw.ac.at/ims/?PagelId=4162> 09.05.2014]

200 Bourdieu zit. nach Schumacher 2011, S. 59

201 Vgl. Schumacher 2011, S. 58f

202 Vgl. Heidenreich 1998/2009, S. 148ff

203 Vgl. Babias/Könneke in Babias/Könneke 1998, S. 9

204 Huber 2009, S. 194

Intellektuelle helfen oder als SozialarbeiterInnen vernutzt werden.²⁰⁵

Welcher gesellschaftliche Auftrag wird also an die zeitgenössische Kunst gestellt? Man unterstellt den KünstlerInnen gerne »kritische, emanzipatorische, aufklärerische Ansprüche«²⁰⁶ zu verfolgen; meist verbunden mit politisch links orientierten Ideologien. Die Philosophen der Frankfurter Schule vertreten dazu auseinander strebende Meinungen. Denn auch die projekt- und interventionsorientierte Kunst spielt den Marktinteressen zu. Adorno beispielsweise fürchtet über die niederschwellige Zugänglichkeit zu Kunst, nur noch Populärkultur hervorgebracht wird, und die Kunst als System des Widerstands nicht mehr funktioniert. Herbert Marcuse sieht in der Kunst zwar die Möglichkeit, über sie gesellschaftspolitische Probleme auszuhandeln, allerdings würde dies ohne Folgen bleiben.²⁰⁷ Doch vieler dieser Überlegungen sind mittlerweile obsolet geworden. Kulturalisierung²⁰⁸ ist zunehmend zu einem Problem für KünstlerInnen geworden. Die Aufgabe von Kunst ist es, Konflikte aufzunehmen und ins Kunstgeschehen zu übertragen. Gerald Raunig kritisiert in seinem Essay *Konflikt statt Harmonie*, dass in der Communityarbeit von KünstlerInnen das Erzeugen von Harmonie im Vordergrund steht.²⁰⁹

»Wo KünstlerInnen nicht nur Objekte kreieren, sondern ebenso Texte, Recherchen und Interventionen, wo sie Kommunikations-Settings schaffen und Dienstleistungen anbieten, politische Analysen liefern und Materialkompendien herausgeben, da ist die Abgrenzung zur Tätigkeit von KritikerInnen, AutorInnen und KuratorInnen oft nicht mehr klar beziehungsweise einleuchtend.«²¹⁰

Die anfängliche Zusammenarbeit mit VertreterInnen unterschiedlicher Disziplinen, wie Soziologie, Architektur, Urbanistik und viele mehr, gipfelte darin, dass KünstlerInnen ihr Tätigkeitsfeld ausweiteten und zu ExpertInnen für *eh alles* werden. Sie werden beauftragt Geschichtsforschung zu betreiben, Stadtraumanalysen zu erstellen, Infrastruktur zu installieren. »Als Forscher und Reporter, Animateure, Sozialarbeiter, Raumgestalter und Gesprächspartner werden sie zum eigentlichen Zentrum der Arbeit.«²¹¹ Sie werden obendrein zu ihren eigenen KuratorInnen und Projektverantwortlichen. KünstlerInnen werden zu DienstleisterInnen. Kunst wird demnach auch als Gestaltung von Prozessen verstanden. KünstlerInnen werden zu ManagerInnen.²¹² Der marktorientierte Kulturbetrieb

205 Vgl. Huber 2009, S. 194

206 Rollig in Babias/Könneke 1998, S. 24

207 Rollig in Rollig/Sturm 2002, S. 130

208 »Seit den 1980er Jahren folgt der Ökonomisierung aller Lebensbereiche, gleich einem Beruhigungsmittel, die Kultur in Gestalt der Kulturalisierung politischer Diskurse. Kulturalisierung resultiert heute als politische Strategie der Verdeckung sozialer Tatsachen.«
Huber 2009, S. 30

209 Raunig in Rollig/Sturm 2002, S. 123

210 Rollig in Babias/Könneke 1998, S. 23

211 ebda, S. 24

212 Chodzinski/Holtmann/Hellweg in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 33

führt damit zu einer sich verändernden Rolle der KulturmanagerInnen. Es kommt zu einer Überlagerung von Funktionen: ManagerIn, KuratorIn, KünstlerIn.

»Was mehr als notwendig erscheint, ist eine deutliche (Re-)Politisierung der KünstlerInnenschaft, eine offene Auseinandersetzung über die prekären Bedingungen der eigenen Arbeits- und Lebenssituation und die Rückkehr zu einer aktiven und wenn nötig konfrontativen Bottom-Up Kulturpolitik, die Standortpolitiker und Stadtmarketing wieder daran erinnert, dass Kunst per se einen Wert für die Gesellschaft darstellt und sich ihre Berechtigung nicht erst durch Nutzenabwägung oder Marktchancen erwerben muss.«²¹³

213 Rauth/Laimer in »Die Kunst des urbanen Handelns« 2014, S. 279

Kunst im Klotz gegen ländliche

In der Gemeinde Eisenkappel / Zelesna Kapla versucht man mithilfe der Kunst neue Perspektiven gegen den Niedergang und die Abwanderung im ländlichen Raum zu finden.

Elisabeth Steiner

Bad Eisenkappel – 1976 wurde das Hotel Obir, der letzte „Titobetrieb“ auf Kärntner Boden, gegen den wütenden Widerstand der deutschnationalen „Heimattreuen“ eröffnet. Der Stahl-Betonbau des serbischen Architekten Ilja Arnautović befindet sich mitten in der Gemeinde Eisenkappel / Zelesna Kapla. Seit zehn Jahren steht das Haus leer und wurde so zum Symbol für den Niedergang und die Abwanderung in der Gemeinde und ganz Südkärntens. Im Café des ehemaligen Hotels erzählte der Filmemacher Robert Schabus die wechselvolle Geschichte des Hauses in einer Dokumentation.

Diese ist Teil eines einzigartigen Kunstprojekts, durch das dem verfallenden Gebäude, aber auch der heutigen Abwanderungsgemeinde Eisenkappel neues Leben und neue Perspektiven eingehaucht werden könnten. Zwei



Monate lang bespielten Künstler, Schriftsteller und Musiker sämtliche 48 Zimmer, die Rezeption und die Küche des einstigen umstrittenen jugoslawischen Referenzbaus, der damit zu einer riesigen Ausstellungsfläche wurde.

Vergessene Möbel, verstaubte Vorhänge, jedes Relikt wurde zum Ausgangspunkt einer künstlerischen Intervention, die sich mit Zukunftsszenarien für eine mögliche Nachnutzung des heutigen Geisterhotels auseinandersetzt.

Als Projektträger fungierte der Eisenkappeler Kulturverein Kino Kreativ Kulturaktiv, der seit Jahren nicht nur Eisenkappel, sondern auch die Kärntner Kulturszene belebt.

Mit eingebunden waren Größen der heimischen Kunstszene wie Giselbert Hoke, Armin Guerino, Peter Krawagna oder Valentin Oman. Damit wurde das Hotel Obir zumindest für die Dauer des zweimonatigen Kunstprojekts eindrucksvoll wiederbelebt.

che Abwanderung



Für zwei Monate wurde das stillgelegte Hotel Obir in Eisenkappel mit Kunst wiederbelebt.

Foto: Gerhard Mauerer

„Das Projekt Obir ist ein Versuch, mit den Mitteln der Kunst neue Perspektiven für den ländlichen Raum zu finden“, erklärt Norbert Klavora, Galerist und unermüdlicher künstlerischer Motor der Gemeinde Eisenkappel. Er hat gemeinsam mit seinem Sohn, dem Architekturstudenten Lukas Vejník, das Kunstprojekt „Hotel Obir Reception“ ins Leben gerufen.

Neue Einblicke

Vom Verlauf des Projekts zeigt sich Klavora begeistert: „Es war ein voller Erfolg. Es ist unglaublich, wie viele Ideen da entwickelt wurden. Man macht sich wieder Gedanken über das Hotel und darüber, was damit geschehen soll. Auch die einheimische Bevölkerung beschäftigt sich wieder damit und wurde gleichzeitig mit Kunst und ganz neuen Einblicken konfrontiert.“

Besonders stolz ist Klavora darauf, dass das Projekt Hotel Obir auch auf der Homepage der Akademie der bildenden Künste in Wien vorgestellt wurde. Kommen den Sonntag findet das Projekt seinen Abschluss mit einem großen Fest und einer Lesung des Dichters und Malers Gustav Janusz.

Aber auch Architekten und Architekturstudenten von den Technischen Universitäten Laibach, Graz und Wien sowie von der Universität für angewandte Kunst in Wien setzten sich mit einer möglichen Zukunft des vergessenen Hotels Obir auseinander. In Workshops und Diskussionen beschäftigte man sich intensiv mit der Zukunft des desolaten Baus, aber auch mit dem Thema der Abwanderung in strukturschwachen Regionen.

IV. KUNST UND DIE NEUEN PLANUNGSAUFGABEN

»Viele Projekte formulieren hohe Ansprüche bezüglich ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit, können diesen aber künstlerisch oft nicht gerecht werden.«¹

¹ Rosenfeld in Oswald 2005, S. 355

Recyceln von Orten

RAUMPIONIERE.

In der Schrumpfungplanung wird die künstlerische Intervention innerhalb spezieller Ereignisse sichtbar. Ein Begriff, der im Zusammenhang mit einer Vereinnahmung des Überangebots an Raum und Fläche, den die Deindustrialisierungsprozesse mit sich gebracht haben, häufig auftaucht, ist der *Raumpionier*. Leerstand bedeutet nicht zwingend Raum zu sein, wo niemand mehr sein möchte oder den keiner haben will. Gerne wird er von Menschen erobert, die - meist mit wenig Kapital ausgestattet - in ihm Entwicklungsmöglichkeiten für ihre Ideen und Vorhaben entdecken. Sie finden in diesem vorhanden gewordenen Raum Möglichkeiten, ihr Leben zu gestalten, wie sie es anderorts nicht könnten.² Man nennt sie deshalb Raumpioniere - »*Vorkämpfer, Bahnbrecher, Wegbereiter*«³. Sie erkennen genau in diesem Fehlen von definierten Nutzungen eines Raumes die Qualität dieser Orte und suchen Alternativen, die Räume zu bespielen. Ihre Tätigkeiten sind vielseitig und bedienen eine große Bandbreite von Möglichkeiten von Raumnutzungen.

»Zu Tausenden hatten sich Neugierige und Tatendurstige aufgemacht, um den vielen leeren Häusern und Brachflächen landauf, landab mit kulturellen und sozialen Projekten neue Nutzungsmöglichkeiten abzugewinnen. Sie hatten genau jene Problemorte ins Visier genommen, die in schrumpfenden Städten und Regionen Planern und Verwaltern auf der Seele liegen.«⁴

Der Begriff *Raumpionier* im Kontext von Schrumpfung verdanken wir dem Landschaftsarchitekten Klaus Overmeyer, der diese Bezeichnung in seiner Studie über *Raumpioniere in Berlin* verwendete. Overmeyer vergleicht sie mit den Fußsoldaten, den Pionieren, die als erstes unbekanntes Land betreten und erkunden mussten. Raumpioniere zeichnet aus, dass sie mit dem, was sie vorfinden, auskommen und ohne große Investitionen zu tätigen, ein Maximum aus allem herausholen. Das gelingt mitunter auch durch die Ausbildung eines großen Netzwerks.⁵

Pioniere sind deshalb häufig KünstlerInnen, die aufgrund ihres kreativen Kapitals in der Lage sind, Räume neu zu denken und anders zu nutzen, aber auch meist mit wenig finanziellem Kapital ausgestattet einen Bedarf an günstigen Flächen haben, die sie als Werkstätten, Ausstellungsräume und Ateliers benutzen können.

Raumpioniere können vor allem auch im ländlichen Raum eine große Rolle spielen. Es gibt durchaus die Tendenz einiger junger, gut ausgebildeter GroßstädterInnen, deren

2 Vgl. Dissmann 2011, S. 99

3 Duden Fremdwörterbuch 1982

4 Kil »Die Zwischennutzung entlässt ihre Kinder« in german-architects eMagazin 30.01.2013

5 Vgl. Overmeyer 2005, S. 16

Arbeit vorwiegend im Kreativmilieu angesiedelt ist, meist familiär bedingt ein zweites Standbein in ländlicheren Regionen aufbauen zu wollen. Sie suchen nach Alternativen zum großstädtischen Leben, auch hinsichtlich ökologischer Lebensweisen, bleiben über ihre Arbeit dennoch mit der Stadt verbunden und führen quasi ein Leben mit *Doppelexistenzen*. Problematisch wird die Situation allerdings, wenn diese *Raumpioniere* einen Ort *erobern* und meinen, mit ihren Ideen, den Ort beleben und aufmischen zu können, ohne die lokalen Netzwerke einzubinden oder besondere den Ort betreffende Umstände zu bedenken.⁶

Auch wenn dies anfänglich nicht immer mit Wohlwollen betrachtet wurde - Raumpioniere werden häufig der HausbesetzerInnenszene zugeordnet - , zeigt sich seit einiger Zeit, dass diese Form der Belebung des Raumes nützlich für die Vorhaben von InvestorInnen und StadtentwicklerInnen sein kann. *»Mit diesem Konzept suchen wir in den sich entleerenden und nach neuen Funktionen schreienden Teilregionen nach neugierigen Akteuren, neuen Tätigkeitsformen und Vernetzungen, die zunächst von Außen in diese schwierigen Räume hineingegangen sind und mit allen Schwierigkeiten des Anfangs und der Lage einigermaßen fertig werden.«*⁷ so Oswalt über seine Idee der Raumpioniere.

Die von Overmeyer speziell für Berlin erstellte Studie macht deutlich, dass sich die Stadtverwaltung durch diese alternative Nutzung von Räumen erhofft, die aufgrund von Leerstand getrennten Quartiere im Sinne einer neuen urbanen Qualität wieder zu verbinden und erneut in das Stadtgefüge einbinden.⁸ Von der Stadtverwaltung oder InvestorInnen werden konkret Einladungen ausgesprochen, den Raum zu *besetzen*, die homogenisierte Gesellschaft wieder zu durchmischen. Dabei wird den Pionieren Raum günstig zur Verfügung gestellt, um den möglichen Wert eines Raumes sichtbar zu machen. Diese Nutzungen dürfen aber nur temporär stattfinden. Damit wurde mehr oder weniger die sogenannte Zwischennutzung ins Leben gerufen.

6 Vgl. Matthiesen in Oswalt 2004, S. 379 - 383

7 ebda S. 379

8 Vgl. Brause »Raumpioniere erobern Brachen« 15.04.2007

* ANEIGNUNG

↓ Bedeutung
Eigentumserwerb von herrenlosen Sachen oder Tieren;
widerrechtliche Inbesitznahme⁹

Dass wir leben, wie wir leben, ist eine Folge von Aneignungsprozessen. Der Mensch wurde zu einem fortschrittlichen Wesen, weil er nicht nur gelernt hat, sich die Natur zu Nutze zu machen, sondern auch sich Gebrauchswerte durch Arbeit zu schaffen und die Vorteile des regelmäßigen Dazulernens zu erkennen.

Wenn man im politischen Feld von Aneignung spricht, dann versteht man darunter einerseits die kapitalistische Form der Aneignung von Arbeitskraft und Produktionsgütern durch eine herrschende Gesellschaft, gerne auch Enteignung genannt. Andererseits wird der Begriff auch im regierungskritischen Sinne verwendet, wenn es um die Frage gesellschaftlicher Alternativen geht, und sich dafür bestimmten Raum aneignet. Als Form des Protests ist Aneignung auch zum Schlagwort politisch alternativer Praxis geworden. Dazu gehören die Hausbesetzungen und Aktionen der *Reclaim the Street Bewegung*. Diese Form der Selbstermächtigung eines Raumes richtet sich meist gegen die staatliche Herrschaft und fordert die Verbesserung von Lebensverhältnissen im Sinne einer Verteilungsgerechtigkeit. Aneignung als Widerstand fordert nicht die sofortige Veränderung eines Zustandes, sondern bietet die Möglichkeiten Alternativen und Selbstbestimmung erlebbar zu machen und darüber zu diskutieren.¹⁰

⁹ Vgl. Duden

¹⁰ Vgl. Kunze/Buckel in Brand/Lösch/Thimmel 2007, S. 18f

ZWISCHENNUTZUNG

Zwischennutzung wird von Overmeyer als *Wunderwaffe* der Stadtentwicklung bezeichnet. Im Sinne einer wirtschaftsorientierten Stadtentwicklung wird Zwischennutzung zunehmend zu einem zu berücksichtigenden Faktor. Seine Studie, für die er von der Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung beauftragt wurde, sollte darstellen, wie Raumpioniere gezielt für die Revitalisierung ungenutzter urbaner Flächen einsetzbar sind. Bisher stellen sie eher eine *Notlösung* zur Überbrückung einer Zeit, in der man nicht weiß, wie mit leerstehenden Ressourcen umzugehen ist. Denn noch fehlt es auch für die Zwischennutzung an konkreten Handlungsmodellen, sie in die Stadtentwicklung zu integrieren, und als Planungsinstrument zu nutzen.¹¹

ZwischennutzerInnen gelingt es häufig, Mischnutzungen in einem Objekt zu versammeln, was für viele InvestorInnen unter *normalen* Umständen ein oft schwieriges Unterfangen darstellt, aber gerne gesehen ist. Zwischennutzungen können einen Ort bekannt und interessant machen, und damit *Entwicklungshelfer* für künftige Investitionen sein. »*Zwischennutzer waschen schmutzige Orte rein.*«¹² ZwischennutzerInnen wählen Orte nach ähnlichen Standortkriterien wie die klassische Immobilienwirtschaft. Demzufolge ist auch nicht jeder Ort für eine Zwischennutzung geeignet. Eine Zwischennutzung als Allheilmittel für jedes leerstehende Objekt zu verstehen, ist daher mit Vorsicht zu betrachten.¹³

Die ZwischennutzerInnen kommen aus unterschiedlichen Gründen. Mal sind es AussteigerInnen, die sich neue Welten generieren möchten, mal sind es junge Leute, die über Zwischennutzung eine Karriere bilden wollen oder auch ehrenamtlich agierende Vereine. Demnach gibt es auch eine große Vielfalt an Zwischennutzungsmöglichkeiten. Overmeyer weist in seiner Studie auf, dass allein im Stadtentwicklungsgebiet Spreerraum in Berlin über 60 verschiedene Nutzungen stattfinden. Er bezeichnet den Raum als Experimentierfeld der Möglichkeiten und ZwischennutzerInnen als Katalysatoren in der Standortentwicklung.¹⁴ »*Es entfalten sich Räume und Aktivitäten, die in der Stadtplanung bisher überhaupt nicht auftauchten.*«¹⁵

Overmeyer versucht in seiner Studie auch die These zu widerlegen, dass Zwischennutzung sich Orte aneignet »*an denen die klassische Stadtplanung gescheitert ist*«¹⁶, indem er darauf verweist, dass alle untersuchten Orte im Zentrum der Pläne von Stadtentwicklung standen.

11 Vgl. Overmeyer/Renke 2005, S. 16 bzw. Overmeyer »Stadtforum Berlin 2020« 2005

12 Overmeyer/Renke 2005, S. 16

13 Vgl. ebda S. 18

14 Vgl. Overmeyer »Stadtforum Berlin 2020« 2005

15 Overmeyer/Renke 2005, S. 20

16 ebda

»Die Werkzeuge Zwischennutzung sowie künstlerische Aktionen zur Imageverbesserung waren erfolgreich. Leerstehende Häuserblocks wurden gekauft, saniert und sind inzwischen wieder vermietet. Zum Teil entwickelt sich der Wohnungsmarkt so gut, dass die kreativen Newcomer kaum noch Räume für ihre Nutzungen finden.«¹⁷

Man kann unter dem Aspekt der Zwischennutzung auch verstehen, dass nicht mehr gebrauchte Flächen und Gebäude recycelt werden, also in gleicher, ähnlicher oder neuer Form wiederverwertet werden. Viele dieser Zwischennutzungen sind Kunst- und Kulturprojekte. Auch die meisten Projekte von *eisenerZ*ART* bedienen sich dieser Form der Nutzung von Leerstand in Eisenerz. *Rostfest* ist ohne die Möglichkeiten der Zwischennutzung undenkbar. Dennoch gibt es auch Forderungen, die Kunst nachhaltig im Leerstand anzusiedeln. Ein Kunstprojekt folgt dem anderen. Dies passiert vor allem unter dem Deckmantel und mithilfe von *Artist in Residence Programmen* und ähnlichem.

INSZENIERUNG

»Die Brache, die Leere, die sich entleerende Stadt soll neu gedacht und interpretiert werden, und das soll unter Einbeziehung und Aktivierung möglichst vieler Stadtbewohner geschehen.«¹⁸ Also begeben sich KünstlerInnen, Kulturschaffende und auch PlanerInnen in den Leerstand, um mittels minimalinvasiver Methoden darin neue Perspektiven zu eröffnen. BetrachterInnen sollen durch die Schaffung *szenischer Räume dazu* angeregt werden, sich neue Bilder vorzustellen. Man kann also davon sprechen, dass hier etwas *inszeniert* wird. »Inszenierung meint also das bewusste Ausüben von Kontrolle über die Produktion eines Bildes, das sich vom Gegenstand der Inszenierung durch das Publikum gemacht wird.«¹⁹

FESTIVAL

Eine solche Inszenierung sind Kunst- und Kulturveranstaltungen in Form von Festivals, die eine ständige Veränderung von Reizen sichert. Von einer *Ökonomie der Aufmerksamkeit* spricht der Raumplaner Georg Franck. Für Häussermann und Siebel dient das Festival in seinen unterschiedlichen Formaten meist dem *Stadtmarketing*. Eine Gemeinschaft wird inszeniert, um einerseits dazu beizutragen, potentiellen TouristInnen und InvestorInnen das Bild einer *dynamisch-abwechslungsreichen* Stadt zu vermitteln, also eine spektakelorientierte Gesellschaft zu befriedigen, andererseits aber auch, um den BürgerInnen eine Möglichkeit der Identifikation mit der Stadt zu bieten. Diese Festivalisierung gekoppelt mit einer Ästhetisierung bestimmter städtischer Bereiche wie der Innenstadt, dient als Instrument der Inszenierung von Lebensqualität und Einzigartigkeit. Damit wird ein Image

¹⁷ Janos Brenner zit. nach Kil »Die Zwischennutzung entlässt ihre Kinder« in *german-architects eMagazin* 30.01.2013

¹⁸ Dissmann 2011, S. 166

¹⁹ ebda S. 167

einer Stadt erzeugt, das nicht nur für den Wettbewerb eine wichtige Rolle spielt. Deshalb werden Festivals wie auch in Eisenerz häufig als Revitalisierungswerkzeug eingesetzt.²⁰

»Problematisch ist bei dieser verstärkten Projektorientierung seitens der unternehmerischen Stadt, dass diese temporären Events und Festivals für Häussermann und Siebel als »Subventionsumleitungsmaschinen« nicht nur eine langfristige Stadtentwicklung ersetzen, sondern darüberhinaus auch finanzielle Mittel an sich binden um eine kurzfristige und profitorientierte Handlungskompetenz zu beweisen, während gleichzeitig zeitintensive gesellschaftliche Probleme verdrängt oder auf ordnungspolitischer Ebene gelöst werden.«²¹

Im kleineren Rahmen ist mit der Installation eines zeitlichen begrenzten jedoch Jahr für Jahr stattfindenden Kulturfestivals in Eisenerz im Hinblick auf die mediale Resonanz ein Schritt in die Richtung gelungen, die Berichterstattung über die Stadt weniger häufig über die negative Lage der Stadt zu lenken.

Häufig wird mit der Installation eines Festivals das Ziel verfolgt, den Tourismus anzukurbeln. Die Einzigartigkeit einer Stadt zu vermarkten gelingt nicht immer, und nicht immer gehen die Pläne eine neue Tourismusdestination zu schaffen auf.²²

Damit wird die Stadt zu einem Ort der Unterhaltung und Kulturprogramm, wie bereits im zweiten Kapitel dargestellt, als Stadtmarketing eingesetzt.²³ Dem zugrunde liegt Guy Debords Theorie der *Gesellschaft des Spektakels*. Das *Spektakel* beschreibt Debord als Ansammlung von Bildern, die von Politik, Wirtschaft, Medien oder Kultur erzeugt werden und eine Vorstellung von einem *Leben* repräsentieren, wie es zu sein scheint, aber in Wirklichkeit gar nicht ist. Die Individuen werden zu KonsumentInnen dieser Bilder, die sich in Form von Waren ausdrücken. Damit wird das Leben bestimmt von Warenkonsum, und der und die Einzelne selbst wird in dieser Welt zu einem Produkt.²⁴

Um dem entgegenzuwirken prägt Gerhard Schulze den Begriff der *Soziokultur*. Darunter versteht er die Implementierung und Erhaltung von nichtkommerzieller Alltagskultur durch die öffentliche Hand, die Kommunikationsangebote schaffen, um nachbarschaftliche Gemeinschaften zu fördern. Im Endeffekt lehnt er diese Einrichtungen aber ab, weil sie in Wirklichkeit dann doch nur Teile der *Erlebnisgesellschaft* darstellen.²⁵ So ist auch der erweiterte Kulturbegriff nach Hoffmann zu verstehen: Kultur muss sich von den Institutionen lösen und sich weg vom Freizeitangebot hin zur Wirkung innerhalb der Lebenswelten Einzelner entwickeln.²⁶

20 Vgl. Lewitzky 2005, S. 34

21 Ebda S. 35

22 Vgl. Ronneberger 2013

23 Vgl. Lewitzky 2005, S. 7 - 8

24 ebda S. 20 - 21

25 Vgl. ebda S. 19

26 Vgl. ebda S. 7

»ARCHITEKTUR KONSTITUIERT IMMER EIN TERRAIN, AUF DEM SICH HANDLUNGEN AUS VERSCHIEDENEN GESELLSCHAFTLICHEN FELDERN VERSCHRÄNKEN. EINE ZUSÄTZLICHE ERWEITERUNG UM KÜNSTLERISCHE VERFAHRENSWEISEN SCHEINT DAHER AUF DEN ERSTEN BLICK NICHT DIE DRINGLICHSTE AUFGABE ZU SEIN. ABER DIE KOMBINATION ARCHITEKTONISCHER UND STADTPLANERISCHER STRATEGIEN MIT KÜNSTLERISCHEN TAKTIKEN KANN DURCHAUS PRODUKTIV WERDEN. NUTZT MAN DIE MÖGLICHKEITEN DIESER NEUEN SCHNITTSTELLEN, SO KANN ETWAS PASSIEREN, DAS ES IN FUNKTIONAL DIFFERENZIIERTEN GESELLSCHAFTEN EIGENTLICH GAR NICHT GEBEN DÜRFTE: SYSTEMGRENZEN KÖNNEN ÜBERSCHRITTEN UND SPIELERISCH ERWEITERT WERDEN.«²⁷

27 Fitz in *archplus* 173 2005, S. 63

Mit KUNST das Schrumpfen
Planen?

KUNST GEGEN ABWANDERUNG.

Dass man mithilfe von Kunst auch im ländlichen Kontext versucht, der Abwanderung entgegenzuwirken, zeigen eine Reihe von Beispielen. In der Steiermark versuchen neben lokalen Initiativen auch zentral gesteuerte Kulturprogramme wie die *regionale* einzelne Regionen zu stärken. Auch der *Steirische Herbst* soll als Nachfolgerin der *regionale* künftig Schwerpunkte in der ganzen Region setzen, und von der Landeshauptstadt Graz als einziger Standort absehen.

Ein Beispiel aus Sachsen, Deutschland, zeigt außerdem, dass man sich dezidiert zum Vorhaben gemacht hat, mithilfe von Kunst und Kultur, Abwanderung zu stoppen. *In Kirschau wird in diesem Sommer Kunst gemacht*, ist in einem Artikel von Claudia Euen zu lesen, und sie bezieht sich dabei auf das Kunstprogramm *obart*. Dieses wurde 2009 in Kirschau, einem deutschen Ort unweit der polnischen Grenze gegründet. Dieser Ort war noch vor DDR-Zeiten eine blühende Hochburg der Textilproduktion. Der Bürgermeister hat sich zum Ziel gesetzt, durch die Implementierung eines Kunstprojekts und die Ansiedelung einer KünstlerInnengruppe, der Abwanderung entgegenzuwirken. Das Festival soll dazu beitragen, dass Menschen hier arbeiten und leben wollen. Zumindest Aufmerksamkeit zu bekommen ist bisher gelungen, was die BesucherInnenzahlen des Festivals beweisen.²⁸

Göschel sieht Kulturpolitik nicht in der Lage, langfristig Abwanderung stoppen zu können, sie kann aber dennoch als Mittel zur Bindung an die Stadt eingesetzt werden.²⁹ So muss Schrumpfen möglicherweise kein unaufhaltsamer Prozess sein, indem man versucht, eine »stadtbezogene Identität«³⁰ herzustellen.

»Menschen setzen sich in unterschiedlichem Maß mit Städten in Beziehung, sie fühlen sich mehr oder weniger stark mit diesen verbunden. Die emotionale Verbundenheit mit einer Stadt, genauer die stadtbezogene Identität gilt hier als ›Missing Link‹ zwischen Stadt und Handeln. Sie ist zum einen die Quintessenz aus den Bedeutungen, die Städten zugeschrieben werden und die diese für die Konstruktion des Selbstkonzeptes erlangen. Zum anderen ist sie ein Prädiktor für stadtbezogenes Handeln.«³¹

Die russische Stadt Jekaterinburg befindet sich auch in einem Prozess der Transformation zu einer postindustriellen Stadt. 2010 fand dort die erste Industriebiennale statt, deren Leiterin Alisa Prudnikova ist. In der Biennale ging es um Neuinterpretation von kulturell genutzten Räumen in der Stadt. *»Die Leute fragen sich, warum und ob sie in dieser Stadt leben wollen. Für mich persönlich ist es wichtig, dass unsere Projekte in Jekaterinburg,*

28 Euen »Kunst gegen Abwanderung« in *kreuzer online* Juni 2010

29 Vgl. Göschel, 2007 S. 38

30 Richter 2013, S. 16

31 ebda S. 90

ein wirkliches Interesse bei den Leuten hervorrufen und sie dadurch davon zu überzeugen, in dieser Stadt leben zu wollen. Bevor wir mit den Projekten begonnen haben, sind viele Leute nach Moskau oder St. Petersburg abgewandert. Nun empfinden sie es als interessant, hier zu leben. Was wir mithilfe unserer Projekten erzeugen, ist ein Cultural Environment. Dank vieler Ideen und Gedanken erzeugen wir dieses kulturelle Lebensumfeld. Kein politisches Programm und keine finanzielle Investition, in welcher Höhe auch immer, kann das nachmachen. Man muss beständig und überlegt an einer guten Idee arbeiten. Wenn eine solche Idee, dann sogar Avantgardefunktion bekommt, ist das ein absoluter Glücksfall.»³² Prudnikova bemerkt dabei zusätzlich, dass es auch unerlässlich für eine Kunstintervention sei, nicht auf die Ästhetik des Projekts zu vergessen.

Schrumpfung geht oft mit dem Verlust der Gemeinschaft einher, die sich über »gemeinsame Merkmale, Werte und Interessen definiert«³³, Resultat einer verlorenen Identifikation. Es tritt eine Form von *kultureller Ungewissheit* ein. »Sie [gemeint sind Ungewissheit und Unentscheidbarkeit] erlauben keine Eindeutigkeit, weil ihre politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Grundlagen ins Wanken geraten sind.«³⁴ Es gilt also ein neues Verständnis von Identität zu finden, was aber auch als Chance wahrgenommen werden kann. Die Gestaltung von Räumen in schrumpfenden Städten kann also so gehalten werden, dass sie einen Diskurs zu Fragen der Identität und Image auslöst.

Allerdings kann diese Suche nach Identität auch in der bereits genannten Ausbildung von *Leuchttürmen* enden, und wie am Beispiel Bilbao *eine* neue kulturelle Identität über alle anderen gestülpt werden um damit mögliche Konflikte zu vermeiden.

Schrumpfung ist ein Prozess der Veränderung, der aber auch in der Gesellschaft ankommen muss. Wie Antonio Gramsci aber schon in seiner Beobachtung Italiens nach dem ersten Weltkrieg festgestellt hatte, ist diese gesellschaftliche Veränderung nicht so einfach, und wird auch durch eine Krise nicht plötzlich und von selbst ausgelöst. Für einen grundlegenden gesellschaftliche Wandel muss man deshalb in der Zivilgesellschaft ansetzen, am besten über das Kultursystem.³⁵

»Politische, ökonomische und soziale Auseinandersetzungen der Zukunft werden sich mehr und mehr im Bereich der Kultur abspielen, wenn es darum geht, Verständnis für unstrittene Maßnahmen, Akzeptanz oder Vertrauen angesichts massiver Einschnitte zu gewinnen, gesellschaftliche Perspektiven zu generieren, bestehende Herrschaftsstrukturen zu stützen oder auch zu kritisieren.«³⁶

32 dérive – Radio für Stadtforschung Sendung vom 28.12.2012

33 Steiner in Oswald 2005, S. 33

34 ebda

35 Vgl. ebda S. 34

36 ebda S. 34

URBAN CURATING

Wenn durch Kunst gewisse Erkenntnisse und Handlungen ausgelöst werden sollen, dann kann ihr keine Zweckfreiheit unterstellt werden. Eine Verbesserung von Lebensumständen und -qualitäten zu generieren, ist ursächliche Aufgabe von PlanerInnen. Wenn also Kunst dabei helfen soll, herauszufinden, was dazu beitragen kann, dann werden PlanerInnen oder ArchitektInnen gewissermaßen zu HandlungsanleiterInnen oder KuratorInnen. Die Figur des Kurators, der Kuratorin als neuer Typus innerhalb der Kunstvermittlung, entwickelte sich Ende der 1980er Jahre. Die Aufgabe des Kuratierens lag ursprünglich in der Organisation einer Ausstellungen im Sinne einer Verwaltungsarbeit. Doch bald wurden KuratorInnen zur bestimmenden Größe im Kunstfeld. Ihnen obliegt die Entscheidung wer, wie, wann und was ausgestellt wird. Sie sind verantwortlich für die Positionierung von KünstlerInnen und nicht selten üben sie auch Einfluss auf die Arbeit von KünstlerInnen aus, wenn sie der Meinung sind, einen bestimmten Trend erkannt zu haben.³⁷ Die Veränderung des Kunstbegriffes seit dem vergangenen Jahrhundert hat dazu geführt, dass das Kuratieren zu einer zunehmend öffentlicheren Angelegenheit wurde. Der Kurator, die Kuratorin, ist deshalb mit der Person des/der Intellektuellen zu vergleichen, der/die ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital erzeugt, seine »öffentliche Wirksamkeit«³⁸ aber auch zur kritischen Auseinandersetzung nutzt.

»Kuratieren handelt in, durch und mit Konstellationen, was bedeutet, dass es verschiedene Seiten einbezieht und nicht nur zu diesen Stellung bezieht, sondern auch die Verhältnisse der Position zueinander als veränderbare Konstellation veröffentlicht.«³⁹ Urban Curating als Begriff entstand im Umfeld der Kunst wie so vieles andere auch Mitte der 1990er Jahre. Er beschreibt ein neues Rollenbild der ArchitektInnen, die sich in ihrer Arbeit auf partizipative Prozesse ein- und öffentliche Debatten zulassen müssen. Anstatt Gebäude und Objekte zu gestalten, entwerfen ArchitektInnen Prozesse, Interaktionen und Organisationsstrukturen, um eine Vielzahl an BewohnerInnen zu engagieren, um damit neue Planungsstrategien zu entwerfen. Dieses neue Verständnis für Architektur entwickelten der Architekt Raoul Bunschoten und die Künstlerin Jeanne van Heeswijk. Bunschoten gründete das Architekturbüro und urbane Forschungswerkstatt CHORA in London. Elke Krasky erklärt den Begriff *Urban Curating* als Einmischung in städtische Themenfelder und die Möglichkeit zur offiziellen Positionierung durch kuratorische Praktiken.

37 Vgl. Heidenreich, 1998/2009, S. 203

38 Krasny in »Die Kunst des Urbanen Handelns« 2014, S. 225

39 ebda

KUNST ALS PLANUNGSINSTRUMENT

Lucius Burckhardt sieht in der Stadtplanung an sich ein grundsätzliche Problem. Planen bedeutet meist, für ein Problem eine und beste Lösung zu finden. Als einfaches Beispiel nennt er den Umgang mit alten Menschen. »Auf das Problem des Alterns in der heutigen Gesellschaft antworten wir mit dem ›Altersheim‹.«⁴⁰ Es gibt sie nicht, die eine Lösung. Vielmehr müssen Strategien und Möglichkeiten entwickelt werden, eine Tatsache gar nicht erst als Problem zu sehen.

Ähnlich verhält es sich auch beim städtebaulichen Problem der Schrumpfung. Man ist auf der Suche nach Werkzeugen, die ein grundsätzliches Problem lösen sollen. Kann die Kunst dann zu einem der Planungsinstrumente entwickelt werden, nach denen man im Schrumpfungskontext so verzweifelt sucht? Oswald vergleicht diese Suche mit den Entwicklung der klassischen Moderne. »Auf Basis eines gesellschaftspolitischen Modells wurden neue Bauherren und Trägerschaften geschaffen, neue Finanzierungsformen, neue Besteuerungsmodelle, neue kommunalpolitische Konzepte, neue Institutionen et cetera.«⁴¹ Oswald zitiert in diesem Zusammenhang auch Pierre Bourdieu, und zieht den Schluss, dass der physische Raum nur eine Spiegelung der gesellschaftlichen Zustände ist. Dieser Umstand darf in der Frage der Stadtentwicklung nicht außer Acht gelassen werden, gesellschaftsverändernde Handlungskonzepte müssen mitgedacht werden.⁴²

Aber wie weit dürfen KünstlerInnen in diesen Prozessen wirklich eigenständig agieren? Besteht nicht eher die Gefahr einer Vereinnahmung, indem bereits erprobte Szenarien stetig wiederholt werden sollen? KünstlerInnen machen hier nicht Kunst *per se*, sondern haben die Aufgabe, einen Handlungsprozess einzuleiten. Damit aber die Kunst im Vordergrund stehen kann, muss der Künstler, die Künstlerin, eine starke unabhängige Stellung einnehmen.⁴³

40 Burckhardt in Fezer/Schmitz 2004, S 26

41 Oswald in Oswald 2005, S. 16

42 Vgl. ebda S. 12

43 Vgl. Holub »Für wen, warum, und wie weiter?« in *dérive* 39/2010

Whats the time in Vyborg?

Im Jahr 2000 kam die finnisch-amerikanische Künstlerin Liisa Roberts in Berührung mit der an der Grenze zu Finnland liegenden russischen Stadt Vyborg. Unter schwedischer Herrschaft gegründet, war Vyborg oder Viipori, ihre finnische Bezeichnung, abwechselnd Teil Finnlands oder Russlands. 1944 okkupierte die Sowjetunion die damals im unabhängigen Finnland gelegene Stadt. Folge dieser Übernahme Vyborgs durch die sowjetischen Armee war die Vertreibung der ansässigen finnischen [und deutschen] Bevölkerung. Wie es für sowjetische Politik üblich war, wurden in der Stadt Menschen aus entlegeneren Teilen Russlands angesiedelt; Menschen, die zu Vyborg und seiner Geschichte keine Beziehung hatten.⁴⁴ Was vom modernen Finnland übrig blieb, war die von Alvar Aalto 1927 entworfene, 1935 fertiggestellte und schon kurz nach

Fertigstellung als ein Schlüsselwerk der Moderne geltende Bibliothek;⁴⁵ für die FinnInnen ein unglaublicher Verlust. Da der Kontakt zwischen Finnland und der Sowjetunion verboten war, blieb denn FinnInnen auch nichts über, als jahrelang nur an vergangene Zeiten ihrer Stadt in Nostalgie verbunden zu bleiben. Gleichzeitig wurde die Stadt von *Fremden* wieder besiedelt, die ohne Kenntnisse über die Stadthistorie ihren gebauten Raum und Infrastruktur nutzten, um ein neues Leben zu beginnen. Zur selben Zeit entstanden also zwei ganz unterschiedliche Verständnisse für eine Stadt.

Über die Jahre war das Bibliotheksgebäude von Aalto unzähligen Beschädigungen ausgesetzt, was die sowjetische Regierung veranlasste, die Bibliothek [sowie auch einige andere Gebäude der Stadt] renovieren zu lassen. Eine Renovierung, die eher im Zeichen sowjetischer Bedürfnisse stand, als den Anspruch an Originalität zu erfüllen. Das lag unter anderem an der fehlenden, weil verbotenen, Kommunikation zwischen Finnland und der Sowjetunion. Nach dem Fall der Sowjetunion 1991 dauerte es nicht lange, bis die FinnInnen mit der Restaurierung der Aalto Bibliothek begannen. Der Restaurierungsprozess wurde hauptsächlich von einer privaten Aalto Stiftung in Finnland betreut. Eine Einmischung von Seiten Russlands oder anderer Seite war nicht vorgesehen. Ziel war, die Bibliothek wieder in ihren ursprünglichen Zustand zu bringen. Der Prozess zog sich aber aufgrund fehlender Gelder in die Länge. Das und die Öffnung nach außen führte nach und nach zu einem wachsenden Interesse der *neuen* Bevölkerung an der Geschichte ihrer Stadt und auch an der Renovierung des Bibliotheksgebäude.

Abb. 72



44 Vgl. Berger 2013, S. 4 - 5

45 Vgl. Hannula et. al. 2005, S. 140

Die Auseinandersetzungen und Liisa Roberts Interesse rund um die Renovierung des Bauwerks führten die Künstlerin im Jahr 2000 nach Vyborg. In Anbetracht der Tatsache, dass sich Aaltos ursprünglicher Entwurf auf die Umgebung und die in der Stadt lebenden Menschen bezog, wurde Roberts dort bald klar, dass eine Restaurierung nicht ein Wiederherstellen des ursprünglichsten Zustandes bedeuten durfte, sondern auch die Veränderung während der Sowjetregierung und ihrem aktuellen Zustand behandeln musste.⁴⁶ Die Renovierung dieser Bibliothek konnte mehr werden als nur eine bauliche Wiederherstellung. Sie erkannte, dass die verschiedenen Beziehungen zur Stadt und ihre verworrene Geschichte sich offenbar in diesem Gebäude manifestierten.

Diese Restaurierung konnte die Verortung für das Aufarbeiten eines in der Stadt schon lang andauernden Problems sein: Der ständige Wechsel von Zugehörigkeiten und der damit verbundene Bedeutungsverlust hat für viele BewohnerInnen zu einem Verlust ihrer Identifikation mit der Stadt geführt. Immer ging es um die Frage *finnisch? oder russisch?* und zusätzlich gab es noch einige Zuschreibungen von Außenstehenden. Roberts startete ihre Initiative nach der Suche einer Identität des *Jetzt* in Vyborg mit den Jugendlichen der Stadt, die möglicherweise gerade noch den Zerfall der Sowjetunion miterlebt haben. Sie lud zu einer Schreibwerkstatt in die Aalto Bibliothek. Anfangs behandelte sie sehr einfache Fragen, wie *Wer bin ich? oder Welcher Teil der Stadt gefällt mir am besten?* um sich dann tiefergehenden Themen zu widmen. Es ging ebenso darum, einfach im Sinne des *dérive* durch die Stadt zu wandern, Sinneseindrücke wahrzunehmen und mit diesen die Stadt, ihre Häuser, Straßen und vieles mehr zu beschreiben. Abends besprach die Gruppe die Aktivitäten des Tages um zu bestimmen was sie am nächsten Tag machen würde.⁴⁷

Zwei Jahre lang betrieb sie diese Schreibwerkstatt für Vyborgs Jugendliche in der Aula der Aalto Bibliothek. Dazu lud sie auch immer wieder ExpertInnen aus den Bereichen Journalismus, Architektur, Literatur, Theater oder bildender Kunst. In enger Zusammenarbeit stand sie auch mit einer Psychologin.

Nach einiger Zeit der Auseinandersetzung mit der Stadt inszenierten die TeilnehmerInnen Stadtführungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Damit versuchte Roberts, die Jugendlichen dazu zu motivieren, ihre sich neu entfaltete Version der Stadt, mit der sie sich theoretisch auseinandergesetzt und die sie erarbeitet hatten, auch in Realität zu leben. Zusätzlich gab es eine Kooperation mit drei lokalen TV-Stationen der Stadt, für die die Gruppe sechs Kurzfilme produzierte. Diese wurden über einen Zeitraum von zwei Monaten jeweils nach den Abendnachrichten ausgestrahlt. Auch die Filme behandelten sehr subjektive Wahrnehmungen der Stadt. Damit gelang es in Dialog mit einer breiten Öffentlichkeit zu treten, die sich aktiv an der Gestaltung und am Aufbau der Zukunft der Stadt beteiligen wollte.⁴⁸

Nicht nur als Chance, die Ereignisse rund um das Projekt bekannt zu machen, sondern vielmehr als Fortsetzung desselben, betrachtet Roberts die Präsentation von *What's the time in Vyborg?* in der internationalen Kunstwelt. Die öffentliche Diskussion konnte so um ein großes Spektrum erweitert werden. Für die Whitney Biennale 2004 entstand auch ein Film, der Aufnahmen aus drei Jahren Arbeit in Vyborg dokumentierte. Wie ein Panoramafenster der Aalto Bibliothek entfaltet der Film einen Blick auf die Stadt.⁴⁹

46 Vgl. http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=10415#_Uir1RuDtig-w [02.09.2013]

47 Vgl. <http://visualculture09.wordpress.com/2009/11/15/liisa-roberts-an-inspiration-for-critical-art-educators/> [02.09.2013]

48 Vgl. <http://www.artmargins.com/index.php/archive/212-between-state-and-public-qwhats-the-time-in-vyborg-a-project-by-liisa-roberts> [02.09.2013]

49 ebda

»VON KUNSTPROJEKTEN PER SE AUFSEHEN ERREGENDE WIRKUNGEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE PRAXIS ZU ERWARTEN, IST IN VIELEN FÄLLEN ALLEIN SCHON WEGEN DER GERINGEN FINANZIELLEN DOTIERUNG UNFAIR. ALLERDINGS WIRKEN KÜNSTLERINNEN DURCH ÜBERZOGENE BEHAUPTUNGEN SELBST KRÄFTIG DARAN MIT, SEI DIES AUS NAIVITÄT ÜBER DIE WIRKLICHKEIT ›DA DRAUSSEN‹ ODER DESHALB, UM MIT MÖGLICHST MARKIGEN ANSAGEN NEUE FINANZIERUNGSQUELLEN ZU ERSCHLIESSEN (UND SO DEM RISIKO DER EIGENEN PREKARISIERUNG ZU ENTGEHEN). IN DIESER HINSICHT IST PRAXISRELEVANTES EMPOWERMENT DURCH ENGAGIERTE KUNST AM EHESTEN DANN KORREKT EINZUSTUFEN, WENN DIE PERSPEKTIVE VERSCHOBEN WIRD.«⁵⁰

50 Eichmann 2013, S. 15

Transdisziplinäre Stadtplanung

DIE ARCHITEKTUR UND DAS VERHÄLTNIS ZUR KUNST

»Dass Kulturpolitik nichts zur Lösung demographischer Schrumpfung beitragen kann, ist sicher eine ernüchternde Einsicht und könnte deren Wertschätzung in Zukunft schmälern.«⁵¹ So Albrecht Göschel über die Hoffnungen der PlanerInnen in Kunst und Kultur, wie sie bisher vornehmlich betrieben wurde. Und laut Burckhardt kann es auch nicht im geringsten Auftrag der Kunst sein, die Ansprüche zu erfüllen, wie es Architektur, die Planungsdisziplin schlechthin, muss. Im Unterschied zu KünstlerInnen ist es die Aufgabe von ArchitektInnen gesellschaftliche, politische *und* praktische Ansprüche zu erfüllen. Allerdings haben ArchitektInnen die Möglichkeit sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich zu arbeiten. Nach Burckhardt arbeitet ein Architekt, eine Architektin künstlerisch, wenn er oder sie intuitiv handelt, wissenschaftlich aber, wenn er oder sie aufgrund einer ausführlichen Analyse eine architektonische Entscheidung trifft.⁵²

Der Kunst kann es aber gelingen, auch im Vergleich zur Politik, die immer gewissen Regeln unterworfen ist, problematischen Situationen auf spielerische Weise zu begegnen und damit auf Fakten, aber auch Handlungsmöglichkeiten hinzuweisen, die anderen meist verborgen bleiben. »Schließlich könne die zeitgenössische Kunst mit Humor wie auch Aktion, aber auch Kritik dazu beitragen, das städtische Umfeld für jedermann attraktiv zu halten. Deshalb sei es notwendig, die Kräfte zu einen.«⁵³

Angelika Fitz erklärt dies anhand der politischen Theorie, die diese Handlung als *transversal* bezeichnet. »*Transversal* soll heißen: quer zur funktionalen Differenziertheit unserer Gesellschaft verlaufend«.⁵⁴ Kunst kann Bühnen für Konflikte schaffen, auf denen diejenigen zu Wort kommen, die es sonst nicht könnten.⁵⁵

Um diese Potenziale künstlerischen Handelns für die Planung zunutze zu machen, ist es für PlanerInnen also unerlässlich, die einzelnen Disziplinen aufzubrechen und die Chance einer transdisziplinären Arbeitsweise zu nutzen; Transdisziplinarität im Sinne eines Arbeitens über das eigene Wissensfeld hinaus, als auch raus aus einer wissenschaftlich theoretischen hin in eine heuristisch praktische Methode. Für die Schrumpfungsthematik kann eine solche *Zusammenarbeit* darauf hinauslaufen, Menschen zu aktivieren, selbstbestimmt ihren Lebensraum gestalten, und bestehende Strukturen zu hinterfragen. In einer transdisziplinären Arbeitsweise besteht aber auch immer die Gefahr, die Kompetenzen der einzelnen Felder zu verwischen und den Einzelnen, die Einzelne damit zu überfordern.

51 Göschel in *Kulturpolitische Mitteilungen* Nr. 117 II 2007, S. 38

52 ebda

53 Hildebrand-Schat 2013, S. 10

54 Fitz in *archplus* 173 2005, S. 63

55 Vgl. ebda

DIREKTER URBANISMUS

transparadiso - Barbara Holub und Paul Rajakovic - , die gleichermaßen ArchitektInnen, StadtplanerInnen aber vor allem KünstlerInnen sind, verschränken diese drei Disziplinen in ihrer Arbeit und sehen darin auch die Verantwortung, die sie gegenüber der Gesellschaft innehaben. Für diese Verschränkung wählten sie den Begriff des *Direkten Urbanismus*. »Direkter Urbanismus erzeugt einen Handlungsraum. Im Prozess des Handelns kann sich die Zielsetzung verändern bzw. sich der Kontext der jeweiligen Disziplin, so wie er von außen wahrgenommen wird, verschieben.«⁵⁶

Sie beziehen sich dabei auf die verschiedenen Formen der urbanen Interventionen, die in den letzten Jahren an Vielfalt gewonnen haben, wie »*instant urbanism, situativer Urbanismus, ambulanter Urbanismus*« und ähnliche mehr. Dabei ist festzustellen, dass diese experimentellen Praktiken im Planungsverständnis häufig nicht ernst genommen werden; einerseits, weil sie Experimentierfelder für PlanerInnen darstellen, solange sich ihr *Büro* nicht etabliert hat. Andererseits fühlen sich diejenigen, die sich mit ihrer Arbeit tatsächlich mit kritisch räumlicher Praxis auseinandersetzen, sich keinen kapitalistischen Zwängen unterworfen, und nehmen daher von größeren Planungs- oder Bauaufgaben Abstand. *Direkter Urbanismus* bietet also eine Schnittstelle zwischen künstlerisch-kritischen Handlungen und konkreten Planungsaufgaben und »*verbindet taktisches Handeln mit strategischen Konzepten und überwindet mit künstlerischen Mitteln den vermeintlichen Gegensatz von städtebaulicher Planung und direkter Intervention*.«⁵⁷

Künstlerisch urbane Interventionen sehen sie also gegenüber der Planung nicht als gegensätzlich an. Damit tun sich Möglichkeiten auf, auch mit dem Unplanbaren umzugehen. Für die Realisierung stehen »*Recherche, Planung und Intervention in größtmöglicher Zeitnähe*« zueinander.⁵⁸

URBAN PRACTITIONER

»*Als ich studierte, waren Kunst und Stadtentwicklung oder Kunst und Architektur zwei Fachdisziplinen, die nebeneinander standen. Manchmal gab es Überschneidungen, zum Beispiel Kunstaktionen im öffentlichen Raum zur Verschönerung der Stadt oder zur Attraktivierung des öffentlichen Raums. Da hat man den öffentlichen Raum in der Stadtentwicklung eigentlich erst entdeckt und gesagt, darin muss die Kunst auch eine große Rolle spielen.*«⁵⁹ So Uli Hellweg, Leiter der IBA Hamburg. Jetzt allerdings müssen

⁵⁶ Holub/Rajakovics 2013, S. 165

⁵⁷ ebda S. 165 - 166

⁵⁸ Vgl. ebda

⁵⁹ Chodzinski/Holtmann in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 27

unterschiedliche Disziplinen mit ihren jeweiligen Fähigkeiten zusammenarbeiten, um der Komplexität, die sich durch die städtischen Umbruchszszenarien ergeben haben, gewachsen zu sein.

»Zum einen würde ich mir eine transdisziplinäre Stadtplanung wünschen, die die Grenzen von Wissensdomänen auflöst, um ein gesellschaftliches Problemverständnis in die stadtplanerische Definition der Problematik aufzunehmen.«⁶⁰

Um diese transdisziplinäre Forschung und die Positionierung von Kunst dreht sich auch eine weitere Forschung von Barbara Holub am Institut für Kunst und Gestaltung der TU Wien.⁶¹ Das in diesem Zusammenhang im Herbst 2012 veranstaltete Symposium *Planning unplanned* hat sich zum Ziel gemacht, der Bedeutung künstlerischer Praktiken in der aktuellen Stadtplanung nachzuspüren. *Exploring the New Role of the Urban Practitioner*, so der Untertitel der Veranstaltung, bezieht sich auf den Austausch von Erfahrungen und Möglichkeiten einer transdisziplinären Zusammenarbeit. Der von Holub geprägte Begriff des *Urban Practitioner* ist mehr oder minder *»eine Kunstfigur, die sich aus realen Rollen nährt«⁶²*. Ausgehend von der Feststellung, dass sich Menschen aus unterschiedlichen Disziplinen in der urbanen Praxis bewegen, ist ein neues berufliches Übergangsfeld entstanden. An sie werden stets bestimmte Erwartungen geknüpft, die sie möglicherweise oft gar nicht erfüllen können oder wollen. So wie immer die Gefahr besteht, dass KünstlerInnen vereinnahmt werden, sobald sie im urbanen Kontext aktiv werden. Eine allgemeine Bezeichnung für all jene, die sich mit urbanen Fragestellungen auseinandersetzen, kann sie von gewissen Erwartungshaltungen befreien und neue Formen des Agierens möglich machen.

»Der Urban Practitioner agiert als transdisziplinäre Rolle zwischen den Rollen von KünstlerInnen, StadtplanerInnen, ArchitektInnen, KuratorInnen, TheoretikerInnen, SoziologInnen. Er emanzipiert sich gegenüber herkömmlichen und vorherrschenden Planungspraktiken und erforscht neue Möglichkeiten des urbanen Handelns in der Theorie und Praxis, um aktuellen Problemen und den komplexen urbanistischen Fragestellungen begegnen zu können. Er operiert mit künstlerischen Praktiken in urbanen oder regionalen Kontexten, für langfristige Strategien; er lässt sich nicht für Aufwertungsprozesse vereinnahmen, behauptet sich gegenüber feindlichen Übernahmen und reklamiert neue Anerkennung als künstlerische Praxis auch auf dem Kunstmarkt.«⁶³

60 Waldvogel/Holtmann in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 41

61 *Planning Unplanned_ Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development* nennt sich das im Zeitraum 2010 - 2013 von Barbara Holub in Zusammenarbeit mit Christine Hohenbüchler geleitete Forschungsprojekt am Institut für Kunst und Gestaltung 1 der TU Wien

62 *dérive* – Radio für Stadtforschung Sendung vom 28.12.2012

63 <http://www.steinbrener-dempf.com/wandzeitung/wandzeitung-13/> [09.05.2014]

Diejenigen, die wir als *Urban Practitioner* bezeichnen, so Barbara Holub, haben eines gemein: Ihr Grundanliegen ist, mit ihrer Arbeit den reinen neoliberalen Entscheidungen in der Stadtplanung entgegenzuwirken. Werte jenseits der marktorientierten Standards müssen in einem gesellschaftlichen Zusammenleben Platz finden, Visionen von Gesellschaft diskutiert und gelebt werden können. Es muss darum gehen, wie sich Gesellschaft zusammensetzt, welche Anliegen sie hat, und diese auch in den Vordergrund zu stellen. Es dürfen nicht nur die finanziellen Aspekte diskutiert werden. Es muss um eine Umwertung von Kapital gehen.

Der *Urban Practitioner* dient uns als Figur, die Handlungsräume und Möglichkeiten aufzeigt. Nicht jede Intervention ist Kunst und nicht jeder Akteur, jede Akteurin, ein *Urban Practitioner*. Man ist nicht plötzlich KünstlerIn, weil man irgendetwas macht. Projektbeispiele müssen daher genau analysiert werden, um sie auch auf andere Situationen anwenden zu können. Auf ihrer Webseite *urban-matters.org* sammelt Barbara Holub genau diese Form von Interventionen, um daraus zu lernen, sich zu vernetzen und für ähnliche Situationen in anderen lokalen Kontexten nutzbar zu machen. Kurzfristige Interventionen, die schnell zum *Selbstentertainment* stilisiert werden, gehören hier nicht dazu.

Dies entspricht auch am ehesten Bourdieus Vorstellungen des Kulturarbeiters, der Kulturarbeiterin. Die Gruppe der Intellektuellen, die auch KulturproduzentInnen sind, müssen ihr Kapital und Wissen zugunsten einer demokratischen Gesellschaft einsetzen und sich für die Belange der Allgemeinheit stark machen.⁶⁴

KUNST ALS WISSENSCHAFT

Wahrnehmen, Denken, Erkennen - Wenn man von Kunst spricht, die sich dem Wissen verschrieben hat, dann hat sie das der Entstehung der *Cultural Studies* zu verdanken. Die Cultural Studies begründen sich auf der sich am Arbeiter orientierenden Gesellschaftsforschung in den 1960er Jahren, auf den revolutionären Diskursen Henri Lefebvres und Guy Debords.⁶⁵

Die Cultural Studies wurzeln »in den Möglichkeiten eines ideologisch motivierten Wunsches nach Veränderung sowie in kreativer intellektueller Arbeit in der Tradition der europäischen Sozialtheorie und Philosophie.« Sie fragen nach der politische Rolle, die kulturelle Praktiken in sozialen Fragen und damit menschlichen Lebensbedingungen einnehmen⁶⁶ und erweitern so den Kulturbegriff einer Hochkultur zu einer Kultur der Alltagspraxis.⁶⁷

64 Vgl. Lewitzky 2005, S. 69f

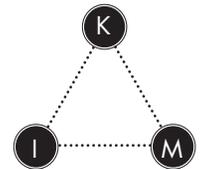
65 Vgl. Hain in Breitwieser 2011, S. 26

66 Vgl. Hardt in Winter 2011, S. 61f

67 Vgl. Huber 2009, S. 193

Michael Ryan attestiert dem Begriff Kultur zwei Bedeutungen. Einerseits ist Kultur etwas, das aus dem menschlichen Geist kommt und ihn beschreibt. *»In diesem Sinne besteht Kultur aus den Dingen, die wir aus Sprache, Tönen oder Farben herstellen oder erschaffen.«*⁶⁸ Andererseits gibt es die Kultur, die uns von außen beeinflusst, ein Ausdruck des Gemeinschaftlichen ist, und uns damit Identität verleiht. *»In diesem Sinne besteht Kultur aus den Ideen, Praktiken und Institutionen gelebter Erfahrung des Gemeinschaftslebens.«*⁶⁹

*»Kultur ist mitnichten das, was innerhalb institutionalisierter Bahnen verläuft und sich eindeutig als Darbietung aus Musik, Kunst oder darstellenden Künsten beschreiben lässt. Kultur entwickelt überall und zu jeder Zeit neu ihre eigenen Formen und lässt sich nicht ein für alle Mal mit einem festgefüigten Begriff umschreiben.«*⁷⁰ Kultur ist aber immer auch ein Konfliktfeld, in dem sich Machtverhältnisse manifestieren. Innerhalb der Machtverhältnisse werden Identitäten erzeugt, die in bestimmten Gruppenzugehörigkeiten zum Ausdruck gebracht werden. Kultur, Identität und Macht, diese drei Begriffe bilden ein Dreieck, weil sie sich untereinander immer bedingen.⁷¹



*»Die Cultural Studies als interdisziplinäres, transdisziplinäres und manchmal auch gegen die Disziplinen gerichtetes Fachgebiet stehen in einem Spannungsfeld zwischen den Neigungen, sich einerseits an einem breiten anthropologischen und andererseits an einem engen humanistischen Kulturbegriff auszurichten. [...] Die Cultural Studies widmen sich somit dem Studium der gesamten Bandbreite der Künste, Überzeugungen und kommunikativen Praktiken einer Gesellschaft.«*⁷²

Rainer Winter zitiert aus dem 1992 erschienen Reader *Cultural Studies* und um die Cultural Studies einerseits als eigene Disziplin zu beschreiben, deren Auftrag irgendwo zwischen theoretischer und politischer Arbeit angesiedelt ist. Andererseits dienen sie auch als Beobachterin unterschiedlicher kultureller Disziplinen, und versuchen Grenzen zu verdeutlichen, ihre gesellschaftlichen Funktionen zu untersuchen und diese gegebenenfalls auch in Frage zu stellen.⁷³

Im Gegensatz zu den anderen Formen von Kulturanalysen sehen die Cultural Studies ihre Funktion über die reine Analyse hinaus in der gesellschaftspolitischen Intervention. Über diese Interventionen soll zusätzliches Wissen generiert werden, das zur Lösung gesellschaftlicher Problemstellungen beitragen soll. Sie arbeiten mit bekannten Theorien, Methoden

68 Ryan in Winter, 2011, S. 15

69 ebda

70 Hildebrand-Schat 2013, S. 1

71 Marchart in *Medienheft Dossier* 19 – 27. Juni 2003, S. 8

72 Grossberg/Nelson/Treichler zit.n. Winter 2011, S. 7

73 Vgl. Winter 2011, S. 7

und Modellen, betrachten ein Problem jedoch stets separiert in seinem jeweiligen Kontext.⁷⁴
»So versuchen die Cultural Studies also, auf neue gesellschaftliche Konstellationen und Problemlagen flexibel und differenziert zu reagieren, indem sie die Bedingungen intellektueller Arbeit (neu) bestimmen und ein angemessenes theoretisches und politisches Engagement entfalten.«⁷⁵

»Intellektuelle Kreativität, politische Relevanz, Selbstreflexivität.«⁷⁶ Mit diesen drei Eigenschaften fasst Hanno Hardt die relevanten Qualitäten der Cultural Studies zusammen. Dabei kritisiert er auch den Umgang mit den Cultural Studies, die oftmals falsch verstanden, jeden Versuch, Kultur und Politik zu verbinden, beschreiben. Dennoch ist die Stärke der Cultural Studies, sich relativ frei zwischen den Disziplinen zu bewegen, in unterschiedlichen Feldern agieren zu können, ohne sich groß einzuschränken. Nichtsdestotrotz wurden nach Hardt die Cultural Studies ihren ursächlichen Anforderungen bisher noch nicht gerecht. Auch wenn sie sich mit einer Vielzahl an kulturellen Praktiken auseinandergesetzt haben, sind die Arbeiten Theorie geblieben und haben nach wie vor keine gesellschaftliche Relevanz erhalten. Das Problem liegt vor allem in der Tatsache, dass [universitäre] Forschung in aktueller Zeit hauptsächlich den ökonomischen Prinzipien und Effizienz folgen muss.⁷⁷

»Die Cultural Studies selbst - als eigenständiger Studiengang - werden zu einem alternativen Medium, einer öffentlichen Wissensquelle über die Lebenswelt der Menschen und über die Praktiken, die diese pflegen. [...] Um dieses Medium indes zu aktivieren, müssen die Cultural Studies über ihre analytische und pädagogische Rolle hinaus Kontakte mit relevanten Individuen, Organisationen und Institutionen suchen.«⁷⁸

Hardt ist der Meinung, dass es den Cultural Studies also gelingen muss, über die Generierung von Wissen, demokratische Verhältnisse zu stärken, die sich gegen die Macht kommerzieller Interessen stellen. Ihr intellektueller Anspruch muss es sein, ihre Verantwortung gegenüber den Bedürfnissen von Menschen wahrzunehmen, die aktiv an der Gestaltung von Gesellschaft mitwirken wollen.⁷⁹

Ähnlich sieht das auch Laila Huber. Der über die Cultural Studies geprägte *erweiterte Kulturbegriff* wird zunehmend von ökonomischen Interessen vereinnahmt. Die Wissenschaft, so Huber, steht aktuell unter dem Druck, Leistungen und Ergebnisse vorweisen zu können, um sich ihre Legitimation unter Beweis zu stellen, was ihre bisherige Freiheit zusehends in

74 Vgl. Winter 2011, S. 9

75 ebda

76 Hardt in Winter 2011, S. 60

77 Vgl. ebda S. 63f

78 ebda S. 67

79 Vgl. ebda S. 72f

die Schranken weist. Wissenschaft und Wirtschaft sind untrennbar miteinander verbunden, was auch die Kulturwissenschaft und Kulturwirtschaft nicht ausschließt.⁸⁰

»Wir sind dann am stärksten ein Werkzeug des engen Komplexes von Staat und Wirtschaft, wenn wir glauben, wir würden uns diesem Komplex am stärksten und ausdrücklichsten widersetzen.«⁸¹ Ryan Bishop über die Sorge um die Zukunft der Cultural Studies.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Komplexe Zusammenhänge allgemein verständlich zu machen und zu visualisieren, ist eines der Ziele aktuellen künstlerischen Arbeitens.⁸² Frederic Jameson definiert dafür den Begriff des »*cognitive mapping*«: Einem Künstler, einer Künstlerin steht die Aufgabe zu, die BürgerInnen darin zu unterstützen, ihren Alltag wahrzunehmen und zu kartographieren. Die Stadt muss wieder erfahrbar gemacht werden. Den BewohnerInnen muss die Möglichkeit gegeben werden, sich ihre Umgebung individuell anzueignen, um *handlungsfähig* zu sein.⁸³ So fordert er auch, dass jeder und jede Einzelne bei »*Prozessen der Reflexion, Verortung und Identitätsbildung*« unterstützt wird.⁸⁴

»Künstlerische Forschung produziert Kunst mit einem spezifischen Erkenntnisinteresse - einem Erkenntnisinteresse nämlich, das keine Scheu davor hat, sich auch dem Unbegrifflichen auszusetzen, substantiell sinnliche Erfahrungen zuzulassen und diese mit geeigneten Methoden zu erschließen und zu artikulieren.«⁸⁵

Wissen und Erkenntnis soll also mithilfe interventionistischer Methoden hervorgebracht werden; Wissen, das zum Wohle der Gesellschaft, eines gemeinschaftlichen Zusammenlebens verwendet werden kann. Zu diesem Zweck gilt es, die Möglichkeiten *künstlerischer* Forschung weiter auszubauen und gesellschaftlich anzuerkennen, zu legitimieren und auch als solche öffentlich zu fördern. Man muss sich auch von der Vorstellung eines klassischen Produkts als Ergebnis einer Forschung verabschieden.⁸⁶ Es gibt daher seit einiger Zeit eine Reihe von KünstlerInnen, die den Schwerpunkt ihrer Arbeit in der Forschung sehen.

Wie künstlerische Forschung passiert und was ihr Ziel ist, ist immer eine politische Entscheidung. »Im Bauhaus sollten die Verfahren übertragbar werden, um es der

80 Vgl. Huber 2009, S. 36

81 Bishop in Winter 2011, S. 54

82 Vgl. Hain in Breithwieser 2011, S. 26

83 Vgl. Lewitzky 2005, S. 15

84 Vgl. ebda, S. 19

85 Badura 2011, PARA-Blog <http://art-based-research.net>; Jens Badura ist Sprecher der im März 2011 gegründeten PARA »Plattform künstlerische Forschung in Österreich«.

86 Vgl. Pérez/Sánchez/Blanco in Peters 2011, S. 35

Gesellschaft (Leuten, die in den Feldern Design, Architektur usw. arbeiteten) zu ermöglichen, von den Erfahrungen der Künstler_innen zu profitieren, Bauhaus war ein politisches Projekt, das darauf abzielte, künstlerische Praxis zu demokratisieren.»⁸⁷

Wie bereits ausführlich dargestellt, war die Kunst in ihren Ursprüngen Teil der forschenden Wissenschaften. Dies ist zu bedenken, wenn wir der Kunst ihren forschenden Charakter absprechen. Jedoch auch wenn ihr gemeinsames Ziel der Erkenntnisgewinn ist, unterscheidet sich die *künstlerische* Forschung von einer *wissenschaftlichen* Forschung insofern, als dass sie nicht zwingend nach bestimmten Methoden nachweisbare und nachvollziehbare Erkenntnisse liefern muss. Künstlerische Forschung beschreibt einen Forschungsansatz *in* und *durch* Kunstpraktiken. Der Prozess steht in der künstlerischen Forschung im Vordergrund, im Gegensatz zum Anspruch der wissenschaftliche Forschung, deren Erkenntnisgewinn in einem Produkt liegt.⁸⁸ Das Spektrum der künstlerischen Forschungspraktiken ist breit. »*Recherche, Experiment, Exploration, Intervention, Analyse, kritische Reflexion, Feldforschung, Action Research, die Arbeit mit (Alltags-)Experten, etc.*«⁸⁹ Die Möglichkeiten der künstlerischen Forschung liegen vor allem in der subjektiven Erfahrung und Herangehensweise der einzelnen KünstlerInnen, und muss deshalb nicht auf dasselbe hinauswollen wie die wissenschaftliche Forschung, deren Prinzipien auch in der Übertragbarkeit von Erkenntnissen liegen. Wissenschaftliche Forschung und künstlerische können sich ergänzen, müssen aber auf einer Ebene stattfinden.⁹⁰

Jens Badura teilt den Begriff der künstlerischen Forschung in zwei Teile. So kann der Begriff sowohl als wissenschaftstheoretischer Generalbegriff verwendet werden, der die Suche nach Erkenntnisgewinnen in künstlerischen Praktiken beschreibt, als auch als Forschung, die unmittelbar wirksam wird, weil sich ein künstlerisches Projekt dezidiert als solches begreift. Die *Produkte* künstlerischer Forschung können ästhetische Erfahrungen, die Weiterentwicklung von Techniken und Werkzeugen oder die Generierung von Impulsen für die Kunst selbst oder gesellschaftliche Fragestellungen sein.⁹¹ Wie künstlerische Forschung im Feld agiert, ist nach Badura in verschiedene Typen zu unterscheiden. »*Solche Projekte nämlich, im Zuge derer künstlerische Weltzugänge wissenschaftliche Forschung inspirieren bzw. sich von dieser inspirieren lassen wie auch Projekte, die ohne einen spezifischen Wissenschaftsbezug in und durch künstlerische Praxis forschen, also Erkenntnissuche betreiben.*«⁹² Idealerweise könnte man von vier Forschungstypen sprechen:

87 Pérez/Sánchez/Blanco in Peters 2011, S. 41

88 Vgl. ebda S. 25

89 Peters in Peters 2011, S. 8

90 Vgl. Badura 2011, PARA-Blog <http://art-based-research.net> [09.05.2014] bzw. Peters in Peters 2011, S. 10f

91 Vgl. ebda

92 ebda

- › Das Erfahrbarmachen verschiedener Realitätsdimensionen durch das ästhetische Moment der Kunst.
- › Die Erweiterung künstlerischer Techniken durch Untersuchungen des bereits vorhandenen.
- › Die Erforschung der Künste auf selbstreflexive Weise, also von innen heraus.
- › Die Entwicklung von Praktiken und Produkten als Marktwert.⁹³

Warum ist es so wichtig künstlerische Forschung explizit herauszustreichen und nicht einfach zu sagen, dass alle Kunst irgendwie Forschung ist? Ganz einfach könnte man diese Frage beantworten, indem man herausstreicht, dass auch nicht alles, was die Wissenschaft macht, Forschung ist. Der Unterschied zwischen Kunst und künstlerischer Forschung liegt in der Nachvollziehbarkeit ihres Tuns.⁹⁴ »Künstlerische Forschung generiert und untersucht Erkenntnisräume.«⁹⁵ Das anschließende sinnliche Erfahrbarmachen der Erkenntnisse ist für die künstlerischen Forschung von besonderer Bedeutung.

Die Architekturtheoretikerin Margaret Crawford ist der Meinung, dass man Bilder schaffen muss, um zu zeigen, wie oder was anders möglich ist. Sie bezeichnet dies als *Mikrointerventionen*. Ein frühes Beispiel für ein solche Darstellung im Sinne einer künstlerischen Forschung ist das für die Weltausstellung 1965 von Buckminster Fuller konzipierte *World Game*. »Ein interaktives Computerspiel, das den Besuchern der Weltausstellung die Möglichkeit gab, durch Umverteilung der natürlichen Ressourcen, der Weltbevölkerung, der Kommunikations- und Transportmittel eine sozialere Gerechtigkeit herzustellen.«⁹⁶ Am Ende des Spiels wurden die Folgen der Entscheidungen, die die einzelnen SpielerInnen getroffen hatten, in Beziehung zur Welt gestellt und die TeilnehmerInnen damit konfrontiert. Fuller war der Ansicht, dass man sich erst ein anderes Denken aneignen muss, um eine Gesellschaft verändern zu können.⁹⁷

Künstlerische Forschung birgt durch ihren anderen Zugang zur Erforschung von problematischen Situationen Potenziale, Wissen zu generieren, das mit einer methodischen wissenschaftlichen Forschung nicht möglich wäre. »Kunst kann Wissenschaft inspirieren!«⁹⁸, soll aber auch selber als Forschung wahrgenommen werden. Ihre Stärke liegt auch in der Flexibilität auf verschiedene Gegebenheiten und gesellschaftliche Fragestellungen reagieren zu können. Zusätzlich gelingt es künstlerischen Praktiken häufig besser, AkteurInnen in ihre Arbeit einzubeziehen, die sonst vom Forschungsfeld ausgeschlossen werden oder nur

93 Vgl. Vgl. Badura 2011, PARA-Blog <http://art-based-research.net> [09.05.2014]

94 Vgl. Ziemer/Reimers in Peters 2011, S. 57

95 Peters in Peters 2011, S. 8

96 Waldvogel/Holtmann in IBA-Labor »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 40

97 Vgl. ebda

98 Badura 2011, PARA-Blog <http://art-based-research.net> [09.05.2014]

schlecht Zugang finden. Wie bereits erwähnt, ist Subjektivität das Wesen künstlerischer Forschung. Subjektivität in Verbindung mit Imagination stellt den eigentlichen Antrieb von KünstlerInnen dar, ständig mit der Wirklichkeit in Konflikt zu treten.⁹⁹ Die Eröffnung von Utopien in experimentellen Räumen kann Perspektiven auf tun und Alternativen erfahrbar machen. Gerade in den Fragen des sozialen Wandels kann diese Form der Wissensproduktion daher von erheblicher Bedeutung sein, weil es gerade in diesem Feld sehr häufig an Handlungsmöglichkeiten fehlt. »Künstlerische Forschung entwirft Rahmungen, Szenarien und performative Setups, in denen gesellschaftliche Innovationsprozesse erprobt werden können, bevor sie in Strukturen überführt werden.«¹⁰⁰ Sie passiert in Zusammenarbeit mit ihrer beforschten Umwelt und anderen wissenschaftlichen Disziplinen.¹⁰¹ Es geht auch um die Herstellung von Netzwerken, um die Ergebnisse künstlerischer Forschungen anderen Disziplinen zugänglich zu machen, um mit diesen auch weiterarbeiten zu können.¹⁰² Hier wird zum Vorteil, dass es in den letzten Jahren zu einer immer schwammigeren Grenze unter den unterschiedlichen Fachbereichen, die sich im kulturellen Feld bewegen, gekommen ist.

Künstlerische Forschung beschreibt eine Wissensgenerierung mithilfe der ästhetischen Praktiken. »Vor diesem Hintergrund lässt sich die bemerkenswerte Konjunktur der Rede von künstlerischer Forschung als derzeit akutes Bedürfnis interpretieren, künstlerischen Weltverhältnissen jenseits dekorativer, unterhaltender, ökonomischer oder pädagogischer Zweckbindungen aufgrund ihrer erkenntnistiftenden Potenz wieder verstärkte gesellschaftliche und politische Relevanz zugestehen und der Ästhetik die Rolle einer ernstzunehmenden Erkenntnistheorie zurückgeben.«¹⁰³

Da sich der Status der künstlerischen Forschung in einer Phase befindet, in der ihre institutionalisierte Stellung und ihr Alleinstellungsmerkmal erst gefestigt werden muss, ist sie auch mehreren Gefahren der Institutionalisierung ausgesetzt. Badura nennt diese wie folgt:

- › Ressourcenopportunismus
- › Umwegbefriedigung
- › hochschuldynamische Standardisierung
- › innovationspolitische Funktionalisierung
- › strukturelle Umklammerung¹⁰⁴

99 Vgl. Pérez/Sánchez/Blanco in Peters 2011, S. 31

100 Peters in Peters 2011, S. 15

101 Vgl. ebda S. 8

102 Vgl. Pérez/Sánchez/Blanco in Peters 2011, S. 42

103 Badura 2011, PARA-Blog <http://art-based-research.net> [09.05.2014]

104 Vgl. ebda

Mit Ersterem meint er die Akquise von Geldern für ein Projekt, das sich als künstlerische Forschung ausgibt, tatsächlich aber andere wissenschaftliche oder künstlerische Ziele verfolgt, und auch über andere Stellen zu Förderungen gekommen wäre. Unter *Umwegbefriedigung* versteht er künstlerische Forschung als Abwechslung für die wissenschaftliche Forschung zu missbrauchen ohne wirklich Erkenntnisse gewinnen zu wollen. Im dritten genannten Aspekt erkennt Badura die Gefahr, dass im Rahmen der Forschung an Hochschulen künstlerischer Forschung gewisse Standards auferlegt werden, mit denen ihr eigentlicher Mehrwert der Subjektivität verschwinden könnte. Unter *struktureller Umklammerung* wird die Vereinnahmung künstlerischer Forschung in den Betrieb der wissenschaftlichen Forschung verstanden, sodass sie nur noch einen Unterpunkt der wissenschaftlichen Forschung, jedoch keine eigene Disziplin mehr darstellt. Die *innovationspolitische Funktionalisierung* ist der Aspekt, mit dem wir in der Stadtplanung am meisten zu tun haben. Sie beschreibt den Nutzwert künstlerischer Forschung im wirtschaftlichen Sinne und ist unter dem Begriff *creative industry* besser bekannt.¹⁰⁵ Die künstlerische Forschung stellt jedoch nach wie vor die künstlerische Autonomie in den Vordergrund und soll nicht in den Dienst der Märkte gestellt werden.

Methoden der künstlerischen Forschung zu entwickeln wird von den ForscherInnen in Frage gestellt. Victoria Pérez Royo, José A. Sanchez und Christina Blanco sprechen dennoch davon, einen Katalog über bereits gemachte Erfahrungen zu erstellen, auf den künstlerische Forschungen aufbauen können. Damit würde einhergehend mit einem selbstreflexiven Prozess eine Sammlung von Verfahren oder *Tools* entstehen, an denen man sich orientieren und gegebenenfalls zurückgreifen kann, man ist jedoch nicht den strengen Regeln von Methoden unterworfen.¹⁰⁶ »Die Produktion von Tools ist für künstlerische Forschung von Interesse, da sie direkten Zugang zur Arbeitsweise anderer Künstler_innen ermöglicht. Mit einem Tool strebt man keine Diskussion über Praxis an, noch eine Erklärung, die den Nutzen, Zweck oder die Arbeitsweise der Tools genau beschreibt. [...] Es tritt als Anleitung für einen einfachen Gebrauch auf, der eine gemeinsame Erfahrung provoziert.«¹⁰⁷ Es geht also um gemeinsame Erfahrung in Prozessen, nicht um die Darstellung, wie ein bestimmtes Ergebnis zu erreichen ist. Wie ein Tool genutzt wird, ist dem Einzelnen, der Einzelnen, selbst überlassen. Sich in der künstlerischen Forschung gegen Methoden auszusprechen bedeutet aber auch, sich gegen die Messbarkeit von Ergebnissen zu stellen.¹⁰⁸

105 Vgl. Badura 2011, PARA-Blog <http://art-based-research.net> [09.05.2014]

106 Vgl. Pérez/Sánchez/Blanco in Peters 2011, S. 38f

107 ebda S. 39

108 Vgl. ebda

NEUE RÄUME DENKEN

*»Was wären es denn für Anforderungen an die Kunst? Was muss Kunst können, um für Stadtplaner interessant zu sein? Welche Leistungskriterien muss sie eigentlich erfüllen?«
- »Kunst muss bereit sein, sich einem Dialog zu stellen, ohne von vornherein Angst zu haben, vereinnahmt zu werden. Der Künstler oder die Künstlerin muss den Mut und das Selbstbewusstsein aufbringen zu sagen, ich trete jetzt in diesen Dialog ein, ich will mich mit dem Ort auseinandersetzen – ohne das Gefühl zu haben, funktionalisiert zu werden.«¹⁰⁹*

Wie aus den vorherigen Kapiteln herauszulesen ist, besteht immer wieder die Gefahr, Kunst als Serviceleistung zu missbrauchen und von ihr planbare Resultate zu fordern. Holub fordert daher von Seiten der politischen EntscheidungsträgerInnen Kunstprojekte nicht für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, sondern sich im Gegenteil auf künstlerische Praktiken mit möglicherweise offenen Ergebnissen einzulassen. Man muss sich von der Vorstellung vom fertigen Bild verabschieden.¹¹⁰

Der Wert von Kunst soll daher nicht unbedingt darin bestehen, einen Ort kurzfristig neu zu gestalten, um ihn dann wieder für den Markt attraktiv zu machen, sondern vor allem dabei unterstützend tätig sein, wie wir einen Raum anders denken können. Wir sind in unseren Zuschreibungen an einen Ort, an ein Gebäude oft so verhaftet in einem Denken, möglichst ähnliche Nutzungen zu finden, die er bzw. es ursprünglich hatte.¹¹¹ Man kann dieses Verhalten auch in einer schrumpfenden Stadt wie Eisenerz beobachten. Nicht nur, dass es schwer fällt, sich alternative Nutzungen für die einzelnen Leerstandsgebäude über die der kulturellen und gastronomischen Verwertung hinaus zu denken, ist es noch viel schwieriger einen Ort vorzustellen, in dem einfach nichts mehr industriell erwirtschaftet wird.

Welche Rolle spielt also die Kunst im Kontext von Fragestellungen zur Stadtentwicklung? Wieweit lässt sich mithilfe von Kunst Schrumpfung planen? Und in welchem Maß kann diese Rolle das Feld der Architektur und Planung bereichern, wenn es nicht darum geht, investorenorientierte Planung zu betreiben, sondern gesellschaftliche Transformationsprozesse in Gang zu bringen? Die Kunst soll helfen, die Zeit der Ratlosigkeit zu überbrücken oder auch bei der Suche nach neuen Lösungen unterstützend tätig sein. Tatsächlich wird damit oft nur an der Oberfläche der eigentlichen Probleme und Desiderate gekratzt.¹¹²

Kunst vermag Perspektiven aufzuzeigen, wie man Stadt- und Gesellschaftsmodelle

109 Chodzinski/Holtmann/Hellweg in »Kunst und Stadtentwicklung«, S. 30

110 *dérive* – Radio für Stadtforschung Sendung vom 28.12.2012

111 Vgl. Lecke-Lopatta in »Second Hand Spaces« 2013, S. 38

112 Vgl. Oswald in Oswald 2005, S. 12

anders denken kann. Wir sind in unseren Vorstellungen zu Urbanität, Geschwindigkeit und Nutzungen oft sehr eingeschränkt, denken in bereits definierten Mustern. Frei vom Zwang lösungsorientiert zu arbeiten, können künstlerische Interventionen Impulsgeber der Neuorientierung sein.¹¹³ Künstlerisch forschende Praktiken können Möglichkeiten bieten, auf die zunehmend schneller auftretenden Veränderungen mit anderen Mitteln zu reagieren. BewohnerInnen, PolitikerInnen und vor allem PlanerInnen müssen sich aber darauf einlassen, Antworten auf Fragen zu finden, die nicht in erster Linie auf Effizienz abzielen. Denn es ist davon auszugehen, so Häußermann, Läßle und Siebel, dass uns all diese Planungsmöglichkeiten nicht wieder zurück zu einem Stadtbild führen, wie es bisher war.¹¹⁴

»In Bezug auf schrumpfende Städte und Regionen kann dies für KünstlerInnen durchaus heißen, Fragen und Vorschläge zu formulieren, verschiedene (emanzipative) Optionen durchzuspielen, was mit diesen ›freigesetzten‹ Orten geschehen kann, ganz im Sinne eines ›Wie-kann-man-sich-die-Welt-noch-vorstellen-und-wie-kann-man-Dinge-anders-denken-und-tun-jenseits-einer-alles-durchdringenden-Verwertungslogik‹. Dabei geht es nicht darum, einen gesellschaftlichen Status quo, die hegemonialen Koordinaten selbst, konstant zu halten, sondern um ihn/sie zur Disposition zu stellen. Und genau das tun [...] PlanerInnen und InvestorInnen nicht.«¹¹⁵

113 Vgl. Oswalt in Oswalt 2005, S. 15

114 Vgl. Häußermann/Läßle/Siebel 2008, S. 17

115 Steiner in Oswalt 2004, S. 441

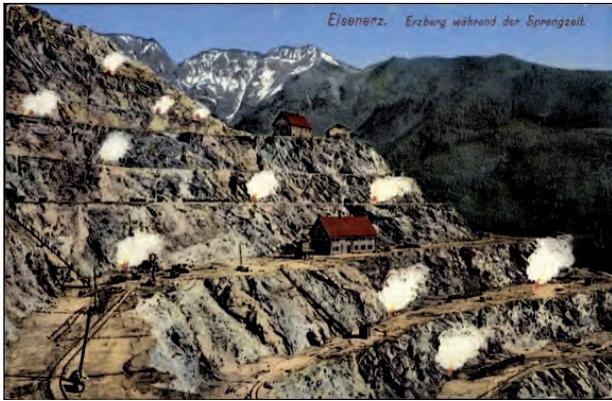


Abb. 73
Abb. 74; Abb. 75
Abb. 76; Abb. 77





Abb. 83

»DIE THEORIE DER KULTURLANDSCHAFTSFORSCHUNG WAR JA, DASS DER MENSCH DAS BILD DER LANDSCHAFT AUFNIMMT, ÜBER POSTKARTEN, ÜBER TRADITION, ÜBER EIGENES SPAZIERENGEHEN, DURCH IDYLLISCHE VORSTELLUNGEN. ... DER MENSCH VERÄNDERT DIE LANDSCHAFT DANN SO, WIE ER SIE IN SEINEM KOPF VORFINDET. WENN DIR DIE POSTKARTEN VORSPIEGELN, DASS DEIN DORF UNBEDINGT EINEN SCHILIFT BRAUCHT, DANN WIRD ES DEN ENTSCHLUSS DER GEMEINDE, EINEN SCHILIFT ZU BAUEN, AUCH BEEINFLUSSEN.«¹

¹ Dumreicher in Dumreicher/Möller 2008, S. 73

Im Anfang war der Blick

Am Anfang stand die Idee, einen Versuch zu starten, Kunst und Wissenschaft miteinander zu verknüpfen, um der Frage der Stadtforscherin Heidi Dumreicher nachzugehen, ob denn wissenschaftliche Ergebnisse Inspiration für einen künstlerischen Film sein können. Die Regisseurin Bady Minck hat also Forschung betrieben. Zum Erzberg, zu österreichischen Idealbildern, zu Postkarten, zu Filmtechniken und Systemen der Geschwindigkeit. Ohne, dass es den ZuschauerInnen bewusst wird, hat sie alle Ergebnisse und gewonnenen Erkenntnisse in einen Film gepackt.

In dem filmischen Essay **IM ANFANG WAR DER BLICK** bewegt sich Minck über Postkartenbilder quer durch Österreich nach Eisenerz. Auf die Reise schickt die den Dichter Bodo Hell. Postkarten als Darstellung aller österreichisch alpiner Klischees werden in atemberaubendem Tempo aneinandergereiht, dazwischen taucht Hell in die Welt der Postkarten ein. Ein riesiger Brotlaib wirft Kügelchen ab, aus denen sich eine Stadt - Eisenerz - bildet, das Brot formt sich zum Erzberg. Die EisenerzerInnen haben einen regelrechten Landschaftskonsum betrieben, so Minck. Erst das Bild und dann das Wort. Worte spenden die Rückseiten der Postkarten, Gedichte von Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und Hell selbst. Ungeachtet der Bilder schleichen sie in den Film; geflüstert, an Wände geschrieben, über Buchrücken.¹

»Ursprünglich war ich auf der Suche nach starken Stadt- und Landschaftsbildern; die Texte auf der Rückseite empfand ich eher als Störfaktor – bis sich die Worte in den Film richtiggehend hineindrängt haben. Genauso wie die Bild- und die Tonspur eines Films arbeitet jede Postkarte mit einer Wort-Bild-Trennung, die sich auf den bebilderten Vorder- und den beschriebenen Rückseiten manifestiert: Auf den Vorderseiten scheint immer die Sonne, der Himmel ist blau – die Rückseiten erzählen vom Dauerregen. Vorne ist die Welt eine Idylle, hinten geht die Rede von Skiunfällen und gebrochenen Herzen.«²

¹ Vgl. Minck in Dumreicher/Möller 2008, S. 131 - 133

² ebda S. 132

V. NEUE PLANUNGSKULTUR IN EISENERZ

»Kultur allein wird die Probleme der Eisenerzer nicht lösen. Aber sie sorgt zumindest für ein wenig Belebung, mediale Aufmerksamkeit und taugt auch als sozialer Kitt. Doch die großen Brocken wie Überalterung, Abwanderung, fehlende Jobs und die schwache Geburtenrate bedürfen einer umfassenden Bearbeitung.«¹

¹ Schaffer »Eisenerz zwischen Hoffnung und Schmerz« in FALTER 36 2011

zurück auf dem
Wachstumspfad

PLANUNGSPERIODEN

Vor 40 Jahren entstanden die ersten großen Studien mit dem Ziel, Eisenerz im Tourismussektor neu zu positionieren; Tourismus sollte den Erzberg als vorrangiger Wirtschaftsfaktor ersetzen. Damit wurde in Eisenerz eine bis heute andauernde Zeit eingeläutet, die davon bestimmt ist, den großen Strukturwandel zu meistern.

Damit zeigt sich Eisenerz als ältester und prominentester österreichischer Fall, der die anhaltenden Anomalien in der Stadtentwicklungsplanung abbildet. Durch gutes Lobbying ist es Eisenerz gelungen, seitens der [Landes]Politik bis heute große Zugeständnisse zu erfahren.

Viel Geld ist seitdem in die Neuausrichtung der Stadt geflossen, das vor allem zur Finanzierung von Konzepten und Studien Verwendung fand. Im Rahmen einer Projektübung des Instituts für Stadt- und Baugeschichte im Sommer 2010 wurde festgestellt, dass in der Zeit zwischen 1972 und 2010 über 70 Studien für Eisenerz erstellt wurden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass wesentlich mehr Konzepte in Auftrag gegeben wurden, die mangels Überblick seitens der Stadt unzugänglich sind oder verloren wurden.¹

Eisenerz gilt als die bestbeforschte Stadt Österreichs, dennoch lässt sich feststellen, dass der Wandel nach wie vor nicht bewältigt werden konnte.

Seit den 1970er Jahren bis zum heutigen Tag sind unterschiedliche Perioden neuer Planungskulturen zu beobachten. Um dem Strukturwandel zu begegnen, begann man damit, große Studien und neue Leitbilder für die Stadt zu entwickeln. Die Untersuchung und der direkte Vergleich seitens der Studierenden der Projektübung zeigt, dass fast rhythmisch die nahezu selben Themen bearbeitet wurden, Tourismus bildet hier den Schwerpunkt. Die Vermutung liegt nahe, dass daher Studien und Konzepte kaum oder gar nicht evaluiert wurden, geschweige denn die erzielten Ergebnisse eine Umsetzung oder Berücksichtigung in Planungsvorhaben fanden. Nach und nach wurden die Studien immer kleinteiliger und konzentrierten sich auf konkrete Punkte im Ort.

Mit der *Erzherzog-Johann-Fallstudie* begann man wieder in größerem Rahmen zu denken. Das Institut für Innovations- und Umweltmanagement der Universität Graz entwickelte auf Basis des Fallstudienkonzepts der ETH Zürich 2003 ein trans- und interdisziplinäres Forschungsprojekt, das die Leitfrage *Wie kann sich die Region Eisenerz aus ökologischer, ökonomischer und sozialer Sicht nachhaltig entwickeln?* bearbeitete. Das Forschungsteam versammelte ExpertInnen und Studierende aus unterschiedlichen Disziplinen wie Volkswirtschaftslehre, Soziologie, Bildungswissenschaften, Wirtschaftspädagogik oder Geographie. Transdisziplinarität fand ihren Ausdruck über die Arbeit im Feld vor Ort in Kooperation

¹ Während der Projektübung des Instituts für Stadt- und Baugeschichte im SS2010 wurden alle von der Stadt verfügbaren Studien erfasst, kategorisiert und hinsichtlich ihrer Umsetzung evaluiert.

mit Verantwortlichen und BürgerInnen. Die ErstellerInnen der Studie betrachteten die Entwicklung Eisenerz² als Region, und bezogen auch die Gemeinden Radmer, Hieflau und Vordernberg in ihre Arbeit mit ein. Die transdisziplinäre Arbeitsweise gestaltete sich jedoch schwieriger als erwartet, mangelnde Kommunikation stellte sich als konkretes Problem dar. Sowohl innerhalb der Forschungsgruppe, die feststellen musste, dass wissenschaftliche Sprache nicht in jedem Feld dasselbe bedeutete, aber vor allem in der Arbeit mit der Bevölkerung. Die erhoffte begeisterte Teilhabe an der Studie blieb aus und trotz Bewerbung im Vorfeld fiel es schwer, BewohnerInnen dazu zu motivieren.² Dennoch konnte bis 2004 ein umfangreiches Konzept erarbeitet werden.

WACHSTUM STATT SCHRUMPFUNG

Erste tatsächliche Umsetzung eines Konzepts fand erst 2006 die Studie *Re-Design*, die im ersten Kapitel ausführlich dargestellt wurde. Dieses Konzept sprach auch zum ersten Mal an, dass Eisenerz von *Schrumpfung* betroffen ist, und sich das Strukturproblem im Laufe der Zeit nicht von selbst lösen wird. Fünf Jahre lang wurde an dem Konzept festgehalten und die Stadtplanung orientierte sich an den darin vorgegebenen Leitlinien. Doch mit dem Ausbleiben zusätzlicher Finanzierung des Landes Steiermark stagnierte das Projekt und wird seine Zielvorgaben nicht erreichen, so Ex-Bürgermeister und Initiator Freiinger.

Ein großes Problem im *Scheitern* von *Re-Design* ist jedoch auch in anderen Punkten zu finden. Zum einen stellte Verena Müller in ihren Beobachtungen fest, dass »eine schwache Gesellschaftsstruktur, Ziel- und Interessenskonflikte basierend auf Kommunikationsbarrieren« sowie »Machtkonflikte und ungeklärte Kompetenzverteilung«³ zu Desideraten in der Stadtentwicklung geführt haben.

Zum anderen ist zu erkennen, dass tatsächlich wenig Empirie im Sinne von Stadtforschung in Eisenerz betrieben wurde. Mit *Re-Design* wurden in Eisenerz Dinge appliziert, die andernorts gut funktioniert haben. Die besonderen Merkmale Eisenerz⁴ wurden kaum erhoben. *Re-Design* kam mit der Idee nach Eisenerz, gezielten Rückbau zu betreiben. Auch der Abriss von Gebäuden war vorgesehen. Doch mit dem ersten Abriss zeigte sich Widerstand seitens der BürgerInnen. Anstatt hier konkrete Maßnahmen zu setzen, wurde jedoch ein Umschwung innerhalb des Konzepts vorgenommen. Entgegen der Leitlinie, die *Re-design* ursprünglich entworfen hatte, zeigt sich, dass der Maßnahmenkatalog vorsieht, Eisenerz für die Ansiedlung von Betrieben wieder attraktiv zu gestalten. »Wir brauchen keine Stadt mit 15.000 Einwohnern, denen es nicht gut geht. Eine Stadt mit 4.000 Einwohnern zu haben, die hier gut leben können, ist besser.«⁴, sagte ein Eisenerzer unlängst in einem Zeitungsinterview. Bei den BewohnerInnen scheint der Gedanke längst angekommen zu sein, dass Eisenerz sich nicht mehr auf vergangene Pfade begeben wird. Die PlanerInnen verloren

² Vgl. Janschitz in *Grazer Mitteilungen der Geographie und Raumforschung* Heft 33 Oktober 2003 S. 1-3

³ Müller 2012, S. 127

⁴ Birnbaum »Durchschnitt ist uns zu wenig« in *Kleine Zeitung* vom 15.02.2014

aber das eigentliche Ziel aus den Augen und wurden ihren eigenen Vorhaben untreu. Der Abbruch von Gebäuden wurde nicht weiter fortgesetzt. Obwohl *Re-Design* sich konkret auf Schrumpfung ausrichtete, wurde in gewisser Weise doch wieder wachstumsinduziert gehandelt; und dieses Ziel wurde bislang gut alimentiert.

»Der Konkurrenzkampf, der Standortwettbewerb und der damit verbundene Zwang zur Schaffung und zum Erhalt von Arbeitsplätzen, mit dem (ländliche) Gemeinden heute konfrontiert sind, ist im Endeffekt ein Nullsummenspiel. Und solange die Akteure diesen Sachzwängen ausgeliefert sind, werden sie sich an jeden Strohalm klammern, um Einwohner zu halten. »Hauptsache es siedeln sich Betriebe an!« ist auch weiterhin vielerorts der Tenor.«⁵

Hier nimmt also die Kunst ihren Platz in den unterschiedlichen Planungsphasen ein. Kunst wird trotz einer ursächlichen Intention nicht als kommunikationstärkendes, emanzipierendes und auf Erkenntnisgewinn ausgerichtetes Medium eingesetzt. Hoffnungen werden in den Wirtschaftsfaktor Tourismus gesetzt und geschürt, der durch ein aufregendes und einzigartiges Kunst- und Kulturprogramm angekurbelt werden soll. Das ist sowohl den Zielsetzungen von *Re-design* als auch von *eisenerZ*ART* zu entnehmen. Auch wenn eine Reihe von Studien bereits dargestellt haben, dass Tourismus den Strukturwandel nicht verhindern oder umkehren kann. Mehr als ein Drittel der erfassten und untersuchten Studien befassten sich mit dem Thema Tourismus in Eisenerz. Der gemeinsame Tenor war: Tourismus kann keine Alternative für die fehlenden Arbeitsplätze am Erzberg sein. Als Gründe werden die schlechte Verkehrsanbindung, die sozioökonomische Gesellschaftsstruktur, fehlende Gastronomie usw. genannt. In Verbindung mit einem anderen wirtschaftlichen Standbein könnte Tourismus unter bestimmten Voraussetzungen in Eisenerz jedoch auch gewinnbringend sein. Dieses wirtschaftliche Standbein ist noch nicht gefunden, dennoch soll Eisenerz Als *Kunst- und Kulturstadt* Anerkennung finden. Kunst und Kultur allerdings im Sinne der *Creative Industries* zu positionieren und aus Eisenerz eine *Creative City* zu machen, ist aus keinen Konzepten herauszulesen. Fehlende Infrastruktur, Förderungen, Erreichbarkeit, Netzwerke und ähnliches würden einen derartigen Anspruch wohl auch nicht erfüllen.

Aus diesen Erkenntnissen lassen sich daher folgende Vermutungen für das Planungsgeschehen in Eisenerz treffen:

- › **Keines der Instrumente war bisher tauglich.**
- › **Projekte und Prozesse werden nicht evaluiert.**
- › **Ein Projekt versiegt, sobald Land oder Bund nicht mehr mit finanziellen Ressourcen unterstützen.**
- › **Kunst verfehlt über weite Strecken ihren Zweck, und verkommt fast nur zu Unterhaltung.**

5 Zusammenfassung Leerstandskonferenz 2012

KULisse Eisenerz

ALTERNDER CHARME

Gerhild Illmaier stellte in ihrem Programm fest, dass der Erzberg als einzigartige Kulisse für Kulturprogramme dienen kann. Doch auch die Eisenerzer Altstadt und die Potenziale, die mit den leerstehenden Gebäude in Eisenerz gegeben sind, dienen als Kulissen für Kunst und Kultur. Die Zeit in Eisenerz scheint stehen geblieben zu sein; was problematisch für die Entwicklung von Zukunftsperspektiven aber besonders charmant als Raum für Kunst- und Kulturgeschehen ist.

Der Bespielung der Stadt mit Formen von Kunst und Kultur, die jenseits der traditionalisierten Kulturformen angesiedelt sind, begegneten die EisenerzerInnen anfänglich mit Skepsis. Über ein gut gestaltetes und ausgewogenes Programm näherten sie sich dieser Form von Kunst und Kultur jedoch an und zeigten sich demgegenüber sehr viel offener als zuvor. Das zeigt, dass es über die künstlerisch-spielerische Auseinandersetzung gelingen kann, Anderes und Neues in Eisenerz zu wagen. Allerdings muss festgestellt werden, dass sich diese Erkenntnis in den Planungsstrategien in keiner Form wiederfindet.

Was die Beteiligung von BewohnerInnen betrifft, so ist zu bemerken, dass eine Zusammenarbeit mit EisenerzerInnen stattfindet, ihre Vorstellungen und Bedürfnisse eingeholt werden, Potenziale von Einzelnen hervorgehoben werden, jedoch immer mit dem Ziel, Eisenerz im Standortwettbewerb zu positionieren. Kunst und Kultur trägt vorrangig zur Attraktivierung der Stadt bei, indem sie der Tristesse des Leerstands und Verfalls entgegenzuwirken versucht. Über das Programm wird versucht, Menschen über den Prächl nach Eisenerz zu holen, leerstehende Schaufenster werden bespielt, damit die EisenerzerInnen wieder lieber in die Altstadt gehen und sich wieder mit ihrer Stadt identifizieren.

»Gemeinschaften haben Chancen zu gedeihen, wenn es ihnen gelingt, den Akt der Tradierung lebendig zu halten. Tradierung im schlechten Sinn produziert Folklore und wird damit leer, bedeutungslos, ein touristischer Akt. Wer solche Formen von Tradition und Community Work predigt, bestätigt sich als Agent des Status Quo. Kunstedukative Initiativen sind oft genau in diesem Sinne tätig. Statt Konflikte als solche sichtbar werden zu lassen oder intelligente Spannungen zu erzeugen, werden Etüden der Submission unter dem Zepter der Edukation zelebriert, welche den einzelnen Menschen oft vor allem von der eigenen Potenz wegführt. Künstler als Befriedungstruppe. Soziale Kunstprojekte sind dementsprechend hochwillkommen, wenn der gewünschte Ton angeschlagen wird.«⁶

6 Dias/Reitweg in Sturm/Rollig 2002, S. 67f

ÜBER DIE KRITISCHEN GEISTER

Auch wenn seitens der Stadtverantwortlichen öffentlich immer wieder betont wird, wie sehr sie das Kunst- und Kulturprogramm in Eisenerz schätzen, wird der tatsächlich darin liegende Wert nicht erkannt, und Aktivitäten eher toleriert als wirklich angenommen. Das mag auch daran liegen, dass man Neuem und Fremdem eher in einer resignierten Haltung gegenübersteht; eine Haltung, die sich möglicherweise über ein kollektives Gedächtnis der EisenerzerInnen erklären lässt. In der Geschichte Eisenerz lässt sich die Beobachtung machen, dass kritische Geister, deren Bestreben in einer Veränderung lag, aus der Stadt vertrieben wurden. Dies begann im 15. Jahrhundert mit der Vertreibung der jüdischen Bevölkerung, später der ProtestantInnen. Bleiben konnten diejenigen, die sich anpassten. Zum Gehen gezwungen wurden auch aufständische Knappen. Eine »*Zerschlagung des individuellen wie auch organisierten Widerstands der Arbeiterschaft*«⁷ vertrat die Eisenerzer Bergleitung in der Zeit zwischen den Weltkriegen. Dazu wurde eine dezidierte Unterwanderungspolitik betrieben, einerseits über gezielte *Erziehung* der ArbeiterInnen und Hausfrauen, andererseits über die Anprangerung widerständischer ArbeiterInnen, die damit vom Unternehmen und der Teilhabe an Gesellschaft ferngehalten wurden.⁸

Auch Gerhard Freiinger hat festgestellt, dass diejenigen, die Neues oder Anderes nach Eisenerz bringen, eher ausgeschlossen als mit offenen Armen empfangen werden. Es wird ihnen sehr wenig Wertschätzung für ihre Arbeit entgegengebracht.⁹ »*Über alle, die von auswärts gekommen sind, die hier gearbeitet haben und viel Input gebracht haben, von denen wird von Seiten der Stadt nichts Positives gesagt.*«¹⁰

Fraglich bleibt deshalb auch, wie geplante *Artist in Residence* Programme in Eisenerz umgesetzt werden könnten. Ein Künstler, der vorhatte, über einen längeren Zeitraum in Eisenerz zu verweilen und mit seiner Arbeit in Eisenerz zu investieren, stieß sprichwörtlich auf verschlossene Türen.

7 Stocker in Hwaletz et. al. 1984, S. 21

8 Vgl. ebda

9 Interview Gerhard Freiinger 2013

10 Vgl. ebda

»der eisenharte charme der verrosteten eisnerzer giwog hat mein prekäres prekarium ende sept nicht verlängert. naturgemaess mit fadenscheinigen argumenten ein verein haette sich schon im august in der zentrale gemeldet um im fisikatenhaus ansaessig zu werden. der zentraloberwohnbauschani dort wusste davon allerdings nichts! zusaetzlich stand ich ende sept vor der fisikatenhaustuer um meine bilder von dort abzuholen mit schluesel jedoch ohne mich davon in kennntnis zu setzen dass die eisenherzige giwogheit meanwhile schlicht und einfach das schloss ausgetauscht hat.«¹¹

WÄHREND DES
»ROSTFESTS«
WAR THOMAS
GEGNER EIN-
GELADEN, IM
FISIKATENHAUS
ZU RESIDIEREN.

Damit wird auch ein Problem sichtbar, dass EisenerzerInnen eventuell gar nicht daran interessiert sind, neue und andere Nutzungen der leerstehenden Gebäude zuzulassen. Die Arbeit, die über *eisenerZ*ART* oder *Rostfest* passiert, könnte daher obsolet sein. Auch ein Projekt, das im Studienjahr 2010/11 ebenso im Rahmen einer Projektübung des Instituts für Stadt- und Baugeschichte der TU Graz durchgeführt wurde, beschäftigte sich mit vorhandenen Raumressourcen, die den Jugendlichen der Stadt zur Verfügung gestellt werden könnten. Man stellte Bemühungen an, den Wunsch ansässiger Jugendlicher eines Band-Proberaums zu erfüllen. Trotz der unzähligen Leerstände, die in Eisenerz vorhanden sind, ist es nicht gelungen, den Jugendlichen auch nur einen Raum zur Verfügung zu stellen. Auch wenn es anfänglich den Eindruck machte, als würden alle Verantwortlichen der Stadt und Wohnungsgenossenschaften hinter diesem Vorhaben stehen, wurde das Projekt letztendlich wieder abgedreht. Jugendliche werden als Zukunftsressource nicht ernst genommen.

Warum die Politik nicht stärker interveniert, ist ein Problem der Politik allgemein, die sie sich oft zu wenig traut. Keiner möchte die Spielregeln verändern, alles bleibt dann doch irgendwie beim Alten. Kunst und Kultur werden nach wie vor als Faktor der Unterhaltung betrachtet, der einer Attraktivitätssteigerung dient, die die Stadt für neue Zielgruppen öffnen kann. Dabei könnte die Kunst, die alles darf, genau hier ansetzen, und die Politik dabei unterstützen, sich von alten Mustern freizuspielen und Neues auch wirklich zuzulassen. Wenn allerdings nicht verstanden wird, welche Regeln an einem Ort vorherrschen, dann wird auch die Kunst hier nichts beitragen können.

SPIELPLATZ EISENERZ

Gut funktioniert Eisenerz, wenn es als Kulisse funktioniert. In den letzten Jahren wurden in und um Eisenerz eine Reihe zeitgenössischer [Spiel]Filme gedreht, die den Charme des Ortes erkannt und für ihre Zwecke nutzten. Diese Qualitäten wurden auch von den InitiatorInnen des *Rostfest* erkannt. Für einige Tage wird Eisenerz als Kulisse für eine große Party genutzt, die von Graz nach Eisenerz verlegt worden ist.

¹¹ Thomas Gegner in einem Mail an Simone Hain vom 19. Oktober 2013; Thomas Gegner ist Künstler, der versucht Dinge zu ordnen; im besten Fall die Vergangenheit. Dabei begibt er sich für einen bestimmten Zeitraum an einen bestimmten Ort.

»Für einige Jahre ist die Brache hipper Tummelplatz eines bunt gemischten Haufens aus bildenden und darstellenden Künstlern, Schriftstellern, Architekten und Planern. Ihren Projekten ist gemeinsam, dass das Hinterlassene, die leerstehende Architektur Austragungsort, stimmungsvoller szenischer Rahmen und Rohmaterial künstlerischer Produktion in einem ist.«¹²

Das füllt Eisenerz temporär mit Leben. Die Stadt erhält eine neue Funktion und Alleinstellungsmerkmal, weil sie für bestimmte Gruppen nützlich wird. Fraglich bleibt jedoch, ob dies einen Beitrag zu einer nachhaltigen Stadtentwicklung leisten kann. Das KünstlerInnen-Duo *Zweintopf* beschäftigte sich während des *Rosfest*s mit den Folgen der Wegwerfgesellschaft, die unser heutiges Leben bestimmt. Symbolische Darstellung dafür fand es in Form weißer Partyzelte. *»Sie stehen stellvertretend für eine Art von Event, das wenig nachhaltig für kurze Zeit im öffentlichen Raum auftaucht und verschwindet.«¹³*

¹² Dissmann 2011, S. 166

¹³ <http://www.rosfest.at/artists/zweintopf-nukleus/> [11.05.2014]

»BEI DER WIEDERAUFBEREITUNG VON ORTEN JEDOCH, VON GEBÄUDEN VERGANGENER EPOCHEN ODER GANZER BERGBAUREGIONEN, STÖSST DIE KUNST AN IHRE GRENZEN. SIE KANN DEN MENSCHEN NICHT WIEDER IM ALTEN MASSSTAB ZUGANG ZU PRODUKTION UND WOHLSTAND ERMÖGLICHEN, SIE KANN ORTE UND GEBÄUDE, DIE FÜR EINE VERSCHWUNDENE GESELLSCHAFTSORDNUNG GEBAUT WORDEN SIND, NICHT EINS ZU EINS AN DIE AKTUELLEN WARENKREISLÄUFE ANSCHLIESSEN: KUNST KURBELT WEDER DIE KONJUNKTUR AN, NOCH ERSETZT SIE DEN SOZIALSTAAT.«¹

¹ Wahjudi in Oswald 2005, S. 459

ZUM SCHLUSS



Eingangs habe ich mir eine Reihe von Fragen gestellt. Zusammenfassend versuche ich also zu klären, ob und welche Antworten ich über die Auseinandersetzung mit der Thematik gewinnen konnte.

Den EisenerzerInnen fällt es sehr schwer, mit der Situation umzugehen, die der Bedeutungsverlust der Stadt als blühender Industriestandort mit sich gebracht hat. Sie sind konfrontiert mit stetiger Bevölkerungsabnahme, sichtbarem Leerstand, dem Ausbleiben von Modernisierungsmaßnahmen, negativen Berichterstattungen und dem Fehlen tatsächlicher Perspektiven. Der ehemalige Eisenerzer Bürgermeister fürchtete, dass die Stadt und ihre BewohnerInnen ob dieses Zustands in eine wirkliche Depression fallen könnten. »*Das Leben ist, was den Wert eines Orts steigert.*« brachte Elke Krasny vergangenen Sommer im Rahmen einer Podiumsdiskussion zur Sprache. Kunst wurde nach Eisenerz gebracht, um die Stadt wieder mit Leben zu füllen; als psychotherapeutische Maßnahme sollte sie installiert werden. Das Image der Stadt sollte sowohl nach außen als auch nach innen verbessert werden. Abwanderung aufzuhalten oder ihr entgegenzuwirken wurde als Ziel nicht formuliert.

Dies geschah zur selben Zeit, als das Programm *Re-Design* für Eisenerz entwickelt wurde und in der ersten Phase seiner Umsetzung stand. Als Ziel hatte man definiert, gezielten Rückbau zu betreiben, sich auf keinen neuen Wachstumspfad zu begeben, sondern die Stadt über vorhandene Ressourcen zu stärken.¹ Der erste Abriss eines Gebäudes führte zu Widerstand seitens der GemeindebewohnerInnen gegenüber der Planungsgruppe. Der Abriss dürfte bei den EisenerzerInnen eine Reihe von Emotionen ausgelöst haben: Plötzlich wird Realität, wovon bislang immer nur gesprochen wurde; Eisenerz wird nicht mehr zu dem, was es einmal war. Abriss bedeutet Verlust, auch Verlust von Identität. Wenn Kunst also im Sinne von Psychotherapie, als Lebenshilfe, eingesetzt werden sollte, dann hätte sie spätestens zu diesem Zeitpunkt intervenieren müssen. Mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln hätte es vielleicht gelingen können, die EisenerzerInnen mit der neuen Situation vertraut zu machen, und den weiteren Rückbau und die damit verbundene Stärkung einer komprimierten Stadtstruktur fortzuführen.

Stattdessen hat sich Kunst und Kultur in das Feld der ästhetischen Imageproduktion bege-

¹ Vgl. Nussmüller/Pichler/Rosegger in »Endbericht Re-design Eisenerz« 2006, S. 5

ben. Was die therapeutische Wirkung betrifft, so behaupte ich, dass mit diesen ästhetischen Maßnahmen das Ziel erreicht wurde, die EisenerzerInnen aus ihrer Depression etwas herauszuholen. Der Verfall wirkt über die Bespielung mit künstlerischen Programmen weniger drastisch. Die Produktion eines Images, das Eisenerz als charmanter Ort präsentiert, in dem inmitten historischer Fassaden Kunst und Kultur gemacht wird, ist über weite Strecken gelungen. Die Medien berichten über erfolgreich abgehaltene Kulturprogramme, die ProtagonistInnen werden mit Auszeichnungen belohnt. Für kurze Zeiträume kommen Menschen nach Eisenerz, nehmen das baukulturelle Erbe der Stadt sowie die Naturschönheit der Umgebung wahr und erfreuen sich der künstlerischen und kulturellen Inszenierungen.

Alle Beteiligten profitieren in unterschiedlicher Weise von Kunst und Kultur in Eisenerz: Die KünstlerInnen und Kulturschaffenden über die Förderungen, die für die Stärkung der Region über Kunst- und Kulturprogramme gewährleistet wird, die EisenerzerInnen und die BesucherInnen, in dem ihnen Programm geboten wird. Die Stadtpolitik wird mit positiver Berichterstattung belohnt, das sich eventuell in weiteren finanziellen Förderungen von Landesseite bemerkbar machen könnte.

Ob Stadtentwicklung davon profitieren kann, ist fraglich. Die tatsächlichen Probleme wie Überalterung, Abwanderung, fehlende Arbeitsplätze und die damit verbundene Perspektivlosigkeit für Jugendliche werden über die künstlerische Arbeit nicht verhandelt.

Die künstlerischen Interventionen stellten nie den Anspruch, etwas Neues herauszufinden. Ich bin der Meinung, das bisher die Chance verpasst wurde, mit den Möglichkeiten, die uns künstlerische Praktiken bieten, eine Perspektive ohne ständiges [Wirtschafts]Wachstum für Eisenerz aufzuzeigen. Kunst kann über ihr spielerisches Wesen Prozesse der Wahrnehmungsveränderung auslösen. Das Beispiel der Künstlerin Liisa Roberts in Vyborg macht diesen Umstand deutlich und beschreibt die Auseinandersetzung mit und das Wiederfinden einer verloren geglaubten Identität. Über viele Jahre wurden die EisenerzerInnen zu einem nicht selbstbestimmten Volk *erzogen*. Es war immer *der Berg*, der Handlungen vorgegeben hatte. Die EisenerzerInnen zu emanzipierten BewohnerInnen zu machen, kann sich also als Aufgabe herausstellen.

Für die Planung im Allgemeinen ist festzustellen, dass die Suche nach neuen Planungskulturen noch nicht abgeschlossen ist. Sie muss sich stärker politisch orientieren, denn wohin die Reise geht, können wir nicht wissen und muss deshalb immer neu verhandelt werden. Für Schrumpfung gibt es kein Rezept. Die Stadtplanung hat aber immer noch nicht erkannt, dass es Planung auch jenseits des Wachstums geben muss. Es gibt eine Reihe von Bemühungen und mögliche Antworten, wie diese Planungen aussehen können, es wird hingenommen, für gut befunden, jedoch am Wachstumsgedanken festgehalten. KünstlerInnen werden ungeachtet ihrer eigentlichen gesellschaftlichen Rolle bemüht, mit all ihren Po-

tenzialen Lösungen und Alternativen vorzuschlagen, um diese dann doch wieder im Sinne einer wachstumsorientierten Politik zu verwerten.

Auch Pierre Bourdieu war schon in den 1990er Jahren der Meinung, dass die Figur des/der Intellektuellen, zu denen auch die KünstlerInnen gehören, zunehmend unter dem Einfluss ökonomischer Prinzipien handelt, und seine/ihre Rolle als kritischer Geist nicht mehr erfüllt. Das hat jedoch noch zu keinen zufriedenstellenden Lösungen geführt. Dieser Umstand trifft auch ArchitektInnen, die häufig ein Ziel aus den Augen verlieren, Utopien zu formulieren und nach diesen zu handeln. Über die künstlerische Forschung könnte die Suche nach Mustern gesellschaftlicher Alternativen wieder aktiviert werden. Ähnlich wie es auch die KünstlerInnengruppe *SPACEWALK* macht, die von PlanerInnen geholt wird, wenn sie nicht mehr weiterwissen. Über einen relativ kurzen Zeitraum beschäftigt sich das Netzwerk mit einer Situation und versucht alle möglichen dazu herrschenden Meinungen und Standpunkte einzuholen, mit allen Akteuren und Institutionen zu sprechen. Dabei geht die Gruppe davon aus, dass das, wovon alle sprechen, das Problem sein muss. Darauf baut *SPACEWALK* seine Entscheidung, welcher Ansatz für eine eventuelle Lösung herangezogen werden kann, oder auch, dass es möglicherweise keine gibt. Danach richtet sich das weitere Vorgehen des Netzwerks, das sich auch selbständig um Finanzierung um Umsetzbarkeit eines Projektes kümmert. *SPACEWALK* betreiben Kommunikationskunst, ersetzen in gewisser Weise Planung, was ihnen aber auch ganz klar bewusst ist. Das wäre eine Form der künstlerischen Intervention, die meines Erachtens als stadtplanerisches Instrument in Frage käme.

Als Architektin sollte ich den Möglichkeiten künstlerischer Forschung Raum geben, ihre Erkenntnisse annehmen, und meine Handlungen danach ausrichten. Dies wäre auch im Sinne eines transdisziplinären Arbeitsprozesses in der Gestaltung von Lebensräumen, Barbara Holub kreierte dafür die Rolle des *Urban Practitioner*.

Bourdieu plädierte für eine Freiheit der Kunst, die seiner Meinung nach nur im Zusammenhalt von Gruppen zu erreichen ist »...in denen Forscher, Künstler, Theaterleute und Kommunikationsexperten (Werbefachleute, Graphiker, Journalisten usw.) zusammenarbeiten, um Stilmittel und Erkenntnisvehikel zu erfinden (und zu erproben), die gleichzeitig symbolisch wirksam und politisch komplex, stringent und kompromisslos sind, und um auf diese Weise eine Kraft zu entfesseln, die den symbolischen Kräften adäquat ist, denen wir trotzen müssen.«²

2 Bourdieu/Haacke zit. nach Schumacher 2011, S. 192



Abb. 84

LITERATUR- & QUELLENVERZEICHNIS

SELBSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN

ADORNO, Theodor: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970

AG Borderline Kongress (Hg.): Borderline. Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Wiesbaden 2002

BABIAS, Marius | KÖNNEKE, Achim (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998

BERTRAM, Georg W.: Kunst. Eine philosophische Einführung. Stuttgart 2005

von BEYME, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955. München 2005

von BORRIES, Friederike et.al. (Hg.): Glossar der Interventionen. Berlin 2012

BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982

BRAND, Ulrich | LÖSCH, Bettina | THIMMEL, Stefan (Hg.): ABC der Alternativen. Von »Ästhetik des Widerstands« bis »Ziviler Ungehorsam«. Hamburg 2007

DANKO, Dagmar: Kunstsoziologie. Bielefeld, 2012

DISSMANN, Christine: Die Gestaltung der Leere. Zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit. Bielefeld 2011

DUMREICHER, Heidi | MÖLLER, Olaf (Hg.): Im Anfang war der Blick. Ereignishorizont eines Films. Wien 2008.

EISFELD, Dieter: Kunst in der Stadt. Stuttgart 1975

FEZER, Jesko | SCHMITZ, Martin (Hg.): Lucius Burckhardt. Wer plant die Planung? Architektur, Politik, Mensch. Berlin 2004

GOMBRICH, Ernst: Die Geschichte der Kunst. Berlin 1950/2002

GÜNTHER, Sigrid: Eisenerz. Bergstadt im Wandel. Erfurt 2006

HAARMANN, Anke | LEMKE, Harald (Hg.): KULTUR | NATUR. Kunst und Philosophie im Kontext der Stadtentwicklung. Textband. Berlin 2009

HANNEMANN, Christine et.al.(Hg.): Stadtkultur und Kreativität. Jahrbuch StadtRegion 2009/10. Opladen, Farmington Hills 2010

HANNULA, Mika | SUORANTA, Juha | VADEN, Tere: Artistic Research - Theories, Methods and Practices. Gothenburg, 2005

HÄUSSERMANN, Hartmut | LÄPPLE, Dieter | SIEBEL, Walter: Stadtpolitik. Frankfurt am Main 2008

HÄUSSERMANN, Hartmut | SIEBEL, Walter: Neue Urbanität. Frankfurt am Main 1987

HÄUSSERMANN, Hartmut | SIEBEL, Walter: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Frankfurt am Main 2004

HEIDENREICH, Stefan: Was verspricht die Kunst? Berlin 1998

- HOLM, Andrej:** Wir bleiben alle! Gentrifizierung - Städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung. Münster 2010
- HOLUB, Barbara | RAJAKOVICS, Paul:** Direkter Urbanismus. Nürnberg 2013
- HUBER, Laila:** Kunst der Intervention. Die Rolle Kulturschaffender im gesellschaftlichen Wandel. Marburg 2009
- HWALETZ, Otto et. al.:** Bergmann oder Werksoldat. Eisenerz als Fallbeispiel industrieller Politik. Graz 1984
- IBA Hamburg GmbH:** IBA Labor Kunst und Stadtentwicklung. Das Betreiben eines vegetarischen Restaurants mit einer Horde Kannibalen. Hamburg 2008
- KIRCHBERG, Volker | GÖSCHEL, Albrecht (Hg.):** Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen 1998
- KOHLSTAD, Daniel:** Jean-Paul Sartre: Über Kunst, Imagination und Freiheit. Hamburg 2012
- KÜHN, Manfred | FISCHER, Susen:** Strategische Stadtplanung. Strategiebildung in schrumpfenden Städten aus planungs- und politikwissenschaftlicher Perspektive. Detmold 2010
- LAISTER, Judith | MAKOVEC, Margarethe | LEDERER, Anton (Hg.):** Die Kunst des urbanen Handelns. Wien 2014
- LEWITZKY, Uwe:** Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld 2005
- LÖW, Martina | STEETS, Silke | STOETZER, Sergej:** Einführung in die Stadt- und Raumsociologie. 2. Auflage. Opladen, Farmington Hills 2008
- OSWALT, Philipp (Hg.):** Schrumpfende Städte. Band 1 - Internationale Untersuchung. Ostfildern-Ruit 2004
- OSWALT, Philipp (Hg.):** Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005
- RANCIÈRE, Jacques:** Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien 2007
- PEPRAV (Hg.):** URBAN/ACT. A handbook for alternative practice. Paris 2007
- PETERS, Sybille (Hg.):** Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld 2013
- RESCH, Richard (Hg.):** Umbruch Aufbruch. Herausforderungen und Möglichkeiten für eine zukunftsfähige Steiermark. Graz 2006
- RICHTER, Ralph:** Nach dem Schrumpfen: Stadtbezogene Identität als Potenzial schrumpfender Städte. Berlin 2013
- ROLLIG, Stella | STURM, Eva (Hg.):** Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002
- SCHUMACHER, Florian:** Bourdieus Kunstsoziologie. Konstanz 2011
- Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hg.):** Chto delat? Was tun? What is to be done? Katalog. Köln 2011
- TWICKEL, Christoph:** Gentrifidingsbums. Oder eine Stadt für alle. Hamburg 2010
- WENZEL, Anna-Lena:** Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst: ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld 2011
- WINTER, Rainer (Hg.):** Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2011
- ZIEHL, Michael u.a. (Hg.):** Second Hand Spaces. Über das Recyceln von Orten im städtischen Wandel. Berlin 2013

DIPLOMARBEITEN:

BONSELS, Elisabeth: Welche Vermittlung braucht Kunst im öffentlichen Raum? Untersuchung der Problemstellung mit Beispielen aus Graz. Institut für Kunstgeschichte Karl-Franzens-Universität Graz, November 2011

ISELE, Alexandra: Stadthäuser. Ein Segment von Eisenerz als Möglichkeitsraum. Institut für Gebäudelehre Technische Universität Graz, Jänner 2013

KICKENWEITZ, Petra | MORHART, Angelina C.: Soziale Plastik. Im Wirkungsfeld von architektonischen Prozessen und Werken. Seminararbeit an der Technischen Universität Graz, März 2013

MÜLLER, Verena: Schrumpfung in Österreich - Eine Fallstudie in Eisenerz. Institut für Stadt- und Baugeschichte Technische Universität Graz, Jänner 2012

SUITNER, Johannes: local.art - global.image. Zur Rolle der Planung zwischen lokalen, kunstbasierten Aufwertungsprozessen und globaler Stadtimageproduktion. Department für Raumentwicklung, Infrastruktur- und Umweltplanung Technische Universität Wien, Dezember 2009

UNSELBSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN

AG Park Fiction: Aufruhr auf Ebene p. St. Pauli Elbpark 0-100%. In: Babias, Marius | Könneke, Achim (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998, S. 122 - 132

AULT, Julie: Exhibition as political space. In: Röllig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002, S. 52 - 63

BABIAS, Marius | KÖNNEKE, Achim: Die Kunst des Öffentlichen. In: Babias, Marius | Könneke, Achim (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998, S. 6 - 11

BEHNKE, Christoph: Künstlerförderung als Aufgabe des Kulturmanagements? Feldtheoretische Überlegungen am Beispiel von artist-in-residence-Institutionen. In: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid et.al. (Hg.): Forschen im Kulturmanagement. Jahrbuch für Kulturmanagement 2009. Bielefeld 2009, S. 65 - 95

BISHOP, Ryan: Die Cultural Studies der Zukunft: Ein Plädoyer für mehr Mut und mehr Anregungen von außen. In: Winter, Rainer (Hg.): Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2011, S. 29 - 58

von BORRIES, Friedrich | PRIGGE, Walter: Ohne Leitbild: Experimenteller Urbanismus. In: Oswalt, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 25 - 30

BOURDIEU, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt Sonderband 2), Göttingen 1983, S. 183 - 198

CHODZINSKI, Armin | REICHERT, Dagmar: Öffentlicher Raum als Gesprächsraum. In: IBA Hamburg GmbH: IBA Labor Kunst und Stadtentwicklung. Das Betreiben eines vegetarischen Restaurants mit einer Horde Kannibalen. Hamburg 2008, S. 56 - 66

CZENKI, Margit | SCHÄFER, Christoph: Die Park Fiction Agenda und das Recht auf Stadt. In: Laister, Judith | Makovec, Margarethe | Lederer, Anton (Hg.): Die Kunst des urbanen Handelns. Wien 2014, S. 96 - 111

DIAS, Maricio | RIEDWEG, Walter: Alles andere interessiert mich. In: Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002, S. 64 - 72

- DUMREICHER, Heidi:** Kunstwissenschaftsphilosophie. Ein Gespräch. In: Dumreicher, Heidi | Möller, Olaf (Hg.): Im Anfang war der Blick. Ereignishorizont eines Films. Wien 2008, S. 68 - 79
- FEZER, Jesko | WIEDER, Axel J.:** Geschickt gemacht: Jesus vertrieb die Händler vom Platz vor dem Tempel. Stadt als Ware/Kultur/Öffentlichkeit. In: Babias, Marius | Könneke, Achim (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden 1998, S. 84 - 105
- GOEHLER, Adrienne:** »nicht mehr und noch nicht« – Perspektiven einer Kulturgesellschaft. In: Haarmann, Anke | Lemke, Harald (Hg.): KULTUR | NATUR. Kunst und Philosophie im Kontext der Stadtentwicklung. Textband. Berlin 2009, S. 139 - 146
- HAIN, Simone:** Das Ende des Appeasements: Kunst allein wird nicht reichen. In: Breitwieser, Sabine; Steirischer Herbst (Hg.): Utopie und Monument. Ausstellung für den öffentlichen Raum. steirischer herbst 2009-2010 Katalogbuch. Wien, New York, Heidelberg 2011, S. 18 - 34
- HANNEMANN, Christine:** Rettet soziales Kapital schrumpfende Städte?. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 484 - 488
- HARDT, Hanno:** Wozu Cultural Studies? In: Winter, Rainer (Hg.): Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2011, S. 59 - 74
- HOLTMANN, Jan | CHODZINSKI, Armin:** Die Frage des Anfangs ist eine Frage nach der Form der Organisation. In: IBA Hamburg GmbH: IBA Labor Kunst und Stadtentwicklung. Das Betreiben eines vegetarischen Restaurants mit einer Horde Kannibalen. Hamburg 2008, S. 9 - 26
- HOLTMANN, Jan | CHODZINSKI, Armin | HELLWEG, Ulli:** Zu den kategorialen Grenzen von Kunst und Stadtentwicklung: IBA Labor Kunst und Stadtentwicklung. Das Betreiben eines vegetarischen Restaurants mit einer Horde Kannibalen. Hamburg 2008. S. 27 - 38
- HOLUB, Barbara:** Planning unplanned. Wo ist die Kunst? In: Institut für Kunst und Gestaltung 1, TU Wien (Hg.): urbanmatters.pool. Wien 2012
- JEANEE, Pascale:** Wochenklausur. Kunst und konkrete Intervention. In: AG Borderline Kongress (Hg.): Borderline. Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Wiesbaden 2002, S. 73 - 80
- KAINDL, Christina:** Emanzipation. In: Brand, Ulrich | Löscher, Bettina | Thimmel, Stefan (Hg.): ABC der Alternativen. Von »Ästhetik des Widerstands« bis »Ziviler Ungehorsam«. Hamburg 2007, S. 46 - 47
- KIRCHBERG, Volker:** Stadtkultur in der Urban Political Economy. In: Kirchberg, Volker | Göschel, Albrecht (Hg.): Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen 1998, S. 41 - 54
- KRASNY, Elke:** Urban Curating: Jetzt wi(e)der. In: Laister, Judith | Makovec, Margarethe | Lederer, Anton (Hg.): Die Kunst des urbanen Handelns. Wien 2014, S. 220 - 235
- KUBE VENTURA, Holger:** »Informationskunst« - eine Variante politisch-künstlerischer Strategien in den 1990er Jahren. In: AG Borderline Kongress (Hg.): Borderline. Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Wiesbaden 2002, S. 73 - 80
- KUHNERT, Nikolaus | NGO, Anh-Linh:** Gouvernentalisierung der Planung. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 19 - 24
- KUNZE, Carsten | BUCKEL, Simon:** Aneignung. In: Brand, Ulrich | Löscher, Bettina | Thimmel, Stefan (Hg.): ABC der Alternativen. Von »Ästhetik des Widerstands« bis »Ziviler Ungehorsam«. Hamburg 2007, S. 18 - 19
- LAIMER, Christoph | RAUTH, Elke:** Catch 22 oder: Nichts tun ist auch keine Lösung. In: Laister, Judith | Makovec, Margarethe | Lederer, Anton (Hg.): Die Kunst des urbanen Handelns. Wien 2014, S. 264 - 280
- LANZ, Stephan:** Öffentlicher Raum. In: Brand, Ulrich | Löscher, Bettina | Thimmel, Stefan (Hg.): ABC der Alternativen. Von »Ästhetik des Widerstands« bis »Ziviler Ungehorsam«. Hamburg 2007, S. 142 - 143

LECKE-LOPATA, Tom: Von der Brache als Problem zur Ressource für kreative Stadtentwicklung. Erfahrungen eines Bremer Planungspraktikers. In: Ziehl, Michael u.a. (Hg.): *Second Hand Spaces. Über das Recyceln von Orten im städtischen Wandel.* Berlin 2013, S. 36 - 44

MAKOVEC, Margarethe | LEDERER, Anton: Nachbarschaft und Empowerment. Annenviertel! - Strategien für künstlerische Zusammenarbeit. In: Laister, Judith | Makovec, Margarethe | Lederer, Anton (Hg.): *Die Kunst des urbanen Handelns.* Wien 2014, S. 20 - 37

MASET, Pierangelo: Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe. In: Rollig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum.* Wien 2002, S. 13 - 35

MATTHIESEN, Ulf (im Gespräch): Raumpioniere. In: Oswalt, Philipp (Hg.): *Schrumpfende Städte. Band 1 - Internationale Untersuchung.* Ostfildern-Ruit 2004, S. 378 - 383

MAYER, Margit: Recht auf Stadt. In: Brand, Ulrich | Lösch, Bettina | Thimmel, Stefan (Hg.): *ABC der Alternativen. Von »Ästhetik des Widerstands« bis »Ziviler Ungehorsam«.* Hamburg 2007, S. 190 - 191

MINCK, Bady: Directors's Statments. In: Dumreicher, Heidi | Möller, Olaf (Hg.): *Im Anfang war der Blick. Ereignishorizont eines Films.* Wien 2008, S. 131 - 133

MÜLLER, Anna: Mythos und Situation. In: Haarmann, Anke | Lemke, Harald (Hg.): *KULTUR | NATUR. Kunst und Philosophie im Kontext der Stadtentwicklung. Textband.* Berlin 2009, S. 165 - 177

NUSSMÜLLER, Werner | ROSEGGER, Rainer: Re-design Eisenerz. In: Resch, Richard (Hg.): *Umbruch Aufbruch. Herausforderungen und Möglichkeiten für eine zukunftsfähige Steiermark.* Graz 2006, S. 79 - 81

OSWALT, Philipp: Einleitung. In: Oswalt, Philipp (Hg.): *Schrumpfende Städte. Band 1 - Internationale Untersuchung.* Ostfildern-Ruit 2004, S. 12 - 17

OSWALT, Philipp: Einleitung. In: Oswalt, Philipp (Hg.): *Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte.* Ostfildern-Ruit 2005, S. 12 - 18

PÉREZ ROYO, Victoria | SÁNCHEZ, José A. | BLANCO, Christina: In-definitions. Forschung in den performativen Künsten. In: Peters, Sybille (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.* Bielefeld 2013, S. 23 - 46

PETERS, Sybille: Vorwort. In: Peters, Sybille (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft.* Bielefeld 2013, S. 7 - 21

RAUNIG Gerald: Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe. In: Rollig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum.* Wien 2002, S. 118 - 27

RESCH, Richard | GNIGLER, Rainer: Entwicklungstypologien unterschiedlicher Siedlungsräume. In: Resch, Richard (Hg.): *Umbruch Aufbruch. Herausforderungen und Möglichkeiten für eine zukunftsfähige Steiermark.* Graz 2006, S. 20 - 25

ROLLIG, Stella: Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren. In: Babias, Marius | Köneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen.* Amsterdam, Dresden 1998, S. 12 - 27

ROLLIG, Stella: Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Rollig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum.* Wien 2002, S. 128 - 139

ROLLIG, Stella | STURM, Eva: Einführung. In: Rollig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum.* Wien 2002, S. 13 - 35

ROSENFELD, Elske: Was macht die Kunst im Leerstand. In: Oswalt, Philipp (Hg.): *Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte.* Ostfildern-Ruit 2005, S. 355 - 361

SCHWÄRZLER, Monika: Bedürftige, alter egos, schöne Unbekannte. Vom richtigen Design des Anderen in partizipatorischen Kunstprojekten. In: Röllig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002, S. 148 - 160

STEINER, Barbara: Wahrheitsdiskurse. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 31 - 35

STEINER, Barbara: Widerspruch, Widerstand, Vereinnahmung. Zur Wertschöpfung von Kunst und Kultur. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 1 - Internationale Untersuchung. Ostfildern-Ruit 2004, S. 438-441

STOCKER, Karl: Die Maßnahmen der Alpine zur Zerschlagung der Arbeiterbewegung. In: Hwaletz, Otto et. al.: Bergmann oder Werksoldat. Eisenerz als Fallbeispiel industrieller Politik. Graz 1984, S. 21 - 40

STÖGER, Barbara: Wer schon Platz genommen hat, muss nicht zum Hinsetzen aufgefordert werden. In: Röllig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002, S. 184 - 197

UDALL, Julia: Sharrow Community Forum. In: PEPRAV (Hg.): URBAN/ACT. A handbook for alternative practice. Paris 2007, S. 264 - 271

VOSS, Arnold: Internationale Bauausstellung Emscher Park. Ein zukunftsweisendes Modell?. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 293 - 300

VUKOVIC, Vesna: Die Kunst (der Produktion) des Raums. Einige Bemerkungen zur problematischen Beziehung von Kunst und Aktivismus. In: Laister, Judith | Makovec, Margarethe | Lederer, Anton (Hg.): Die Kunst des urbanen Handelns. Wien 2014, S. 204 - 219

WAHJUDI, Claudia: Materialschlacht ohne Sieger. Der Müll, die Kunst und die Grenzen des Recyclings. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 454 - 459

WALDVOGEL, Florian | HOLTSMANN, Jan: Kunst sollte die soziale Wirklichkeit reflektieren und verbessern. In: IBA Hamburg GmbH: IBA Labor Kunst und Stadtentwicklung. Das Betreiben eines vegetarischen Restaurants mit einer Horde Kannibalen. Hamburg 2008, S 39 - 57

WALK, Heike: Partizipation. In: Brand, Ulrich | Lösch, Bettina | Thimmel, Stefan (Hg.): ABC der Alternativen. Von »Ästhetik des Widerstands« bis »Ziviler Ungehorsam«. Hamburg 2007, S. 154 - 155

WINTER, Rainer: Cultural Studies - Jetzt und in der Zukunft. In: Winter, Rainer (Hg.): Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2011, S. 7 - 14

WOLKINGER, Thomas et. al.: Man tastet sich heran. Das Annenviertel zwischen Kunst und Stadtteilmanagement. In: Laister, Judith | Makovec, Margarethe | Lederer, Anton (Hg.): Die Kunst des urbanen Handelns. Wien 2014, S. 20 - 37

ZIEMER, Gesa | REIMERS, Inga: Wer erforscht wen? Kulturwissenschaften im Dialog mit Kunst. In: Peters, Sybille (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld 2013, S. 47 - 62

ZINGANEL, Michael: Tourismus im Luxus der Leere. Begehrensproduktion, Kulturtransfer und unintendierte Nebenwirkungen. In: Oswald, Philipp (Hg.): Schrumpfende Städte. Band 2 - Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit 2005, S. 243 - 248

ZINGGL, Wolfgang: Der Aktivismus der WochenKlausur. In: Röllig, Stella | Sturm, Eva (Hg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Wien 2002, S. 212 - 222

ZINGGL, Wolfgang: WochenKlausur. Vom Objekt zur Intervention. In: AG Borderline Kongress (Hg.): Borderline. Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis. Wiesbaden 2002, S. 65 - 72

ZEITSCHRIFTEN

- FITZ, Angelika:** Parallelaktionen. In: archplus - Zeitschrift für Architektur und Städtebau 173, Mai 2005, S. 58 - 59
- HOLUB, Barbara:** Für wen, warum und wie weiter? Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit. In: dérive 39 Mai 2010
- JANSCHITZ, Susanne:** Die Erzherzog Johann Fallstudie - Ein interdisziplinäres Praktikum im Zuge des USW-Studiums. In: Grazer Mitteilungen der Geographie und Raumforschung Heft 33 Oktober 2003 S. 1 - 3
- KALT, Daniel:** Schiefgegangen? Vom Scheitern der Kunst im öffentlichen Raum. In: dérive 27 April 2007
- KUHNERT, Nikolaus | NGO, Anh-Linh:** Editorial: Governance. In: archplus - Zeitschrift für Architektur und Städtebau 173, Mai 2005, S. 6 - 7
- LAIMER, Christoph:** Stadt selber machen. In: dérive 49 Okt-Dez 2012, S. 4 - 8
- RINKE, Jan:** Utopia, knallbunt. In: DesignReport 12 2003
- ROSEGGER, Rainer:** Goodbye, old Eisenerz: Herausforderungen und Schwierigkeiten in einer kommunalen Strukturreform. In: ÖGZ 6/2010, S. 21 - 23
- ROSEGGER, Rainer:** re-design Eisenerz! Über den Wandel einer steirischen Bergbaustadt. In: umwelt & bildung 2/2010, S. 16 - 17
- STEPAN, Paul:** Intro zur Kulturökonomie. In: Kurswechsel 4 2003, S. 3 - 12
- WITTSTOCK, Birgit:** Erz am Sand. In: DATUM 03 2008

ZEITUNGEN

- BALTACI, Köksal:** Ist schon einsam hier: Österreichs älteste Stadt. In: DiePresse vom 16.03.2014
- BIRNBAUM, Johanna:** Eisenerz und sein Festival. In: Kleine Zeitung vom 27.06.2012
- BIRNBAUM, Johanna:** Erzberg Alpin Resort ist auf Schiene. In: Kleine Zeitung vom 13.09.2013
- BIRNBAUM, Johanna:** Ich bin im sozialen Bereich groß geworden. Interview mit Christine Holzweber. In: Kleine Zeitung vom 08.02.2014
- BIRNBAUM, Johanna:** Durchschnitt ist uns zu wenig. In: Kleine Zeitung vom 15.02.2014
- GRÜNBACHER, Ulla:** Rückbau. In: Kurier vom 06.11.2012
- MÜLLER, Nina:** Ein Festival, das genauer hinschaut. In: Kleine Zeitung vom 22.08.2013
- PHILIPP, Norbert:** Von Erz und Rost: Choreografie des Wandels. In: DiePresse vom 18.08.2012
- SCHAFFER, Tiz:** Eisenerz wischen Hoffnung und Schmerz. In: FALTER 36 2011
- SCHMIDT, Colette M.:** Die Kunst der Selbstermächtigung eines Viertels. In: Der Standard vom 04./05.05.2013, S. 12
- STEINER, Elisabeth:** Kunst im Klotz gegen ländliche Abwanderung. In: Der Standard vom 14.06.2013, S. 9
- »Rastloses Rostfest: Eisenerz tanzt, feiert und diskutiert« in DerStandard vom 22.08.2013

ONLINE VERFÜGBARE TEXTE

ALBERS, Gerd: Über den Wandel des Geschichtsverständnisses im Städtebau. [http://www.kunstlexikonsaar.de/fileadmin/ifak_kunst/images/kunstwissenschaft/schmoll/35_albers.pdf]

BARBER, Bruce: Was tun? [Brennende Fragen für unsere Bewegung]. In: transversal kunst 2.0 06 2001 [<http://eipcp.net/transversal/0601/barber/de>]

BAUMANN, Leonie: Statement zu »Inventing the Wheel – das Rad erfinden«, Sposium der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst am 18./19.November 2005 [http://ngbk.de/development/images/stories/PDF/Inventing_the_wheel/leoniebaumann.pdf]

BERGER, Laura: The Case of Aalto Library, Vyborg, Russia Working papers - Alvar Aalto Researchers' Network March 12th – 14th 2012, Seinäjoki and Jyväskylä, Finland 1.2.2013 [http://www.alvaraaltoresearch.fi/files/4913/6248/8964/AAM_RN_Berger.pdf]

BLOTEVOGEL, Hans Heinrich: Vorlesungsunterlagen »Stadtplanung« WS 2002/03 Kap. 2 Geschichte der Stadtplanung. [https://www.uni-due.de/geographie/vwz_duisburg/WS2002_2003/ScripteBlo/Stadtplanung/02-Geschichte-d-Stadtplanung.pdf]

BRANDL, Anne: Schrumpfung – Niedergang oder Neuschöpfung des Städtischen? Plädoyer für eine Erweiterung des Stadtbegriffs. In: H-Soz-u-Kult, 12.09.2006 [<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=773&type=diskussionen>]

BRANDSTETTER, Benno | LANG, Thilo | PFEIFER, Anne: Umgang mit der schrumpfenden Stadt – ein Debattenüberblick. In: Berliner Debatte 16 2005, S. 55 - 68 [<http://www.thilolang.de/projekte/downloads/0512debatte.pdf>]

BÜSSER, Martin: Von der Avantgarde zur Selbstreferentialität. Umbrüche in der Kunst auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Transkription des Vortrages am 16. 04. 2009 [<http://spektakel.blogspot.de/broschur/broschur-1/martin-buesser-von-der-avantgarde-zur-selbstreferentialitaet/>]

BRAUSE, Jörg: Raumpioniere erobern Brachen. 15.04.2007 [<http://www.heise.de/tp/artikel/25/25009/1.html>]

EDEL, Karl-Otto: Von den artes mechanicae zu den Ingenieurwissenschaften. Zur Entwicklung des technischen Hochschulwesens. Manuskript zum Vortrag im Rahmen der »Hochschulreihe« an der Fachhochschule Brandenburg am 17. Juni 2009, 19.00 Uhr [http://opus.kobv.de/fhbrb/volltexte/2009/69/pdf/Hochschulreihe_2009_Von_den_artes_mechanicae.pdf]

EICHMANN, Herbert: Andere aktivieren? Gesellschaftliche Wirkungen von sozial und/oder politisch engagierter Kunst. Abstract momentum 13, 2013 [http://momentum-kongress.org/cms/uploads/ABSTRACT_Eichmann-Hubert_Andere-aktivieren.pdf]

EUEN, Claudia: Kunst gegen Abwanderung. In: kreuzer online Juni 2010 [<http://kreuzer-leipzig.de/2010/06/29/kunst-gegen-abwanderung>]

FISCHER, Alexander | BRANDSTETTER, Benno: Geschichte der Integrierten Stadtentwicklungsplanung bis zu heutigen INSEKs & dem Stadtumbau. Vortrag 2004 [www.regionalplanung.com/SS04/.../2_Stadtentwicklungsplanung_sw.pdf]

GÖSCHEL, Albrecht: Schrumpfung, demographischer Wandel und Kulturpolitik. Tendenzen und Herausforderungen. In: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 117 2007, S. 35 - 38 [http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi117/kumi117_35-38.pdf]

GÖSCHEL, Albrecht: Schrumpfende Städte: Planerische Reaktionen auf den Leerstand. Deutsches Institut für Urbanistik, Berlin 2003 [http://alt.irs-net.de/download/RG17_Goeschel.pdf]

HEHN, Georg: Der Genius und die gelangweilten Anderen. Kunst zwischen Kontemplation und Kommunikation. In: *paraplue* no. 9 2000/2001 [<http://paraplue.de/archiv/kommunikation/kunst/>]

HILDEBRAND-SCHAT, Viola: Aktionismus in der russischen Gegenwartskunst zwischen Kultur und Politik. Die Moskauer Radikalen und das Künstlerkollektiv Chto delat? In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 02 2013* [<http://www.p-art-icipate.net/cms/aktionismus-in-der-russischen-gegenwartskunst-zwischen-kultur-und-politik/>]

HOLM, Andrej: Recht auf Stadt - Soziale Bewegungen in umkämpften Räumen. In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 02 2013* [<http://www.p-art-icipate.net/cms/recht-auf-die-stadt-soziale-bewegungen-in-umkampften-raumen>]

HÖCKNER, Claudia: Betroffene zu Beteiligten machen. In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 03 2013* [<http://www.p-art-icipate.net/cms/betroffene-zu-beteiligten-machen-chancen-und-grenzen-partizipativer-kunstprojekte>]

KIL, Wolfgang: Die Zwischennutzung entlässt ihre Kinder. In: *german-architects eMagazin* 30.01.2013 [http://www.german-architects.com/de/pages/page_item/04_13_zwischennutzung_1]

KIRCHBERG, Volker: Kreativität kann man nicht planen. Interview mit dem Stadtforscher Volker Kirchberg, geführt von Klaus Irler vom 14.02.2010 *taz.de* [<http://www.taz.de/148357/>]

KLIX, Bettina: Review of Ventura, Holger Kube, »Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum«. *H-ArtHst, H-net Reviews*, Juni 2003 [<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=7671>]

LEWITZKY, Uwe: Kunst im öffentlichen Raum - Was heißt das eigentlich? [http://www.kokus-allermoe.de/fileadmin/user_upload/kunst/KunstImOeffentlichenRaum.pdf]

MARCHART, Oliver: Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies. In: *Medienheft Dossier* 19 – 27. Juni 2003 [http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html]

NONCONFORM architektur vor ort: Zusammenfassung Leerstandskonferenz 2012 [<http://www.leerstandskonferenz.at/Download-2012.html>]

OVERMEYER, Klaus | RENKE, Ursula: Raumpioniere in Berlin - Studie zu Zwischennutzungen. In: *Garten + Landschaft. Zeitschrift für Landschaftsarchitektur*, Heft 1/2005. [<http://www.garten-landschaft.de/hefte/volltext.htm?acl=10:7435:::>]

OVERMEYER, Klaus: Raumpioniere in Berlin. In: *Stadtforum Berlin 2020 – Dokumentation der Veranstaltung* am 15. April 2005 »verschenken? bewalden? zwischennutzen?« [http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/forum2020/downloads/doku_frflaeche_folien16-49.pdf]

PASTERNAK, Peer: Künstlerische Stadtraumaufwertung als pädagogische Politik. Die künstlerische Bewirtung des Ideenhaushalts Halle-Neustadt. 29.11.2012 [<http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147746/kunst-im-stadtraum-als-paedagogische-politik?p=all>]

RIETHMÜLLER, Jürgen: (Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden? In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 02 2013* [<http://www.p-art-icipate.net/cms/wann-soll-politischer-aktivismus-als-kunst-anerkannt-werden>]

Schrumpfende Stadt – Chance oder Herausforderung für die Stadtplanung? In: *Klett-Magazin Geographie* [http://www2.klett.de/sixcms/media.php/82/schrumpfende_staedte.pdf]

SELLE, Klaus: Stadtentwicklungsplanung 2.0 - bleibt alles anders? Sechs Thesen zu Entwicklung und Stand der Kunst. In: *pnd - online* 01 2013 [http://www.planung-neu-denken.de/images/stories/pnd/dokumente/1_2013/nsp_selle_stadtentwicklung_2.0.pdf]

SINNING, Heidi: Stadtplanung – Stadtentwicklung – Stadtmanagement: Herausforderungen für eine Nationale Stadtentwicklungspolitik. In: vhw FW 6 Dezember 2007, S. 303 - 308 [http://stage.vhw.de/fileadmin/user_upload/Forum_Wohneigentum/PDF_Dokumente/2007/200706_1084.pdf]

»**Startschuss für Feriendorf in Eisenerz**« auf [steiermark.orf.at](http://steiermark.orf.at/news/stories/2501649/) vom 14.09.2011 [<http://steiermark.orf.at/news/stories/2501649/>]

WEISBAND, Martina: Die Kunst in der Politik. In: Salon Skurril - Blog der Frankfurter Allgemeine vom 19.12.2011 [<https://blogs.faz.net/skurril/2011/12/19/die-kunst-in-der-politik-11>]

WIECZOREK, Wanda: Park Fiction - Eine andauernde Geschichte der praktischen Stadtkritik. Vortragsmanuskript für das Symposium »Park Fiction präsentiert: Umsonst & Draussen« anlässlich des 25-Jährigen Jubiläums des Programms »Kunst im Öffentlichen Raum« in Hamburg. 14.10.2006 [<http://urban-matters.org/wp/wp-content/uploads/parkfiction-ww-14.10.20061.pdf>]

ANDERE QUELLEN

dérive – **Radio für Stadtforschung** Sendung vom 28.12.2012

Gemeindezeitung Eisenerz 4/2013

HASEWEND, Gunther: Rahmenkonzept zur Stadtentwicklung redesign EISENERZ 2021, Bericht zum 1. Wendedrittel 2006-2011, November 2011

Institut für Stadt-und Baugeschichte TU Graz: Projektübungsunterlagen SS 2010

Institut für Stadt-und Baugeschichte TU Graz: Vorlesungsunterlagen Stadtforschung

Rosfest: Eisenerz bestens besetzt. **Konzept 13 / Rückblick 12** / Kooperation / Finanzierung

Kulturentwicklungskonzept eisenerZ*ART 2008

MINCK, Bady: Im Anfang war der Blick. Film. Österreich/Luxemburg 2003 | 45 min | Farbe

E-Mail **Newsletter eisenerZ*ART** vom 11.01.2014

NUSSMÜLLER, Werner/PICHLER, Robert/ROSEGGGER, Rainer: Endbericht Re-design Eisenerz 2006

Österreichischer Städtebund (Hg.): Der Mehrwert von Kunst und Kultur für den städtischen Raum. Studie. Linz/Wien 2008

Unterlagen **Pressekonferenz eisenerZ*ART** 21. Juni 2012

RAUTH, Elke: Kreativquartiere. Vortrag anlässlich der Parlamentarischen Enquete April 2013, Wien

RONNEBERGER, Klaus: Aus Kultur Kapital schlagen? Vortrag im Rahmen der Veranstaltung »Kunst und Kultur im Spannungsfeld der Urbanität« am 25. Juni 2013 im Künstlerhaus, Graz

ROSEGGGER, Rainer/NUSSMÜLLER, Werner: »Präsentation Leerstandskonferenz« 2012

Stadtentwicklungskonzept Eisenerz [Beschluss vom 19.09.2012]

Video www.kleinezeitung.at vom 23.08.2013 [<http://www.kleinezeitung.at/steiermark/leoben/3388100/rostfest-eisenerz-vergangenheit-reloaded.story>]

INTERNETQUELLEN

<http://art-based-research.net>
http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=10415#.UiR1RuDtg-w
<http://www.artmargins.com/index.php/archive/212-between-state-and-public-qwhats-the-time-in-vyborg-q-a-project-by-liisa-roberts>
<http://www.atsa.qc.ca/>
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5361.html
http://www.blok.hr/?page_id=38&lang=en
<http://www.citymined.org/aboutus.php>
http://www.departure.at/de/departure/creative_industries
<http://www.echelleinconnue.net/>
<http://www.eisenerz.at/cms/stadtgemeinde/service-info/geschichte-von-eisenerz>
<http://www.eisenerz-art.at>
<http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/weiter.htm>
<http://www.fingerweb.org>
<http://das-gaengeviertel.info/gaengeviertel.html>
http://de.wikipedia.org/wiki/Situationistische_Internationale
<http://www.iba-hamburg.de/projekte/kreatives-quartier-elbinsel/kunstplattform/projekt/kreatives-quartier-elbinsel-99.html>
<http://www.iba-stadtumbau.de/index.php?methoden>
<http://www.iba.nrw.de/iba/main.htm>
<http://www.karinferrari.com/index.php/baphomets-laudatio>
<http://www.kettererkunst.de/lexikon/die-erweiterung-des-kunstabegriffs.shtml>
<http://koelnischerkunstverein.net/wp/chtodelat-perestroika-twenty-years-after-2011-1991/>
<http://www.koer.or.at/de/about/>
<http://www.kunst-zeiten.de/Konstruktivismus-Allgemein>
<http://lendwirbel.at/info/>
http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfalen_Regional/Gesellschaft_Politik/Landschaftsschutz/IBA
<http://www.mdw.ac.at/ims/?PagelId=4162>
<http://www.more-art.at/info/downloads/download/Konstruktivismus.pdf>
<http://nionhh.wordpress.com>
<http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch>
<http://www.publicworksgroup.net/about/>
<http://raumlabor.net/statement/>
<http://www.recyclart.be/fr/english-summary>
<http://www.rostfest.at>

http://rotor.mur.at/frameset_derrotor-ger.html

<http://www.social-impact.at/Page1/>

<http://www.sohoinottakring.at/de/soho-in-ottakring>

<http://www.space-walk.com/>

<http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=60&pos=1&textid=2231&lang=de>

http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/de/weltkulturerbe/siedlungen/farbe.shtml

<http://www.steinbrener-dempf.com/wandzeitung/wandzeitung-13>

<http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=42>

<http://urban-matters.org/>

<http://visualculture09.wordpress.com/2009/11/15/liisa-roberts-an-inspiration-for-critical-art-educators/>

INTERVIEWS

FREIINGER, Gerhard, Musikschuldirektor und Bürgermeister von Eisenerz 2003 - 2009; Interview geführt in Eisenerz am 13.09.2013

ILLMAIER, Gerhild, Kulturmanagerin und Kuratorin von eisenerZ*ART; Interview geführt in Graz am 22.11.2013

SCHUBERT, Christina, Leiterin des Referats Förderungen und Service im Land Steiermark, Telefoninterview geführt am 20.12.2013

ABBILDUNGEN

- Abb. 01 »Mein Freiraum Eisenerz«; Foto: Melinda Temesi 2011
- Abb. 02 Zwergerlaufstand, Park Fiction; <http://park-fiction.net/die-stadt-ist-ungeschrieben/>
- Abb. 03 Gelände Park Fiction, Hamburg; eigenes Foto 2013
- Abb. 04 Sujet eisenerZ*ART 2010, Pressekit eisenerZ*ART; <http://www.eisenerz-art.at>
- Abb. 05 Eisenerz 1900; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eisenerz_1900.jpg
- Abb. 09 14 Pressefotos ROSTFEST; <http://www.eisenerz-art.at>
- Abb. 15 Eisenerz Lage; Kartengrundlage: <http://d-maps.com/>
- Abb. 16 Merian Stich Eisenerz: Institut für Stadt- und Baugeschichte TU Graz
- Abb. 17 - 18 Eigene Grafiken; Quelle Statistik Austria, Bevölkerungsstand 01.01.2013
- Abb. 19 Eigene Grafik; Quelle Nussmüller, Werner/ Rosegger/Rainer: Re-design Eisenerz. In: Resch, Richard (Hg.): Umbruch Aufbruch. Herausforderungen und Möglichkeiten für eine zukunftsfähige Steiermark, Graz 2006
- Abb. 20 - 28 Impressionen verschiedene Veranstaltungsformate eisenerZ*ART; <http://www.eisenerz-art.at>
Fotos: Siegfried Gallhofer, Johannes Gellner
- Abb. 29 - 32 Sujets eisenerZ*ART 2010 - 2013, Pressekit eisenerZ*ART; <http://www.eisenerz-art.at>
- Abb. 33 Sodom und Gomorrha, Pressefoto »Eisenerz im Film«; Filmarchiv Austria
<http://www.eisenerz-art.at>
- Abb. 34 - 40 Visuals Rostfest; Fotos: Flickr.com OchoReSotto
- Abb. 41 - 49 Impressionen Rostfest; <http://www.eisenerz-art.at> Fotos: Lupi Spuma
- Abb. 50 Sujet eisenerZ*ART Rostfest 2012; <http://www.eisenerz-art.at>
- Abb. 51 gescannter Artikel aus »Der Standard« vom 04./05.05.2013, S. 12
- Abb. 52 Lokalisierung Projekte IBA Sachsen-Anhalt Stadtumbau 2010;
http://www.iba-stadtumbau.de/picture/map_cities.gif
- Abb. 53 Passage 56, aaa; http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=node/430
- Abb. 54 Pigeon's Club, ATSA; <http://www.atsa.qc.ca/en/pigeon-s-club>
- Abb. 55 Verica Kovacevska – Power Tower, BLOK UrbanFestival;
<http://urbanfestival.blok.hr/10/hr/foto/index.html>
- Abb. 56 Ball, City Mine(d); <http://www.spatialagency.net/database/city.mined>
- Abb. 57 Logo Echelle Inconnue; <http://www.echelleinconnue.net/>
- Abb. 58 Stadtimkerei, finger;
http://www.evolutionaere-zellen.org/html/sumsum/sumsbilder/mmk_neu/mmk_dach2.jpg
- Abb. 59 Impression Lendwirbel; Foto: www.facebook.at - Lendwirbel
- Abb. 60 Impression Pro-Test_Lab;
<http://urbanrestart.wordpress.com/2013/04/28/made-in-lt-pro-test-lab/>
- Abb. 61 R-urban wicks, Public Works;
<http://www.publicworksgroup.net/projects/r-urban-wick/1519/2>

- Abb. 62 Zeichnung Raumlabor Berlin; <http://raumlabor.net/>
- Abb. 63 Vor der Zentrale, Recycleart;
<http://www.recyclart.be/fr/actualites/atelier-photographique-premiere-personne-je>
- Abb. 64 Unser Plan vom Annenviertel, <rotor>; http://rotor.mur.at/frameset_aktuell-ger.html
- Abb. 65 Impression Social Impact; Foto: www.facebook.at - Social Impact Aktionsgemeinschaft
- Abb. 66 Festivalbild "Sandleiten auf Draht", Fotocollage ©katsey, Soho in Ottakring;
<http://www.sohoinottakring.at/de/presse/festivalfotos-2/>
- Abb. 67 Das Forster Tuch Festival, Spacewalk;
<http://www.space-walk.com/content/das-forster-tuch-festival>
- Abb. 68 Flyer Paradise Enterprise, transparadiso;
<http://www.jugendreferat.steiermark.at/cms/beitrag/11879433/58415667/>
- Abb. 69 WochenKlausur, Mobile Sozialarbeit mit Schlichtungsfunktion, Kassel 2012
http://www.wochenklausur.at/images/Huette_Aussen.jpeg
- Abb. 70 Chto delat? - The Urgent need to Struggle aus Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hg.): Chto delat? Was tun? What is to be done? Katalog. Köln 2011
- Abb. 71 gescannter Artikel aus »Der Standard« vom 14.06.2013 S. 9
- Abb. 72 Aalto Library in Vyborg; Foto:
- Abb. 73 Eisenerz Von Osten; Foto: Mario Stoppel www.facebook.at/Mario.Stoppel
- Abb. 74, 76 Eisenerz. Erzberg während der Sprengung;
<http://static2.akpool.de/images/cards/78/788492.jpg>
- Abb. 75 Gruss aus Eisenerz;
http://images-02.delcampe-static.net/img_large/auction/000/075/435/211_001.jpg?v=1
- Abb. 77 Eisenerz mit Seemauer, Steiermark;
<http://static3.akpool.de/images/cards/17/175932.jpg>
- Abb. 78 Leopoldsteinersee mit Pfaffenstein; Foto: Harald Auer www.facebook.at/Harald.Auer7
- Abb. 79 Postkartenrückseite; <http://static2.akpool.de/images/cards/95/958900r.jpg>
- Abb. 80 Leopoldsteinersee; Foto: Harald Auer www.facebook.at/Harald.Auer7
- Abb. 81 Leopoldsteinersee; Mario Stoppel www.facebook.at/Mario.Stoppel
- Abb. 82 Gruss aus Eisenerz;
<http://www.mineralienatlas.de/VIEWmaxFULL.php?param=1216134239>
- Abb. 83 Filmstill aus: MINCK, Body: Im Anfang war der Blick. Film. Österreich/Luxemburg 2003 | 45 min | Farbe
- Abb. 84 Eisenerz; <http://www.eisenerz-art.at> Foto: Lupi Spuma

Danke

Dieses Buch ist für meine Schwester Susi, deren Vertrauen in mich anscheinend uneingeschränkt und unendlich ist. Danke für die Kräfte, die du mir damit schenkst.

Ich bedanke mich bei meinen Eltern für ihre bedingungslose Unterstützung jederzeit und auf allen Ebenen.

Für die Begleitung auf einem Stück meines Weges bedanke mich mich von Herzen bei Simone Hain.

Ein Dank gilt auch meinen InterviewpartnernInnen Gerhard Freiinger, Gerhild Illmaier und Christina Schubert.

Mit lieben FreundInnen gelingt im Leben das meiste so viel leichter, erst recht, wenn man an einer Abschlussarbeit sitzt. Dafür bin ich euch sehr dankbar!

Meine Verwandten hätte ich mir ausgesucht, auch die, die über Beziehungen in mein Leben getreten sind. Für den Rückhalt, den ich daraus erfahren darf, kann man manchmal nicht genug danken.

Ohne Stefan wäre vieles nicht, weshalb an dieser Stelle ein ganz besonderes **DANKE** steht.

»Ein Kunde bestellt bei einem chinesischen Maler eine Pinselzeichnung eines Hahns. Der Maler hatte sich dafür einen Monat Zeit ausbedungen. Eine Stunde vor Ablauf dieses Monats erkundigte sich der Käufer, ob er das Bild gleich abholen könne. Er habe noch gar nicht angefangen, ließ sich der Maler vernehmen, der Kunde möge in einer Stunde wiederkommen. Nach einer Stunde war der Hahn fertig gemalt, und der Käufer fragte, weshalb sich der Maler denn einen ganzen Monat Zeit ausbedungen habe. »In dieser Zeit habe ich über Hähne nachgedacht«, meinte der Künstler.«