

Elisabeth Keller

Aushandlungen von Kulturpolitik

EU-Kulturprojekte als Instrumente europäischer Integration

Elisabeth Keller

Aushandlungen von Kulturpolitik.

EU-Kulturprojekte als Instrumente europäischer Integration

Dissertationen der LMU München

Band 13



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Aushandlungen von Kulturpolitik

EU-Kulturprojekte als Instrumente
europäischer Integration

von
Elisabeth Keller

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Text © Elisabeth Keller 2017
Erstveröffentlichung 2017
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-202807>

978-3-95925-032-0 (Druckausgabe)
978-3-95925-033-7 (elektronische Version)

Mein Dank

gilt besonders meiner Familie und meinen Betreuer_innen Prof. Dr. Irene Götz und Prof. Dr. Alois Moosmüller, den Akteur_innen der Kooperationsprojekte, die mich an ihrem künstlerischen Alltag teilhaben ließen und geduldig alle meine Fragen beantworteten, Petra Schweiger, Regina Immel und Uta Karrer für die gemeinsamen Stunden in der Bibliothek und die zahlreichen Anregungen und Denkanstöße, Agnes Engel und Mirjam Rossa für die intensiven Diskussionen und das Feedback beim Auswerten der Daten, sowie allen, die mich stets ermutigt, aufgemuntert und unterstützt haben und mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.

Für die finanzielle und ideelle Unterstützung sowohl im Laufe meines Studiums als auch bei der Erstellung dieser Arbeit danke ich dem Cusanuswerk.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	XI
Tabellenverzeichnis	XIV
Abkürzungsverzeichnis.....	XVI
1 Einleitung: Kunst zwischen „Zweckfreiheit“ und „Nützlichkeit“	1
2 Kulturpolitische Interessen auf europäischer Ebene – Fragestellung und Hypothesen.....	5
2.1 Europäisierung erforschen	5
2.2 Die Steuerung kultureller Zusammenarbeit auf europäischer Ebene: Netzwerke als kulturelle Träger in Europa?.....	10
2.3 Europäische Kooperationsprojekte – Nutzen und Lenken.....	19
2.3.1 Kunst als Wirtschaftsfaktor	21
2.3.2 Kreativität und Innovation als Anspruch	22
2.3.3 Zwischen Zugehörigkeit und Ausgrenzung	24
2.3.4 Diversität als Potenzial und Zuschreibung	25
3 Wissenschaftliche Debatten über Europa als Diskurs- und Praxisfeld.....	29
3.1 Vorstellungen von „europäischer Kultur“	29
3.2 Europäisierung durch Kultur(politik)	34
3.2.1 Europäische politische Identität	36
3.2.2 Europäische kulturelle Identität	38
3.2.3 Europäische zivile Identität und Zivilgesellschaft	40
3.2.4 Subjektive Europäisierung.....	45
3.3 Europäisierung von Kultur(politik)	49
4 Kulturpolitik der EU – Geschichte, Konzepte, Inhalte	53
4.1 Entstehung EUropäischer Kulturpolitik	53
4.2 Regieren von und durch kulturelle(n) Projekte(n)	55
4.2.1 Cultural Governance	56

4.2.2	Stärkung von Netzwerken als kulturpolitische Strategie	59
4.2.3	Rückgriff auf die Kulturkontakthypothese	63
4.3	Kooperationsprojekte 2007–2013.....	68
4.3.1	Anforderungen an die Kooperationsprojekte zwischen 2007 und 2013	68
4.3.2	Vergabekriterien und Reaktionen der kulturellen Träger.....	72
4.3.3	Inhalte der geförderten Projekte	84
4.4	Fazit: Von kulturellem Erbe zum „Kultur- und Kreativsektor“..	98
5	Wege der Forscherin im Feld	101
5.1	Methodisches Vorgehen.....	101
5.1.1	Studying through und teilnehmende Beobachtung im Feld	101
5.1.2	Analyse der Daten: Grounded Theory	107
5.2	Reaktion auf die Forscherin: Staunen und Erstaunen.....	111
6	Untersuchte Projekte.....	115
6.1	„Emergency Entrance“ – ein Theaterprojekt	119
6.1.1	Zwischen Empathie und Individualität: Dokumentartheater über Fremdheit und Ausgrenzung.....	121
6.1.2	Networking innerhalb der Europäischen Theaterunion.....	133
6.1.3	Austausch zwischen Schauspieler_innen und die lokale Verhandlung von Kritik	144
6.2	„Connect Connect“ – ein Mentoringprojekt.....	158
6.2.1	Was ist „zeitgenössisch“? Künstler_innen zwischen experimenteller Bühnenperformance und Innovationsdruck	160
6.2.2	Mentees zwischen individueller Förderung und Beziehungsarbeit.....	175
6.2.3	Der Punkt „Zero“ als Aushandlung zwischen den Akteur_innen.....	184
6.3	Zwischenfazit: Interkulturelles Theater und die Festivalgemeinschaft	189

6.4	„Childhood“ – ein Ausstellungsprojekt	192
6.4.1	Zwischen Informationsvermittlung und dem Erinnerungsraum „Kindheit“: Wenn Erwachsene wieder Kinder werden (sollen).....	194
6.4.2	Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten: Zwischen sprachlichen und institutionellen Barrieren und Interessen.....	202
6.4.3	Wenn die Eigenmotivation die Gemeinsamkeit überlagert.....	208
6.5	„Via Villas“ – ein Architekturprojekt	218
6.5.1	Reflektionsfolie „Westeuropa“? Villenarchitektur in Polen, Slowenien und Ungarn.....	219
6.5.2	Überwindung von Grenzen: Die Erweiterung einer regionalen Architekturreihe.....	230
6.5.3	Aufspaltung in Autor_innen und Ausstellungsräume..	235
6.6	Zwischenfazit: Europäisierung und Aufwertung kulturellen Erbes	246
7	Europäische Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit.....	249
7.1	Was will „die Kunst“? Kunst als Aushandlung im Feld der Kulturproduktion	251
7.1.1	Kunst auf der Suche nach Renommee.....	253
7.1.2	Kunst auf der Suche nach Nachwuchs.....	254
7.1.3	Kunst auf der Suche nach Innovation	256
7.1.4	Kunst auf der Suche nach institutioneller Freiheit	258
7.1.5	Fazit: Kunst als Instrument und Hindernis für politische Steuerung	261
7.2	Europa macht Kunst: Kooperationen als Orte künstlerischen Handelns.....	262
7.2.1	Kooperationen als „europäische“ Standards des Projektmanagements	263
7.2.2	Europäisierung der Auswahlkriterien kultureller Förderung.....	266
7.2.3	Die Kooperationsprojekte und der Einsatz sozialen Kapitals	268

7.2.4	Konkurrierende Programme und die Bündelung von finanziellem Kapital	270
7.2.5	Fazit: Kooperationen als europäischer Ort des Austauschs.....	271
7.3	Wie (re)agiert „die Kunst“? Künstler_innen als prekäre Kritiker_innen und Netzwerker_innen	273
7.3.1	„Wir sind schnell, weil wir uns kennen“ – Formale und informelle künstlerische Netzwerke	275
7.3.2	„Wir danken unseren Sponsoren. Wir danken der EU.“ Künstler_innen zwischen Selbstpräsentation und Vertrauensarbeit	280
7.3.3	„I think from my side I was the whole time a bit scared for quite a long time.“ Künstler_innen und der Umgang mit berufsbedingter Unsicherheit.....	283
7.3.4	Künstler_innen als autonome Kritiker_innen	285
7.3.5	Fazit: Kunst als Träger von Authentizität.....	288
7.4	Kunst macht Europa: Kunst und die Aushandlung von Diversität.....	290
7.4.1	Europa als Wachstumsprojekt: Kreativität und Innovation als Wachstumsmotor auf wirtschaftlicher Ebene.....	292
7.4.2	Steht der Anfang am Ende? Europäische Gemeinschaft und die Verhandlung einer kulturellen Identität	296
7.4.3	Europäische Gesellschaft und die politische Identität Europas.....	299
7.4.4	Europäische Bürgerschaft: die zivile Identität Europas	302
7.4.5	Fazit: Zwischen horizontaler Europäisierung, lokaler Aufwertung und internationaler Distinktion	305
8	Fazit: Kooperationen als Orte der Aushandlung – wenn unterschiedliche Interessen zu gemeinsamen Zielen führen.....	313
9	Literaturverzeichnis.....	319

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kodierparadigma nach Strauss und Corbin (vgl. Götzö 2014, S. 452), eigene Darstellung.....	110
Abbildung 2: Logo „Emergency Entrance“, Quelle: Festivalprogramm	119
Abbildung 3: Deckblatt Programm Palermo.....	122
Abbildung 4: Deckblatt Programm Athen.....	122
Abbildung 5: Deckblatt Programm Graz.....	122
Abbildung 6: Deckblatt Programm Tel Aviv	123
Abbildung 7: Deckblatt Programm Prag	123
Abbildung 8: Deckblatt Programm Cluj	123
Abbildung 9: Verbindungslinien zwischen den Stücken des Projekts „Emergency Entrance“, eigene Darstellung.....	125
Abbildung 10: Skizze Inhalt „Emergency Entrance“: Dokumentartheater und „Fremdheit“, eigene Darstellung.....	126
Abbildung 11: Logo „Emergency Entrance“ und die Deckblätter der Programme.....	132
Abbildung 12: Festival „Emergency Entrance“, Schauspielhaus Graz, Fotographie Lupi Spuma	133
Abbildung 13: geographische Übersicht „Emergency Entrance“, eigene Darstellung	133
Abbildung 14: Die Europäische Theaterunion 2011, Sitz der Theater, eigene Darstellung.....	135
Abbildung 15: Skizze Struktur „Emergency Entrance“: Kooperationen als Orte der Begegnung, eigene Darstellung.....	137
Abbildung 16: Der Wandel der Europäischen Theaterunion zwischen 2013 und 2015, eigene Darstellung.....	143
Abbildung 17: Darstellung „Emergency Entrance“, Quelle: Festivalprogramm, S. 7.....	144
Abbildung 18: Übersicht Produktionen „Emergency Entrance“ und deren Aufführungsorte und Zeitpunkte, eigene Darstellung	146
Abbildung 19: Skizze Prozess „Emergency Entrance“: Innovation und Improvisation in neuen Formaten, eigene Darstellung.....	147

Abbildung 20: Aufführungsort in Cluj, Ehemalige Synagoge, eigene Aufnahme.....	148
Abbildung 21: Programmheft „Connect Connect“.....	159
Abbildung 22: Szene aus „Les Géomètres“, Fotografie: Hippolyte Hentgen.....	161
Abbildung 23: Am Ende des Stücks „Who never stumbles got no place to fall“, eigene Aufnahme.....	163
Abbildung 24: Szene aus „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“, Fotografie: Westflügel PR	164
Abbildung 25: Szene aus „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“, Fotografie: Phil Debreze.....	165
Abbildung 26: Sisse Inhalt „Connect Connect“: Vom Dilemma der Erwartung des Regelbruchs, eigene Darstellung.....	169
Abbildung 27: geographische Übersicht „Connect Connect“, eigene Darstellung	175
Abbildung 28: Struktur der Partner von „Connect Connect“, eigene Darstellung	176
Abbildung 29: Skizze Struktur „Connect Connect“: Mentoring als Künstler_innenförderung, eigene Darstellung	179
Abbildung 30: Skizze Prozess „Connect Connect“: Neue Erfahrungen als Innovationsförderung, eigene Darstellung	186
Abbildung 31: Ausstellung in Warschau, eigene Aufnahme	192
Abbildung 32: Ausstellung in Paris, eigene Aufnahme	194
Abbildung 33: Screenshot der ersten Ausstellung in Bukarest „Coming into the world. From spirits to the Spirit“	195
Abbildung 34: Skizze Inhalt „Childhood“: nationale und europäische Traditionen, eigene Darstellung.....	196
Abbildung 35: Detail Ausstellung in Paris, eigene Aufnahme	201
Abbildung 36: Geographische Übersicht „Childhood“, eigene Darstellung	202
Abbildung 37: Struktur „Childhood“, eigene Darstellung.....	203
Abbildung 38: Skizze Struktur „Childhood“: temporäre Kooperation, eigene Darstellung	203
Abbildung 39: Ausstellung Leżbork, eigene Aufnahme	209
Abbildung 40: Screenshot Website „Childhood“	209
Abbildung 41: Prozess „Childhood“, eigene Darstellung.....	210

Abbildung 42: Ausschnitt aus „Creating the World“	210
Abbildung 43: Logo Łęborg, Ausschnitt aus dem polnischen Programm.....	211
Abbildung 44: Skizze Prozess „Childhood“: hierarchische Kooperation, eigene Darstellung	212
Abbildung 45: Titelseite der Bände, Programm der Ausstellungseröffnungen „Via Villas“, Brüssel	218
Abbildung 46: Nakonieczny (2010): Great Villas of Poland, Seite 218–219	220
Abbildung 47: Skizze Inhalt „Via Villas“: Villen als Orte der Verhandlung von Innovation und Modernität (im europäischen Bezugsrahmen), eigene Darstellung	221
Abbildung 48: geographische Übersicht „Via Villas“, eigene Darstellung	230
Abbildung 49: „Via Villas“, eigene Darstellung	231
Abbildung 50: Skizze Struktur „Via Villas“: Foibos als Ankerpunkt, eigene Darstellung	232
Abbildung 51: Skizze Prozess „Via Villas“: Aufteilung der Arbeitsschritte, eigene Darstellung	237
Abbildung 52: Ausstellung im Rathaus Ljubljana, eigene Aufnahme	237
Abbildung 53: Projektverlauf von „Via Villas“, eigene Darstellung.....	239
Abbildung 54: Skizze Prozess „Via Villas“: Kooperation als indivi- dualisierte, getrennte Zusammenarbeit eigene Darstellung	240
Abbildung 55: Europäische Kulturpolitik zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit, eigene Darstellung	250
Abbildung 56: Detail: Was will „die Kunst“?, eigene Darstellung	252
Abbildung 57: Detail: Europa macht Kunst, eigene Darstellung	263
Abbildung 58: Detail: Wie (re)agiert die Kunst? Künstler_innen als prekäre Kritiker_innen und Netzwerker_innen, eigene Darstellung	275
Abbildung 59: Detail: Kunst macht Europa, eigene Darstellung	292
Abbildung 60: Logo „Emergency Entrance“, Detail aus dem Festi- valprogramm, S.7	297
Abbildung 61: Aushandlungen von Kulturpolitik, eigene Darstellung	316

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Anzahl der eingereichten und bewilligten Anträge 2007 bis 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	71
Tabelle 2: Durchschnittliche Anzahl der Partner pro Projekt von 2008 bis 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung.....	72
Tabelle 3: Intention der Projekte von 2008 bis 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	74
Tabelle 4: Herkunft der Koordinatoren 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	76
Tabelle 5: Herkunft der Partnerorganisationen 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	76
Tabelle 6: Prozentualer Anteil erfolgreicher Bewerbungen 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	77
Tabelle 7: Kooperationen zwischen 2011 und 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	79
Tabelle 8: Finanzierung pro Projekt, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	80
Tabelle 9: Prozentualer Anteil der Förderung pro Projekt, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	81
Tabelle 10: Zuordnung der Projekte zu den unterschiedlichen Disziplinen, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung.....	82
Tabelle 11: Konzeptioneller Fokus der einzelnen Projekte, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung	87
Tabelle 12: Überblick über die untersuchten Projekte	117

Abkürzungsverzeichnis

AL	Albanien	LI	Lichtenstein
AT	Österreich	LU	Luxemburg
BA	Bosnien-Herzegowina	LV	Lettland
BE	Belgien	LT	Litauen
BG	Bulgarien	ME	Montenegro
CY	Zypern	MK	Mazedonien
CZ	Tschechien	MT	Malta
DE	Deutschland	NL	Niederlande
DK	Dänemark	NO	Norwegen
EE	Estland	PL	Polen
ES	Spanien	PT	Portugal
FI	Finnland	RO	Rumänien
FR	Frankreich	RS	Serbien
GR	Griechenland	SE	Schweden
HR	Kroatien	SI	Slowenien
HU	Ungarn	SK	Slowakei
IE	Irland	TR	Türkei
IS	Island	UK	Vereinigtes Königreich
IT	Italien		

1 Einleitung: Kunst zwischen „Zweckfreiheit“ und „Nützlichkeit“

Kunst kann das Nichts. Kunst kann den Nichtnutzen. Die Infragestellung, die Nichtbotschaft. Etwas wie Geheimnishaltigkeit. Den Freiraum: selbst empfindend-denkend wahrzunehmen, zu reflektieren, zu hinterfragen. Still zu sein. (Draesner 2015)

In ihrem Artikel für das Zeit-Magazin hinterfragt Ulrike Draeser den Anspruch an Relevanz, dem Kunst ausgesetzt ist. So diene diese entweder der Aufarbeitung politischer Fragen und Ereignisse oder solle, falls dies nicht der Fall sei, „wenigstens Aufmerksamkeit erregen“ (Draesner 2015). Sie plädiert dafür, den Zwang zur Nützlichkeit intelligent aufzuheben. Denn auch in der Stille und dem Nichts liegen Kräfte, die sich in einen Relevanzdiskurs einordnen lassen, sobald es um die Fähigkeit zur Regeneration und Kreativität geht, die aus Freiraum und Leerraum entstehen. Die Europäische Kommission greift auf viele dieser Aspekte der Kunst zurück, wenn sie Kooperationen im Rahmen ihrer Kulturpolitik fördert. Die Zielsetzung dieser changiert zwischen der Entwicklung einer europäischen Bürgerschaft durch die Teilhabe und das Zusammenwirken der in Europa lebenden Menschen und der Förderung eines europäischen Wirtschaftsraumes, der sich auch Mithilfe der Kunst von anderen Regionen abgrenzen will und mit diesen in Wettbewerb und Konkurrenz steht.

„Can Theatre save Europe?“ (Herzberg 2012). Diese Frage stellte Nathaniel Herzberg bereits 2012 in Bezug auf eine europäische Kooperation und gibt die Antwort durch den Direktor des bretonischen Nationaltheaters, François Le Pillouër:

‘I am told that to include Greece is economically not very clever,’ Le Pillouër smiles. ‘Maybe not. But theatrically, it seems obvious. Especially if it is culture that has to save Europe.’ (Herzberg 2012)

Die Künstler_innen leben einerseits mit den Einschränkungen, die durch die förderpolitische Situation an sie gestellt werden, andererseits verfügen sie über Verflechtungen und Vernetzungen, die sie in ihr Handeln einwirken lassen. Das Theater sowie das gesamte Feld künstlerischer Produktion stellen sich damit den Anforderungen an Relevanz sowie den Erwartungen, die die Europäische Kommission an die Förderung von Kooperationen richtet. Die finanzielle Unterstützung können Kooperationen, die sich als kulturelle Einrichtungen betrachten, beantragen. Da sich darunter vor allem Vertreter_innen der Künste subsumieren, wird in vorliegender Arbeit der Begriff der „Kunst“ für das disziplinäre Umfeld des Forschungsfeldes sowie dessen künstlerische Mittel¹ und der Begriff der „Kultur“ in einem weiten Verständnis für die Werte und Normen der dahinterstehenden Individuen und Gruppen angewendet.

Es geht also um die Gestaltung von Lebensweisen mit dem ästhetischen und ethischen Grundbegriff des Geschmacks, es geht um Normen und Werte, kurz: es geht um Kultur. Kunst ist Teil der kulturellen Praxis, die Künste reflektieren zudem die neuen Handlungsherausforderungen an den Bürger und man denkt über das Verhältnis Mensch/Citoyen/Bourgeois nach. (Fuchs 2011, S. 35)

Wie sich die einzelnen Akteur_innen und Einrichtungen in diesem Feld bewegen, welche Praxen und Inszenierungen sie einsetzen und welche Intention sie damit verfolgen, wird in vorliegender Arbeit untersucht. Ebenso wird analysiert welche Anforderungen und Bedingungen von Seiten der Europäischen Kommission erhoben werden.

Dazu werden im Folgenden die Fragestellung sowie die zugrundeliegenden Annahmen der Forschung entwickelt, bevor in einem dritten Punkt die Untersuchung in der wissenschaftlichen Debatte um Europa als Praxis- und Diskursfeld verortet wird. Anschließend wird die Kulturpolitik der Europäischen Union dargestellt und theoretisch

1 Zur Diskussion um die Unterscheidung zwischen „Kunst“ und dem Einsatz „künstlerischer Mittel“ siehe Hegemann (2011).

gefasst, um die Kooperationsprojekte, die zwischen 2007 und 2013 finanziell unterstützt wurden fünftens bezüglich der Anforderungen, die an diese gestellt werden sowie deren inhaltlicher Umsetzung analysieren zu können.

Die methodische Vorgehensweise sowie die Stellung der Forscherin in ihrem Untersuchungsfeld bilden den sechsten Teil der Arbeit. Die vorgestellte Methodik wird anschließend für die Analyse der vier Projekte „Emergency Entrance“, „Connect Connect“, „Childhood“ und „Via Villas“ angewendet und die Kooperationen in Anlehnung an „Grounded Theory“ ausgewertet. Abschließend erfolgt siebtens eine vergleichende Analyse der Kooperationsprojekte sowie des gesamten Datenmaterials, die das Spannungsfeld zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit, in dem sich die Künstler_innen befinden, näher erläutert.

2 Kulturpolitische Interessen auf europäischer Ebene – Fragestellung und Hypothesen

2.1 Europäisierung erforschen

Regionale und nationale Grenzen bilden weiterhin einen starken Bezugspunkt für die in Europa lebenden Menschen.² Zudem nehmen sowohl Abspaltungstendenzen als auch Nationalisierungskampagnen zu. Ebenso sind die jeweiligen Personen jedoch in europäische Zusammenhänge eingebunden. Staaten und Regionen haben meist zahlreiche Kooperationsverträge unterzeichnet oder sich zu Verbänden zusammengeschlossen. Politisch und wirtschaftlich am wirkmächtigsten ist dabei sicherlich die Europäische Union. Diese beeinflusst einerseits wesentlichen Bereiche des täglichen Lebens, fungiert als Reflektionsfolie für Globalisierungskritik und zielt doch auf eine zunehmende Integration der in ihr lebenden Menschen ab. Inwieweit die aktuellen Regionalisierungs- und Nationalisierungsdiskurse von diesem übergeordneten europäischen Rahmen beeinflusst oder bedingt werden oder wie sich europäisch konnotierte Identitäten bilden oder auch verschwinden, untersuchen die unterschiedlichsten fachlichen Disziplinen. Gisela Welz und Annina Lotterman (2009) verweisen darauf, dass die von der Politik ausgelöste Integration Europas aus Sicht der Kulturanthropologie ein kultureller Prozess ist, der sich in alltägliche Handlungen der daran beteiligten Akteur_innen unbewusst einschleicht und darin widerspiegelt.

2 Die Europäische Kommission bezieht in ihrer Kulturpolitik einen breiten geographischen Raum mit ein, der über die Mitglieder der Europäischen Union hinausgeht, wodurch in vorliegender Arbeit auf die Unterscheidung in Begriffe wie „Europäisch“ als Verweis auf die Europäische Union und „europäisch“ auf den gesamten europäischen Raum verzichtet wird. Zur Möglichkeit der Antragstellung für Kulturförderung siehe 4.3.1.

Aus der Perspektive der Kulturanthropologie ist die politische Integration Europas ein kultureller Prozess, der oft unmerklich im alltäglichen Funktionieren und Handeln der beteiligten Organisationen und Akteure geschieht. (Welz und Lotterman 2009, S. 11)

Dabei ist zu betonen, dass es sich nicht um Zuschreibungen, die von der kulturwissenschaftlichen Forschung selbst vorgenommen werden, handelt, sondern das Nachvollziehen dieses Prozesses in den Mittelpunkt der Forschung rückt. Kaschuba (2008) spricht davon, dass die kulturwissenschaftliche Forschung eben keine europäischen Identitäten zuspricht oder essentialisiert.

Vielmehr versucht sie, ‚europäisch‘ konnotierte Bilder und Werte, Prozesse und Praxen zu beobachten, sie zu rekonstruieren und zu kontextualisieren: Vorstellungen wie Vorführungen von Europäisch-Sein in der Geschichte wie der Gegenwart. (Kaschuba 2008, S. 207)

Die zahlreichen Verträge und Kooperationen, in die die einzelnen Staaten und Regionen eingebunden sind, führen dazu, dass heute vielfältigste Definitionen davon entstanden sind, was „Europa“ und das „Europäische“ ist und sein kann, wer dazu gehört und wer ausgegrenzt wird. Über die von Kaschuba (2008) hinausgehende Rekonstruktion und Deutung der beobachteten Europäisierungsprozesse hinausgehend führen Kerstin Poehls und Asta Vonderau (2006) an, dass es ebenfalls Europäische Ethnolog_innen gibt, die sich entschlossen haben, an der Identifikation des „Europäischen“ mitzuwirken. Sie tragen über die Analyse der Integrationsprozesse sowie der damit verbundenen Ideologien und Diskurse und der Untersuchung der alltäglichen sozialen und kulturellen Praxen zur Konstruktion des europäischen Raumes bei. Von Seiten der Forscher_innen werden nicht nur Argumente der Vergemeinschaftung und Harmonisierung nachvollzogen, sondern auch das Augenmerk auf Intransparenz und Restriktion im Zusammenhang mit politischer Steuerung gelegt (vgl. Poehls und Vonderau 2006). Der Begriff der „Europäisierung“ selbst wird zudem zunehmend politisch verstanden und normativ besetzt und als Beschreibung des Einflusses

und des Steuerungsverhalten der Europäischen Union bezüglich der sozialen und ökonomischen Strukturen in Europa verwendet (vgl. Kaiser et al. 2012, S. 12).

In der wissenschaftlichen Forschung wurde „Europäisierung“ vor allem von den Politikwissenschaften auf die Auswirkungen der Politik der Europäischen Union sowie der europäischen Gesetzgebung auf die Mitgliedstaaten und die Umsetzung in nationale Gesetzgebung bezogen. Die Untersuchung von Europäisierungsprozessen durch Gesetze, Verwaltungsanforderungen, Standardisierungen und Normierungen führt zu verallgemeinerbaren Ergebnissen, bleibt allerdings, im Hinblick auf die Untersuchung des alltäglichen Umgangs mit neuen Gesetzen oder Anforderungen, eingeschränkt. Damit kommt den Kulturwissenschaften die Aufgabe zu,

Europäisierung als eine wechselseitige Grenzziehung zwischen lokalen, nationalen, transnational-europäischen und außereuropäischen Räumen und Praktiken, Selbst- und Fremdbeschreibungen begreifbar zu machen. (Kaiser et al. 2012, S. 22)

„Europäisierung“ wird demgemäß in der vorliegenden Arbeit als *kulturelle Praxis* verstanden, die im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen und politischen europäischen Integration stattfindet. In ihr spiegeln sich unterschiedliche kulturelle, soziale und politische Vorstellungen von „Europa“. Sie bezieht sich auf unterschiedliche Akteur_innen, die ihre eigenen Vorstellungen bezüglich eines europäischen Geschichts- oder Kulturraumes mit einbringen und aushandeln (vgl. Kaiser et al. 2012).

Europäisierung ist eine kulturelle Praxis und kann als solche beschrieben werden, insofern der Schwerpunkt der Analyse auf die Produktion einer spezifischen europäischen Kultur und Geschichte gelegt wird, die den oben angesprochenen Ambivalenzen und Aporien unterliegt und übergreifend zu neuen Formen individueller und gesellschaftlicher Identifikationen in Europa beiträgt beziehungsweise beitragen soll. (Kaiser et al. 2012, S. 14)

Die gleichzeitige Anwesenheit von Forscher_innen und Beforschten ermöglicht den Ethnograph_innen, Handlungen und Erfahrungen mit zu vollziehen und mit zu erleben, sodass die Welt der Beforschten „erfahrungsnah und zugleich an den Kategorien wissenschaftlichen Wissens orientiert“ (Welz und Lotterman 2009, S. 12) beschrieben werden kann. Die bisherige ethnologische Forschung zu Europäisierungsprozessen widmete sich häufig der symbolischen Dimension europäischer Identitätsprozesse und beschränkte sich „oft auf die Analyse der Ausgestaltung und Wirkung von Bildern, emblematischen Symbolen und identitätsstiftenden Narrativen“ (Welz und Lotterman 2009, S. 12). Wie Europa im alltäglichen Handeln der Bürger_innen, seien es Angestellte der Europäischen Institutionen, oder Durchschnittsbürger_innen, hergestellt wird, ist stattdessen aus den alltäglichen Praxisformen dieser zu erfahren (vgl. Welz und Lotterman 2009). Mögliche Diskrepanzen zwischen verschiedenen Forschungsansätzen zur Europäisierungsforschung spricht Gisela Welz (2013) an. Neben dem Fokus auf den Alltag der politischen Entscheider_innen verweist sie auf die Untersuchung von institutionalisierten Regelungen und Standards, die sie als eigentliche Motoren der Europäisierung ansieht, um die Machtrelationen und Wissenstransfers auf europäischer Ebene zu untersuchen.

[...] Kultur- und Sozialanthropologen, die die vierte und neueste Forschungsperspektive in der Europäisierungsforschung einnehmen [...] gehen davon aus, dass institutionalisierte Prozeduren, Regelungen und Standards die eigentlichen Träger von Europäisierungsprozessen sind. (Welz 2013, S. 66)

Die Kulturwissenschaftler_innen Wolfram Kaiser, Stefan Krankenhagen und Kerstin Poehls (Kaiser et al. 2012) führen aus, dass der Prozess der Europäisierung kontinuierlich zu Ungleichzeitigkeiten führt, da er sich in individuellen Erfahrungen niederschlägt, die sich zwischen Generationen sowie Regionen unterschiedlich entwickeln,

[...] generationsspezifisch bezogen auf gesellschaftliche wie individuelle Erfahrungen von Europäisierung; geographisch bezogen auf die Verbin-

dung von Alltagserfahrung und Institutionalisierung mit Europäisierung; historisch bezogen auf die nationalen, regionalen und lokalen Erinnerungsnarrative und deren mögliche Konvergenz in und durch Europa; kulturell bezogen auf die unterschiedlichen ethnischen Voraussetzungen für Europa; institutionell bezogen auf die inhaltliche Relevanz und strukturelle Wirkungsmacht der europäischen Institutionen. (Kaiser et al. 2012, S. 13–14)

Die Europäische Ethnologie als Wissenschaft richtet in der Forschung ihren Blick auf das, was sich oft nebenbei im Alltag vollzieht, im Falle einer Europäisierung die mögliche Anpassung von Lebenswelten, die Angleichung der Wahrnehmung, welche über die Etablierung von Regeln und Routinen zu Tendenzen eines europäischen „Alltagshabitus“ (Kaschuba 2008, S. 205) führen kann.

Ob dieser Habitus dann allerdings tatsächlich spezifisch ‚europäisch‘ ist und nicht einfach nur ‚modern‘ oder ‚kosmopolitisch‘, dies bleibt im Einzelnen jeweils zu überprüfen. (Kaschuba 2008, S. 205)

Kaschuba (2008) spricht hier die Schwierigkeiten der Abgrenzung dessen an, was als ‚europäisch‘ verstanden oder definiert werden kann. Die vorliegende Arbeit versucht diese Problematik durch den Verweis auf das Selbstverständnis der beteiligten Akteur_innen zu umgehen. Dazu werden unterschiedliche Vorstellungen von Europäisierung miteinander verwoben und am Beispiel Kulturschaffender und Künstler_innen untersucht. So werden einerseits die Symbole und Repräsentationen Europas und deren mögliche identitätsstiftende Funktion betrachtet und andererseits untersucht, wie „Europa“ Einfluss nimmt auf den beruflichen Alltag von Künstler_innen. Ob diese Steuerungsmacht dann als „Europa“ aufgefasst wird oder in einen größeren, globalen Bedeutungszusammenhang eingeschrieben wird, ist ebenfalls auszuloten. Anthropolog_innen sind dazu nach Ansicht von Shore und Wright (1997) bestmöglich befähigt.

If the language of policy provides anthropologists with a lens for exploring how political systems work at the level of discourse and power, and

as systems of meaning, examination of particular policies can provide unique avenues for analysing wider issues of governance, including various ways particular governments attempt to manufacture consent. (Shore und Wright 1997, S. 24)

Wie sich kulturpolitische Steuerung auf die verschiedenen Akteur_innen des kulturellen Feldes auswirkt, welche Intention hinter den politischen Vorgaben steht und welche Fragen sich daraus ergeben, wird im Folgenden dargestellt.

2.2 Die Steuerung kultureller Zusammenarbeit auf europäischer Ebene: Netzwerke als kulturelle Träger in Europa?

Die Politik der Europäischen Kommission hat sich seit ihrer Gründung gewandelt und verstärkt der Kulturförderung verschrieben (vgl. Karaca 2009). Auch wenn die Gründe hierfür ökonomischer oder politischer Natur sein mögen, so hat doch eine formative Wandlung sowohl im Diskurs als auch in der Zielrichtung der Förderung stattgefunden. Kulturpolitik wird zunehmend zum Mittel der Sozial- und Wirtschaftspolitik.

I propose that this turn to culture is neither a mere veiling of the pursuit of economic gains, for instance, through cultural goods, nor a solely rhetorical feat, but a formative one both in its discursive dimension and its material underpinnings. Emergent cultural policy initiatives within the European Union [...] present a shift in the operational focus of governance by which pressing political issues such as immigration and integration are increasingly deflected into the realm of cultural policy rather than being addressed through economic and social policies. (Karaca 2009, S. 28)

Die Europäische Kommission förderte während der siebenjährigen Budgetphase von 2007 bis 2013 im Rahmen des Kulturprogramms kulturelle Einrichtungen und Träger mit einem Betrag von circa 400 Mil-

lionen Euro. Zwar macht dies nur einen kleinen Teil des Gesamtbudgets von knapp einer Billion Euro aus, andererseits werden diese Mittel von Seiten der Europäischen Kommission mit einem bestimmten Ziel eingesetzt. Das Europäische Parlament und der Rat der Europäischen Union betrachten Kulturförderung als Mittel zum Ausbau des Kulturraums, den die Europäer_innen in ihren Augen miteinander bewohnen. Dieser Raum beruht nach dem Beschluss über das Programm „Kultur“ auf einem gemeinsamen kulturellen Erbe und soll durch die Kooperation zwischen Kulturschaffenden, Kulturakteur_innen und kulturellen Einrichtungen aus Ländern, die am Programm teilnehmen beziehungsweise teilnahmeberechtigt sind, weiter gestärkt werden. Hauptziel ist die Unterstützung der Entstehung einer Europabürgerschaft (Europäisches Parlament und Rat 2006, 3). Das Programm speist sich aus vier Komponenten. Zunächst wird von einem bestehenden gemeinsamen europäischen Erbe ausgegangen. Dieses bezieht sich auf einen geographischen Raum, der von den Europäer_innen geteilt wird, wobei nicht definiert wird, welcher Personenkreis hier angesprochen wird. Die Förderung soll diese Europäer_innen zu einer gemeinsamen Bürgerschaft zusammenschließen, die trotz des gemeinsamen Erbes noch nicht besteht. Das Mittel hierzu ist der Austausch zwischen verschiedenen kulturellen Akteur_innen. Die Europäische Kommission setzt für die Steuerung des Austauschs auf kulturelle Netzwerke. Diese agieren nicht frei, sondern gliedern sich in ein strukturell festgelegtes Machtgefüge ein.

Die Struktur eines Feldes als Raum von objektiven Relationen zwischen Positionen, die durch ihren Rang in der Distribution der Macht oder der Kapitalsorten definiert sind, ist nämlich etwas anderes als die mehr oder weniger dauerhaften Netzwerke, in denen sie sich mehr oder weniger anhaltend manifestieren kann. Diese Struktur bestimmt die Möglichkeit oder Unmöglichkeit (oder, genauer gesagt, die mehr oder weniger große Wahrscheinlichkeit) des Zustandekommens jenes Tauschverkehrs, durch den sich die Existenz von Netzwerken so manifestiert wie perpetuiert. (Bourdieu und Wacquant 1996, S. 145)

Damit ist der Blickwinkel auf das Zustandekommen und Verfestigen von Netzwerken innerhalb eines Feldes zu richten.

Netzwerke entfalten ihr Potential nicht durch ihre Struktur, sondern durch die Prozesse, die sie ermöglichen, nämlich Lernen und Innovation (Potratz und Widmaier 2000)

Bezogen auf ein Policy-Netzwerk³ führen Blum und Schubert (2009) aus, dass sich dieses durch die Faktoren „Dauerhaftigkeit“, „Freiwilligkeit“ und „Gegenseitigkeit“ beschreiben lässt. Die Nachhaltigkeit des Netzwerkes ist relevant, weil erst aus der Dauerhaftigkeit der Zusammenarbeit eine Vertrauensbasis entsteht, die zu Verlässlichkeit führt. Der Begriff der Dauerhaftigkeit ist jedoch nicht eng definiert, sondern auch Partizipationsformen, die sich verdichten und schnell wieder auflösen, werden darunter subsumiert. Die zweite Komponente eines Policy-Netzwerkes ist die freiwillige Teilnahme ihrer Mitglieder. Doch auch bei einer auf Freiwilligkeit basierenden Zusammenarbeit spielen Aspekte eine Rolle, die den Grad der freiwilligen Teilnahme in Frage stellen können. Dies wird durch den dritten Faktor eines Policy-Netzwerkes, die Gegenseitigkeit, deutlich. Wengleich die Teilnahme freiwillig ist, so erwarten die Akteur_innen, die sich in einem Netzwerk zusammengeschlossen haben, eine Kompensation oder einen Vorteil aus der Zusammenarbeit. Stellt sich dieser eigene Vorteil nicht ein, werden die Akteur_innen „die Mitgliedschaft in dem Netzwerk irgendwann beenden.“ (Blum und Schubert 2009, S. 62)

Diese Analysekatogorien eines Policy-Netzwerkes lassen sich auf kulturelle Netzwerke übertragen. Die Politikwissenschaftler_innen Sonja Blum und Klaus Schubert (2009) sowie Annabelle Littoz-Monnet (2013) gehen in ihren Analysen von institutionalisierten Netzwerken aus. Inwieweit die Kooperationspartner der im Rahmen des europäi-

3 Der Politikbegriff selbst wird im Angloamerikanischen in die drei Komponenten „polity“ (Form), „policy“ (Intention und Zielsetzung) und „politics“ (Prozess) ausdifferenziert. „Policy“ verweist, wie von Shore und Wright (1997) angemerkt, auf soziale Normen und Werte und beinhalten organisatorische Prinzipien der Gesellschaft sowie implizite und manchmal explizite gesellschaftliche Modelle. Bezogen auf die Strukturierung und Organisation der Gesellschaft, wurde „policy“ damit zum zentralen Bezugspunkt ethnologischer Forschung.

schen Kulturprogramms geförderten Projekte sich in einem institutionalisierten Netzwerk bewegen, ist daher zu untersuchen. Bezogen auf die Entwicklung von Netzwerken merken die Sozialwissenschaftlerin Karola Franke und der Politikwissenschaftler Andreas Wald (2006) im Hinblick auf Prozesse in wissenschaftlichen Netzwerken an, dass es erforderlich ist,

zu erforschen, wie einzelne Forschungsgruppen gezielt Kooperationen aufbauen und erhalten (Netzwerkstrategie), wie diese Kooperationsstrukturen ausgestaltet sind (Netzwerkstrukturen), welche Bedeutung Kooperationen für die Forschung haben und wie diese zustande kommen (Netzwerkfähigkeit) sowie welche Auswirkungen die Kooperationen auf den Forschungserfolg haben (Netzwerkeffekte). (Franke und Wald 2006, S. 163)

Auf kulturelle Netzwerke kann man diese Forderungen wie folgt übertragen: In der vorliegenden Arbeit geht es darum, zu erforschen, wie einzelne kulturelle Organisationen gezielt Kooperationen aufbauen und erhalten (Netzwerkstrategie) und wie diese Kooperationsstrukturen ausgestaltet sind (Netzwerkstrukturen). Wald und Jansen (2007) führen weiter aus, wie *Netzwerkstrategie* und *Netzwerkstrukturen* zusammenhängen. Sie gehen davon aus,

dass Netzwerkstrukturen das Ergebnis der Strategien und Handlungen von Akteuren [sind], die sich mit den vorgefundenen Strukturen und davon geprägten Handlungsoptionen auseinandersetzen (Jansen und Wald 2007, S. 193).

Ebenso wird in vorliegender Arbeit untersucht, welche Bedeutung Kooperationen für die kulturellen Akteur_innen haben und wie diese zustande kommen (Netzwerkfähigkeit) sowie welche Auswirkungen die Kooperationen haben (Netzwerkeffekte). Die *Netzwerkfähigkeit* beschreibt die von den Akteur_innen angestoßenen Prozesse der Zusammenarbeit innerhalb der Strukturen. Netzwerke entwickeln sich nicht nur durch die Wahl neuer Mitglieder sondern ebenso durch die Kontinuität der Beziehungen sowie den Abbruch von Kooperationen. Ein weiterer Prozess wird durch den Austausch selbst angestoßen,

durch den sich „die Merkmale der Akteure verändern.“ (Jansen und Wald 2007, S. 193–194). Mithilfe des Austauschs können die Mitglieder ihre eigenen Ressourcen beeinflussen. Diese *Netzwerkeffekte* ergeben sich dadurch, dass die Mitgliedschaft in Netzwerken

grundsätzlich und innerhalb beliebiger institutioneller Arrangements das Handeln beeinflusst. Diesen Einfluss, auch als Netzwerkeffekt bezeichnet, gilt es zu untersuchen, um die Governance durch Netzwerke zu verstehen. (Wald und Jansen 2007, S. 94)

In diesem Verständnis beziehen die Akteur_innen Netzwerke mit unterschiedlichen Institutionalisierungsgraden in ihre Aufbau- und Erhaltensleistung mit ein. Ein entscheidender Faktor kommt noch hinzu, der auch von Pettigrew (1998) (siehe hierzu ausführlicher 4.2.3) für die Zusammensetzung interkultureller Gruppen angemerkt wurde. So gesellen sich auch in Netzwerken Gleiche zu Gleichen.

Netzwerke weisen eine starke Tendenz zur Homophilie, das heißt zur Auswahl ähnlicher oder bereits bekannter Netzwerkpartner, auf. (Jansen und Wald 2007, S. 194)

Diese Neigung wird durch die ein Netzwerk definierenden Merkmale verstärkt, da sich zur Dauerhaftigkeit und Gegenseitigkeit der Zusammenarbeit Verknüpfungen in einem strukturell ähnlichen Bereich herausbilden. Dadurch wird einerseits die Kooperation erleichtert, andererseits liegen den Netzwerken dann auch häufig gleiche Normen und Wertvorstellungen zugrunde.

Es gibt jedoch neben ‚Interessen‘ im engeren Sinne noch einen weiteren Kitt, der Netzwerke zusammenhält: Überzeugungen und Ideologien. (Blum und Schubert 2009, S. 63)

Die untersuchten Projekte werden von Organisationen getragen, die Interesse daran hatten, an einem europäisch mitfinanzierten Kooperationsprojekt teilzunehmen. Inwieweit die Akteur_innen in der Zusammenarbeit auf gemeinsame Überzeugungen und Werte zurückgreifen,

ist zu untersuchen. Die Dynamik der Gruppenzusammensetzung und Vernetzung lässt darauf schließen, dass die Partner gemeinsame Vorstellungen in Bezug auf europäische Werte und Kooperationen teilen.

Die Intention der Teilhabe der einzelnen Akteur_innen ist damit nicht strikt ökonomisch, sondern ergibt sich aus der habituellen Motivation in einem sozial verankerten Umfeld (vgl. Bernhard 2010, S. 128). Die innerhalb grenzüberschreitender Zusammenarbeit entstandenen Erfahrungen lassen ebenfalls Interaktionen und Handlungen zu, die nicht auf die Entscheidungen auf europäischer Ebene gerichtet sind (vgl. Kaiser 2012, S. 57). Die Untersuchung des Zusammenwirkens der verschiedenen Akteur_innen soll so auch einen Beitrag zur Debatte um das demokratische Defizit der Europäischen Union leisten, die die Mitwirkung bei politischen Entscheidungsprozessen in den Blick nimmt.

Eine [...] Fokussierung auf konkrete gesellschaftliche Erfahrungsräume und Interaktionserlebnisse könnte auch einen wichtigen Beitrag zur Identitätsforschung in zeithistorischer Perspektive leisten. (Kaiser 2012, S. 57)

Der Fokus auf kulturelle Netzwerke lässt damit einerseits Schlüsse auf deren Praktiken und Interaktionen bezüglich eines Integrationsprozesses sowie innerhalb des kulturellen Feldes zu. Ebenfalls ergeben sich dadurch Hinweise auf die Verknüpfungen zwischen kulturellen Akteur_innen auf europäischer Ebene. In dem Moment, indem Netzwerke auch als eingreifende sowie unterordnete Größe des sozialen Lebensraumes verstanden werden, wird die Betrachtung von sozialen Interaktionsmustern bedeutsam: Mit welcher Intention wird auf Netzwerke zurückgegriffen? Wodurch fördern oder verhindern sie die jeweilige Zielsetzung? In welcher Art und Weise wird die Ausgestaltung und der Ausbau der Vernetzung selbst zum Ziel (vgl. Bernhard 2010, S. 128)?

Not only do policies codify social norms and values, and articulate fundamental organizing principles of society, they also contain implicit (and sometimes explicit) models of society (Shore und Wright 1997, S. 7)

„Policy“, also der Politikbereich, der sich auf soziale Normen und Werte bezieht, wird so zu einem Instrument, welches es der Politik erlaubt auf Probleme einzuwirken und einen gesellschaftlichen Wandel zu bewirken (vgl. Shore und Wright 1997, S. 5). Dadurch stellt sich die Frage, wie Politik im Sinne einer inhaltlichen Ausgestaltung als Steuerungsinstrument wirken kann und in welchen Fällen dieser Mechanismus versagt. Von Seiten der Politik werden Akteur_innen angerufen und es wird ihnen Macht verliehen beziehungsweise in ihre Identität eingegriffen.

How do policies construct their subjects as objects of power, and what new kinds of subjectivity or identity are being created in the modern world? (Shore und Wright 1997, S. 3)

Was bedeutet nun „europäisches Machen“? Kaiser et al. (2012) stellen neben die politikwissenschaftliche theoretische Unterscheidung zwischen „policy“, „politics“ und „polity“ das Verständnis von Europäisierung als Prozess europäischen Machens. Dieses versteht sich als Beitrag zu sich verändernden Formen individueller und gesellschaftlicher Identifikation in Europa. Dementsprechend rufen Kaiser et al. (2012) die Forschung dazu auf, über „politics“ und „policies“ hinauszugehen und die individuellen Akteur_innen, die an den Europäisierungsprozessen Anteil nehmen, zu betrachten. Diese passen sich nicht nur den Anforderungen und einem europäischen Anpassungsdruck an, der von der politischen und wirtschaftlichen Vergemeinschaftung ausgeht, sondern sie nehmen ebenso Einfluss auf Europäisierungsprozesse, verändern und verhindern diese im Alltag.

Der Blick der Prozesse des europäischen Machens nimmt damit die Verschränkung unterschiedlicher Europakonstruktionen in den Blick und fragt danach, wie diese durch verschiedene Akteure im Prozess der Europäisierung angewendet und umgeformt werden. Erst in der komplexen Gleichzeitigkeit seiner historischen, kulturellen, sozialen und politischen Bezugnahme entfaltet der Begriff der Europäisierung unserer Ansicht nach analytische Relevanz. (Kaiser et al. 2012, S. 13)

Übertragen auf vorliegende Arbeit stellt sich damit die Frage, ob, beziehungsweise wie die Europäische Kommission es vermag, *innerhalb ihrer Kulturpolitik Governance-Instrumente zu schaffen*. Da Governance auf einer indirekten Steuerung durch Anreizsysteme beruht, würde sich die Europäische Kommission bei der Umsetzung ihrer Kulturpolitik auf kulturelle Akteur_innen stützen, die von politischer Seite in einen Kooperationsprozess eingebunden werden sollen. Was entsteht aus diesen Vorgaben? Bildet sich dadurch ein funktionierendes Netz kultureller Träger_innen oder ist dieses Netz bereits Voraussetzung für die Umsetzung europäischer Kulturpolitik? Wie positionieren sich die unterschiedlichen kulturellen Akteur_innen in diesem Feld, und welche Funktionen werden diesen von Seiten der Europäischen Kommission tatsächlich zugewiesen? Üben die kulturellen Träger_innen im Verbund europäische Kulturpolitik aus? Welche Praktiken und Inszenierungen der Vernetzung bilden sie in unterschiedlichen Feldern (Theater, Oper, Architektur) aus? Und inwieweit und inwiefern kann man davon ausgehen, dass politischen Handeln nach dem Prinzip Governance im Sinne eines Europäisierungsprozesses aufgeht?

Neben der Vernetzungsstrategie der Europäischen Kommission stellt sich auch die Frage nach Kultur beziehungsweise welche Art von „Kultur“ innerhalb des Kulturprogramms der Europäischen Kommission angedacht wird. Albert (2013) spricht an, welche Fragen eine Analyse kultureller Formationen für „eine historisch und sozial bestimmbare Definition und Beschreibung von Kultur“ (Alberth 2013, S. 17) beantworten muss. So hinterfragt diese, welche Geschichten und Narrative ein- und welche ausgeschlossen werden. Ebenso ist bedeutsam, welche Werte als relevant für die Integration der Gesellschaft gesehen werden. Die Definition von Kultur, die dieser Untersuchungsprozess scheinbar verlangt, entsteht erst durch die Analyse des Forschungsfeldes und dessen Zuschreibungen und Vorstellungen. Ebenso verhält es sich in diesem Zusammenhang mit der Definition von Europa. Es stellt sich damit in vorliegender Arbeit nicht die Frage, wie Europa definiert werden sollte, sondern welches Verständnis und welche Vorstellungen von Europa die verschiedenen Akteur_innen haben. Diese Ansichten

sowohl von Kultur als auch von Europa werden auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen Kontexten verhandelt. So wird einerseits ausgehandelt, was „Kultur“ ist und was diese bewirken kann, sowie wer diese ausführt. Ebenso wird „Europa“ als Bezugsrahmen, der identitäts- und identifikationsstiftend wirkt, gesehen. Über transnationale eigene Erfahrungen oder die Auseinandersetzung damit als Zuschauer_in und Betrachter_in der verhandelten Inhalte der Projekte sollen vereinheitlichende Prozesse ausgelöst werden.

These regulations have led to cooperation and co-sponsoring efforts that, at least at first sight, seem to underline and comply with the notion of cultural exchange and dialogue that EU programs are geared to facilitate, especially between old and new members and candidate states. (Karaca 2010, S. 129)

Um Prozesse der Umsetzung und Auswirkung der europäischen Kulturpolitik nachvollziehen zu können, werden damit im Rahmen dieses Promotionsvorhabens die Langfristigkeit der Netzwerkstrukturen zwischen und die Organisationsformen der an den Projekten beteiligten Partnern untersucht. Des Weiteren wird beobachtet, wie und auf welcher Ebene mögliche Europäisierungsprozesse einsetzen und welche Inhalte in den einzelnen Projekten thematisiert werden. Es wird zudem auf Merkmale des Regierens von Kultur, das heißt, dem Eingriff in die Durchführung kultureller Tätigkeiten, und des Regierens durch Kultur, das auf die Verlagerung politischer Diskussionen aus anderen Politikfeldern in den Kulturbereich verweist, geachtet. Von besonderem Interesse ist außerdem, wie beziehungsweise ob europäische Identität und die Ausgestaltung einer europäischen Bürgerschaft durch die unterschiedlichen Akteur_innen ein Thema sind. Für die Durchführung dieser Forschung sind Kulturwissenschaftler_innen geradezu prädestiniert.

Anthropologists are in a unique position to understand the workings of multiple, intersecting and conflicting power structures which are local but tied to non-local systems. In other words, a focus on policy provides a new avenue for studying the localization of global processes in the contemporary world. (Shore und Wright 1997, S. 13)

2.3 Europäische Kooperationsprojekte – Nutzen und Lenken

Culture is connected to policy in two registers: the aesthetic and the anthropological. (Miller und Yúdice 2002, S. 1)

Miller und Yúdice (2002) führen an, dass Kultur und Politik auf zweifache Weise miteinander verbunden sind, neben der anthropologischen auch in ästhetischer Sichtweise. Dies bedeutet einerseits, dass die Forschung, die sich auf Identitäten, Bürgerschaft und die Art und Weise, wie wir leben, fokussiert, im Hinblick auf Kulturpolitik die ästhetische Komponente der Interessen und Logiken der Künstler_innen aus den Augen zu verlieren droht. Die Betonung der ästhetischen Komponente des Begriffs der Kultur verdeutlicht, welche Kriterien neben der Konstruktion kollektiver Identität zur Legitimierung der Förderung herangezogen werden. Durch den Doppelsinn der „Kultur“ werden die Mittel und Instrumente des künstlerischen Feldes zum Zentrum der Politik.

Wenn Kulturpolitik die Aufgabe hat, nicht nur die Bewahrung des kulturellen Erbes sicherzustellen, sondern vor allem auch, mit den Mitteln künstlerischer Auseinandersetzung die drängenden Fragen unserer Gesellschaft beantworten zu lassen, wobei Künstler ja gerne auch Antworten auf Fragen geben, die gar nicht gestellt wurden, dann ist sie wie kaum ein anderes Politikfeld dafür geeignet, andere Politikbereiche wie zum Beispiel Bildungs- und Sozialpolitik, aber auch Stadtplanung und Wirtschaftspolitik aus ihrer jeweiligen Engführung herauszuholen und ernsthaft als Querschnittsressort zu agieren. (Kisseler 2014, S. 58–59)

Neben der Diskussion um die Zielsetzung von Kulturpolitik und „europäischem Machen“ stellt sich ebenso die Frage nach deren Inhalten. Während „policy“ die Zielsetzungen und Motivation hinter der Politik in den Blick nimmt, ist für die Umsetzung relevant, wer und was von Seiten der Europäischen Kommission gefördert wird. Auch wenn sich diese an kulturelle Einrichtungen wendet, kann in einem engeren Sinne von „Kunstförderung“ gesprochen werden, da sich die

finanziellen Zuwendungen weiterhin in diesem disziplinären Umfeld rund um Design, Architektur, bildende und darstellende Künste bewegen (siehe 4.3.2).

Art is the word we use when we refer to that creative activity or its result, when images and objects, sights and sounds, drawings and carvings, convey the beauty and splendour of the world, or realize the imagination of the artist, for the purpose of self-expression or the shared enjoyment of its creation. Art is that which elevates our interpretation of the world and of ourselves from mere description or narrative, to the sublime. (Pawłowska 2011, S. 107)

Warum jedoch fördert die Europäische Union Kunst? Dies bedeutet ebenfalls, nicht die Inhalte einer Definition der „Kunst“ herauszuarbeiten, sondern zu untersuchen, unter welchen strukturellen Bedingungen diese zur gesellschaftlichen Nutzung herangezogen wird sowie zu hinterfragen welche Interessen damit verbunden sind (vgl. Smudits 2014, S. 156). *Kunst wird dazu in vorliegender Arbeit als kulturelle Praxis* aufgefasst, die einzelnen Akteur_innen oder einer gesamten Gruppe die Möglichkeit bietet, sich selbst zu reflektieren und gesellschaftlich zu verorten.

Es geht also um die Kultur der Moderne, um deren Spezifik und die Rolle, die die Künste hierbei spielen. Insbesondere geht es um das neuzeitliche Selbst, die Herausbildung der Idee einer individuellen Persönlichkeit mit allen Bestimmungsmerkmalen, die diese auszeichnen: Freiheit und Autonomie, Kreativität und Verantwortlichkeit für das eigene Tun, die Expressivität des Einzelnen. Es geht aber auch darum, welche (neuen) Ideen von Gemeinschaftlichkeit entwickelt werden, wie auf neue Art politische Ordnung gedacht und angesetzt wird und welche Rolle eine ästhetisch-künstlerische Praxis hierbei spielt. (Fuchs 2011, S. 38)

Welche Annahmen vorliegender Arbeit bezüglich der Zuschreibungen an „Kunst“ und der Nutzung künstlerischer Mittel durch die Europäische Kommission zugrunde liegen, wird nachfolgend dargelegt.

2.3.1 Kunst als Wirtschaftsfaktor

„Wem gehört die Mona Lisa?“, fragte die Journalistin Rita Gudermann in einem Artikel der Zeit vom Januar 2004. In diesem weist sie darauf hin, dass die Bildagentur Corbis, die Bill Gates besitzt, Verträge mit dem russischen Staatsmuseum in St. Petersburg oder der Londoner National Gallery abgeschlossen und die Rechte an der digitalen Reproduktion des sich im Pariser Louvre befindlichen Gemälde erworben hat.

Corbis verfügt gegenwärtig über etwa 70 Millionen Motive aus allen Themengebieten, unter ihnen auch die Nachlässe so berühmter Fotografen wie Ansel Adams oder das berühmte Bettmann-Archiv mit elf Millionen historischen Fotos. (Gudermann 2004)

Der deutsche Rundfunkmanager Gottfried Langenstein (2008) greift ebenfalls die Bedeutung von Kunst als Wirtschaftsfaktor auf und prangert den bisherigen Umgang damit in Europa an. Die kulturellen europäischen Akteur_innen hätten den wirtschaftlichen Wert der eigenen Produkte und Güter seiner Ansicht nach noch nicht erkannt beziehungsweise setzten diesen nicht strategisch genug ein.

Es geht nämlich darum, dass die Erlöse aus diesen alten Rechten auch wieder in unsere eigenen Medien, in unsere eigenen Kulturschaffenden, in unsere eigenen AutorInnen, unsere eigenen SchauspielerInnen fließen und nicht dort landen, wo nicht mehr investiert werden kann. (Langenstein 2008, S. 68)

Dies verdeutlicht, welches Potential der Kunst in ökonomischer Hinsicht zugeschrieben wird und bildet einen möglichen Baustein in der politischen Logik der Förderungslegitimation. So sind an der Finanzierung der Europäischen Kulturhauptstädte inzwischen neben der geringen Zuwendung durch die Europäische Union vor allem die jeweiligen Mitgliedstaaten, aber auch privatwirtschaftliche Akteur_innen beteiligt.

Kultur als Motor der Stadtentwicklung und kreatives Potenzial einer Region, als eigenständiges europäisches Politikfeld und als Bestandteil einer Unternehmensidentität sind vorläufige Ergebnisse dieses Prozesses. (Oerters 2008, S. 102)

Durch die direkte Unterstützung der Projektpartner_innen entsteht ein direkter Austausch zwischen kulturellen Träger_innen und der Europäischen Kommission, wodurch die Ebene der Nationalstaaten in der Bedeutung zurücktritt. Die Inhalte der Projekte werden von der Europäischen Kommission gelenkt und wirtschaftliche Überlegungen spielen eine Rolle bei der Auswahl. In der vorliegenden Arbeit wird daher davon ausgegangen, dass die Europäische Kommission bei der Förderung von „Kultur“ als Instrument der Integration die der Kunst innewohnenden marktwirtschaftlichen Fähigkeiten nutzt.

2.3.2 Kreativität und Innovation als Anspruch

Art is the result of human activity which has some perceived quality beyond its usefulness, usually on the basis of aesthetic value or emotional impact. (Pawlowska 2011, S. 124)

Während es bei der Förderung des Kunstmarktes um die wirtschaftliche Stärke dieses Sektors für sich genommen und einem damit verbundenen wirtschaftlichen Wachstum durch kulturelle Produkte geht, wandelt sich die Bedeutung, die Kunst in einem verstärkt wirtschaftlich betrachteten Umfeld zugeschrieben wird, generell. So wird Kunst zunehmend nicht mehr als „sinnlose“ Beschäftigung oder als „nutzloses“ Treiben um der Kunst willen angesehen, sondern als Freiraum, in dem sich schöpferische und kreative Gestaltung beobachten und fördern lassen.

Der Argumentationslinie des „culturepreneurial“ Diskurses folgend verfügen Künstler also über genau jenes Maß an Risikofreude, Ideenreichtum, Engagement und Leidenschaft, das auch ‚unternehmerisch und innovativ agierende‘ Arbeitnehmer der Wissens- und Kulturökonomie in den Produktionsprozess einbringen sollen. (Loacker 2010, S. 18)

Innovation und Kreativität wurden so zu Schlagwörtern, die sich sowohl im wirtschaftlichen als auch politischen Diskurs finden und generell in der Arbeitswelt Einzug gehalten haben. Oder wie Reckwitz (2011) es formuliert:

Die Arbeitspraktiken des ästhetischen Kapitalismus werden von einer spezifischen Motivationskultur getragen: Ihr liegt ein postromantisches Arbeits- und Berufsmodell zugrunde, dem zufolge befriedigende Arbeit ‚kreative Arbeit‘ sein muss, die anstelle der Wiederholung technischer oder administrativer Prozesse auf die abwechslungsreiche und herausfordernde Herstellung von neuen, vor allem ästhetischen Objekten und Ereignissen ausgerichtet ist. (Reckwitz 2011, S. 142)

Die Entlohnung der Arbeit folgt damit nicht (mehr) allein monetären Gesichtspunkten, sondern wird durch die Sinnhaftigkeit und das damit verbunden Ausleben des „eigenen Selbst“ unterstützt. Im Bereich der Kunst führt dies dazu, dass die Entlohnung in Teilen nicht mehr monetär erfolgt, sondern durch Anerkennung und zugeschriebene Bedeutungsproduktion. Kulturpolitik als Kunstförderung verfolgt ein zweifaches Ziel rund um Kreativität. Zum einen fördert sie Innovation um sich von anderen abzusetzen, im Wettbewerb Vorteile zu erlangen und Wachstum zu generieren. Zum anderen erfüllt sie den Anspruch an eine eigene kreative Tätigkeit, wofür auch geringere monetäre Entlohnung in Kauf genommen wird und setzt damit auf die Eigenmotivation der verschiedenen Akteur_innen.

In ihrer Unkalkulierbarkeit ist Kreativität in hohem Maße ambivalent – gleichermaßen wünschenswerte Ressource wie bedrohliches Potenzial. Mit der Erfahrung von Kontingenz und moralischer Zweideutigkeit wächst deshalb das Bedürfnis, ihre produktiven Seiten nutzbar zu machen und ihre destruktiven zu beschneiden: Kreativität soll einerseits mobilisiert und freigesetzt werden, andererseits soll sie reglementiert und gezügelt, auf die Lösung bestimmter Probleme gerichtet, von anderen aber ferngehalten werden. (Bröckling 2007, S. 153)

Damit setzt sich ein zweiteiliger Prozess in Gang. Einerseits wird in die Durchführung kultureller und künstlerischer Tätigkeiten eingegriffen, welche primär auf der Basis von Austausch und Kooperation erfolgen und innovativen und kreativen Inhalten verschrieben sein sollen. Diese Steuerungslogik muss sich jedoch andererseits mit den Eigeninteressen der beteiligten künstlerischen Akteur_innen messen, die ebenfalls nach Innovation und Originalität streben, diese jedoch über den Austausch stellen. So wird in vorliegender Arbeit davon ausgegangen, dass die Projekte nach den vorgegebenen Mechanismen durchgeführt werden, aber eine abgewandelte Zielsetzung verfolgen. Ebenso nimmt die Autorin an, dass die gesellschaftlichen Zuschreibungen an Künstler_innen zur Legitimation der Förderung beitragen.

2.3.3 Zwischen Zugehörigkeit und Ausgrenzung

The artist [...] works in the center of a large network of cooperating people, all of whose work is essential to the final outcome. Wherever he depends on others, a cooperative link exists. (Becker 1974, S. 769)

Während sich Becker (1974) auf die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Akteur_innen, die zur Schaffung eines Kunstwerks beitragen, bezieht, sind die Künstler_innen durch die Vorgaben der europäischen Kulturpolitik in länderübergreifende Kooperationen und Netzwerke eingebunden. Dies führt zu einem Wissensvorsprung für diejenigen, die bereits an Programmen teilgenommen haben.

Doch auch bei einfacheren Programmen sind Erfahrung und ausreichende personelle Ressourcen für einen Erfolg versprechende Antragstellung und ein sauberes Projektmanagement erforderlich. Wichtig ist dabei eine professionelle und sensible Koordination und Moderation der manchmal nicht einfachen internationalen Partnernetzwerke. (Kolbmüller 2008, S. 317)

Die Kooperationsprojekte werden von mindestens drei Partnern aus unterschiedlichen Ländern durchgeführt und die Förderung durch die Europäische Union betrug maximal 50 Prozent des Gesamtbud-

gets. Strukturell wurde bei vorliegender Arbeit daher davon ausgegangen, dass diese finanziellen sowie strukturellen Voraussetzungen für die Antragstellung dazu führten, dass nicht etablierte und finanziell schwache Organisationen eher ausgeschlossen werden und die Förderung verstärkt „klassischen“ Projektformen wie Oper- und Theateraufführungen zugutekommt. Zudem wurde vermutet, dass die Projektpartner vor allem temporär zusammenarbeiten und der finanzielle Anreiz ausschlaggebend für die Kooperation ist. Die kurze Dauer der Projekte von maximal 24 Monaten führt damit nicht zu langfristigen Kooperationen. Es wurde daher angenommen, dass die Kooperationsprojekte in bestehenden Netzwerken zur Stärkung der Beziehungen genutzt werden, sodass sich eine Wissensspirale in Gang setzt, die die kulturellen Träger in Europa in aus- und eingeschlossene Gruppen der Förderung unterteilt. Ob diese Ausgrenzungstendenzen auch gesellschaftlich zu finden sein könnten, wird im Folgenden hinterfragt.

2.3.4 Diversität als Potenzial und Zuschreibung

Die Kunst selbst verschreibt sich der Aufgabe, die Komplexität der heutigen globalen Welt aufzuzeigen und zu verdeutlichen.

Zu dieser Komplexität gehört die permanente Veränderung, die aufgrund von kulturellen Austauschprozessen entsteht. Kultur kann also nicht als abgeschlossenes, feststehendes System verstanden werden, Kultur ist ein Prozess, der sich im Aufbau befindet. Dieser bewegte Zustand beinhaltet ein großes Potenzial für die künstlerische Auseinandersetzung: Was passiert, wenn sich Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungshorizonten begegnen? Wie beeinflussen und entwickeln wir uns angesichts der kulturellen Vielfalt? Welche Ängste entstehen bezüglich dieser Veränderungen? Wie sieht unser alltägliches Zusammenleben aus? (Mortazavi 2011, S. 75–76)

Der gemeinschaftsbildenden Funktion von Kultur liegt die Integrationsleistung verschiedener „Kulturen“ in eine Gesellschaft zugrunde. Die Europäische Union folgt in vielen Schritten der Politik der Nationalstaaten bezüglich einer möglichen europäischen Integration, vor

allem was den Einsatz von Symbolen und Logos betrifft. Im Bereich der Diversität kann und will sie einer nationalstaatlichen historischen Logik nicht folgen. Diese betrachtete Diversität oft skeptisch und als hinderlich für eine Gesellschaft, die sich als politische und soziale Einheit verstand, wie Kraus (2012) ausführt.

In the normative universe of 'high modernity', the dominant concern was not to protect diversity, but to achieve a certain level of homogeneity. This preference for cultural homogeneity varied according to ideological predispositions, but it was a common feature of the major strands of modern social thought. (Kraus 2012, S. 7)

Die Europäische Union sicherte ihren aktuell 28 Mitgliedsstaaten stets zu, deren Vielfalt zu wahren. Das Förderprogramm scheint „Kultur“ dafür als zugeschriebenes, statisches Merkmal zu betrachten. Dies wird von wissenschaftlicher Seite als problematisch angesehen (siehe hierzu ausführlicher 3.1), auch wenn die Kulturwissenschaftlerin Sharon Macdonald (2011) davon ausgeht, dass dies dem gelebten Alltag entspricht:

At the same time, however, this particular way of thinking about 'cultures' is widespread within Europe (as indeed elsewhere to varying extents) and, as such, is part of its lived reality, shaping events, contests and futures. (Macdonald 2011, S. 163)

Es wird daher in vorliegender Arbeit davon ausgegangen, dass sich aus den kulturellen Zuschreibungen Konflikte ergeben können und diese auch für die Durchführung der Projekte eine Rolle spielen.

Ebenso wandelten sich jedoch auch die verwendeten Begrifflichkeiten. Unter dem Schlagwort „Diversity“ werden verschiedene heterogene Gruppen gefasst. Meuser (2013) weist jedoch darauf hin, dass es sich dabei um eine wirtschaftskompatible Differenz handelt.

Die Differenz, die der Marktlogik nicht kompatibel ist, bleibt fremd und wird in ihrer Fremdheit als bedrohlich wahrgenommen. Diversity ist

gleichsam die Chiffre für den vertrauten oder vertraut gemachten Anderen, Parallelgesellschaft die Chiffre für den fremden, unverständlichen Anderen. (Meuser 2013, S. 178)

Zudem handelt es sich auch hier um eine Festschreibung von Merkmalen. Unter „Managing Diversity“ wird oft eine individuelle Inklusion verstanden, die jedoch nach gruppenspezifischen Merkmalen erfolgt und damit ebenfalls eine Kategorisierung von Zugehörigkeit vornimmt. Daraus ergibt sich aber kein Anspruch auf Inklusion, sondern sie richtet sich an Akteur_innen, bei denen eine organisationale und institutionelle Verwertbarkeit der zugeschriebenen Gruppenmerkmale festgestellt wird (vgl. Meuser 2013, S. 172). Diversität spielt hier also nur solange eine Rolle, wie sie für die Wirtschaft als nützlich angesehen wird. Gleichzeitig werden ihr alle kritischen politischen Dimensionen geraubt.

All identities are accepted, as long as they remain politically toothless and do not matter much anyway. (Kraus 2012, S. 16)

Die Aushandlung von Diversität unter den Akteur_innen der Kooperationsprojekte folgt daher einerseits auch in diesem Bereich einer marktwirtschaftlichen Nutzbarmachung von Kunst. Andererseits entsteht dadurch ebenfalls ein möglicher Europäisierungsprozess. „Europa“ ist von verschiedenen Sichtweisen geprägt. Die von den Projekten geforderte „europäische Dimension“ bestimmt die Ausgestaltung der Inhalte und Erscheinungen. Es wird davon ausgegangen, dass die durchgeführten Projekte Einblicke in das jeweilige Europaverständnis der beteiligten Akteur_innen erlauben. Die Kooperationspartner konstruieren auf diese Art und Weise wiederum verschiedene Europabilder und legen die Umsetzung einer europäischen Bürgerschaft aus.

Welche Sinn- und Bedeutungszusammenhänge mit „Europa“ in der wissenschaftlichen Forschung verbunden werden und welche Vorstellungen kollektiver Identität von verschiedenen Forscher_innen herausgearbeitet und theoretisch gefasst wurden, wird anschließend erläutert.

3 Wissenschaftliche Debatten über Europa als Diskurs- und Praxisfeld

3.1 Vorstellungen von „europäischer Kultur“

Was verbirgt sich hinter „europäischer Kultur“? In vielen wissenschaftlichen Publikationen wird der Begriff Kultur vermieden. Meist ist dann die Rede von grenzüberschreitenden oder transnationalen Interaktionen, womit sich die Grenzen auf imaginierte nationalstaatliche Übergänge beziehen. Sharon Macdonald (2011) benennt mögliche Ursachen für diese Begriffswahl, wenn sie auf die Problematik des Kulturbegriffs beziehungsweise der Bezeichnung „trans- oder multikulturell“ verweist. Hinter der Angabe „transkulturell“ verbirgt sich die Annahme, dass sich Elemente aus verschiedenen Kulturen miteinander vermischen und weiterhin erkennbar bleiben.

‘Transcultural’ denotes a crossing and mixing of cultures. In assemblage terms, it involves bringing together elements from different cultures and fusing these in what becomes a new form, though it may retain identifiable elements from previous assemblages. (Macdonald 2011, S. 163)

Diese Vorstellung verweist auf ein Verständnis von bereits existierenden „Kulturen“. Die Unterteilung in verschiedene, voneinander abgrenzbare und autonome Kulturen wurde in wissenschaftlicher Forschung wiederholt kritisiert, da sie eng verbunden ist mit der Vorstellung von Nationalstaaten wie sie in Europa im 18. Jahrhundert entstanden sind.

Dem gegenüber steht ein Kulturverständnis, in dem Kultur als „sozial produzierte Einheit“ (Alberth 2013, S. 14) angesehen wird, die sich als eigenständiges, gesellschaftliches Gebiet beschreiben lässt. Durch die dieser Sphäre zugeschriebenen und zugewiesenen Merkmale und Personen wie Fördergelder, spezifisches Personal (Kurator_innen, Künstler_innen, Archivar_innen), Institutionen (Museen, Stiftungen, Theater) und eigene Politikbereiche wird „Kultur als Realitätsfeld

erzeugt“ (Alberth 2013, S. 14). Unter Rückgriff auf Walter Benjamin (1983) schreibt der Soziologe Lars Alberth (2013) kulturellen Formationen drei Merkmale zu. Diese beruhen einerseits auf einer zeitlichen Einteilung, die sich auf die Legitimation von Macht durch historische Zusammenhänge bezieht, weisen andererseits eine räumliche Einteilung durch die Festlegung von Grenzen zwischen zugehörig und fremd auf oder beziehen sich drittens auf eine symbolische Zuteilung von Kulturgütern zu einer Gemeinschaft.

Neben die Legitimation von Herrschaft durch Geschichte (zeitliche Periodisierung) treten Grenzziehungsprozesse (Innen-Außen-Differenzierung), die er allgemeiner als gewaltsame Ausschließung von der Verfügung über die Kulturgüter begreift, und die Etablierung eines Repräsentationszusammenhangs (symbolische Referenzierung), der durch die Schaffung einer Sammlung dieser besonderen Kulturgüter auf eine dahinter stehende Gemeinschaft der Sieger verweist, die ein Anrecht auf diese Referenzobjekte postulieren können. (Alberth 2013, S. 33)

Während die Zuteilung von kulturellen Artefakten durch einen Aushandlungsprozess erfolgt und auf veränderbaren Machtrelationen beruht, sieht Alberth (2013) in der Fabrikation von Kultur als „Selbstmagination der Gesellschaft“ (Alberth 2013, S. 85), eine Vorstellung, die sich von anderen, statischeren Konzepten von Kultur unterscheidet. Lars Alberth arbeitet in seiner 2013 veröffentlichten Promotionschrift anhand von Reden der Berliner Konferenz „A Soul for Europe/Europa eine Seele geben“⁴, drei Narrative europäischer Kultur heraus, die auf spezifische Funktionen von Kultur hinweisen, ohne diese explizit zu benennen. Diese Vorstellung von europäischer Kultur wird zwar in einem übergeordneten, personell heterogenen Kontext zwischen Politiker_innen, Wissenschaftler_innen und Wirtschaftslenker_innen entworfen, entstammt jedoch durch die Teilnahme an einer Konfe-

4 <http://www.asoulforeurope.eu/>, 05.08.2015. Die Konferenz der 1994 gegründeten Initiative „A Soul for Europe/Europa eine Seele geben“ fungiert unter dem Slogan „Activating Europe’s Cultural Potential“. Die Initiative verfolgt die Zielsetzung, Akteur_innen aus Politik, Wirtschaft und Zivilgesellschaft zu vereinen. Die Forderung „Europa eine Seele geben“ entstammt einer Rede des ehemaligen Präsidenten der Europäischen Kommission, Jacques Delors, aus dem Jahr 1992.

renz, die „Europa eine Seele“ verleihen möchte, einem Umfeld überzeugter Europäer_innen und lässt somit auch Rückschlüsse auf das politische Selbstbild der Europäischen Union zu.

Das erste Narrativ europäischer Kultur sieht „Europa als Fortschrittsprojekt“ (Alberth 2013, S. 114). Der europäische Einigungsprozess wird als politisches Projekt gelesen. Die Europäische Union und ihre Vorgängerorganisationen definieren sich darin über Werte wie Frieden, Freiheit, Demokratie und wirtschaftlichem Wohlergehen, die sie als von sich selbst hervorgebracht ansehen. In diesem Verständnis resultiert die Krise, in der sich die Europäische Union befindet, auf politischen und zivilgesellschaftlichen Veränderungen, die nicht miteinander Schritt halten. Die Situation soll mithilfe der Zivilgesellschaft überwunden werden, die zu einer Anpassung der Gesellschaft an politische Prozesse beiträgt, was sich in der Aufwertung von Bottom-up-Strukturen⁵ und einer veränderten Governance-Strategie ausdrückt (siehe 4.2.1).

Durch den Verweis auf die Historie der Europäischen Union in diesem Narrativ beinhaltet es vor allem zeitliche und räumliche Referenzen, ohne auf symbolische Differenzierungen einzugehen. Einzig eine mögliche Verfassung würde eine symbolische Referenz der politischen Bildung der Europäischen Union darstellen.

In einem weiteren Narrativ wird Kultur zum „kulturellen Fundament“ (Alberth 2013, S. 114). Dieses Narrativ betont vor allem gemeinschaftsstiftende Elemente, beziehungsweise hebt die Unterschiede zwischen verschiedenen Gruppen hervor. Die eigenen Eigenschaften müssen gegenüber Ansprüchen oder Angriffen bewahrt und verteidigt werden. Die Unterscheidung zwischen Fremdem und Eigenem spielt somit eine übergeordnete Rolle. Europa scheint sich sowohl gegen ter-

5 Bei „Bottom-up“ im Gegensatz zu „Top-down“ handelt es sich um gegensätzliche Prozessrichtungen. In der Politik geht ein „Top-down“-Ansatz von hierarchisch geprägten Vorgaben „von oben“ aus, während sich in einem „Bottom-up“-Prozess die Vorstellungen und Wünsche der Bevölkerung oder sozialer Gruppen auf die politische Gestaltung einwirken.

roristische Bedrohungen als auch gegen Folgen der Globalisierung verteidigen zu müssen. Gleichzeitig verweist dieses Narrativ nach Alberth (2013) auf das sinkende Vertrauen der europäischen Bürger_innen in die Europäische Union, diesen Gefahren begegnen zu können. Dieser Bedrohung entgegengesetzt werden politische Werte, zu denen sich innerhalb der Europäischen Union bekannt werden soll und die außenpolitisch über die Grenzen der Europäischen Union hinausgehend verbreitet werden sollen. Dieses Narrativ bezieht sich damit vor allem auf räumliche Differenzierungen zwischen Innen und Außen. Symbolische Verweise werden in dieser Vorstellung vernachlässigt und eine vorab vorhandene gemeinsame kulturelle Basis vorausgesetzt.

Unterstellt wird stattdessen ein überhistorisches, gemeinsames kulturelles Wesen oder Unterbewusstes, aus dem sich Kulturwerte und Kulturwerke ableiten ließen. (Alberth 2013, S. 187)

Das dritte Narrativ hingegen sieht Kultur in einem globalen Zusammenhang und bezieht sich auf

ein Feld gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Investitionen, die als ‚Instrument und Humankapital‘ den europäischen Staaten erlaube, sich auf dem Weltmarkt langfristig erfolgreich zu positionieren. (Alberth 2013, S. 114)

Der Gedanke der Differenzierung und des Wettbewerbs spielt damit auch in diesem Narrativ eine große Rolle. In diesem Fall wird er als Chance für die erfolgreiche Durchsetzung der Europäischen Union auf dem globalen, kulturellen, Markt begriffen. Dazu werden die einzelnen Bürger_innen aufgefordert, durch den Erwerb von Bildung oder verstärkte Mobilität den Wirtschaftsstandort Europa zu stärken. Es handelt sich um ein ökonomisches Narrativ, in dem Kultur als Instrument für Wachstum angesehen wird, welches durch die Herstellung von „Kultur als Humankapital“ (Alberth 2013, S. 187) zur Positionierung der Europäischen Union als „produktiver Investitionsstandort“ (Alberth 2013, S. 187) auf dem globalen Markt beiträgt.

Als symbolische Referenzierungen kommen solche Elemente ins Spiel, die Kapital anzeigen: die auf dem Kulturmarkt erwirtschafteten Summen und Beschäftigungszahlen ebenso wie institutionalisiertes Kulturkapital in Form von Zertifikaten und Bildungstiteln. (Alberth 2013, S. 188)

Symbolische Referenzen bilden in diesem Narrativ vor allem wirtschaftliche Kennzahlen, Referenzierungen im Sinne von Kulturgütern sind hier nicht zu finden. Alberth (2013) verwebt damit im ersten Narrativ der Fabrikation von Kultur Vorstellungen einer politischen sowie einer zivilen kollektiven Identität, die sich sehr stark auf eine Abgrenzung von Anderen zur Gruppenbildung beziehen. Das zweite Narrativ bezieht sich zwar auf ein kulturelles Fundament, sieht dieses aber als gegeben an und setzt ebenfalls stark auf eine Differenzierung zwischen Innen und Außen. Während in diesen beiden Vorstellungen die Bewahrung der eigenen Kultur in den Vordergrund tritt wird diese im dritten Narrativ zum Wettbewerbsvorteil in einem globalen ökonomischen Wettstreit. Der Kulturwissenschaftler Burkhardt Kolbmüller (2008) stellt das kulturelle Erbe Europas ebenfalls in einen wirtschaftlichen Zusammenhang. Er betrachtet die vielen verschiedenen kulturellen Formationen in Europa als Ressource im globalen Alltag und Wettbewerb. Ebenso sieht er „Kultur“ als Entwicklungshilfe für benachteiligte Regionen an.

Für die Attraktivität von Regionen, zum täglichen Wohlbefinden ihrer Bewohnerinnen und Bewohner und als Randbedingung erfolgreicher wirtschaftlicher Aktivitäten sind kulturelle Angebote unabdingbar. Und sie sind nicht zuletzt auch die Voraussetzung zur Entwicklung eines stabilen, friedlichen Europas und Basis einer europäischen Zivilgesellschaft. (Kolbmüller 2008, S. 318)

Wie Alberth (2013) verweist Kolbmüller (2008) auf eine europäische Zivilgesellschaft als entscheidenden gesellschaftlichen Wandlungsfaktor. Wie kann Kultur zu einer Europäisierung beitragen und welche Rolle spielen die von Alberth (2013) im Zusammenhang der Diskussion einer Europäisierung durch Kultur vorgestellten Narrative? Dazu werden in einem nächsten Schritt verschiedene Vorstellungen von kol-

lektiver Identität näher betrachtet, um Verbindungslinien zwischen Vorstellungen von europäischer Kultur und europäischer Identität herzustellen.

3.2 Europäisierung durch Kultur(politik)

Eine neue Dynamik erfuhr die Frage danach, wie Kultur auf Europa einwirkt, durch die Gründung der Europäischen Union beziehungsweise deren Vorgängerinstitutionen. Der Gründungsmythos der Europäischen Union basiert auf der Idee der Wahrung von „Frieden durch Integration“. Nach zwei Weltkriegen prägten Robert Schumann, Valérie de Gaspié und Jean Monnet diese Formel, nach der die Vertiefung und Erweiterung der Europäischen Union in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht alleine zum Zweck einer dauerhaften Friedenssicherung in Europa dienen sollte (vgl. Schmitt-Egner 2012, S. 16). So bedeuteten alle Erweiterungsrounden weitere Aspekte in diesem Komplex. Vor allem das Ende der Ost-West-Spaltung, welches zumindest offiziell erfolgte und durch die Aufnahme neuer Mitgliedsstaaten 2004, 2007 und 2013 symbolisch markiert wurde, trug zu Identitätsfragen und Zugehörigkeitsdiskursen bei (vgl. Delanty 2013). Das Konzept von „Frieden“ als Integrationsgrundlage war sowohl in Ost als auch West gegeben, auch wenn die beiden Konzepte jeweils anderweitig legitimiert wurden. So dominierte im Osten das Prinzip der Gleichheit über die Freiheit während im Westen materielle über immaterielle Freiheit stand, ohne diese komplett zu negieren (vgl. Schmitt-Egner 2012). „Frieden“ kann auf diese Weise als gesamteuropäische Vorstellung und Legitimation des Zusammenschlusses angesehen werden. Für den Zusammenhalt einer Gesellschaft bildet nach gängigen Vorstellungen eine gemeinsame Identität eine entscheidende Grundlage. Ein politischer Zusammenschluss wird nach Ansicht des politischen Philosophen Furio Cerutti (2011) nicht als legitim und demokratisch angesehen, ohne dass die darin wohnenden Bürger_innen sich darüber bewusst sind, dass sie verschiedene Werte teilen.

Es gibt keine Möglichkeit, das Gemeinwesen wirklich legitim zu machen, wenn es keine Grundlage in einer Identität hat, denn, wie die alten politischen Autoren zu sagen pflegten, kein Gesetz und keine Norm, nicht einmal die ausgeklügeltste, kann wirklich leben, wenn sie nicht in den Seelen der Bürger lebt. (Cerutti 2011, S. 9–10)

Der Politikwissenschaftler Thomas Pedersen (2008) sieht eine bestehende europäische Identität unter anderem als Grundlage für Solidarität, ohne die ökonomischer Ausgleich oder eine gemeinsame Verteidigung nicht möglich seien (vgl. Pedersen 2008, S. 15). Lars Alberth (2013) verwies bereits darauf, dass kulturelle Narrative auf unterschiedlichen Faktoren beruhen beziehungsweise zu verschiedenen Zielsetzungen eingesetzt werden können. Ebenso verhält es sich mit Formationen kollektiver Identität. Die Zielorientierung europäischer Identitätspraxis wird von dem Politikwissenschaftler Peter Schmitt-Egner (2012) verbunden mit der Unterscheidung von ‚Gemeinwohl als ‚objektiver‘ und Gemeinsinn (Vertrauen) als ‚subjektiver‘ Indikator von kollektiver Identität“. (Schmitt-Egner 2012, S. 68) Bezogen auf das bei Alberth (2013) angesprochene gemeinsame europäische Erbe spricht Schmitt-Egner (2012) davon, dass nicht die Herkunft ausschlaggebend ist,

sondern ob sie [eine Kultur] ihre historischen Produkte als ‚Eigenes‘ aneignet, wie sie das Angeeignete interpretiert, wie diese Interpretation in die gesellschaftliche und politische Gegenwart hineinwirkt und ob diese Wirkung innovative Impulse erzeugt. (Schmitt-Egner 2012, S. 76)

Die von Alberth (2013) in der Untersuchung politischer Reden stark verankerte historische Referenzierung wird in der wissenschaftlichen Debatte damit als nicht ausschlaggebend betrachtet, sondern die Interpretation von Kulturgütern als relevant gesetzt. Schmitt-Egner (2012) spricht hier von Kultur, ohne auf die damit bezeichnete Gemeinschaft näher einzugehen. Das Spannungsfeld, in dem sich die Europäische Kommission bewegt, verdeutlichen der Kulturwissenschaftler Robert Bideleux (2009) und der Soziologe Richard Münch (2008). So hat die Europäische Union einerseits erkannt, dass sie kein einheitliches Kon-

zept einer Europäischen Identität verfolgen kann, sondern gemeinsame Normen und Regeln propagieren muss um nicht in nationale, autoritäre Konzepte zurückzufallen. Zu diesem Zwecke verfolgt sie plausible Strategie einer „Einheit in der Vielfalt“ (vgl. Bideleux 2009, S. 5). Andererseits kann von einer europäischen Identität erst dann die Rede sein,

wenn sich gemeinsame Haltungen feststellen ließen, die einen bedeutenden Einfluss auf das Denken und Handeln der europäischen Bürger haben (Münch 2008, S. 78).

Die Europäische Kommission steht damit in diesem Politikfeld vor dem Dilemma einer gleichzeitigen Aufrechterhaltung von Verschiedenheit vor dem Hintergrund der Bildung einer gemeinsamen Identifikationsfolie. Auf diese Weise kommen unterschiedliche Aspekte von Identität und Zivilgesellschaft zum Tragen, die zusammenspielen, sich ergänzen oder sich widersprechen und wissenschaftlich erforscht werden. Wie lassen sich diese verschiedenen Aspekte von Identität begrifflich fassen? Im Folgenden werden theoretische Vorstellungen einer politischen, kulturellen und zivilen europäischen Identität vorgestellt und diskutiert sowie abschließend auf das Konzept der subjektiven Europäisierung verwiesen.

3.2.1 Europäische politische Identität

Furio Cerutti (2011) geht davon aus, dass Identität nicht von außen hergestellt werden kann, sondern von den Mitgliedern einer Gruppe als gemeinsames Merkmal anerkannt werden muss.

Sie [Identität] ist die Gesamtheit von Weltbildern, Werten und Prinzipien, die wir als die unseren anerkennen. Soweit wir diese teilen, fühlen wir uns als ein ‚wir‘. (Cerutti 2011, S. 12)

Nur Gemeinschaften, in die Personen hineingeboren werden oder an die sie durch historische territoriale Zusammenhänge gebunden sind, stellen damit nach Cerutti (2011) eine politische Gemeinschaft

im engeren Sinne gegenüber einem willentlichen Zusammenschluss dar. Eine gemeinsame politische europäische Identität scheint damit im ersten Moment schwer erreichbar, da sich „die Europäer_innen“ erst nach und nach bilden und eine gemeinsame Identität nicht durch Geburt vermittelt wird.

European identity is more about a sense of ‘becoming’, something nobody is simply by birth, because it is permanently in evolution, drawing from this, and not from specific contents, its specificity. (Sassatelli 2009, S. 198)

In den von Alberth (2013) untersuchten Narrativen europäischer Kultur tauchen hingegen die nach Cerutti (2011) für eine politische Identität notwendigen Merkmale wie gemeinsame Werte und Prinzipien durch den Verweis auf die Verfassung auf. Damit ließe sich eine politische europäische Identität basierend auf dem Bild gemeinsamer Wertvorstellungen formen. Cerutti (2011) bezweifelt jedoch, dass diese bereits besteht, da für ihn die europäischen Nationen zwar eine gemeinsame kulturelle Identität entwickelt haben, während sie sich unterdessen in zahlreichen Kriegen bekämpften. Delanty (2013) fordert daher dazu auf, die europäische politische Gemeinschaft über genau diese Konfliktpunkte zu definieren.

[...] this will require us to see political community in terms of difference, conflict and self-problematization as opposed to seeing it as a coherent and underpinned by a fixed set of cultural reference points. (Delanty 2013, S. 289)

Damit können nach Ansicht von Delanty (2013) kulturelle Referenzierungen, die nach Kohärenz und Einheit verlangen, umgangen werden. Eine politische Identität kann sich demnach aus der Anrufung positiv besetzter Wertvorstellungen sowie aus negativ konnotierten Konfliktbildern, die auf die Absenz dieser Werte verweisen, speisen. Wie die nach Cerutti (2011) zumindest in Teilen bestehende kulturelle Identität der Europäer_innen aussieht und welche kulturellen Referenzpunkte für die Entwicklung oder Stärkung dieser herangezogen werden, wird im Folgenden betrachtet.

3.2.2 Europäische kulturelle Identität

Zahlreiche Wissenschaftler_innen (vgl. Hall 1992, Bhabha 1994) weisen darauf hin, dass kollektive Identitäten über kulturelle Artefakte entstehen können. Identitäten werden in diesem Zusammenhang durch eine gemeinsame Sprache und Geschichte belegt. Diese führen zu verschiedenen Mythen, Narrativen und Symbolen, die geteilt werden (vgl. Lähdesmäki 2012, S. 61). Die von Alberth (2013) angesprochenen symbolischen kulturellen Referenzierungen, auf die in den Narrativen europäischer Kultur weitgehend verzichtet wird, finden sich in dieser Vorstellung wieder.

Auch Giacomo Tagiuri (2014) verweist darauf, dass kulturelle Werke eine erfolgsversprechende Strategie für die Bildung einer europäischen Identität darstellen können, da sich in ihnen europäische Traditionen und Bräuche spiegeln, die nationale Grenzen überschreiten und bestärkt damit Cerutti (2011), der Tendenzen einer historisch gewachsenen kulturellen Identität der Europäer_innen ausmacht. So kann Musik und vor allem die Oper als gemeinsame europäische Sprache gelesen werden, die durch die Reisen und Verbindungslinien zwischen den Künstler_innen entstand.

Artists and intellectuals travelled the continent centuries before the common market opened up national borders to the free movement of labour. And so did cultural objects, together with the values and ideas that they incorporated. (Tagiuri 2014, S. 159)

Die Europäische Kommission scheint mit der Förderung von Kunst auf diese Strategie zu setzen. In den von der Kulturwissenschaftlerin Gudrun Quenzel (2005) untersuchten Dokumenten europäischer Kulturpolitik spielen kulturelle Repräsentationen eine große Rolle. Diese drücken vereinfachte Vorstellungen von Sinn- und Bedeutungszusammenhängen einer Gemeinschaft aus und bilden Identifikationsangebote in komplexen Gemeinschaften. Die Europäische Union setzt im Rahmen ihrer Kulturpolitik vor allem auf europäisierte nationale Kulturgüter als Repräsentationen europäischer Identität.

Daraus resultieren drei Formen der Identifikationsangebote an die Subjekte mit der eigenen (europäisierten) Nation, mit anderen (europäisierten) Nationen und mit Europa. (Quenzel 2005, S. 201)

Ebenso werden damit auch die dieser Konzeption zugrundeliegenden Nationen gestärkt und ihren Kulturgütern Bedeutung zugewiesen. Damit werden vor allem positiv besetzte Bilder genutzt und verstärkt, die kontinuierliche historische und geographische Referenzierungen zulassen.

Kurz, die Europäische Union konzipiert Kunst und Kultur als das Schöne, Gute und Wahre und schließt damit an kulturpolitische Traditionen an, wie sie auch in der Entstehungszeit der Nationalstaaten etabliert wurden. (Quenzel 2005, S. 202–203)

Diese Identifikationsangebote erfüllen damit die von Alberth (2013) unter Rückgriff auf Walter Benjamin herausgearbeiteten Anzeichen der Fabrikation von Kultur. Kulturelle Repräsentationen werden in den Reden europäischer Kultur jedoch kaum noch aufgegriffen, da die Strategie einer kulturellen Identität die Gefahr in sich birgt, sowohl ausgrenzend zu wirken als auch wenig realistisch in der Umsetzung zu sein scheint. Der Ansatz einer kulturell geprägten europäischen Identität war laut Tagiuri (2014) in einer aus Westeuropäischen Staaten bestehenden Europäischen Union möglich zu sein, in einer nun deutlich erweiterten Staatengemeinschaft würde dieser jedoch zu großen Spannungen führen. Ein kultureller europäischer Bezugsrahmen hat damit nur solange Bestand hat, wie er keine essentialistische Zuordnung versucht, sondern offen für weitere Faktoren bleibt (vgl. Sassatelli 2009):

In turn, the European frame too is only accepted as long as it reflexively applies this inclusivity to itself, that in on the condition that it does not impose a specific, exclusive and essentialist content. Whether this deserves or not to be called a (cultural) identity depends, obviously, on what our expectations are. (Sassatelli 2009, S. 198)

Kulturelle Identität benötigt dieser Ansicht nach nicht unbedingt Repräsentationen, die auf eine Besonderheit verweisen, sondern Bedingungen in denen verschiedene Eigenheiten entstehen und ausgedrückt werden können (vgl. Sassatelli 2009). Die laut Quenzel (2005) häufige nationale Verankerung der Artefakte lässt darauf schließen, dass die Entwicklung einer kulturellen europäischen Identität jedoch Gefahr läuft, diese Offenheit zu verlieren oder nicht zu entwickeln. Neben der Anrufung kultureller Referenzierungen und politischer Werte lassen sich jedoch auch identitäre Vorstellungen, die sich stärker auf die Individuen in den Gesellschaften beziehen, herausarbeiten, wie im Folgenden dargestellt wird.

3.2.3 Europäische zivile Identität und Zivilgesellschaft

Neben verschiedenen kulturellen Repräsentation, die von Seiten der Europäischen Union in ihrer Kulturpolitik als Identifikationen angeboten werden, besteht nach Quenzel (2005) eine weitere Strategie der Identitätskonstruktion durch die Europäische Kommission. Diese greift auf Netzwerke zurück und stößt die Bildung einer Kommunikationsgemeinschaft an.

Identität bildet sich in diesem Prozess weniger über eine abstrakte Identifikation mit Werten, Kulturgütern, Nationalstaaten etc., sondern über konkrete Erfahrungen in der Kommunikation. Gleichzeitig können einzelne Netze wiederum als Repräsentationen Europas fungieren und so als Identifikationsobjekte dienen. (Quenzel 2005, S. 203)

Die Identität der Europäer_innen kann nach Tagiuri (2014) nur über diesen zweiten Weg einer vernetzten Gesellschaft entstehen.

The continent's identity, the argument goes, cannot be cultural – based on a shared set of traditions, artistic forms and ideas – but only civic, rooted in a social contract. In such a context, a cultural policy could not define the content of one European culture but would have to connect and promote what happens locally. (Tagiuri 2014, S. 164)

Die Integration erfolgt in diesem Sinne nicht mehr durch die Anrufung kulturelle Repräsentationen, sondern durch eine „zivile Form der Sozialintegration“ (Risse 2010, S. 28). Diese geschieht durch die Etablierung gleicher staatsbürgerlichen Rechte aller Europäer_innen, unabhängig davon in welchem Staat der Europäischen Union sich diese befinden beziehungsweise wo diese geboren wurden (vgl. Gerhards und Lengfeld 2014). Es sind in dieser Konzeption nicht mehr die nationalen Kulturgüter, die europäisiert werden, sondern die zivilen Rechte der Staatsbürger_innen.

Diejenigen Rechte, die vormals nur den Bürgern eines Nationalstaates zustanden, werden also europäisiert. (Gerhards und Lengfeld 2014, S. 205)

Die Zubilligung von Rechten ist eines der Hauptmerkmale der Europäischen Union und auch im Hinblick auf die Bürger_innen neuer Mitgliedsstaaten weitgehend abgeschlossen. Wie bildet sich daraus eine Unionsbürgerschaft mit einer gemeinsamen Identität? Der Europarechtsprofessor Stijn Smismans (2007) gibt hier erste Hinweise, die sich auf die politische Durchführung beziehen und das politische Subsidiaritätsprinzip der Vernetzung auf die Ebene der Bürger_innen erweitert. Ebenso wie nicht alle Politikbereiche vergemeinschaftet sind, plädiert er für die Beschränkung der Europäischen Union auf die Vernetzung einzelner Akteur_innen, um Informationen und Wissen auszutauschen. Diesen Netzwerkgedanken bezogen auf den Austausch führt der Politikwissenschaftler Engin Isin (2013) weiter aus, der sich hier für eine aktive Rolle des Einzelnen ausspricht. Dieser muss für die Ausübung seiner Bürgerschaft in Kontakt mit anderen treten und sich darüber über seine eigene Identität und den Zusammenhang mit anderen klar werden.

Citizenship is performed in the sense that it involves being and acting with others, negotiating different situations and identities, articulating ourselves as distinct yet similar to others in our everyday lives, asking questions of right and wrong and acting as citizens. (Isin 2013, S. 22)

Im Hinblick auf die Entwicklung einer europäischen Bürgerschaft wird diese für die Bürger_innen Europas am ehesten fassbar, wenn sie von Personen, die sich zu einem zukünftigen Europa bekennen, ausgeübt wird (vgl. Isin 2013). Gleichzeitig sollen sich diese Bürger_innen auch mit den Institutionen und Prozessen, die von der europäischen Politik in Gang gesetzt werden beziehungsweise in dieser verankert sind, ausekennen. Zudem sollen diese Personen sowohl politisch als auch gesellschaftlich in grenzüberschreitenden Zusammenhängen tätig sein (vgl. Kaiser 2012). Dass diese Anforderungen den Personenkreis, der hierfür in Frage kommt, einschränken, wird deutlich. Damit stellt sich die Frage, ob dabei nicht auch wieder eine Elitenbildung unter denjenigen stattfinden würde, die sich untereinander austauschen, denen aber der die Bezüge zu anderen Bürger_innen in Europa fehlen. Diese Strategie wird damit, gerade auch in Bezug auf Solidarität, als schwierig betrachtet.⁶

Die Solidarität neu europäisch zu denken, geht nicht ohne Konflikt. Keine Solidarität entsteht ohne politische Auseinandersetzungen. Die Frage ist, ob Europa Bürger schaffen sollte oder Bürger Europa schaffen sollten. Die Illusion, die Solidaritätsfrage durch den Identitätsbegriff zu umgehen, zeigt das Scheitern der ersten Option. Die Nationalstaatsbildung im europäischen 19. Jahrhundert war ein Beispiel des zweiten Weges. Es ist viel schwieriger auf europäischer Ebene und über hundert Jahre später das letztere – Bürger machen Europa – zu wiederholen, möglicherweise sogar zu schwierig. (Strath 2012, S. 40–41)

Top-down, also im Versuch der Logik „Europa gestaltet seine Bürger_innen“ zu folgen, startete die Europäische Gemeinschaft mit der Einführung des Regionalfonds (EFRE) in den 1970er Jahren zahlreiche Programme und Fonds, die sich aus dem Gedanken der

6 Zum Konzept einer kosmopolitischen Solidarität, die sich von national ausgerichteter Solidarität durch die Anerkennung von Differenz unterscheidet, und damit die für die politische Identität geforderten Auseinandersetzung ebenfalls erfüllt, siehe Beck und Grande (2004). Darin wird eine mögliche Verfassung Europas als „*normatives Fundament für die Konstitutionierung einer europäischen Zivilgesellschaft*“ (Beck und Grande 2004, S. 342) angesehen, die zur Schaffung eines europäischen Kosmopolitismus beitragen soll.

Solidarität untereinander speisen und die wirtschaftliche und soziale Annäherung zwischen den Mitgliedsstaaten bezwecken sollten. Das Kulturprogramm scheint sich in die von Isin (2013) und Kaiser (2012) geforderte Logik der Suche nach „europäischen Bürger_innen“ einzuschreiben. Gleichzeitig stellt sich jedoch die Frage, wer alles zu denjenigen gehört, die Rechte und Pflichten auf europäischer Ebene erhalten und wer weiterhin durch dieses Konzept ausgeschlossen wird. Ebenso fehlt eine Beschreibung der spezifischen Rolle, die „die Kultur“ beziehungsweise kulturelle Akteur_innen in diesem Konzept einnehmen können. Die ehemalige Senatorin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Berlin, Adrienne Goehler (2006) unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einer Zivilgesellschaft und einer Kulturgesellschaft. Letztere führt über den niedrigen Konsens einer Zivilgesellschaft, den Goehler (2006) als das Zusammenwirken von nicht-staatlichen und nicht-ökonomischen Interagieren der Menschen ansieht, hinaus. Eine Kulturgesellschaft, die auf den Künsten basiert und gleichzeitig zivil verfasst ist, hat hingegen das Potential, sich aufeinander beziehen und kommunizieren zu können.

Mein Verständnis von Kulturgesellschaft betrachtet die Künste und Wissenschaften als *Conditio sine qua non* einer zivil verfassten Gesellschaft, deren herstellende Tätigkeiten ein Gemeinschaft stiftendes Potenzial haben. Eine Zivilgesellschaft meint bloß das nicht-staatliche und nicht-ökonomische Interagieren der BürgerInnen. Die Idee einer Kulturgesellschaft hingegen setzt eine weitere Voraussetzung: ein soziales Aufeinander-Bezug-nehmen-Können, die Möglichkeit der Kommunikation durch ein kulturelles Verständnis. (Goehler 2006, S. 75–76)

Die Kommunikation, die mit Hilfe der Künste erfolgt, verweist auf einen weiteren Aspekt, welcher von diesen im Hinblick auf ein umfassendes Verständnis einer zivilen Identität über ein staatsbürgerliches Denken hinaus geleistet werden muss. So spielt die Frage der kulturellen Teilhabe im Rahmen einer Debatte der Wirtschaftlichkeit der Künste des Kunstmarkts in globalen Zusammenhängen eine zentrale Rolle. Wenn man kulturelle Teilhabe als Menschenrecht ansieht,

sind die Künstler_innen in der Pflicht, diese einem breiten Publikum zugänglich zu machen, um sich nicht Fragen nach einer weiterhin vorhandenen „exception culturelle“ stellen zu müssen.

Dem Recht der Kulturproduzenten steht ein Recht des Kulturnutzer[s] gegenüber. Mit anderen Worten: Man kann den Schutz des geistigen Eigentums nur dann einfordern, wenn man sich mit der gleichen Energie darum kümmert, dass eine kulturelle Teilhabe von allen auch sichergestellt ist. (Fuchs 2014, S. 45)

Dadurch sind auch verschiedene Minderheiten einzubinden, die dann wiederum auf Europa einwirken können und sollen. Nach Schmitt-Egner (2012) ist nicht alleine die Teilhabe ausschlaggebend, sondern auch ob diese Erzählungen zu einer Veränderung der Gesellschaft führen.

Entscheidend ist nicht, ob die Ethnien ihre Narrationen einbringen können, sondern wie diese Narrationen Europa verändern, als kulturelrelativistisches Aggregat mit den Einbruchstellen repressiver Wertvorstellungen als legitime Handlungsorientierungen, oder als Genese eines öffentlichen Raums, indem die Mindeststandards der Menschenrechte und Grundfreiheiten als normative Grenze aller ‚stories‘ zu gelten haben. (Schmitt-Egner 2012, S. 60)

Eine zivile europäische Identität kann sich damit wie die politische Identität auf gemeinsame Wertvorstellungen stützen ohne Gefahr einer zu großen Abgrenzung zu laufen. Gleichzeitig bleibt das Konfliktpotential durch die Differenz der Bürger_innen enthalten. Ebenso kann eine zivile Identität nach den vorgestellten Ansichten erst durch einen gemeinsamen Kommunikationsraum entstehen, der auf Austausch zwischen den Europäer_innen beruht. Büttner und Mau (2010) setzen daher den Konzepten kollektiver Identitäten die Theorie einer niederschweligen, subjektiven Europäisierung gegenüber, wie im Folgenden erläutert wird.

3.2.4 Subjektive Europäisierung

Die Frage nach dem grenzüberschreitenden Engagement europäischer Bürger_innen, die als Vorbilder für eine Unionsbürgerschaft gelten, wirft neue Aspekte, bezogen auf die Identitätsbildung, auf. Büttner und Mau (2010) sprechen in diesem Zusammenhang von horizontaler Europäisierung, durch die sich eine europäische Identität herausbilden könnte, beziehungsweise fordern dazu auf, die Frage nach der Identität als sekundär zu betrachten.

Wir gehen davon aus, dass sich die Verbundenheit und horizontale Europäisierung der europäischen Nationalstaaten auch und vor allem im gesellschaftlichen Alltagsleben in vielfältigen horizontalen Aktivitäten und sozialen Verflechtungen über staatliche Grenzen hinweg widerspiegeln müsste, bevor man sinnvoller Weise von der Herausbildung einer europäischen oder gar kosmopolitischen Gesellschaft sprechen kann. (Büttner und Mau 2010, S. 275)

Büttner und Mau (2010) stellen Begriffen wie „Identität“ und „Gemeinschaft“, die kollektives Erleben betonen, die These der subjektiven Europäisierung gegenüber, die ihrer Ansicht nach die durch die Europäische Union und ihre Vorgängerorganisationen ausgelösten Prozesse und zunehmende Verflechtung zwischen den Staaten eher begreifbar machen kann. Subjektive Europäisierung vollzieht sich ihrer Ansicht nach durch

- 1) die Erweiterung des individuellen Erfahrungs- und Handlungsraums,
- 2) die Zunahme interkultureller Erfahrung und Fremdhheitsfähigkeit und
- 3) die Entstehung eines europäischen Interdependenzbewusstseins. (Büttner und Mau 2010, S. 311)

Alleine zunehmende grenzüberschreitende Beziehungen führen jedoch nicht zwangsläufig zur Entstehung eines Zusammengehörigkeitsgefühls oder tragen zu einer Solidargemeinschaft bei. Diese benötigen für ihre Existenz stabile Formen der Vernetzung in Institutionen, die die Vergemeinschaftung anhaltend praktizieren und ausleben

(vgl. Büttner und Mau 2010, S. 279). Damit schließen sich Büttner und Mau (2010) den Forderungen, die in Bezug auf eine europäische Zivilgesellschaft anklagen, an und bringen den Faktor der Nachhaltigkeit beziehungsweise der Wiederholung mit ein. Gleichzeitig kann eine subjektive Europäisierung auch zu europäischer Identität führen. Durch die grenzüberschreitenden Interaktionen und der damit verbundenen zunehmenden „Transnationalisierung alltäglicher Aktivitäten“ (Büttner und Mau 2010, S. 281) ändert sich der räumliche Bezugsrahmen der jeweiligen Personen. In diesem Zusammenhang ändern sich auch „die Imaginationen des eigenen und bekannten Territoriums“ (Büttner und Mau 2010, S. 281). Hierzu sollen bereits einfache Grenzüberschreitungen und Urlaubsreisen ausreichen. Zuvor unbekannte Gegenden werden dem Einzelnen zugänglich und als bekanntes Gebiet wahrgenommen. Büttner und Mau (2010) schränken zugleich ein, dass nur, insoweit sich diese Erfahrungen auf ein als Europa wahrgenommenes geographisches Gebiet beziehen, subjektive Europäisierung stattfindet. Die Schwierigkeit einer wahrgenommenen Europäisierung in einer globalisierten Welt, in der Urlaubsreisen über Europa hinausgehen und Onlinebestellungen nicht selten bei einem amerikanischen Unternehmen erfolgen, wird damit deutlich. Einen weiteren Schritt subjektiver Europäisierung bildet demnach die Zunahme von interkultureller Erfahrung und Fremdfähigkeit. Neben der Erfahrung der Erweiterung des eigenen Handlungsraums durch Grenzüberschreitungen wird die jeweilige Person ihren „kulturellen Erfahrungs- und Erwartungshorizont“ (Büttner und Mau 2010, S. 281) ändern.

Der Umgang mit anderen Kulturen und Nationen verändert sich, Menschen lernen vermehrt Differenz zu ertragen und zu überbrücken, sie werden insgesamt ‚fremdfähiger‘. Ungeachtet aller Konflikte, Enttäuschungen und Ängste, die auch mit dem europäischen Integrationsprozess einhergehen, kann die stärkere Eingebundenheit in paneuropäische Aktivitäten und Beziehungen eine Triebfeder für universelle und kosmopolitische Einstellungen sein. (Büttner und Mau 2010, S. 281)

Gleichzeitig wird hier ebenfalls durch den Verweis auf „universelle und kosmopolitische Einstellungen“ die Begrenztheit dieser Erfahrungen bezogen auf eine subjektive Europäisierung deutlich (siehe auch 4.2.2 für die theoretische Fundierung des Konzepts der subjektiven Europäisierung sowie 4.2.3 für mögliche einschränkende Faktoren). Büttner und Mau (2010) gehen davon aus, dass sich, auch wenn grenzüberschreitende Aktivitäten nicht zu einer Änderung der Einstellungen des Einzelnen führen, dieser mit der eigenen Herkunft und seinen Werten und Normen auseinandersetzen muss. Es stellt sich damit die Frage, ob diese Auseinandersetzung nicht bereits eine Änderung der eigenen Einstellungen bedeutet. Ebenso wird deutlich, dass sich die Überschreitung von Grenzen nicht unbedingt auf die aktive Überwindung nationaler Grenzen durch den Einzelnen beziehen muss, da dieser auch bereits im Alltag in die unterschiedlichsten Interaktionen mit ihm „Fremden“ treten kann.

Der letzte Punkt einer subjektiven Europäisierung ist die Entstehung eines europäischen Interdependenzbewusstseins, welches durch die fortschreitende europäische Integration und die damit verbundene Aufhebung von Zöllen und die Vereinheitlichung der Normen, Regeln und Standards sowie der Zahlungsmittel bedingt ist. Die einzelnen geographischen Räume und Ebenen wirken auf den Einzelnen verflochten und werden nicht mehr als unverbunden nebeneinander existierend betrachtet. Probleme werden in größeren Komplexen erfasst und deren Wechselwirkungen miteinbezogen. Allerdings stellt sich dieser Prozessschritt erst ein, wenn der Alltag der Menschen von Europa durchdrungen wird. Büttner und Mau (2010) vermuten, dass dieser Schritt im Falle zunehmender transnationaler Erfahrungen und den damit verbundenen Erkenntnissen über die Lebensweise in anderen geographischen Kontexten eintritt. Im Gegensatz zu Benedict Anderson (1983) und dessen Konzept der „imagined communities“ handelt es sich um ein Zusammenhangsgefühl anstelle der stärkeren Empfindung der Zusammengehörigkeit.

Dies prägt sich umso mehr aus und gewinnt an sozialer Tiefe, je mehr Europa ‚aus erster Hand‘ erlebt wird und je mehr sich die alltäglichen

Lebenszusammenhänge europäisieren. Dieses Zusammenhangsgefühl mag diffuser und weniger greifbar sein als die Vorstellungen von Zusammengehörigkeit und Verbundenheit im nationalstaatlichen Rahmen (vgl. Anderson 1983), aber es führt dennoch dazu, dass Menschen lernen, die Gesellschaft und Politik Europas mehr in ihrer Verflechtung und Abhängigkeit zu begreifen. (Büttner und Mau 2010, S. 282)

Damit ist zu hinterfragen, inwieweit das von Büttner und Mau (2010) angesprochene Zusammenhangsgefühl tatsächlich einer Vorstellung von Identität entspricht und ob sich dieses durch die angeführten Schritte einer subjektiven Europäisierung ergibt. Der aktuell allgegenwärtige Bezug auf Europa durch die aufeinanderfolgend als Immobilien-, Finanz- und Eurokrise bezeichnete wirtschaftliche Lage und die damit verbundenen negativen Wahrnehmungen der Europäischen Union sowie die daraus entstandenen nationalistischen Tendenzen lassen vermuten, dass die Durchdringung des Alltags weniger bedeutend als transnationale Erfahrungen für die Herausbildung eines Zusammengehörigkeitsgefühls ist. Wie beziehen sich die verschiedenen Vorstellungen von Identitäten und die kulturellen Narrative insgesamt aufeinander? Während das von Alberth (2013) vorgestellte kulturelle Narrative eines „Europa als Fortschrittsprojekt“ auf der Vorstellung einer politischen europäischen Identität basiert und zu dessen Gestaltung und Umsetzung einer zivilen Identität bedarf, findet sich das zweite Narrativ, welches Kultur als „kulturelles Fundament“ ansieht in dem Konzept einer kulturellen europäischen Identität wieder. Das Verständnis von Kultur als „Ressource und Humankapital“ lässt sich durch den verstärkten Hinweis auf den Austausch von Gütern im Konzept der subjektiven Europäisierung von Büttner und Mau (2010) teilweise wiederfinden, ist jedoch mit diesem nicht deckungsgleich. Im Falle der Vorstellung von Kultur als „Innovation und Humankapital“ ist daher eher von einer „wirtschaftlichen europäischen Identität“ zu sprechen. Dieses dritte von Alberth (2013) vorgestellte Narrativ bezieht sich im Gegensatz zu den gesellschaftlichen identitären Konzepten stärker auf den kulturellen Sektor selbst. Wie sich dieser auf europäischer Ebene bildet und wie die Politik auf diesen einwirkt, wird im Folgenden erläutert.

3.3 Europäisierung von Kultur(politik)

Culture is political; it is about power, threats to identity and opportunities.
(Nectoux 2000, S. 159)

In den vorangegangenen Punkten wurde erläutert, wie nach verschiedenen stichwortgebenden Autor_innen eine gemeinsame europäische Identität aussehen und entwickelt werden könnte. Im Folgenden wird danach gefragt, inwieweit „Kultur“ und Kulturpolitik selbst „europäisiert“ werden. Die Kulturwissenschaftlerin Banu Karaca (2010) führt an, dass Kulturpolitik sowohl der Erleichterung, der Kontrolle oder der Förderung von Kultur und Kunst dient. Diese kann dabei einerseits stärker zur Bewahrung von kulturellem Erbe aber auch der politischen und rechtlichen Bedingungen, unter denen Künstler_innen leben und arbeiten, dienen. Andererseits vereint die Kulturpolitik aber auch Aspekte, die zur gesellschaftlichen Steuerung und zu deren Wandel eingesetzt werden. Banu Karaca sieht die aktuelle staatliche Finanzierung von Kunst vor allem durch die damit verbundene Förderung der Zivilgesellschaft legitimiert.

Whatever functions it might assume, there is only one singular reason deemed legitimate – officially speaking – in modern nation states to fund the arts, and that is its proposed civic impact. The formulation of this civic impact, of course, may differ – be it that art ‘communicates our common humanity,’ ‘allows us to reflect critically upon ourselves and the world,’ or ‘enhance democracy.’ (Karaca 2010, S. 126)

Die Kulturpolitik scheint sich damit von der von Miller und Yúdice (2002) benannten ästhetischen Komponente von Kultur zu lösen. Gleichzeitig fördert die Europäische Union jedoch kulturelle Organisationen in verschiedenen Disziplinen der Künste, die damit im „Feld kultureller Produktion“ wirken.⁷ In diesem stehen, durch zwei gegen-

7 Pierre Bourdieu 1999 sieht die Gesellschaft als sozialen Raum, der in unterschiedliche Felder wie Politik und Politik unterteilt werden kann. Unter einem Feld ist „*ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen*“ Bourdieu und Wacquant 1996, S. 127 zu einem bestimmten Zeitpunkt zu verstehen. Ihre Ausprägung erhalten die Felder demnach durch die konkurrierende Positionierung von Akteur_innen und Institutionen in demselben.

sätzliche Hierarchisierungsprinzipien, diejenigen, die das Feld ökonomisch und politisch besetzen, denjenigen gegenüber, die dem autonomen Prinzip einer „Kunst um der Kunst Willen“ folgen, Scheitern als Zeichen des Auserwähltseins ansehen und wirtschaftlichen Erfolg als Zeichen der Anbiederung an den Zeitgeschmack (vgl. Bourdieu 1999, S. 344) verstehen.

Diese Auseinandersetzung ist ebenfalls davon abhängig, über welchen Grad an Autonomie das Feld als Ganzes verfügt, also inwieweit sich das Feld eigene Normen und Sanktionen auferlegen kann, die sich bei allen Hersteller_innen von Kulturgütern etablieren und die externe Nachfrage zum nachrangigen Faktor der internen Bewertung machen. Das künstlerische Feld wird in diesem Fall zu einem Gegenentwurf zum von Nachfrage getriebenen wirtschaftlichen Feld. Wertigkeit hat in diesem Verständnis Interesselosigkeit.

Die Wertigkeit eines Kunstwerkes wird damit bei Bourdieu (1999) nicht alleine durch die Künstler_innen bestimmt, sondern von den anderen Akteur_innen des Feldes künstlerischer Produktion mit festgelegt. Kritiken und Rezensionen sowie die Wertschätzung durch die eigene Konkurrenz spielen in dieser Machtkonstellation ebenso eine Rolle für die Akzeptanz der Künstler_innen (vgl. Smudits 2014). Der Wert des Kunstwerkes lässt sich also nicht nur monetär ausdrücken, sondern wird auch durch kulturelles und symbolisches Kapital bestimmt. Symbolisches Kapital umfasst das Prestige und die Berühmtheit, die mit dem Maß an akkumuliertem Kapital einhergeht.

Die Klasse, die genügend kulturelles und symbolisches Kapital akkumuliert hat, übt im Feld der künstlerischen Produktion Konsekrationsmacht aus, das heißt sie bestimmt über den legitimen Geschmack, über legitime Kunst; zugleich dokumentiert sie damit ihren ‚Sinn für Distinktion‘ gegenüber der bildungsbeflissenen Mittelschicht, dem Kleinbürgertum und der Arbeiterschicht. (Müller-Jentsch 2012, S. 23–24)

Gesellschaftlich betrachtet, wird über Kunst Ungleichheit und damit Distinktion aufrechterhalten beziehungsweise legitimiert. Kunst wird jedoch nicht nur innerhalb der Gesellschaft als Mittel der Distinktion verwendet, sondern auch die Künstler_innen kämpfen innerhalb des Feldes künstlerischer Produktion um Macht und Deutungshoheit und darum, sich voneinander abzugrenzen. Die Förderung durch die Europäische Union greift damit einerseits in das kulturelle Feld durch die Zuweisung von Kapital ein, gleichzeitig bringt sie sich damit in den Diskurs um die Wertigkeit der Kunst ein. Durch die Unterstützung von Kooperationen und der Bildung von Netzwerken versucht die Europäische Union das Feld der kulturellen Produktion intern zu europäisieren. Bezogen auf zivile Akteur_innen kommt die Politikwissenschaftlerin Rosa Sanchez Salgado (2014) in ihrer Dissertation zum Ergebnis, dass Fördermittel starken Einfluss auf die Ausrichtung von Organisationen haben. Sie untersucht inwieweit supranationale Einrichtungen zu einer Europäisierung nicht nur der Zivilgesellschaft an sich, sondern der Ausrichtung von „zivilgesellschaftlichen Organisationen (CSO)“⁸, auf Europa beitragen. Sie kommt zum Schluss, dass die Möglichkeit, europäische Fördermittel zu erhalten, die strategische Ausrichtung der Einrichtungen verändert hat.

When attention is directed to the moment at which the decision to go European is taken, the major dynamics at work is the usages by Europe. Opportunities for CSOs have been created by the Commission official because this served their own political agenda. (Sanchez Salgado 2014, S. 11)

In den Feldern, in denen keine Programme existieren hat dagegen kaum Europäisierung stattgefunden (vgl. Sanchez Salgado 2014). Gleichzeitig verfolgt die Europäische Kommission durch die Förde-

8 Unter „Civil Society Organisations“ (CSO) werden alle Formen, in den sich die Zivilgesellschaft auf freiwilliger Basis organisiert, zusammengefasst. Diese umschließen nach Definition der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) sowohl Nichtregierungsorganisationen, Organisationen indigener Gemeinschaften oder lokale Zusammenschlüsse.

zung von Kooperationen das Ziel, Beispiele der Zusammenarbeit zu schaffen und damit eine zivile europäische Identität der Teilhabe vorzuleben (vgl. Quenzel 2005, S. 203).

Die europäische Kulturpolitik wird somit zwischen verschiedenen Akteur_innen, in unterschiedlichen Zusammenhängen und Kooperationen, ausgehandelt und die Umsetzung dieses Aushandlungsprozesses kulturell geformt. Wie sich die Förderung der Europäischen Union im Kulturbereich auf die im kulturellen Sektor tätigen Einrichtungen auswirkt und wie diese ihre Macht im Feld der künstlerischen Produktion nutzen beziehungsweise ausbauen wollen, wird in Punkt VII zusammenfassend dargestellt. Ebenso wird bei der Untersuchung der Intention der geförderten Kooperationsprojekte zwischen 2007 und 2013 betrachtet, inwieweit sich die untersuchten Projekte auf Europa ausrichten oder sich in ihrer Tätigkeit um Europa herum bewegen (siehe 4.3.3). Bevor näher auf diesen Aspekt eingegangen wird, werden die Kulturpolitik der Europäischen Union, deren Geschichte, Konzepte und Inhalte näher erläutert.

4 Kulturpolitik der EU – Geschichte, Konzepte, Inhalte

4.1 Entstehung EUropäischer Kulturpolitik

Während der Europarat bereits 1954 die Europäische Kulturkonvention (Europarat 1954) verabschiedete, nahm die Europäische Union Kultur erst 1992 in den Vertrag von Maastricht auf. Sowohl die Kulturkonvention als auch der heutige Artikel 167 des Vertrags über die Arbeitsweise der EU beziehen sich auf ein gemeinsames „kulturelles Erbe“ (Europäische Union 2008) und verpflichten die Staaten zur Kulturförderung. Aufgrund der späten Einbindung von Kultur in das Vertragswerk der Europäischen Union verweist Artikel 167 auf die Zusammenarbeit mit dem Europarat, die Förderung erfolgt allerdings überwiegend getrennt. Aus der Europäischen Kulturkonvention gingen zum Beispiel das Europäische Jugendzentrum und der Europäische Fonds zur Filmförderung Eurimages hervor. Die Aktivitäten des Europarats zielen damit entschiedener auf die Förderung einer europäischen kulturellen Identität. So sollen beispielsweise die inzwischen neunundzwanzig Kulturwege des Europarats⁹ eine Entdeckungsreise dieser Identität ermöglichen. Gleichzeitig gewährt der Europarat mit dem Compendium¹⁰ einen Überblick über die nationale Kulturpolitik der europäischen Staaten.

Die EU legte 2007 mit der „europäischen Kulturagenda“ (Europäische Kommission 2007) ein umfassendes kulturpolitisches Dokument vor, das ihre Kulturpolitik bündelt – ein Bereich indem sie aber nicht unmittelbar intervenieren kann. Wie in der Kulturkonvention steht auch in der Kulturagenda die Förderung kultureller Vielfalt und interkulturellen Dialogs an erster Stelle. Das Programm basiert auf Ideen der 1980er Jahre. 1985 war Athen die erste europäische Kulturhaupt-

⁹ <http://www.culture-routes.net/routes>, 11.10.2015.

¹⁰ <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php?language=de>, 23.09.2015.

stadt. Getragen durch das weiterhin damit verknüpfte Prestige wird der Titel im Turnus neu vergeben. Seit 2001 führen meist zwei Städte den Titel, seit 2007 jeweils aus einem „alten“ und „neuen“ Mitgliedsstaat der EU. Die Steuerungsentention dieses kulturpolitischen Instruments änderte sich im Laufe der Jahre. Waren die ersten Kulturhauptstädte bereits kulturelle Zentren, fand 1990 mit der Titelvergabe an Glasgow ein Wandel hin zur Förderung strukturschwacher oder sich im Umbruch befindlicher Städte statt (vgl. Mittag 2008).

Der finanzielle Schwerpunkt der Kulturförderung entwickelte sich aus den Programmen „Kaleidoskop“ (Förderung künstlerischen Schaffens), „Ariane“ (Übersetzungsförderung) und „Raphael“ (Ergänzung der Förderung kulturellen Erbes), die in den späten 1990er Jahren aufgelegt und in dem Programm „Kultur 2000“ (Europäisches Parlament und Rat 2000) aufgegangen sind. Im Rahmen von „Kultur 2000“ wurden Kooperationsprojekte zwischen kulturellen Einrichtungen der EU-Staaten sowie aus Beitrittskandidaten und den Staaten des Europäischen Wirtschaftsraums gefördert. Von 2007 bis 2013 wurden neben den Kooperationsprojekten „auf europäischer Ebene tätige kulturelle Einrichtungen“ (Europäisches Parlament und Rat 2006, Artikel 4) finanziert. 2014 wurden diese beiden Politikstränge in dem Programm „Kreatives Europa“ (Europäisches Parlament und Rat 2013) verschmolzen. Die Antragstellung folgt aber weiterhin gemäß der etablierten Strukturen. Neben Kooperationsprojekten werden bis 2020 weiterhin auch literarische Übersetzungsprojekte finanziell unterstützt. Das Programm „Kreatives Europa“ bezieht sich auf die kulturelle und sprachliche Vielfalt sowie ein kulturelles Erbe Europas. Ebenso möchte das Programm die

Wettbewerbsfähigkeit des europäischen Kultur- und Kreativsektors, insbesondere des audiovisuellen Sektors, [stärken], um intelligentes, nachhaltiges und integratives Wachstum zu fördern. (Europäisches Parlament und Rat 2013, 3)

Der Verweis auf den audiovisuellen Sektor könnte bedeuten, dass insbesondere das ehemals alleinstehende Medienprogramm angesprochen werden soll. Gleichzeitig rückt damit das zweite Ziel der Kulturagenda stärker in den Fokus. Diese spricht davon, „Kultur als Katalysator für Kreativität im Rahmen der Strategie von Lissabon für Wachstum und Beschäftigung“ (Europäische Kommission 2007, S. 8) einzusetzen. Die Kooperationsprojekte der Budgetperiode 2007 bis 2013 stehen im Fokus dieser Arbeit und werden im Folgenden detailliert beleuchtet. Audiovisuell arbeitende Unternehmen waren ausgeschlossen, da die Medienpolitik der Europäischen Union im Rahmen eines eigenen Programms erfolgte. Während in den 1980er Jahren Symbole eine große Rolle in der europäischen Politik spielten, hat die Europäische Union in den darauf folgenden Jahrzehnten neben dem Fokus auf die Wirtschaftskraft von Kunst und Kultur ihre Vorstellungen einer gemeinsamen europäischen Identität ausgeweitet und verfolgt die Idee einer europäischen Bürgerschaft. Dazu sind jedoch neue Instrumente des Regierens nötig (vgl. Bee 2008), die anschließend erläutert werden.

4.2 Regieren von und durch kulturelle(n) Projekte(n)

Im Hinblick auf die Integration der Bevölkerung der Mitgliedstaaten der Europäischen Union in eine wirtschaftliche, politische, soziale und kulturelle Gemeinschaft steht die Europäische Kommission vor einem Dilemma. Einerseits hat sie Kultur seit 2000 zum integrativen Element erklärt, andererseits sind ihr gerade in diesem Bereich aufgrund der fehlenden Kompetenzübertragung durch die Mitgliedsstaaten die Hände gebunden, so dass sie auf Förderprogramme ausweichen muss. Diese können keinen Druck durch Sanktionen ausüben, sondern nur durch die Festlegung von Normen.

In this case the Union's impact is not a real pressure as it does not have competence in this issue area, and cannot draw on material incentives and sanctions. Its influence is based on mechanisms of social learning and norm entrepreneurship. (Atıkan 2010, S. 383)

Zusätzlich ist gerade der Bereich der Kulturförderung davon geprägt, dass zwar die Rahmenbedingungen festgelegt werden können, die Ergebnisse jedoch größtenteils nicht vorhersagbar sind. Paradoxerweise führt aber gerade die schwierige finanzielle Lage vieler Mitgliedsstaaten, für die unter anderem die Europäische Union verantwortlich gemacht wird, zum zunehmenden Versuch auf europäische Gelder auszuweichen, um Kürzungen im Kulturbereich aufzufangen. In ihrer Untersuchung, wie Europäer_innen „hergestellt“ werden, kommt die Soziologin Monica Sassatelli (2009) damit zu dem Schluss, dass sich die Politik der Europäischen Union wandelt.

The way in which cultural Europeanization was originally envisaged as a top-down policy process, criticized for elitism and ineffectiveness, misses the transformations taking place, as these contain polyvocal, bottom-up, unofficial processes. (Sassatelli 2009, S. 195)

Für Bottom-up-prozesse muss die Europäische Union allerdings auf eine bereits vorhandene Zivilgesellschaft für die Umsetzung ihrer Ziele zurückgreifen, da sie nicht selbst eine Graswurzelbewegung starten kann.

The Union does not generate a bottom-up pattern from scratch. Instead it intensifies the impact of such a pattern through its role as the ‘promoter’ of rights. (Atıkcı 2010, S. 386)

Welche politischen Instrumente die Europäische Kommission in ihrer Kulturpolitik anwendet, auf welche Akteur_innen sie sich dabei bezieht und welche Kommunikationsfaktoren dabei eine Rolle spielen wird im Folgenden beleuchtet.

4.2.1 Cultural Governance

Wie sieht eine mögliche kulturpolitische Steuerung von Seiten der Europäischen Kommission aus? Kulturpolitik umfasst sowohl eine inhaltliche als auch eine strukturelle und prozessuale Komponente. Die Steuerung beziehungsweise Governance bezieht sich vor allem auf die beiden letzteren Dimensionen.

Sie ist nicht per se kulturpolitische Zielsetzung oder ein kulturpolitisches Handlungsfeld, sondern beleuchtet, welche Steuerungs- und Regelungssysteme aktiv sind, um kulturpolitische Ziele zu erreichen. (Knoblich und Scheytt 2009, S. 36)

Knoblich und Scheytt (2009) sehen die Möglichkeiten der Europäischen Kommission, die Ausführungen der kulturellen Akteur_innen zu beeinflussen damit vor allem in der Zusammensetzung der Kooperationen und während der Durchführung des Projektes und weniger in der jeweiligen Themensetzung. Governance im Bereich der Kulturpolitik beruht „letztlich immer auf Freiwilligkeit“ (Jachtenfuchs 2008, S. 385).

Bei Governance handelt es sich nun nicht um ein Konzept, welches Aufgaben in klare Zuständigkeiten trennt, sondern die Akteur_innen agieren als gleichwertig verantwortliche Partner_innen.

Trotz eigenverantwortlichen Handelns der Akteure geht es um eine grundsätzliche gemeinsame Verantwortung, auf deren Basis kulturpolitische Ziele verwirklicht werden. (Knoblich und Scheytt 2009, S. 37)

Offe (2008) spricht in diesem Zusammenhang von „Hilfstruppen“ (Offe 2008, S. 69) und führt aus, dass Governance auf eine Art und Weise umgesetzt wird, in der Regierungen nach Akteur_innen mit „spezifischen Kompetenzen und Ressourcen“ (Offe 2008, S. 69) suchen, die anschließend

unter die Kontrolle einer regulativen Aufsicht und wirtschaftliche Anreize gestellt und zur privaten Erledigung (vormals rein) öffentlicher Aufgaben lizenziert werden. (Offe 2008, S. 69)

In der Arbeit des Kulturwissenschaftlers Daniel Habit (2011) stehen die Prozesse, die sich im lokalen Kontext der Städte aus der Umsetzung einer europäischen Kulturhauptstadt ergeben, im Vordergrund. Der Forscher untersucht die Inszenierungen, Transformationen und Codierungen, die aus der Umsetzung der Zielvorgaben der Europäi-

schen Union entstehen und fragt „nach den Macht-Wissens-Zusammenhängen zwischen den verschiedenen, am Phänomen ‚Kulturhauptstadt‘ beteiligten Akteuren“ (Habit 2011, S. 18). Er verweist auf die Formation von „Cultural Governance“, die sich in diesem Fall vor allem durch eine „symbolische Gemeinschaftsaktion“ (Habit 2011, S. 284) zwischen den Akteur_innen ausdrückt. Diese führt über die Forderungen der Europäischen Union hinaus zu einer Selbstverpflichtung und Selbstkulturalisierung der teilnehmenden Städte und dahinterstehenden Nationen. Was ist unter „Cultural Governance“ zu verstehen? Schmitt führt zur Begriffsklärung der „Cultural Governance“ aus, dass hier Kultur zweiteilig gesehen werden kann. Sieht man Kultur als übergeordnetes Verständnis menschlicher Praktiken, dann

wäre die Anwendung eines Cultural-Governance-Ansatzes gleichzusetzen mit der Rekonstruktion gesellschaftlicher Steuerung von Sinn- und Bedeutungsproduktionen. (Schmitt 2011, S. 45)

Schmitt verwendet hingegen den Begriff der „Kulturvernanz“ bezogen auf den Bereich künstlerischer Tätigkeiten, indem er Kultur hier von der Regelung künstlerischer Institutionen wie Theaterhäusern und Opern ableitet.

Nimmt man Film und Medien, Unterhaltungs- und populäre Musik und gegebenenfalls Sprache und Bildung hinzu, erhält man ungefähr jenes Gebiet, das im allgemeinen unter Kulturpolitik zusammengefasst wird; [...] in diesem Falle läge also ein sektorales Verständnis von Kulturvernanz vor. (Schmitt 2011, S. 45–46)

Gleichzeitig wird im Bereich der Kunst eventuell ein eigener Sinn- und Bedeutungszusammenhang, das heißt, eine eigene „Kultur“ geformt, so dass dieser Aspekt der gesellschaftlichen Steuerung ebenfalls eine Rolle spielt. Versteht man Cultural Governance als Kulturvernanz, für die die Regierung Akteur_innen mit spezifischen Ressourcen und Fähigkeiten benötigt, um ihre Ziele umzusetzen, liegt die Fokussierung auf künstlerischen und kreativen Akteur_innen auf der Hand, da diesen die geforderten speziellen Kompetenzen und Kenntnisse zuerkannt

werden. Habit (2011) führt aus, dass zudem auch Akteur_innen, die nicht in institutionalisierten Einrichtungen tätig sind, durch die befristeten Projekte, die gefördert werden, an der Steuerung durch die Europäische Kommission mitwirken.

[...]; jede Art von Ergebnis kann dann in der Vergemeinschaftungslogik der Union wiederum als vielstimmige Auseinandersetzung mit einer weit gefassten europäischen Thematik gesehen werden. (Habit 2011, S. 285)

Damit wird deutlich, dass eine strikte Trennung unterschiedlicher künstlerischer Bereiche und Milieus schwierig ist beziehungsweise scheitern muss. In vorliegender Arbeit wird dementsprechend, bezogen auf die Umsetzung der Projekte, von „Kunst“ gesprochen. Wer diese ausführt, ist für die Europäische Kommission von nachrangiger Bedeutung. Relevanter ist ein „authentisches“ Vorgehen, welches sich aus der Eigenmotivation der Akteur_innen speist. Die „Bottom-Up-Strategie“ einer Cultural Governance, die sich in vorliegender Arbeit vor allem auf die Beobachtung und Analyse der Kulturgovernanz der Europäischen Union bezieht, scheint dem dafür nötigen Rückgriff auf beispielsweise zivilgesellschaftliche Bewegungen Rechnung zu tragen. Wie die unterschiedlichen Akteur_innen eingebunden sind und werden wird im Folgenden betrachtet.

4.2.2 Stärkung von Netzwerken als kulturpolitische Strategie

Der Verlust von wirtschaftlicher und politischer Macht von Seiten der Nationalstaaten beziehungsweise deren Deregulierung führt zu einem verstärkten Ausweichen auf Governance als Steuerungsmechanismus (vgl. Lange 2009). Paradoxerweise wird dieser Verlust durch transnationale Strukturen und Prozesse ausgelöst. Auf europäischer Ebene, wo Steuerungsinstanzen im Bereich der Kulturpolitik nicht vorhanden sind, kann von einer entsprechenden Intention der Schaffung von Steuerungsmöglichkeiten ausgegangen werden (siehe 4.2.1). Bezogen auf Kulturgovernanz wurde dabei deutlich, dass die Europäische Kommission auf Akteur_innen mit speziellem Wissen und Fähigkei-

ten zurückgreifen muss. Dieses Wissen und diese Fähigkeiten können sich in kulturellen Netzwerken entwickeln. Netzwerke definieren sich dadurch, dass sie in ihrer Wirkung auf die Gruppe über den reinen Zusammenschluss von Einzelpersonen hinausgehen.

Verschiedene Gruppen von Einzelpersonen vernetzen sich, es entstehen Untergruppierungen und zahlreiche Verknüpfungen auf verschiedensten Ebenen. Ein Netz ist umso stärker, je mehr Verknüpfungen jeder einzelne Knotenpunkt zu anderen Knotenpunkten aufweist. (Jakobi 2007, S. 225)

Ruth Jakobi (2007) unterscheidet zwischen drei Tätigkeitsfeldern kultureller Netzwerke, wobei sie sich auf formalisierte Netzwerke bezieht. Sie beschreibt Netzwerke, deren übergeordnete Institutionen informelle Treffen und Seminare veranstalten, auf denen die einzelnen Teilnehmer_innen sich eng vernetzen können,

mit anderen Individuen oder Organisationen in Kontakt treten, sich über Herausforderungen und Lösungsansätze im Berufsalltag informell austauschen, Ideen für Kooperationsprojekte entwickeln oder in gezielten Workshops den Wissenshorizont und die Fähigkeiten erweitern. (Jakobi 2007, S. 228)

Zudem ist nach Jakobi (2007) die Informationsbeschaffung und Weiterleitung dieses Wissens an die jeweils relevanten Ebenen eine zentrale Funktion eines Netzwerks und drittens kann das jeweilige Netzwerk kulturpolitische Lobbyarbeit effektiver machen. Dementsprechend wäre die logische Konsequenz, dass auch die Europäische Union sich an bereits existierende kulturelle Netzwerke wendet, um mit deren Hilfe ihre eigene Kulturpolitik umzusetzen. Die Politikwissenschaftlerin Annabelle Littoz-Monnet (2013) verweist darauf, dass dies erst seit dem Wandel der europäischen Kulturpolitik in den 1990er Jahren geschieht, nachdem die Europäische Union kulturelle Netzwerke zunächst entweder mied oder mit Skepsis betrachtete.

Since then, the European Commission has developed a new ‘policy method’, consisting of setting up spaces of cooperation and exchanges in

the field of culture at the civil society level. [...] European institutions, in this new policy mode, are recast as simple ‘catalysts’ of processes that take place elsewhere. (Litzo-Monnet 2013, S. 161)

Im Bereich der Kulturhauptstädte wird der Ablauf weiterhin sehr stark von oben gesteuert, auch wenn die Intention und der Anschein anderweitig verlauten.

Through the ECC program, the search for a common European cultural identity seems to generate as a bottom-up process, starting from the cities and their local and regional institutions to the citizens themselves, even though the direction of the process is the opposite. (Lähdesmäki 2012, S. 72)

Auf einen weiteren Aspekt von Netzwerksstrukturen, der für die Europäische Kommission relevant ist, ist noch näher einzugehen. In diesem Fall liegt der Fokus auf transnationalen Netzwerken, die zu Austauschbeziehungen zwischen ihren Mitgliedern führen (sollen). Die besondere Qualität grenzüberschreitender Austauschbeziehungen wurde von Karl Deutsch hervorgehoben. Unter Integration versteht Deutsch (1968) das Zusammenfügen von verschiedenen Teilen zu einem stimmigen System.

To integrate generally means to make a whole out of parts – that is, to turn previously separate units into components of a coherent system. (Deutsch 1968, S. 158)

Integration bedeutet in diesem Verständnis, dass in einem Gebiet ein Gefühl der Zusammengehörigkeit entsteht, welches so lange durch Institutionen und Praxen ausgefüllt wurde, dass innerhalb der Bevölkerung ein verlässlicher friedlicher Wandel erwartet wird.

By INTEGRATION we mean the attainment, within a territory, of a ‘sense of community’ and of institutions and practices strong enough and widespread enough to assure, for a ‘long’ time, dependable expectations of ‘peaceful change’ among its population. (Deutsch et al. 1969, S. 5)

Politische Integration führt in dieser Annahme zu verstärkten Kommunikations- und Austauschverbindungen zwischen den einzelnen Gesellschaften, die sich über ökonomische Gegebenheiten hinaus auch auf persönliche Kontakte und Interaktionen im Alltag beziehen (vgl. Büttner und Mau 2010, S. 278). So waren in den Untersuchungen von Deutsch et al. (1969) weniger der freie Austausch von Gütern und Finanzen, sondern die grenzüberschreitende Mobilität von Personen ausschlaggebend.

Es ist wohl sicher, dass, wenn eine politische Integration stattfindet, man sich auch gemeinsame Regeln und Gesetze gibt. Aber das soziale Gewebe, also die Vielfalt sozialer, wirtschaftlicher und psychologischer Beziehungen, unterbaut die Gemeinschaft viel wirksamer, als es juristische Regeln oder Institutionen tun können. (Deutsch 1976, S. 14)

Grenzüberschreitende Mobilität stellt auf diese Weise einen bedeutenden Faktor für die Kenntnis anderer Personen oder deren kulturellen Hintergrund dar (vgl. Littoz-Monnet 2013, S. 163). Durch ausreichende Kommunikationsmöglichkeiten entstehen auf diese Weise ein Gemeinschaftsgefühl und schließlich eine Gesellschaft.

In his model, it is the presence of sufficient communication facilities with enough complementarity that fosters the emergence of a people. (Littoz-Monnet 2013, S. 162)

Dieses Zugehörigkeitsgefühl entspricht den ersten Anforderungen der von Büttner und Mau (2010) formulierten horizontalen beziehungsweise subjektiven Europäisierung ebenso, wie einer zivilen europäischen Identität, deren Entstehung Quenzel (2005) durch Austauschbeziehungen bedingt ansieht (siehe 3.2.3, 3.2.4). Littoz-Monnet (2013) merkt an, das, auch wenn die Europäische Kommission ihre Kulturpolitik erst spät auf Netzwerke hin ausrichtete, diese bereits indirekt von der Kulturförderung profitieren konnten, indem transnationale Austauschbeziehungen seit 2000 unterstützt wurden. Littoz-Monnet (2013) sieht im Fokus auf Netzwerken auch die Intention der Europäischen Kommission bereits existierende Graswurzelbewegungen

stärker miteinander zu vernetzen und sich dadurch von einem stark kritisierten „top-down“ Ansatz zu entfernen. Diese wurden für die Europäische Kommission wichtig, als sich der Fokus der Kulturpolitik auf die Schaffung einer Europäischen Bürgerschaft hin ausrichtete, da kulturelle Netzwerke bereits zu Mobilität und einem damit verbundenen Austausch zwischen Künstler_innen beitragen und gleichzeitig ein Gemeinschaftsgefühl zwischen den vernetzten Akteur_innen erzeugen. Dadurch, dass die auf diese Weise verbundenen kulturellen Einrichtungen bereits lokal verankert sind, benötigt die Europäische Union durch die Förderung dieser Strukturen keine weiteren eigenen Institutionen, denen es durch fehlende Autonomie an Glaubwürdigkeit mangeln würde. Bedingt durch die Autonomie der Künste werden verschiedene gesellschaftliche Strömungen aufgegriffen und nicht als von oben vorgegeben wahrgenommen (siehe 3.3).

These might blend regional or national tastes and know-how in a way that encourages a 'European' art to develop and act as cement for European identity. (Littoz-Monnet 2013, S. 173)

Wie sich der Austausch innerhalb der Netzwerke entwickeln kann und welche Prozesse diesen behindern, wird nachfolgend erläutert.

4.2.3 Rückgriff auf die Kulturkontakthypothese

Die beständige Teilnahme an vernetzten Kommunikationsräumen führt nach Deutsch (1969) zu einem verstärkten Zusammengehörigkeitsgefühl. Gleichzeitig entwickeln sich dadurch Regeln und Normen, die in diesen Zusammenhängen gültig sind und von den Individuen verinnerlicht werden. Damit wirken diese auch, wenn sich die einzelnen Akteur_innen in anderen Räumen bewegen. Im Falle von interkulturellen Räumen sind sich die Akteur_innen der unterschiedlichen kommunikativen Regeln, nach denen sie handeln, oft nicht bewusst. Diese Regeln beziehen sich nicht auf den Inhalt der Unterhaltung, sondern auf die Art und Weise, wie Themen ausgehandelt werden.

Die Kommunikationsregeln beziehen sich nicht auf Fragen des Inhalts, sondern auf Fragen der Form, also beispielsweise nicht auf den Gehalt oder Sinn von Meinungen, sondern auf die Frage, mit welchen Mitteln Meinungen ausgehandelt werden, zum Beispiel auf die Frage, wie Gedanken und Gefühle ausgedrückt werden, welche Auffassungen von Zeit und Raum gelten, wie Kritik oder Anerkennung geäußert werden et cetera. (Moosmüller und Möller-Kiero 2014, S. 16)

Während Deutsch den transnationalen Austausch von Gütern und vor allem von Personen in den Mittelpunkt stellt, über den sich ein Gemeinschaftsgefühl entwickeln kann, verweist Karaca (2010) darauf, dass auch im Feld der künstlerischen Produktion die Zusammenarbeit alleine nicht ausreicht. Da die einzelnen Akteur_innen unterschiedliche kommunikative Regeln verinnerlicht haben, spielen ebenso die Bedingungen, unter denen der Austausch stattfindet, eine Rolle.

Rather the very conditions of what constitutes cultural exchange or dialogue need to be more critically and rigorously discussed on the level of policy and scholarship in the European arena. (Karaca 2010, S. 130)

Pettigrew (1998) merkt an, dass auch Allport (1954) positive Effekte aus Kontakten zwischen Gruppen nur bei vier verschiedenen zusammenkommenden Faktoren ausmachte.

Allport (1954) held that positive effects of intergroup contact occur only in situations marked by four key conditions: equal group status within the situation; common goals; intergroup cooperation; and the support of authorities, law, or custom. (Pettigrew 1998, S. 66)

Pettigrew (1998) kritisiert in diesem Zusammenhang, dass Allports Hypothese keine Hinweise auf die Verallgemeinerbarkeit der positiven Effekte enthält, die Generalisierbarkeit dieser jedoch für nachhaltige positive Resultate ausschlaggebend sei. Er selbst unterscheidet zwischen drei Arten der Generalisierung. Zum einen spricht er davon, ob Veränderungen situationsunabhängig, also in allen Situationen geschehen, ob diese zweitens von der einzelnen Person an eine größere

bekannte Gruppe weiterverbreitet werden oder ob letztlich diese Veränderungen auch an unbekannte Gruppen weitergegeben werden. An Allport (1954) bemängelt er zudem, dass nur statische Komponenten bezogen auf die Struktur des Austauschs beschrieben werden, während über den Prozess der Kooperation keine Aussagen getroffen werden.

The original hypothesis says nothing about the processes by which contact changes attitudes and behavior. It predicts only when contact will lead to positive change, not how and why the change occurs. (Pettigrew 1998, S. 70)

In den Austauschsituationen selbst laufen nach Pettigrew (1998) vier miteinander verwobenen Prozessen ab. Akteur_innen lernen die ihnen fremde Gruppe kennen, verändern ihr Verhalten, knüpfen emotionale Verbindungen zu dieser und bewerten ihre eigene Gruppe neu. Für die Verallgemeinerbarkeit der getroffenen Aussagen nimmt Pettigrew (1998) an, dass sich übertragbare Veränderungen bezogen auf eine Person, mit der eine Gruppe in Kontakt tritt, nur ergeben, wenn diese Person als Teil einer anderen Gruppe wahrgenommen wird, der Kontakt also über eine zwischenmenschliche Zuschreibung hinausgeht. Er verweist hierbei auf die mögliche Heterogenität innerhalb eines als Gruppe wahrgenommenen Personenkreises. Ebenso merkt er an, dass sich eher Personen mit gemeinsamen Interessen zusammenfinden. Dementsprechend treffen sich beim Austausch zwischen zwei Akteur_innen, die unterschiedlichen Gruppen angehören, eher diejenigen, die bereits gemeinsame Interessen teilen. Dadurch wird die unterschiedliche Gruppenzugehörigkeit eventuell nicht mehr als solche von den Teilnehmer_innen wahrgenommen. Eine zugeschriebene gleiche oder geringfügig unterschiedliche Gruppenzugehörigkeit kann im Moment der Kontaktaufnahme ausschlaggebend für das Zustandekommen des Kontakts sein. Während des Zusammenarbeitens ist hingegen die unterschiedlich wahrgenommene Gruppenzugehörigkeit für Veränderungsprozesse gegenüber der anderen Gruppe relevant (vgl. Pettigrew 1998). Als ebenso bedeutsam stellen sich Freundschaften zwischen Mitgliedern verschiedener Gruppen dar.

The power of cross-group friendship to reduce prejudice and generalize to other outgroups demands a fifth condition for the contact hypothesis: The contact situation must provide the participants with the opportunity to become friends. (Pettigrew 1998, S. 76)

Die Europäische Kommission weist den einzelnen Akteur_innen der Kulturförderung den Status von Vertreter_innen verschiedener Nationalstaaten zu. Ausgehend von der Vorstellung unterschiedlicher Kulturen in den einzelnen Staaten folgt sie damit der von Allport (1954) und Pettigrew (1998) geforderten Logik der Zuschreibung von Gruppenzugehörigkeit. Gleichzeitig findet der Austausch in einem auf ein Projekt ausgerichteten Rahmen statt, sodass gemeinsame Interessen zwischen den Partnern im Moment des Zustandekommens der Partnerschaft vermutet werden können, die zu Beginn der Kooperation die unterschiedliche Gruppenzugehörigkeit übersteigen und damit dem von Pettigrew (1998) angesprochenen Prozess entsprechen könnten. Dadurch sind ebenfalls Konstellationen denkbar, in denen die Akteur_innen der verschiedenen beteiligten Organisationen zu einer neuen „Ingroup“ zusammenwachsen und Unterschiede nicht mehr wahrgenommen werden.

Ebenso ist eine gegenteilige Entwicklung möglich. Banu Karaca (2010) merkt im Hinblick auf ein von ihr untersuchtes internationales Projekt an, dass in diesem die Gruppenzugehörigkeit die gemeinsamen Interessen überlagerte und der zugeschriebene kulturelle Hintergrund nicht überwunden wurde. Die türkischen Teilnehmer_innen, die zu Ausstellungen und Austauschprogrammen nach Westeuropa reisten, wurden von den empfangenden kulturellen Einrichtungen als Sozialarbeiter_innen in einem migrantischen Kontext wahrgenommen und nicht als international tätige Künstler_innen. Die Darstellungen wurden als „kulturelle“, folkloristische Zeugnisse betrachtet und nicht als Kunst (vgl. Karaca 2010, S. 130). Die Differenzen, die überwunden werden sollten, wurden somit konstruiert und Hierarchisierungen zwischen West und Ost vorgenommen.

It is under these premises that the ‘West’ (in this case Western Europe) has culture and produces art (read as individual expressions), while non-Western immigrants and others subsumed under the label ‘immigrant’ produce – well – culture (i.e., their artists expressions tend to be read as collective ethnic markers). (Karaca 2010, S. 131)

In diesem Fall wurde die Doppeldeutigkeit der „Kulturförderung“ durch die Europäische Union bedeutsam. Einerseits wird künstlerische Tätigkeit finanziell unterstützt. Gleichzeitig hat diese politische Steuerung kulturelle Auswirkungen.

Fostering the diversity (and paradoxically the commonness at the same time) in European culture(s) is expected to produce a dialogue and understanding between the people, a participation in cultural events and, finally, a belonging to the common ‘European culture.’ (Lähdesmäki 2012, S. 72)

Durch den Kontakt zwischen diversen Gesellschaften sollen die Unterschiede zwischen diesen einerseits den Akteur_innen bewusst werden und damit gleichzeitig aufgehoben werden. Die Austauschprozesse können jedoch auch zu Missverständnissen führen, die auf unterschiedlichen kommunikativen Regeln oder divergierenden Zuschreibungen und Interessen beruhen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist zudem bedeutsam, auf welche Art und Weise interkulturelle Räume von den verschiedenen Akteur_innen definiert und gesehen werden. Im Fall der Zusammenarbeit zwischen den Angehörigen gleicher künstlerischer Disziplinen ist zu fragen, ob nicht die geteilte berufliche Gruppenangehörigkeit zu gemeinsamen kommunikativen Regeln durch ähnliche Arbeits- und Lebensweisen führt. Gleichzeitig wird den einzelnen Projekten jedoch von Seiten der Europäischen Kommission ein interkultureller Austausch zwischen verschiedenen Nationalitäten zugeschrieben. Insofern wird untersucht, welche Art von interkultureller Kommunikation (im Sinne interdisziplinärer, interinstitutioneller und nationale Kommunikationsräume überschreitender Austauschsituationen) in den untersuchten Projekten stattfand und in welche strukturellen und prozessualen Bedingungen diese eingebunden war. Die von Deutsch et al. (1969) angemerkt grenzüberschrei-

tende Mobilität von Personen wird dadurch ebenso wie die theoretische Fundierung verschiedener Kommunikationsräume von Allport (1954) und Pettigrew (1998) über geographische Zusammenhänge hinaus auf disziplinäre und institutionelle Grenzziehungen erweitert und angewendet.

Verbunden mit den Analysekatégorien für Netzwerke (siehe hierzu 2.2) werden die von Allport (1954) aufgeführten strukturellen Bedingungen gruppenübergreifender Kommunikation, die zu positiven Effekten führen können, im Zusammenhang mit der Analyse der Netzwerkstrategien und Netzwerkstrukturen der vier untersuchten Fallbeispiele herausgearbeitet (siehe 6.1.2, 6.2.2, 6.4.2, 6.5.2). Die von Pettigrew (1998) hinzu gefügten Faktoren des Kommunikationsprozesses bilden zusammen mit der Untersuchung der Netzwerkfähigkeit und der Netzwerkeffekte einen letzten Analyseschritt der vier erforschten Projekte, der jeweils in einem weiteren Unterpunkt behandelt wird (siehe 6.1.3, 6.2.3, 6.4.3, 6.5.3). Vor der detaillierten Untersuchung der einzelnen Fallbeispiele werden in einem nächsten Schritt die Kooperationsprojekte, die zwischen 2007 und 2013 gefördert wurden, überblicksartig vorgestellt und es wird auf die Förderbedingungen und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Praktiken und Inhalte der Zusammenarbeit eingegangen.

4.3 Kooperationsprojekte 2007–2013

4.3.1 Anforderungen an die Kooperationsprojekte zwischen 2007 und 2013

Von 2007 bis 2013 lag der Fokus der Kulturförderung der Europäischen Union auf der Etablierung einer Europabürgerschaft. Zu diesem Zweck wurde die Zusammenarbeit zwischen kulturellen Akteuren_innen finanziell unterstützt. Auf diese Art und Weise sollte sowohl ein gemeinsamer europäischer Kulturraum entstehen, als auch dessen von Seiten der Europäischen Kommission zugeschriebene Basis, ein gemeinsa-

mes europäisches kulturelles Erbe, hervorgehoben werden. Insbesondere die grenzüberschreitende Mobilität von Menschen sowie von kulturellen und künstlerischen Werken und der interkulturelle Dialog wurden unterstützt (Europäisches Parlament und Rat 2006, 3). Karaca (2010) verdeutlicht die sich scheinbar widersprechenden Anforderungen der gleichzeitigen Schaffung eines Kulturraumes unter Bezug auf einen bereits als existierend angesehenen Kulturraum.

Arts and culture programs are to reinforce the cultural affinity supposedly characterizing Europe, while at the same time being presented as part of intercultural dialogues that are yet to establish this very same affinity. (Karaca 2009, S. 30)

Kulturelle Unternehmen waren in den Jahren zwischen 2007 und 2013 nur förderberechtigt, sofern sie keine Gewinnabsicht hatten. Neben mehrjährigen Kooperationsprojekten und die Kooperationsmaßnahmen¹¹ wurden im Rahmen der Kulturpolitik der Europäischen Union auch literarische Übersetzungsprojekte, Kulturfestivals und Projekte mit außereuropäischen Ländern unterstützt. Auf europäischer Ebene tätige kulturelle Einrichtungen konnten zudem einen Betriebskostenzuschuss beantragen und kulturpolitische Analysen wurden in der untersuchten Budgetperiode erstmalig finanziert (Europäisches Parlament und Rat 2006, 4). Direkt von der Generaldirektion Bildung und Kultur wurden zwischen 2007 und 2013 spezifische Bereiche des Programms wie die Europäischen Kulturhauptstädte, die Verleihung von Preisen sowie die Zusammenarbeit mit internationalen Organisationen umgesetzt. Für alle anderen Zuschüsse, und damit für den Hauptteil der kulturpolitischen Aktivitäten, lag die Verantwortung für die Durchführung bei der Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur. Unterstützt wurde diese durch in jedem förderberech-

11 Die Benennung der Kooperationsprojekte mit maximal 24 monatiger Laufzeit ist in den offiziellen Dokumenten nicht eindeutig. Im Rahmen des Beschlusses über Kultur ist die Rede von Kooperationsmaßnahmen in Abgrenzung zu Kooperationen, die über 24 Monate hinausgehen. Der Programmleitfaden hingegen unterscheidet zwischen „mehrjährigen Kooperationsprojekten“ und „Kooperationsprojekten“. In vorliegender Arbeit wird die Zuschreibung „Kooperationsprojekte“ übernommen.

tigten Land angesiedelte Kulturkontaktstellen. Die Finanzierung der Kontaktstellen erfolgt durch die jeweiligen Staaten und die Europäischen Union.

Sie sind dafür zuständig, Öffentlichkeitsarbeit für das Programm zu leisten und einen leichteren Zugang dazu zu ermöglichen, um eine gezielte, wirksame Verbreitung praktischer Informationen über Durchführung, Aktivitäten und Fördermöglichkeiten des Programms an der Basis sicherzustellen. (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 14)

Die Kulturkontaktstellen halfen den einzelnen kulturellen Akteur_innen sowohl bei der Partnersuche für Kooperationen, als auch bei der Verfassung der Anträge für die Förderung. Die Möglichkeit der finanziellen Unterstützung beschränkte sich zwischen 2007 und 2013 auf öffentliche oder private Institutionen, deren hauptsächliche Ausrichtung auf Tätigkeiten im kulturellen Bereich abzielte und die in einem der am Programm teilnehmenden Staaten ihren Sitz hatten. Es handelt sich bei diesen Ländern um die Mitgliedstaaten der Europäischen Union, potentielle oder aktuelle Beitrittskandidaten sowie um Norwegen, Island und Liechtenstein als Teil des Europäischen Wirtschaftsraums¹². Die Projekte erhielten zwischen 50.000€ und 200.000€, die maximal 50% des förderfähigen Projektbudgets entsprechen können. Dieses setzt sich aus den Kosten zusammen, die den verschiedenen Organisationen im Rahmen des beantragten Projekts entstanden sind. Diese Forderung trug zur Komplexität der Abrechnung bei, da alle Personalkosten oder die Abnutzung der Räumlichkeiten in Bezug zum jeweiligen Projekt ausgewiesen werden mussten. Umfassendere statistische Daten werden seitens der Kulturagentur erst für die Budgetperiode 2007 – 2013 herausgegeben, sodass die Datenanalyse auf den untersuchten Programmzeitraum beschränkt wurde. Die Anzahl der bewilligten Projekte ist durch die mögliche Gesamtsumme der Förderung, die innerhalb bestimmter Grenzen festgeschrie-

12 Der Europäische Wirtschaftsraum (EWR) ist eine vertiefte Freihandelszone, die die Waren-, Dienstleistungs-, Personen- und Kapitalverkehrsfreiheit der Europäischen Union bis auf einige Sonderregelungen bezüglich des Agrarsektors auf Norwegen, Island und Liechtenstein ausdehnt.

ben wurde, begrenzt. Das gesamte Kulturprogramm verfügte zwischen 2007 und 2013 über ein Budget von 400 Millionen Euro, wobei die jährlichen ausgegebenen Mittel zwischen 43 und 58 Millionen Euro schwanken können. Den Verantwortlichen bleibt damit ein gewisser jährlicher finanzieller Spielraum und auch die Zuwendungsanteile an die einzelnen Programmaktivitäten können im Rahmen der jährlichen Budgets variieren.

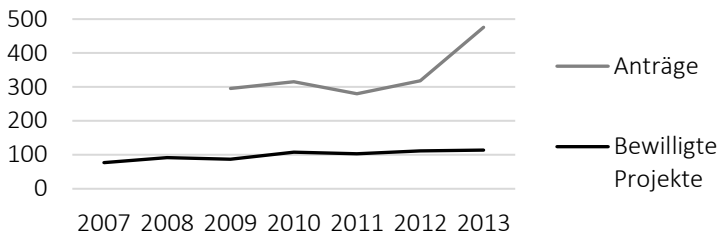


Tabelle 1: Anzahl der eingereichten und bewilligten Anträge 2007 bis 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung.¹³

Die in Tabelle 1 aufgeführte Anzahl der eingereichten und bewilligten Anträge verdeutlicht, dass zwar die Gesamtzahl der bewilligten Projekte über den Programmzeitraum leicht zugenommen hat, die Anzahl der eingereichten Anträge ohnehin höher war und im Vergleich zu den vorherigen Jahren vor allem 2013 stark zugenommen hat. Die Zunahme der Anträge korreliert nicht mit einer Aufteilung in Kleinprojekte und einer damit verbundenen gleichbleibend nachgefragten Fördersumme, was sich aus der geringen Zunahme der bewilligten Projekte ablesen lässt, da in diesem Falle auch die Anzahl dieser gestiegen wäre¹⁴. Voraussetzung für die Bewerbung ist die Zusammenarbeit zwischen mindestens drei Partnern aus unterschiedlichen Staaten.

13 http://eacea.ec.europa.eu/culture/results_compendia/results_en.php, 05.08.2015.

In allen Tabellen beziehen sich die Jahreszahlen auf das Jahr, in welchem das Projekt startete, d.h. 2013 steht für einen Projektbeginn im Jahr 2013 nach Antragstellung in 2012. Für die Projekte, die 2007 und 2008 starteten sind die jeweiligen Antragszahlen in den Jahren 2006 und 2007 nicht verfügbar.

14 Für eine genauere Analyse der dahinterstehenden Fördersummen siehe 4.3.2.

Die zweite Kategorie bezieht sich auf Maßnahmen mit mindestens drei Kulturakteuren aus mindestens drei am Programm beteiligten Ländern, die über einen Zeitraum von maximal zwei Jahren sektorintern und sektorübergreifend zusammenarbeiten. Maßnahmen, die Wege der langfristigen Zusammenarbeit erforschen, werden besonders berücksichtigt. (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 9)

Die Anzahl der Organisationen pro Kooperationsprojekt wird von Seiten des Programms nur nach unten begrenzt. Die durchschnittliche Anzahl der Partner liegt leicht über dieser Vorgabe (siehe Tabelle 2).

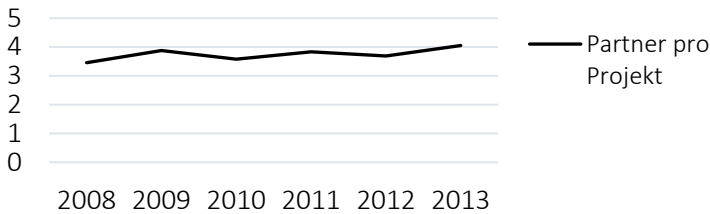


Tabelle 2: Durchschnittliche Anzahl der Partner pro Projekt von 2008 bis 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Diese bewegt sich um einen durchschnittlichen Wert von 3,75 Partnern pro Projekt. Die Kooperationspartner scheinen damit einen vierten Sicherheitspartner, der die Durchführbarkeit des Projekts auch bei dem Ausfall eines Akteurs sicherstellt, mit in die Kooperation zu integrieren, gleichzeitig minimieren sie aber ebenfalls die Komplexität und Diversität innerhalb der Zusammenarbeit, indem die durchschnittliche Anzahl an Partnern die geforderte Anzahl kaum übersteigt.

4.3.2 Vergabekriterien und Reaktionen der kulturellen Träger

Neben diesen, durch den Beschluss für das Programm von Seiten des Europäischen Parlaments und des Rates festgelegten formalen Kriterien, besteht eine Reihe von weiteren Anforderungen an die Projekte. Nach der Antragstellung prüft die Exekutivagentur, ob die einzelnen Partner förderfähig sind, d.h. ob keine Ausschlusskriterien wie Insolvenzen oder Fehlverhalten der Akteur_innen vorliegen und inwieweit

die Organisationen operativ und finanziell in der Lage sind ein Projekt durchzuführen. Die endgültige Entscheidung für oder gegen ein Projekt erfolgt anhand verschiedener Vergabekriterien, die von externen Gutachter_innen nach einer von der Exekutivagentur vorgegebenen Bewertungsliste beurteilt werden. Diese sind sowohl qualitativer als auch quantitativer Natur und spiegeln die bereits überprüfte finanzielle, rechtliche und operative Stabilität der einzelnen Akteur_innen sowie der Organisationen wieder. Die Gutachter_innen vergeben Bewertungsnoten von 0 bis 5, die je nach der Bedeutung die einem Merkmal zugewiesen wird, vier- oder zweifach gewertet werden.

Zusätzlicher europäischer Nutzen und Verfolgung der Ziele des Programms

Eines der wichtigsten Kriterien bei der Beurteilung der Anträge ist der *europäische Mehrwert* des Projekts, dieser Aspekt wird vierfach bewertet. Die weitere Bezeichnung dieser Kategorie, die nach dem zusätzlichen europäischen Nutzen fragt, trägt aber der Bedeutung dahinter eher Rechnung, da hier die Vorteile sowie die Notwendigkeit einer europäischen Kooperation durch die Antragsteller aufgeführt werden. Es handelt sich darum, dass innerhalb des Projektes entweder die Ziele, die Methodik oder die Natur der Zusammenarbeit eine Perspektive eröffnen muss, die über lokale, regionale und nationale Interessen hinausgeht und Synergien auf europäischer Ebene erlaubt. Die Ziele der Kooperation sollen zudem auf europäischer Ebene besser als auf nationaler zu erreichen sein, beziehungsweise größere Wirkung entfalten. Ebenso steht die Frage nach einem gegenseitigen Austausch im Raum, bei dem davon auszugehen ist, dass das Endresultat sich von einer Ansammlung von nationalen Aktivitäten unterscheidet. Erwünscht sind demnach Projekte, die

in der die Zusammenarbeit und Partnerschaft auf einem gegenseitigen Erfahrungsaustausch basieren und zu einem Endergebnis führen, das sich qualitativ von der Summe der einzelnen auf nationaler Ebene durchgeführten Aktivitäten unterscheidet, sodass ein echtes multilaterales Zusammenspiel entsteht, das die Erreichung gemeinsamer Ziele fördert. (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 49)

Im Falle von Projektpartnern, die zuvor noch keinerlei Fördergelder erhalten haben werden die Anträge „*besonders berücksichtigt*.“ (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 50) Ebenso vierfach bewertet wird die Relevanz des Projekts für die Umsetzung der Ziele des Programms. Diese umfassen die in Punkt IV 3.1 erwähnte Intention der Förderung, die Unterstützung der grenzüberschreitenden Mobilität von Kulturschaffenden, die grenzüberschreitende „Verbreitung von kulturellen und künstlerischen Werken und Erzeugnissen“ (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 50) sowie die Förderung interkulturellen Dialogs. Je mehr dieser Ziele von den Projekten verfolgt werden, desto eher werden diese in der Auswahl berücksichtigt. Die Angleichung an die Anforderungen des Programms spiegelt sich in der Übersicht der Ziele der Projekte wieder (siehe Tabelle 3).

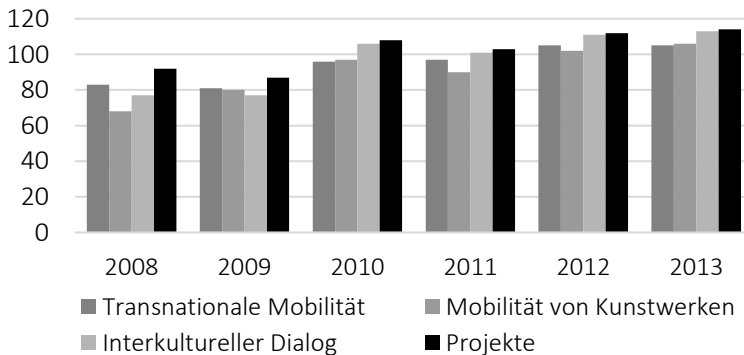


Tabelle 3: Intention der Projekte von 2008 bis 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Generell werden zwar die Gutachter_innen bei diesem Punkt dazu angehalten, die Kohärenz der Bewerbung zu überprüfen und die Erklärungen der Ziele seitens der Projektpartner mit der Projektbeschreibung abzugleichen. Die durch die Kulturagentur erhobenen Daten, die auf Selbstzuschreibungen seitens der Kooperationen beruhen, lassen darauf schließen, dass fast alle Projekte laut ihren Anträgen den Zielen der Europäischen Kommission in allen Punkten entsprechen.

Legt man nun zugleich das Verständnis der Europäischen Kommission von interkulturellem Dialog als grenzüberschreitender Kommunikation und transnationaler Mobilität zugrunde, so wird deutlich, dass die strukturelle Ausgestaltung des Programms den Projekten die Erreichung dieser Ziele bereits vorschreibt, sodass die hohen Raten kein Zufall sind. Die beiden prioritären Bewertungskriterien bilden damit eine erste inhaltliche Ausdifferenzierung der strukturellen Kriterien der Kooperation. Sie lassen jedoch noch keine Rückschlüsse darauf zu, welche Aspekte die Projektpartner selbst als besonders relevant einschätzen, ob sie der Definition des „Europäischen“ des Programms als einer Zusammenarbeit die über die Anteile Einzelner hinausgeht, folgen, beziehungsweise wie und ob sie diese mit Leben füllen.

Instead, the Commission simply insists that actors involved in the programme themselves fill the ‘European’ dimension explicitly with meaning: thus they have to provide answers about what is particularly European in their events. (Patel 2013, S. 73)

Die Entwicklung von Vorstellungen von und Konzepten zu „Europa“ obliegen damit den Projektpartnern.

Kompetenz und Erfahrung: Geographische Einbettung des Projekts

Die Durchführung der vorgeschlagenen Projektaktivitäten wird ebenfalls vierfach bewertet und anhand deren „Originalität, Innovation und Kreativität“ (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 50) beurteilt. Ausschlaggebend scheinen in diesem Punkt aber Wissen und Erfahrung derjenigen, die das Projekt koordinieren, da deren Reputation in diesem Punkt beurteilt wird. Auch wenn die Projekte von Organisatoren, die bislang keine Gelder erhalten haben, besonders in den Fokus gerückt werden, deuten sich doch gewisse an geographische Kriterien geknüpfte „Kompetenzmerkmale“ an.

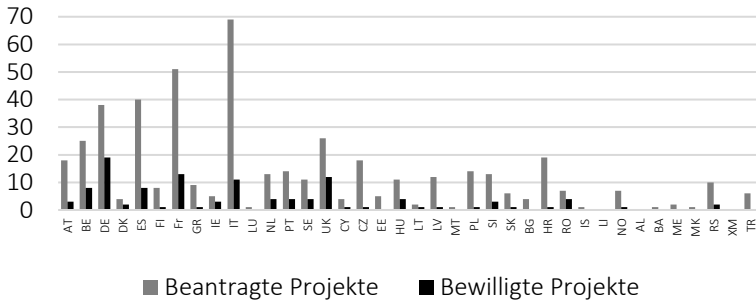


Tabelle 4: Herkunft der Koordinatoren 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Tabelle 4 verdeutlicht, dass die Anzahl der Projekte, in denen der Koordinator aus einem älteren Mitgliedsstaat stammt, deutlich höher ist. Bezogen auf die weiteren Partner_innen an der Kooperation scheint sich das Bild zu wandeln. Auffällig ist hier der gestiegene Anteil an Partner_innen aus neueren Mitgliedsstaaten der Europäischen Union sowie möglichen Beitrittskandidaten (siehe Tabelle 5).

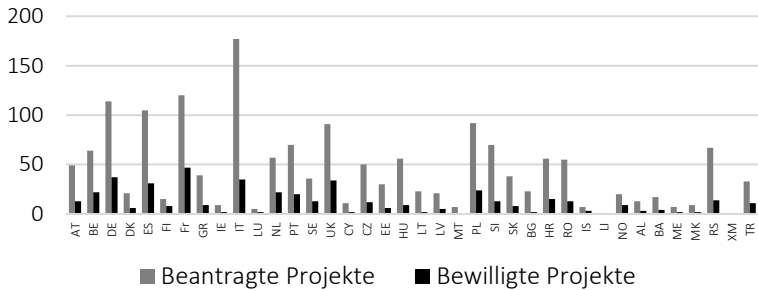


Tabelle 5: Herkunft der Partnerorganisationen 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Bemerkenswert sind auch die hohen Antragszahlen aus Italien, die mit einem starken Rückgang nationaler Fördermittel im kulturellen Sektor einhergehen. Die Bewilligung erfolgt dabei sowohl bei den koordinierenden Organisationen als auch den Partnereinrichtungen nicht

prozentual zu den Anträgen. Nimmt man die erfolgreichen Anträge und deren Anteil an der Gesamtzahl der Anträge in den Blick, wird einerseits deutlich, dass kleinere Länder teilweise überproportional erfolgreich sind, was sich jedoch aus der deutlich kleineren Anzahl der Anträge ergibt, sodass ein einziger Antrag zu einer Erfolgs- oder Misserfolgsquote von 100% führt (siehe Tabelle 6).

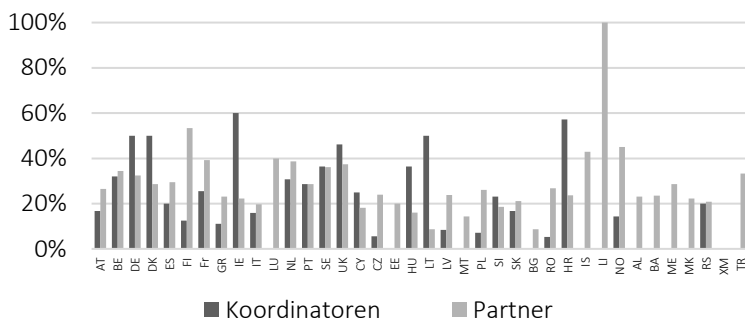


Tabelle 6: Prozentualer Anteil erfolgreicher Bewerbungen 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Auch wenn sich bereits bei der Anzahl der Anträge als Koordinator oder als Partner deutliche Unterschiede zwischen den Ländern ergaben, so verdeutlicht die prozentuale Aufteilung nochmals, dass kulturelle Organisationen aus älteren Mitgliedsländern eher als Koordinatoren der Projekte auftreten, während Einrichtungen aus neueren Mitgliedsländern bei der Antragstellung als Projektpartner ähnliche Erfolgsaussichten haben. Dies lässt zum einen auf einen zugeschriebenen Wissensvorsprung bezüglich der Antragstellung bei der Herkunft aus einem etablierten Mitgliedsstaat schließen, verweist aber auch auf den Versuch, Organisationen aus neueren Mitgliedsländern sowie den Beitrittskandidaten in die Projekte einzubeziehen. Gleichzeitig kann die unterschiedliche Erfolgsquote auf einem „Reputationsvorsprung“ und zugeschriebener finanzieller Stabilität der Institutionen basieren. Denn die Zuverlässigkeit der Partner spielt bei der Bewertung der Qualität der Partnerschaft, die wie alle folgenden Aspekte zweifach bewertet wird, nochmals gesondert eine Rolle. Während für

die Durchführbarkeit die Reputation des Koordinators in den Fokus rückt, zielt dieser Begutachtungspunkt auch auf die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Partnern ab. Hier wird die Frage gestellt, inwieweit die jeweiligen Organisationen in die einzelnen Schritte des Projekts, d.h. Konzeption und Durchführung sowie die Finanzierung eingebunden sind und über welche geographische Verteilung diese verfügen. Während bezüglich der Aktivitäten vor allem Professionalität gefordert wird, aber hierzu kein spezieller Hintergrund genannt wird, wird in diesem Punkt deren geographische Verteilung beurteilt. Die Untersuchung aller an den Projekten zwischen 2011 und 2013 beteiligten Partner verdeutlicht, dass sich verschiedene geographische Cluster der Zusammenarbeit erkennen lassen (siehe Tabelle 7). Es lässt sich zudem feststellen, dass oft ein weiterer Partner aus dem Land des Organisators mit in die Kooperation eingebunden ist. Dabei kann es sich in einigen Fällen um assoziierte Partner handeln, die die Finanzierung des Projekts unterstützen. Gleichzeitig ergibt sich ein zusätzliches Element hierarchischer Ungleichzeit zwischen den Organisationen. Der Koordinator, der bereits die hauptsächliche Verantwortung trägt und damit die Gefahr einer übergeordneten Stellung in sich birgt, verfügt damit eventuell über einen zusätzlichen Rückhalt durch einen ihm nahestehenden Partner, der sowohl sprachlich als auch geographisch womöglich leichter als die anderen beteiligten Partner zu erreichen ist, wodurch sich Kommunikationskanäle an der Kooperation vorbei eröffnen.

Detailliert werden hierbei auch die gewählte Art des Projektmanagements sowie abermals die Kohärenz des vorgeschlagenen Projektumfangs und der Finanzplan überprüft. Damit wird von Seiten der Europäischen Kommission die geplante Durchführung der Projekte im Vorfeld engmaschig kontrolliert. Dies wiederholt sich bei der Betrachtung der Finanzierung des Projekts.

Partner/ Organisier	PT	ES	FR	IT	GR	AT	DE	LU	BE	NL	DK	UK	IE	SE	FI	EE	LT	LV	PL	CZ	SK	SI	HU	MT	CY	RO	BG	HR	BA	AL	ME	MK	RS	TR	IS	NO	LI	
PT	•																																					
ES	•	•																																				
FR	•	•	•																																			
IT	•	•	•	•																																		
GR	•	•	•	•	•																																	
AT	•	•	•	•	•	•																																
DE	•	•	•	•	•	•	•																															
BE	•	•	•	•	•	•	•	•																														
NL	•	•	•	•	•	•	•	•	•																													
DK	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																												
UK	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																											
IE	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																										
SE	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																									
FI	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																								
EE	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																							
LT	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																						
LV	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																					
PL	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																				
CZ	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																			
SK	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																		
SI	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																	
HU	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•																
CY	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•															
RO	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•														
BG	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•													
HR	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•												
BA	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•											
AL	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•										
ME	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•									
MK	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•								
RS	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•								
TR	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•								
IS	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•								
NO	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•								
LI	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•								

Tabelle 7: Kooperationen zwischen 2011 und 2013, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Finanzieller Rückhalt des Projekts

Mit der Finanzhilfe der Europäischen Union können nicht die Gesamtkosten der Maßnahme finanziert werden. Antragsteller müssen ihr Engagement für die Maßnahme unter Beweis stellen, indem sie neben dem Zuschuss der Europäischen Union weitere Finanzierungsquellen erschließen. (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 27)

Die Europäische Kommission fordert von den einzelnen Akteur_innen einen Beleg ihres Engagements, welches durch die Einwerbung weiterer Gelder zu beweisen ist. Gleichzeitig entstanden im Zuge der Förderung von Kulturprojekten aus Mitteln der Europäischen Union staatliche Programme oder Fördertöpfe, die die von der Europäischen Kommission bewilligten Projekte mitfinanzieren (siehe 6.5.2). Die Forderung von Eigenmotivation der teilnehmenden Akteur_innen wird durch diese staatlichen Mittel, die auf diese Art und Weise die Auswahl unterstützenswerter Projekte auf die Europäische Union übertragen, konterkariert. Einerseits belegt die Bewilligung der Anträge die Qualität des Projekts, andererseits beweist die damit verbundene externe Finanzierung die Motivation der Antragsteller, auch wenn diese externen Mittel meist weniger als 50% des Budgets gewähren. Bezüglich der Fördergelder pro Projekt wird deutlich, dass die Anträge auch in diesem Punkt optimiert werden (siehe Tabelle 8 und Tabelle 9).

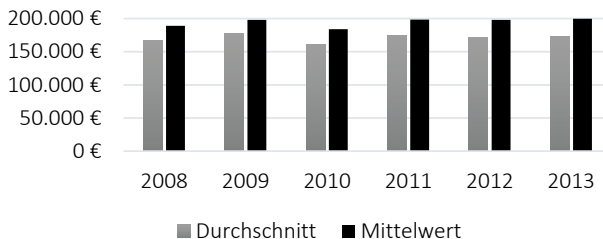


Tabelle 8: Finanzierung pro Projekt, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

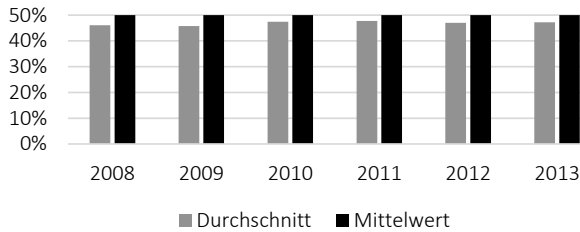


Tabelle 9: Prozentualer Anteil der Förderung pro Projekt, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Die durchschnittlich bewilligte Summe nähert sich im Laufe des untersuchten Programmzeitraums dem maximal zulässigen Betrag von 200.000 € an, der Mittelwert der Förderung beläuft sich in den Jahren 2011, 2012 und 2013 bereits auf diesen Betrag, was darauf schließen lässt, dass mehr als die Hälfte der Projekte bereits eine finanzielle Unterstützung in Höhe des maximalen Satzes erhalten. Bezogen auf den Prozentsatz des Budgets, den die Gelder der Europäischen Kommission ausmachen, ergibt sich das gleiche Bild (siehe Tabelle 8). Während der Jahre 2008 bis 2013 liegt der Mittelwert bei 50% und auch der Durchschnitt nähert sich diesem Bereich an. Die bewilligten Projekte verfügen damit zum größten Teil über ein Budget von 400.000€, müssen damit aber auch bis zu 200.000€ aus eigenen Mitteln aufbringen oder anderweitig einwerben. Dies lässt Rückschlüsse auf die nötige finanzielle Größe der möglichen Projektpartner zu. Deren institutioneller Hintergrund spielt jenseits finanzieller Stabilität für die Bewertung der Kooperation keine ausschlaggebende Rolle und wird von offizieller Seite der Exekutivagentur nicht gesondert betrachtet beziehungsweise ausgewiesen. Auf die verschiedenen disziplinären Felder wird im Folgenden näher eingegangen und der institutionelle Hintergrund der Partner im Punkt 4.3.3 dieses Kapitels über die „Kulturpolitik der EU“ stärker beleuchtet.

Multiplikatoreffekte und Nachhaltigkeit

In einem weiteren Bewertungspunkt wird die sektorübergreifende „Dimension des Projekts im Hinblick auf Umfang und Intensität der Beteiligung verschiedener Sektoren“ (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 51) betrachtet. Die verschiedenen Sektoren, die in diesem Bereich von der Exekutivagentur aufgeschlüsselt werden, lassen nun erstmals Rückschlüsse darauf zu, welche disziplinären Hintergründe Einrichtungen aus dem kulturellen oder kreativen Sektor für eine Förderung seitens der Europäischen Kommission mitbringen sollen (siehe Tabelle 9). Zudem sind damit auch Definitionen und Bedeutungszuschreibungen von Kultur verbunden. Im Gegensatz zu den ersten Förderprogrammen in den 1980er Jahren stehen nun nicht mehr Übersetzung oder Literatur besonders im Fokus, sondern der Großteil der beteiligten kulturellen Akteur_innen stammt aus dem Bereich der visuellen und darstellenden Künste. Im Rahmen der disziplinären Unterscheidung wird „Multimedia und neuen Technologien“ durch eine eigene Eingruppierung gestiegene Bedeutung zugemessen. Eine mögliche interdisziplinäre Zusammensetzung wird ebenso gesondert betrachtet und damit unterstützt.

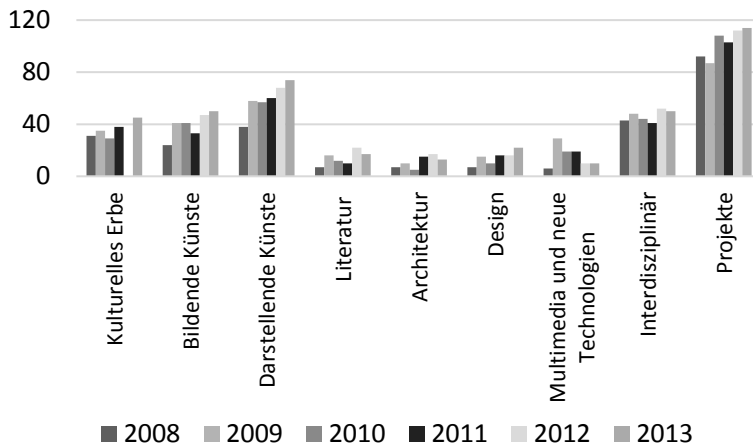


Tabelle 10: Zuordnung der Projekte zu den unterschiedlichen Disziplinen, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Gleichzeitig wird die Relevanz, die der Förderung kulturellen Erbes zukommt, durch dessen eigenen Abschnitt hervorgehoben, der jährlich an erster Stelle genannt wird. Die Inhalte in diesem Bereich könnten auch den anderen Sektoren zugeordnet werden. Betrachtet man, welchem Bereich sich die einzelnen Projekte zuordnen, wird deutlich, dass ebenso wie bei der Intention des Projekts die sektorenübergreifende Dimension der Inhalte zunimmt. Im Jahr 2013 nennen alle Projekte durchschnittlich drei Bereiche, in denen sie tätig sind, sodass die Gesamtzahl der aufgeführten Projekte pro Sektor dreimal so groß wie die tatsächliche Gesamtzahl der Projekte im Jahr 2013 ist. Im Jahr 2008 ordnete sich hingegen erst knapp die Hälfte der Projekte einem zweiten disziplinären Hintergrund zu.

Dies ist einerseits die Konsequenz aus einer diffusen Abtrennung zwischen den vorgegebenen Sektoren, wie bereits in Bezug auf kulturelles Erbe und Interdisziplinarität angemerkt wurde. Gleichzeitig wird davon ausgegangen, dass die Projektpartner auch hier das Ziel verfolgen, den Förderkriterien möglichst umfassend zu entsprechen und die Anträge den zugänglichen Daten anpassen.

Die Anzahl der Personen, die mit dem Inhalt der Projekte in Kontakt kommen, ist ebenso bedeutsam für die Bewertung der Projekte. Für den möglichen Multiplikatoreffekt beziehungsweise die mögliche Anzahl an Personen, die die Inhalte des Projekts erreicht, soll zum einen beurteilt werden, wie viele Personen aus unterschiedlichen Ländern Zugang zu den Ergebnissen haben.

Die spezifischen Zielgruppen wurden nur für Projekte, die im Jahr 2008 begannen, publiziert. Dabei wurde deutlich, dass sich die Projekte einerseits an das kulturelle Feld selbst und die darin tätigen Künstler_innen richten, sowie andererseits an Minderheiten, die teilweise explizit genannt werden, beziehungsweise über Bildungsstätten und Jugendliche mit berücksichtigt werden. Die Gutachter_innen werden nach der zu erwartenden Auswirkung des Projekts auf die Zielgruppe befragt. Die Nachhaltigkeit des Projekts wird aber auch noch in einem eigenen Kriterium bewertet. Zunächst stehen die Art und

Weise, wie die mögliche Zielgruppe erreicht werden soll, im Vordergrund. Hier sind von den Gutachter_innen die Relevanz des zu erstellenden detaillierten Kommunikationsplans und die zur Vermittlung vorgesehenen Mittel zu beurteilen. Bezogen auf die langfristige Wirkung der Projekte steht

das Potenzial der vorgeschlagenen Aktivitäten, zu einer kontinuierlichen und dauerhaften Zusammenarbeit, zu ergänzenden Aktivitäten oder zu einem bleibenden Nutzen auf europäischer Ebene zu führen (Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur 2010, S. 70)

im Mittelpunkt. Ebenso spielt die Frage inwieweit weitere Kooperationen aus dem vorgeschlagenen Projekt erwachsen können eine Rolle. Hier ist also weniger die direkte Auswirkung auf das Publikum relevant, sondern die kontinuierliche Beteiligung der Projektpartner an europäischen Kooperationen. Ein dadurch erzeugter „europäischer Mehrwert“ findet sich also nochmals in der Begutachtung der Projekte wieder. Insgesamt sind maximal 100 Punkte zu erreichen, wobei sehr viel Wert auf die Kohärenz des Antrags und die zuverlässige Durchführung eines professionellen Projektmanagements gelegt wird. Damit werden die Rahmenbedingungen und die Struktur der Projekte auf den ersten Blick stark von Seiten der Europäischen Kommission bzw. der mit der Durchführung des Programms beauftragten Exekutivagentur gesteuert. Bezogen auf die Projektanträge erfüllen die Kooperationen die geforderten Kriterien zur Gänze. Interessanterweise könnte man in dieser Hinsicht von einer Blaupause des Projektantrags sprechen, die erfüllt wird. Machen damit auch alle dasselbe? Welches sind die Punkte eines Projekts, in denen keine und kaum Vorgaben gemacht werden?

4.3.3 Inhalte der geförderten Projekte

Während die finanziellen und strukturellen Anforderungen an die Projektpartner detailliert geregelt sind, werden zum institutionellen Hintergrund der Organisationen kaum Einschränkungen erlassen. So ist die hauptsächliche Tätigkeit der Partner im kulturellen oder kreati-

ven Bereich relevant, wobei es den Antragsteller selbst überlassen ist, sich diesem zuzuordnen. Zudem muss das Projekt im Budgetzeitraum 2007 bis 2013 gemeinnützig sein. Die Zusammensetzung der Projektpartner verschiebt sich im Laufe des untersuchten Zeitraums teilweise.

Der institutionelle Hintergrund der beteiligten Projektpartner folgt keinem zwangsläufigen Trend, einzelne Tendenzen lassen sich jedoch ablesen. Für die vorliegende Arbeit wurden die verschiedenen Organisationen nach ihrer namentlichen Bezeichnung verschiedenen Sektoren zugeordnet. Unterschieden wurde so zwischen Bibliotheken, Theatern, Museen, Opern und Orchestern sowie Vereinen, Stiftungen und öffentlicher Verwaltung sowie wissenschaftlichen Einrichtungen. So verdoppelte sich der Anteil der aus kommunaler und staatlicher Verwaltung wie Ministerien, Gemeinden und Städten entstammenden Projektpartnern von 2008 zu 2009 um danach wieder deutlich abzusinken und sich bei einem Gesamtanteil von einigen Prozent einzupendeln. Festivals als Projektteilnehmer konnten ihren Anteil in 2010 stark steigern, verblieben jedoch anschließend bei einigen Prozent. Bibliotheken sind dagegen nach einem geringen Volumen in 2009, 2010 und 2011 nicht mehr erkennbar an Projekten beteiligt. Den größten Anteil stellen weiterhin Vereine und Stiftungen, die sehr unterschiedliche Schwerpunktsetzung in sich vereinigen können. Sie sind seltener staatlich verfasst als Museen und Theater, die ebenfalls stark repräsentiert sind. Theater konnten ihren Anteil an den Projekten, die 2011, 2012 und 2013 starteten, gegenüber den früheren Jahren im Budgetzeitraum sogar noch steigern und bildeten teilweise ein Fünftel aller geförderten Einrichtungen. Einen relativ hohen Anteil von bis zu 20% stellten während des untersuchten Zeitraums ebenfalls wissenschaftliche Organisationen wie Forschungseinrichtungen und Universitäten.

Neben den statistischen Daten werden von den Kooperationen erstellte Projektbeschreibungen durch die Exekutivagentur veröffentlicht. Diese ermöglichen einen genaueren Blick auf die Motivation und Intention der einzelnen Zusammenschlüsse und wurden daher in der vorliegenden Arbeit analysiert. Um eine Aussage über die unter-

schiedlichen Zielsetzungen treffen zu können, wurde der von den Projektpartnern beschriebene Inhalt zusammengefasst und analysiert. Obwohl sich alle Projekte in die übergeordneten Zielsetzungen der Europäischen Kommission einordnen, tauchen Aspekte wie interkultureller Dialog und transnationale Mobilität nicht mehr unterdingt in den einzelnen Projektbeschreibungen auf. Vielmehr lassen sich hier andere Schwerpunktsetzungen erkennen. Da diese sich nicht gegenseitig ausschließen, finden sich auch bei der individuellen Zielsetzung Projekte, die in der Logik einer breitestmöglichen Abdeckung versuchen möglichst viele Faktoren zu berücksichtigen. Diese unterschiedlichen Absichten werden im Rahmen der Analyse der Einzelfälle stärker in den Blick genommen. Die folgende Tabelle 13 entstand aus der Analyse der jeweiligen Hauptziele einzelner Projekte. So setzen viele der bewilligten Projekte auf die *Europäisierung als lokal verorteter Traditionen*, die dadurch vor dem Verschwinden bewahrt werden sollen. Mit der Frage nach einer *Europäischen Identität* und der Konstruktion derselben beschäftigen sich nur wenige Kooperationen. Relevanter ist die *Schaffung von Innovationen* im Sinne einer komplexen Neuerung oder eines sozialen Wandlungsprozesses, die die einzelnen Partner mit der Erwartung wirtschaftlicher Wertschöpfung für ihre Organisation oder Region verbinden. Selbstreferenziell auf das Feld der künstlerischen Produktion beziehen sich Projekte, die sich der Vernetzung untereinander und der damit verbundenen *Schaffung von Arbeitsmöglichkeiten* widmen. Der Fokus auf *Inklusion und Teilhabe* nimmt im Laufe des untersuchten Zeitraums als Zielsetzung der Projekte zu, ebenso greifen die Kooperationen nach einem kurzzeitigen geringeren Anteil dieser Thematik *weitere politische und gesellschaftliche Fragen* wieder verstärkt auf. Welche Bedeutungen und Konzepte die verschiedenen Projekte unter diesen Zielsetzungen verstehen, wird im Folgenden erläutert.

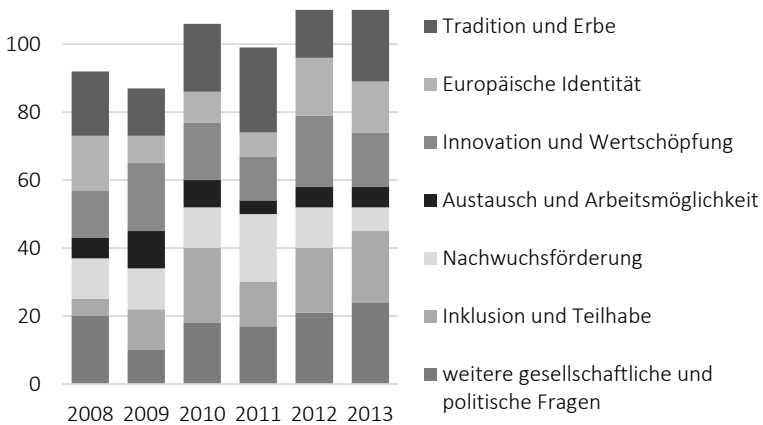


Tabelle 11: Konzeptioneller Fokus der einzelnen Projekte, Quelle: Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur, eigene Darstellung

Bekanntmachen und Bewahren: Tradition und Erbe

Ein Teil der Projekte wird initiiert, um, nach Darstellung der Kooperationspartner, unbekannte oder im Verschwinden begriffene Objekte und Traditionen auf europäischer Ebene bekannter zu machen und diesen damit neue Relevanz und Bedeutung zu verschaffen. Das Projekt „Musicability“ aus dem Jahr 2008 steht beispielhaft hierfür.

The rediscovery and reenactment of the endangered musical tradition on a European scale. Realisation of ancient musical instruments, and use them for performing new musical pieces and a final concert. The international partnership network was built with the goals giving visibility to the different heritage of local musical instruments, in a context of European enlargement. Composition of modern musical pieces with ancient instruments. (EACEA 2008)

Aber nicht nur Traditionen, sondern auch Wissen soll wie im Projekt „Glass is Tomorrow II, Experimenting and Sharing Glass Creativity in Europe“ (EACEA 2013), welches 2013 startete, bewahrt und weitergegeben werden. Bei den Kooperationen, die Gemeinsamkeiten aufzeigen wollen, wird deutlich, dass diese von einer territorialen Ver-

ankerung absehen, wie das Projekt „Wein – ein europäisches Kulturgut“, welches zwischen 2011 und 2013 durchgeführt wurde, zeigt. Ein weiteres Beispiel hierfür ist das Projekt “Grandma’s Design. Revisiting Europe’s baking heritage” aus dem Jahr 2012.

Grandma’s Design. Revisiting Europe’s baking heritage, brings together culinary (baking) heritage and food design, coming from Finland, Turkey, Italy, Belgium and The Netherlands. In each country, grandmothers will be filmed whilst preparing a traditional baking recipe typical for their region or their country. (EACEA 2012)

Generell lassen sich in diesem Bereich Projekte verorten, die sich mit verschiedenen Arten von Erbe auseinandersetzen und diese verbindenden Elemente zusammentragen. Die Existenz eines gemeinsamen europäischen Erbes wird nicht kritisch hinterfragt, sondern als gegeben angesehen wie vom Projekt „Wildflower Europe: celebrating rural cultures and landscapes“ aus dem Jahr 2012. Die Projekte nutzen damit die von Quenzel (2005) aufgezeigten Identifikationsmuster, die auch bei der Entstehung der Nationalstaaten zu beobachten waren (vgl. Shore 2000, 2006) (siehe [3.2.2](#)).

Die Suche nach Gemeinsamkeiten: Europäische Identität und Zivilgesellschaft

Einige Projekte zeigen zwar *Interdependenzen, Verbindungen zwischen Ländern oder Städten* und *Räume des Austauschs* auf. Projekte wie „Anatomical Models in European Perspective“ aus dem Jahr 2012 erläutern, die gemeinsame medizinische Wissenschaftsgeschichte erfahrbar machen zu wollen.

When we draw a line between Bologna (IT), Leiden (NL) and Vienna (AT), we form a triangle in the heart of Europe. This triangle marks the important medical, historical and cultural connection between different European cities. For centuries, these cities and their universities were the centers of medical excellence which influenced and changed the way people looked at and experienced the human body. (EACEA 2012)

Das Projekt „Smuggling Anthologies“ aus den Jahren 2012 bis 2014 befasst sich beispielsweise mit der durch Schmuggel stattfindenden Überwindung der Grenzen zwischen Kroatien, Slowenien und Italien und den dadurch entstandenen Erfahrungen, die mündlich weitergegeben wurden und verbindend wirken sollen. Gleichzeitig werden von diesem Projekt nationalstaatliche Grenzen in Frage gestellt. Verbindungslinien über die Grenzen der Europäischen Union hinaus betont das Projekt „Ex Oriente“ aus den Jahren 2008 bis 2010 unter Rückgriff auf mittelalterliche Burgen, deren Architektur auf dem Wissenstransfer während der Kreuzzüge basieren.

Explizit mit *europäischer Identität* beziehungsweise der Frage, wie sich diese zusammensetzt und was diese beinhaltet, befassen sich hingegen nur wenige Projekte. Ein Beispiel dafür ist das Projekt „The poetics of margins, peripheries and heterodoxies in European culture“ aus dem Jahr 2012.

The project aims to reflect on the construction of European identity by acknowledging the common denominator, and exploring margins and heterodoxies. (EACEA 2012)

Ebenso beziehen sich nur einige wenige Projekte auf eine europäische Bürgerschaft. Eine Ausnahme bildet das Projekt „Entrepreneurial cultures in European cities“, welches zwischen 2008 und 2010 stattfand. Die Projekte beruhend damit thematisch vor allem auf lokal verorteten Traditionen und Bräuchen und stellen Verbindungslinien zu ihren Partnern her. Da sich die meisten Kooperationen wie dargestellt aus drei bis vier Organisationen zusammensetzen, können auf diese Weise kleine verbindende Einheiten innerhalb der Europäischen Union entstehen, die durch die Vielzahl der Projekte zu einem übergeordneten Ganzen zusammenwachsen sollen. Dazu ist allerdings eine Darstellung der Verknüpfungen als klar europäische Eigenheiten nötig. Der Schritt hin zu einer möglichen europäischen Illustration im Rahmen der Durchführung der Projekte wird in den Einzelfallanalysen genauer in den Blick genommen (siehe 6).

Innovation und Wertschöpfung

Viele der Projekte beziehen sich ausdrücklich auf die Anforderungen und Machverhältnissen innerhalb des Feldes künstlerischer Produktion. In diesen Partnerschaften spielt die *Anpassung an neue strukturelle Gegebenheiten* sowie die *Weiterentwicklung von künstlerischen Formaten und Praxen* eine große Rolle. Die Projekte erforschen beispielsweise Neuerungen im Bereich der Bühnenpraxis und Darstellungsmethoden sowie den Einsatz von sozialen Medien und Technologien und schaffen neue digitale Formate, wie „Uomo di paglia. The Straw Man“ aus dem Jahr 2010.

The main purpose of the project is research, intercultural dialogue and realization of new forms of artistic creation around the theme of human body, its basic inner process of selfidentification and its connection to the Avatar (a computer users representation of him / herself in a virtual environment). (EACEA 2010)

Während eine innovative Tätigkeit auch im Feld künstlerischer Produktion Wertschätzung erfährt, betonen die Projekte ebenfalls die Wertigkeit der eigenen künstlerischen Tätigkeit und deren mögliche Beiträge zur wirtschaftlichen Entwicklung. Die Grenze zwischen Kunst und Wirtschaft verschwimmt auf diese Weise (vgl. Shore und Wright 1997, S. 27). Die Projekte ordnen sich damit, zumindest bei der Antragstellung, der externen Legitimationslogik ihrer Finanzierung unter. Diese geht bis zur Förderung benachteiligter Regionen durch touristische Aufwertung. Projekte wie „Tourist promotion of archaeological sites along the road Aquileia Viminacium“ aus dem Jahr 2011, welche der Tourismuswirtschaft unter die Arme greifen, werden ebenfalls im Rahmen des Kulturprogramms gefördert. Die operationellen Herausforderungen für künstlerische Einrichtungen, die sich aus der Überlagerung von künstlerischen Ansprüchen mit wirtschaftlichen Interessen ergeben, werden wiederum von Projekten wie „Singular States“ aus dem Jahr 2013 in den Blick genommen. Das Projekt befasste sich mit künstlerischen Praxen, die einen nachhaltigen Kunstmarkt fördern.

Die Projekte versuchen damit einerseits ihre Strukturen globalen Anforderungen anzupassen und sich wirtschaftlichen Logiken zu stellen. Andererseits betonen verschiedene Projekte die Wichtigkeit einer kritischen Beleuchtung der an das Feld der künstlerischen Produktion herangetragenen Forderungen und plädieren für eine interne Setzung anderer Normen und die Abkopplung des künstlerischen Feldes von wirtschaftlichen Strukturen.

Schaffung von Strukturen, Austausch und Arbeitsmöglichkeiten

Um sich kritisch mit den Anforderungen des Kunstmarktes auseinander setzen zu können, ist die Stärkung der eigenen Position und des eigenen Feldes von enormer Bedeutung. Die in diesem Punkt zusammengefassten Projekte beschäftigen sich vor allem mit der Schaffung der Strukturen, die nötig sind, um Austausch zu ermöglichen, Inhalte umzusetzen oder schlicht Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen. Viele Projekte sprechen die fehlenden oder schlechten Arbeitsbedingungen für Künstler_innen an, und sehen die Projekte als Möglichkeit, diese zu ändern. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt „Common routes of euro-mediterranean music“ aus dem Jahr 2008.

To improve the working opportunities of musicians and workers in this sector by establishing a close and direct relationship between Europe and its Mediterranean neighbors. (EACEA 2008)

Die Überführung von *auf nationaler Ebene durchgeführten Projekten* in einen europäischen Kontext fällt ebenso in die Kategorie des Aufbaus von Netzwerken, da für die Erweiterung der nationalen Projekte Partner gesucht werden. Diese Projekte stehen damit für eine Europäisierung im Sinne einer Ausdehnung der Zusammenarbeit über nationale Grenzen hinaus. Netzwerkstrukturen stehen bei circa 10% der Projekte im Fokus. Diese sollen aufgebaut oder im verfestigt werden, wie bei „East goes East“, welches zwischen 2009 und 2011 durchgeführt wurde und das zwischen den polnischen, englischen und ungarischen Projektpartnern geschaffene Netzwerk institutionalisieren wollte. Die relative hohe Anzahl an Projekten, die den Aufbau von Netzwerken zum Ziel haben, deutet einerseits darauf hin, dass sich in

vielen Bereichen bisher noch keine kulturellen Kooperationen verfestigt haben. Andererseits ergeben sich die hohen Zahlen auch durch die explizite Intention der Europäischen Kommission, die Vernetzung zu fördern.

Nachwuchsförderung

Im Rahmen der internen Auseinandersetzung spielt auch die Nachwuchsförderung eine Rolle. Diese bildete neben der Ausarbeitung von Lehrgängen und akademischen Ausbildungen den expliziten Schwerpunkt vieler durchgeführter Projekte. So beinhalten diese *Mentoringprogramme*¹⁵ oder setzen sich gezielt für die Nachwuchsförderung ein. Diese bezieht sich vor allem auf den Zugang zu erfahrenen Mentor_innen und die Entwicklung der eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Zudem ergibt sich dadurch die Möglichkeit, Künstler_innen, die nach Ansicht der Projektpartner nur national bekannt sind, übernationale Aufmerksamkeit zu verschaffen und deren künstlerische Arbeit durch die Konfrontation mit und (erhoffte Wertschätzung für) übernationale Zusammenarbeit zu bereichern, wie das Projekt „Europe and Mediterranean“ aus den Jahren 2009 bis 2011 aufzeigt.

The project aims at presenting the potential, diversity and creativity of young artists from Europe and the Mediterranean in front of large international audience; providing interconnectivity for the young artists; serving information of young artists in front of active cultural capacities and stimulate the operators to work with young artists, invest in their production and affirmation. (EACEA 2009)

Es handelt sich in diesem Fall darum, Künstler_innen aus einer bestimmten Region einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Diese Bekanntheit zielt auf ein internationales Publikum, Europa als Bezugsraum ist hier lediglich die geographische Herkunft. Die Begleitung beim Über-

15 Mentoring ist die gesteuerte Verbindung zwischen einer etablierten Kraft sowie einem/einer Nachwuchsdarsteller_in, dem Potential zuerkannt wird, um dessen Entwicklung zu beraten und zu unterstützen. Bei dieser Lernform geben die Mentor_innen ihre eigenen Erfahrungen und ihr Wissen an die Mentees weiter, um diese in ihrer persönlichen und professionellen Ausbildung zu begleiten und unterstützen (vgl. Schell-Kiehl 2007, S. 35).

gang zwischen Ausbildung und ersten Arbeitsschritten steht ebenso im Fokus verschiedener Projekte wie im Falle von „International Young Makers Exchange“ aus dem Jahr 2010. Der geförderte Nachwuchs soll damit einerseits von Seiten der Projektverantwortlichen den Mehrwert transnationaler und interdisziplinärer Zusammenarbeit kennen lernen und sich auf diese Weise ein eigenes Netzwerk sowie Arbeitsmöglichkeiten schaffen. Andererseits werden die Künstler_innen am Anfang ihres Arbeitslebens zu Multiplikator_innen für transnationales Arbeiten und können ihre Erfahrungen somit in einem breiten Kontext weitergeben.

Teilhabe und Inklusion

Die Weitergabe von Wissen an und die Integration oder *Inklusion von sozialen Randgruppen* bilden einen weiteren Schwerpunkt der Projekte. Neben Menschen mit Behinderung werden auch Gefängnisinsassen als Akteur_innen sowie „Outsider Art“ als Thema der Projekte erwähnt. Viele der Projekte richten sich ebenso an Kinder und Jugendliche. Ältere Personen werden nur langsam als eigene Adressat_innen wahrgenommen. Das Projekt „Media Art for Inclusion“ aus den Jahren 2013 bis 2015 richtet sich beispielsweise an die Integration¹⁶ von Einwanderern.

Culture has an important role in the creation of economical and educational opportunities for young citizens, especially young immigrants. The cultural project ‘Media Art for Inclusion’ is aiming to contribute to a successful integration of immigrants in the EU. By improving digital key competences, communication competences and the individual artistic creativity of young citizens with immigration backgrounds, their employability and their inclusion will be raised. (EACEA 2013)

16 Während der Begriff der Integration von verschiedenen Gruppen innerhalb einer Gesellschaft ausgeht beziehungsweise einer Mehrheitsgesellschaft verschiedene Minderheiten gegenüberstellt bezieht sich der Begriff der Inklusion auf unterschiedliche individuelle Merkmale Einzelner in einer heterogenen Gesellschaft. Innerhalb der geförderten Projekte werden beide Begriffe teilweise synonym verwendet, wie auch vom Projekt „Media Art for Inclusion“, welches Inklusion im Titel nennt und in der Projektbeschreibung dann von Integration spricht. Relevant für die Zuordnung und Zusammenfassung im Rahmen der vorliegenden Arbeit war der Fokus auf gesellschaftlichen Prozessen bei diesen Projekten.

Künstler_innen als Akteur_innen treten bei diesen Projekten in den Hintergrund. Künstlerische Mittel werden eingesetzt, um Kompetenzen, die auf dem Arbeitsmarkt Verwendung finden sollen, zu erlangen und zu fördern. Gleichzeitig wird Kunst dazu verwendet, verschiedene Personengruppen in die Gemeinschaft zu integrieren. Im Projekt „Connecting the European Mind“ aus dem Jahr 2009 kommt neben der Integrationsleistung der Verweis auf die Kreativität der angesprochenen Personengruppe zum Tragen. Auch hier wird damit wieder eine als ökonomisch relevant betrachtete Komponente mit aufgeführt. Zudem wird das Projekt zur Stärkung eines durch ein vorangegangenes gefördertes Projekt entstandenen Netzwerks genutzt. Die Integrationsleistung der Projekte bezieht sich jedoch nicht nur auf die Gesellschaft insgesamt. „Fragile“, welches zwischen 2010 und 2012 durchgeführt wurde, spricht die blinden Flecken innerhalb der Künstler_innengemeinschaft an und verweist damit auch auf den Aspekt der kritischen Binnensicht.

FRAGILEs aim is to exchange knowledge about dancing with blind/visually impaired persons and to enhance the integration of visually impaired persons in the performing arts. (EACEA 2010)

Zu Projekten, die sich mit Zugang und Teilhabe auseinandersetzt, können auch verschiedene Projekte, die sich mit „*Aufholförderung*“ befassen, gezählt werden. Geographisch werden explizit nur Mittel- und Osteuropa sowie andere regionale Einheiten erwähnt, während Westeuropa kaum spezifisch in den Fokus rückt. Die Förderung betrifft hier speziell digitale Standards, die weiter verbreitet werden sollen, um die Partner in die Lage zu versetzen, anschließend eigene Innovationen hervorbringen oder sich in eine vernetzte Gemeinschaft eingliedern zu können. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt „AccessITplus. Accelerate the Circulation of Culture through Exchange of Skills in Information Technology“, welches zwischen 2011 und 2013 stattfand.

AccessIT is working to strengthen the skills of people working in public libraries, focussing in particular on the area of digital libraries and how public libraries can, first of all, digitise their content and subsequently

make it more widely available by contributing to international digital libraries initiatives such as Europeana. (EACEA 2011)

Der Zugang zu Kunst und Kultur selbst soll zudem durch die *Digitalisierung* und die so leichtere Erreichbarkeit ermöglicht werden wie das Projekt „Reunion of dispersed content: virtual evaluation and reconstruction“ (EACEA 2009) aus dem Jahr 2009 belegt. Es werden auch einzelne Regionen benannt, in denen künstlerischen Akteur_innen unterstützt werden sollen. Hier handelt es sich nicht um Nachwuchsförderung, sondern die benachteiligte soziale Stellung der Zielgruppe wird wie im Projekt „Circus as a way of life“ aus dem Jahr 2013 ausdrücklich genannt.

There is no sustainable opportunities for new circus and street theatre in the Balkan region. The aim of this project would be to provide opportunities to people in the Balkan region that already have some experience to advance and to support marginalized and underprivileged young people, in particular Roma, through its social, educative and professional integration by means of social circus work and street theatre. (EACEA 2013)

Für die exemplarisch benannten Projekte wird die kulturelle oder kreative Aktivität nicht zum Selbstzweck, sondern dient dazu Zugang zu gewährleisten, genau genommen entweder den Zugang verschiedener Personen zu einer Gruppe oder den Zugang zur Kunst zu erleichtern. Vor allem die Zugänglichmachung setzt dabei auf Digitalisierung.

Gesellschaftliche und politische Herausforderungen

Neben dem Einsatz von Kunst zur Inklusion Benachteiligter finden sich weitere Projekte, die sich mit anderen *gesellschaftlichen und politischen Herausforderungen* auseinandersetzen. Darunter fallen die Diskussion von Krisen und die Aufarbeitung von Geschichte ebenso wie der Umgang mit Wandel durch Migration und Ressourcenknappheit sowie die Herausforderungen, die dadurch für städtisches Leben entstehen. Die Projekte machen sich auf die Suche nach Lösungswegen für diese Problematiken. Das Projekt „Hunger for Trade“ (EACEA 2013) aus dem Jahr 2013 prangert wirtschaftliche Missstände auf

dem internationalen Lebensmittelmarkt und die europäische Verantwortung hierfür an. Ebenfalls mit wirtschaftlichen Fragestellungen befasste sich das Projekt „SHAREs. Informing Transnational Action“ zwischen 2012 und 2014.

The title SHAREs carries two different meanings; shares are the equal units in which corporations are divided and sold at the stock exchanges, but also refers to the practice of sharing. The title wants to present a dichotomy based on the idea of an economy that is suspended between stock markets and alternative forms of organization based on solidarity. (EACEA 2012)

Die Frage nach dem Umgang mit Ressourcen und Nachhaltigkeit wird von Projekten wie „Green Art Lab Alliance“ (EACEA 2013) aus dem Jahr 2013 aufgeworfen. Kunst wird des Weiteren dazu verwendet, die bislang wenig öffentlich zugänglichen Spuren von Gewaltregimes kritisch auf die Bühne zu bringen, wie zum Beispiel im Projekt „Parallel Lives 20th Century through the Eyes of Secret Police“, welches von 2013 bis 2015 durchgeführt wurde.

Parallel Lives 20th Century through the Eyes of Secret Police is an international project whose aim is to create and tour 6 documentary theatre productions based on the study of materials contained in the archives of secret police operating in the territories of former Soviet bloc countries during the era of communism. (EACEA 2013)

Migration und Herausforderungen durch die Globalisierung werden ebenfalls von vielen Projekten angesprochen. Das Projekt „Migration im Donauraum. Die Kolonisation im 18. Jahrhundert und ihre Folgen“ (EACEA 2012) aus dem Jahr 2012 beschäftigt sich mit historischen Wanderbewegungen der heute in Ungarn, Rumänien, Serbien und Kroatien ansässigen Gesellschaft.

Die Kulturpolitik der Europäischen Union setzt damit in diesem Zusammenhang auf die Eigenmotivation der Künstler_innen, gesellschaftliche Fragen in den Raum zu stellen und zu diskutieren und auf

diese Art und Weise eine zivile Bewegung auf lokaler Ebene zu verankern (vgl. Habit 2013, S. 136). Während die von den Projekten geforderte „europäische Dimension“ in den offiziellen Dokumenten vage bleibt, lassen die Inhalte der geförderten Projekte Rückschlüsse darauf zu, wie diese zwischen den kulturellen Akteur_innen und der Europäischen Kommission ausgehandelt wird. Im untersuchten Zeitraum zwischen 2007 und 2013 wurden zwar einerseits Projekte, die sich mit der Schaffung eines gemeinsamen europäischen kulturellen Raumes über die Darstellungen von Interdependenzen auseinandersetzen, gefördert. Von expliziten lokal verankerten geographischen Eigenschaften wurde dabei abgesehen. Stattdessen erhielten vergleichbare Traditionen und Rituale, die sich zum Beispiel auf Ernährungsgewohnheiten oder die medizinische Versorgung der Bevölkerung beziehen, besondere Beachtung. Ein weiterer großer Teil der Projekte setzte sich mit den Arbeitsbedingungen für Künstler_innen sowie der Nachwuchsförderung auseinander und schaffte so eine europäische Diskursebene bezüglich der Zielrichtung und Beschaffenheit des Feldes künstlerischer Produktion. Ebenso bedeutsam für die Bewilligung der Projekte stellte sich die Intention der Schaffung von Innovationen sowohl bei künstlerischen Darstellungsformaten als auch bei der Entwicklung neuer Technologien oder Tourismuskonzepte und damit verbunden der wirtschaftlichen Förderung lokaler Räume durch die Kunst heraus. Kunst scheint sich hier in den Dienst des Marktes zu stellen, auch wenn dies von verschiedenen Projekten stark kritisiert wird. Ebenso werden künstlerische Mittel sozialpolitisch für die Teilhabe an einer europäischen Bürgerschaft genutzt sowie für die Beantwortung gesellschaftlicher und politischer Fragen, wie zum Beispiel der Inklusion von Minderheiten oder Integration von Migrant_innen oder benachteiligten Regionen, eingesetzt.

4.4 Fazit: Von kulturellem Erbe zum „Kultur- und Kreativsektor“¹⁷

Kunstschaffende, Performance-Künstler und -Künstlerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Theaterproduzenten und -produzentinnen agieren innerhalb der im Handlungsfeld Kunst-Theaterkunst-Kultur gegebenen Rahmenbedingungen. [...] Kunst – Theaterstücke, Performances, künstlerische Darstellungen oder Kunstwerke – entstehen im Kontext historischer, politischer, ökonomischer, soziokultureller Rahmenbedingungen, die Inhalt, Ausdruck und Form bestimmen, aber nicht festlegen. (Wagner 2000, S. 117)

Einerseits werden Aspekte einer europäischen Bürgerschaft, welche sowohl zivilgesellschaftliche Aktivitäten als auch die Teilhabe sozialer Randgruppen in den Vordergrund stellt durch das Kulturprogramm der Europäischen Union verstärkt gefördert. Gleichzeitig scheint die Kulturpolitik der Europäischen Kommission Kunst zunehmend als Instrument zur Marktstärkung nutzen zu wollen. Nachdem in den 1970er Jahren die alleinige Ausrichtung auf die Wirtschaftsintegration die Legitimität der EU in Frage stellte, sollte die neu geschaffene Kulturförderung zu innereuropäischer Solidarität führen. Aktuell scheint wirtschaftliches Wachstum wieder als ausschlaggebend für die Existenzberechtigung der EU und als Identifikationsfaktor angesehen zu werden. Dies führt zu Widersprüchen innerhalb des aktuellen Kulturprogramms. Einerseits haben sich die einzelnen Förderzweige nicht grundlegend geändert und die mögliche Fördersumme ist sogar gestiegen. Andererseits wird die Förderung von gewinnorientierten Projekten innerhalb der Budgetperiode 2014 bis 2020 nicht mehr ausgeschlossen, sondern lediglich darauf verwiesen, dass hauptsächlich gemeinnützige Projekte unterstützt werden. Auch in anderer Hinsicht

17 Die Bezeichnung „Kultur- und Kreativsektor“ entstammt der Verordnung des Europäischen Parlaments und des Rates zur Einrichtung des Programms Kreatives Europa (2014-2020) und umfasst „alle Sektoren, deren Aktivitäten auf kulturellen Werten und/oder künstlerischen und anderen kreativen Ausdrucksformen beruhen, unabhängig davon, ob diese Aktivitäten marktorientiert sind oder nicht, und unabhängig von der Art der Einrichtung, die sie durchführt, sowie unabhängig davon, wie diese Einrichtung finanziert wird“ (Europäisches Parlament und Rat 2013, Artikel 2).

zeigt sich eine Diskrepanz zwischen den vorgegebenen Zielen und den kaum veränderten Instrumenten der Kulturförderung. Während die förderfähigen Organisationen aus der Europäischen Union sowie deren Nachbarstaaten stammen und somit die Stärkung beziehungsweise Schaffung einer (internen) europäischen Identität und Zusammenarbeit leitend für die Finanzierung scheint, überwiegt bei den in der Budgetperiode von 2014 bis 2020 nun angegebenen Prioritäten für die Förderung der kulturellen Akteur_innen der internationale Aspekt. Die Projekte sind internationalen Aktivitäten, der internationalen Zusammenarbeit und der internationalen Karriere der beteiligten Künstler_innen verpflichtet (Europäisches Parlament und Rat 2013, Artikel 12). Die Förderung wird also ebenso auf die Stärkung der Aktivitäten der Akteur_innen des europäischen Feldes kultureller Produktion und des damit in Verbindung gesetzten europäischen Kunstmarktes ausgerichtet. Der Grundstein für die Betonung der Bedeutung europäischer kultureller Errungenschaften wurde bereits mit der „europäischen Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung“ gelegt.

Es herrscht ein zunehmendes Bewusstsein dafür, dass die EU ihren kulturellen Reichtum und ihre kulturelle Vielfalt zur Geltung bringen sollte, sowohl innerhalb als auch außerhalb von Europa. (Europäische Kommission 2007, S. 3)

Während die Kulturagenda vor allem kulturelle Kooperationen mit Entwicklungsländern zur Stärkung von Menschenrechten und Demokratie verfolgt, setzt sich das Programm „Kreatives Europa“ (2014-2020), unter Mithilfe der neu geschaffenen „Europäischen Allianz für Kreativwirtschaft (ECIA)“, für die möglichst weite Verbreitung und Verfügbarkeit von „europäischer Kultur“ ein. Es wird sich zukünftig zeigen, inwieweit die veränderte Legitimierung der Förderung verbunden mit der Orientierung der Anträge an den Anforderungen der Europäischen Kommission Einfluss auf die Durchführung der Projekte und das Selbstbild der teilhabenden Akteur_innen haben wird. Welche Aushandlungsprozesse, Praxen und Inszenierungen sich bei einzelnen Kooperationen zwischen 2011 und 2013 ergaben, wird nach der Darstellung des methodischen Forschungsvorgehens erläutert.

5 Wege der Forscherin im Feld

5.1 Methodisches Vorgehen

5.1.1 Studying through und teilnehmende Beobachtung im Feld

Netzwerke lassen sich mithilfe quantitativer und qualitativer Methoden analysieren und erforschen. Während sich quantitative Studien oft mit der Beschreibung der Netzwerkstrukturen befassen, legen qualitative Ansätze, wie sie auch in der vorliegenden Arbeit vertreten werden, ihren Fokus auf die Wahrnehmung, Bewertung und Deutungen der verschiedenen vernetzten Akteur_innen.

Qualitative Studien erlauben es in diesem Zusammenhang, die kollektive Dimension von Gesamtnetzwerken (z.B. Spaltungsstrukturen, Lagerbildungen, Diskursgemeinschaften) selbst stärker in die Analyse zu rücken. (Baumgarten und Lahusen 2006, S. 194)

Sylvia Kritzinger und Irina Michalowitz (2008, S.207) plädieren zusätzlich „für die europäische Policy-Forschung für eine Triangulation von quantitativen und qualitativen Methoden“, da diese die Analyse sozialer Phänomene in ihrer Gänze unterstützen würde. Unter Triangulation wird die Verknüpfung verschiedener Blickwinkel auf einen Forschungsgegenstand verstanden. Diese unterschiedlichen Sichtweisen entstehen zwar einerseits durch qualitative und quantitative, aber auch durch die Verwendung verschiedener qualitativer Methoden oder durch den Rückgriff auf verschiedene Daten in Bezug zur selben Forschungsfrage. Relevant für das Zustandekommen einer Triangulation ist „die Herstellung des Bezugs der jeweiligen Perspektiven aufeinander“ (Kritzinger und Michalowitz 2008, S. 198).

Diesen beiden Forderungen wird in der vorliegenden Arbeit Rechnung getragen. Die Übersicht und Diskussion der geförderten Projekte zwischen 2007 und 2013 folgte einer statistischen Aufbereitung der von

der Europäischen Kommission zur Verfügung gestellten Daten. Dies entsprach einerseits einer Beschreibung der Netzwerkstrukturen, wie sie von Baumgarten und Lahusen (2006) den quantitativen Studien zugeschrieben wurde. Gleichzeitig begannen sich auch in der Analyse der inhaltlichen Schwerpunkte bereits erste Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im Hinblick auf die Umsetzung der europäischen Kulturpolitik herauszukristallisieren. Die Untersuchung dieser in Einzelfallanalysen verfolgt ebenfalls qualitative Forschungsansätze, nimmt jedoch andere Daten in den Blick und geht in der Erfassung und Analyse anders vor. So war für die Erfassung der Strukturen, Prozesse und Inhalte eine empirisch induktive Vorgehensweise zielführend.

Götzö (2014) verweist darauf, dass qualitative Forschung sich auf die Bedingung bezieht, dass die erfasste Wirklichkeit durch die Forschung konstruiert und in Interaktion mit dem Feld hergestellt und verändert wird. Aus diesem Grund befasst sich empirische Forschung mit den Praxen der untersuchten Akteur_innen und versucht die Interaktionen dieser in ihren Lebenswelten zu erfassen und in Bedeutungszusammenhänge einzuschreiben.

Dabei gilt der oder die Einzelne, das Subjekt, immer als Gesellschaftsmitglied, und die Bedeutungen, welche Handlungen zugrunde liegen und in ihnen zum Ausdruck kommen, sind immer sozial vermittelte Bedeutungen, welche in der Auseinandersetzung mit und während Interaktionen in täglichen Praktiken realisiert werden. Das Alltagswissen stellt für alle Beteiligten ein System unmittelbar handlungsleitender Orientierungen dar und ist in der Regel nicht bewusst abrufbar. (Götzö 2014, S. 447)

Für die Erfassung dieses Alltagswissen setzte die Forscherin auf teilnehmende Beobachtung. Cohn (2014) merkt an, dass Forscher_innen im Rahmen dieser Methode an den Interaktionen der beforschten Akteur_innen beteiligt sind. Die Wissenschaftler_innen beobachten diese und notieren ihre daraus erfolgten Beobachtungen. Die Anwesenheit der Forscherin an den jeweiligen Orten bildete eines der Merkmale der teilnehmenden Beobachtung, da nur auf diese Art und Weise

Daten dieser Art erhoben werden können. Dadurch benötigt der Forschungsprozess meist einen längeren Zeitraum (vgl. Cohn 2014, S. 72). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit war die Zeitspanne der Datenerhebung durch die Dauer der Projekte bestimmt, deren Durchführung sich über 24 Monate erstreckte. Da den Handlungen und Praxen der einzelnen Akteur_innen Bedeutung zugemessen wurde, bot sich die teilnehmende Beobachtung für deren Erforschung an.

Die teilnehmende Beobachtung eignet sich vor allem für Forschungen, die sich mit dem Handeln von Menschen auseinandersetzen. Dies betrifft das konkrete Verhalten von Personen, die Alltagspraxen, aber auch die Lebenswelten, Sinnstiftungen und Strukturen, die mit diesem Handeln zusammenhängen. Im Unterschied zum Gespräch, bei dem Meinungen und Reflexionen über die Handlung zugänglich gemacht werden können, steht bei der teilnehmenden Beobachtung das Handeln selbst und damit auch an Handlungen gebundenes und nicht verbalisierbares Wissen (*tacit knowledge*) im Fokus. (Cohn 2014, S. 73–74)

Durch die teilnehmende Beobachtung wurden die Prozesse während der Durchführung der Projekte an den einzelnen Orten der Kooperation in den Blick genommen und die dahinter liegenden Strukturen erfasst. Cohn (2014) schränkt hierbei auch die Forderungen von Kritzinger und Michalowitz (2008) ein, die den Anspruch erheben, die Gesamtheit eines sozialen Phänomens erfassen zu wollen.

Zudem wurde deutlich, dass Feldforschung nie eine Gesellschaft oder Gruppe in ihrer Gesamtheit und auf objektive Weise abbilden kann. Stattdessen wird davon ausgegangen, dass das Forschungsfeld ein durch die verschiedenen Teilnehmenden konstruiertes Netzwerk ist. (Cohn 2014, S. 74)

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit war durch die Auswahl des Forschungsthemas ein transnationaler Charakter der Projekte vorgegeben. Die durchgeführte Forschung gliedert sich dennoch einerseits in Erkenntnisse zur Abgrenzbarkeit von Forschungsfeldern ein, da sich der Forschungsgegenstand von zu erforschenden lokalen, geographisch

abgrenzbaren Formationen zu einer Vorstellung von Grenzen überschreitenden Netzwerken, in denen Akteur_innen handeln, gewandelt hat (vgl. Cohn 2014, S. 74). Diese Netzwerke verfügen über vielfältige Verbindungslinien, gleichzeitig lassen sich verschiedene Knotenpunkte in ihren Strukturen nachvollziehen. Andererseits steht die vorliegende Arbeit durch die grenzüberschreitende multilokale Forschung in der Tradition der „Multi-Sited-Ethnography“.

The essence of multi-sited research is to follow people, connections, associations, and relationships across space (because they are substantially continuous but spatially non-continuous). (Falzon 2009, S. 1–2)

Marcus (2009) verweist in Bezug auf „Multi-Sited-Ethnography“ auf drei Gütekriterien für die Erforschung von Systemen. Die Relationen innerhalb eines (abgeschlossenen) Systems, die Netzwerkstrukturen und die Relationen, die zwischen den Akteur_innen bestehen sowie zweitens die Interaktionen, die durch die Anwesenheit der Forscherin ausgelöst wurden, und drittens die Eigeninteressen des wissenschaftlichen Feldes, in dem die Forscherin sich bewegt, bilden verschiedene Aspekte, die im Rahmen der Forschung beachtet werden müssen und die die Analyse beeinflussen (vgl. Marcus 2009, S. 193). Shore und Wright (1997) hingegen sprechen konzeptionell von „studying through“, wenn sie die Intention der Forschung in den Blick nehmen, unterschiedliche Formen sozialer Interaktion zwischen Akteur_innen und Institutionen im Zeitverlauf sowie deren Auswirkungen wiederum auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene miteinander zu verknüpfen. Sie beziehen sich jedoch auf das gleiche multilokale Forschungsvorgehen.

The key is to grasp the interactions (and disjunctions) between different sites or levels in policy processes. Thus, ‘studying through’ entails multi-site ethnographies which trace policy connections between different organizational and everyday worlds, even where actors in different sites do not know each other or share a moral universe. (Shore und Wright 1997, S. 14)

Die Kulturwissenschaftlerinnen Kerstin Poehls und Asta Vonderau (2006) greifen den von Shore und Wright (1997) aufgeworfenen Gedanken eines zeitlichen Nachvollzugs der Entwicklung von Vernetzungen und Verbindungen zwischen Akteur_innen und Institutionen aufgrund von Machtpositionen (vgl. Shore und Wright 1997, S. 14) auf und fordern, dass ethnologische Forschung

nicht allein die Erstellung einer Genealogie der Gegenwart sein [sollte], sondern es sollte darüber hinaus eine Antwort auf die Frage liefern, was diese Gegenwart hervorbringt und welche Konsequenzen der Europäisierung beobachtbar werden. (Poehls und Vonderau 2006, S. 8)

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen Praxen und Inszenierungen der Europäisierung durch die Begleitung der verschiedenen Akteur_innen bei der Durchführung der Kooperationsprojekte erforscht werden. Damit sind auch die von Marcus (2009) angesprochene Stellung der Forscherin im Feld und die Reflektion von Nähe und Distanz relevant. Cohn (2014) beschreibt das Dilemma einer Wissenschaftlerin, die einerseits möglichst nahe an der Durchführung sein und andererseits eine distanzierte Beobachtung vornehmen möchte.

Zwei Befürchtungen stehen an den Enden des Nähe/Distanz-Kontinuums: Auf der einen Seite ist dies die Angst des ‚going native‘, nämlich die Forschungshaltung zu verlieren und sich zu sehr mit der Position der Untersuchten zu identifizieren, auf der anderen die Angst davor, so distanziert zu bleiben, dass ein vertiefter Einblick in den Forschungsgegenstand nicht möglich ist. (Cohn 2014, S. 80)

In Bezug auf die einzelnen Projekte war die Forscherin keiner der verschiedenen Organisationen bekannt oder für eines der Projekte anderweitig als Wissenschaftlerin anwesend. Distanz ergab sich zudem durch unterschiedliche Sprachkenntnisse. Wenn kein erster Kontakt per Email oder Telefon möglich war, wurde dieser von Seiten der Forscherin über die gezielte Ansprache von Personen, bei denen vermutet wurde, dass diese über Fremdsprachenkenntnisse verfügten, auf der

jeweiligen Veranstaltung initiiert. Da das anwesende Publikum sich auf einen kleineren Kreis beschränkte, stellte sich meist heraus, dass die angesprochene Person an dem Projekt beteiligte Akteur_innen kannte.

Anna ist bei der Premiere, da sie öfters mit der Regisseurin zusammengearbeitet hat. Sie stellt mich ihr auch vor, leider möchte diese nicht Englisch sprechen bzw. ist laut Anna nervös bezüglich ihres Englisch, so dass unser kurzes Gespräch auf Tschechisch stattfindet und Anna übersetzt. (Feldtagebuch „Emergency Entrance“, Prag 21.09.2011)

Diese Türöffnerin „Anna“ ermöglichte über die reine Übersetzungshilfe der zunächst angesprochenen Personen zudem eine Vertrauensbasis zwischen Akteur_in und Übersetzer_in. Dadurch erfolgte ein Einblick in unterschiedliche Beziehungen und die Forscherin erhielt oft Hintergrundinformationen durch eine Person, die nicht direkt am Projekt beteiligt war, aber zugleich bereits Erkenntnisse dazu gewonnen hatte. Außerdem entspann sich im Folgenden eine Diskussion unter den sich vertrauten Personen in einer der Forscherin verständlichen Sprache, sodass auch die Fragen des Türöffners mitverfolgt werden konnten. Eine vertraute Basis ergab sich im Laufe der Zeit zudem durch das Mitverfolgen der Wege der Akteur_innen, da es für die Teilnehmer_innen ungewöhnlich war, die Forscherin an den unterschiedlichen Orten zusammen mit dem lokalen Publikum anzutreffen.

Durch den Einbezug von vier parallel stattfindenden Kooperationen standen zu Beginn der Forschung Befürchtungen terminlicher Überschneidungen. Dies stellte sich schließlich als wenig problematisch heraus, da der Rhythmus der einzelnen Projekte im Zeitfenster von 24 Monaten sehr unterschiedlich war. Vor logistischen Problemen stand die Forscherin nur durch kurzfristige Änderungen im zeitlichen Ablauf der einzelnen Projekte. Gleichzeitig war nicht nur die Wissenschaftlerin mit kurzfristigen Änderungen konfrontiert. Diese betrafen auch die Akteur_innen, die zu den Orten der Kooperationspartner reisten. Im Rahmen der Premiere des Stücks „Draculatour“ des Projekts „Emergency Entrance“ in Cluj war die Anwesenheit einer Vertreterin aus Graz nicht für die Aufführung relevant, sodass auf deren

Reisepläne bei der Änderung der Daten keine Rücksicht genommen werden konnte. So war es der Forscherin möglich, den kurzfristig geänderten Zeitplan für ein Interview in Bukarest für das Kooperationsprojekt „Childhood“ zu nutzen und sowohl die Premiere des Stücks als auch die Aufführung und den Workshop in Cluj zu besuchen während die Vertreterin aus Graz ihre Reise nicht mehr umbuchen konnte und die Aufführung des Stückes verpasste.

5.1.2 Analyse der Daten: Grounded Theory

Die in Punkt 5.1.1 dieses Kapitels aufgeführten kurzen Ausschnitte verdeutlichen, auf welche unvorhergesehenen Ereignisse von Seiten der Forscherin reagiert werden musste, beziehungsweise welche Schritte nicht geplant werden konnten, sondern sich erst aus den Möglichkeiten vor Ort ergaben. Götzö (2014) verweist darauf, dass die „dichte Beschreibung“, die von Clifford Geertz (1983) als Ausdruck ethnographischen Forschens geprägt wurde¹⁸, einen relevanten Bezugspunkt für kulturwissenschaftliche Forscher_innen darstellt. Sie bemängelt dabei die fehlende Konkretisierung des Forschungsvorgehens und der Auswertung bei Geertz, da dieser nur

einen naiven Naturalismus oder Realismus im Sinne großer Detailliertheit oder summarischer Aneinanderreihung von Themen ablehnt. (Götzö 2014, S. 444–445)

Um eine reine Abfolge von Themen zu verhindern, solle anhand der erhobenen Daten im Forschungsprozess eine eigene Theorie ausgearbeitet werden. Dies bedeutet, dass durch die Forschung Ergebnisse zusammengetragen werden, die Erläuterungen zu einem zentralen Thema aufbereiten, indem alle Aussagen nach logischen Kriterien um dieses zentrale Thema angeordnet werden.

18 Unter dichter Beschreibung versteht Geertz im Gegensatz zur dünnen Beschreibung die analytische Verbindung mehrere Ebenen. So sind in die dichte Beschreibung die Daten, also was beobachtet wird, sowie die dahinter liegende Bedeutung im jeweiligen Kontext des Handelns als auch die dem Handeln zugrunde liegend Werte und Normen aufzunehmen.

Anstelle einer summarischen Aufzählung verschiedener Themen beabsichtigt die Grounded Theory eine integrierte Darstellung differenzierter Aspekte eines Themas. (Götzö 2014, S. 445)

Die von Götzö (2014) angesprochene Grounded Theory lässt sich mit „gegenstandsbezogener Theoriebildung“ übersetzt. Um aus den erhobenen Daten eine eigene Theorie zu entwickeln, stellten Barney Glaser und Anselm Strauss (1967) in „The Discovery of Grounded Theory“ Leitlinien und Regeln bezüglich der Vorgehensweise auf, die von Strauss und Corbin (1990) sowie von Glaser (1992) und Strauss (1991) weiter verfeinert wurden und sich in diesem Zuge auch in Teilen unterschieden. Die Erhebung und Auswertung der Daten folgt einer beständigen vergleichenden Analyse.

A grounded theory is one that is inductively derived from the study of the phenomenon it represents. That is, it is discovered, developed, and provisionally verified through systematic data collection and analysis of data pertaining to that phenomenon. (Strauss und Corbin 1990, S. 23)

Die systematische Datenerhebung war bei der vorliegenden Arbeit durch die Durchführung der einzelnen Projekte bestimmt. So konnten beziehungsweise mussten die Daten in Etappen erhoben werden, wodurch sich die Möglichkeit der zwischenzeitlichen Auswertung der bereits erhobenen Daten ergab. Gleichzeitig waren verschiedene Durchführungen einmalig, sodass ein Nacherheben von Daten in diesem spezifischen Zusammenhang beziehungsweise an diesem Ort nicht möglich war. Doch auch wenn die gleiche Konstellation von Akteur_innen teilweise nur einmalig anzutreffen war, so konnte doch den anhand der Daten entwickelten Fragen in verschiedenen anderen Kontexten weiter nachgegangen werden.

Die Auswertung der erhobenen Materialien erfolgte über drei unterschiedliche Kodierschritte, die nur in der Theorie nacheinander erfolgen und innerhalb der Forschung gleichzeitig durchgeführt wurden.

Coding represents the operations by which data are broken down, conceptualized, and put back together in new ways. It is the central process by which theories are built from data. (Strauss und Corbin 1990, S. 57)

Das *offene Kodieren* steht am Beginn der Auswertung, hier werden die Daten kleinteilig betrachtet, einzelne Themenbereiche erkannt und zusammengefügt. Im Rahmen der Grounded Theory werden die Themen als Konzepte und die neu entstandenen Zusammenschlüsse als Kategorien bezeichnet. Beim *axialen Kodieren* handelt es sich um die Entwicklung der Beziehungen zwischen den erarbeiteten Kategorien.

Axial coding puts those data back together in new ways by making connections between a category and its subcategories. (Strauss und Corbin 1990, S. 97)

Beim *selektiven Kodieren* werden schließlich alle entdeckten Kategorien und thematischen Ansichten rund um das zentrale Phänomen, welches als Kernkategorie bezeichnet wird und die Forschungsfrage beantwortet, eingegliedert. Für mögliche Fragen an das Material, die die Eingruppierung der entdeckten Kategorien erleichtern entwickelten Strauss und Corbin (1990) ein Kodierparadigma.

In grounded theory we link subcategories to a category in a set of relationships denoting [causal] conditions, phenomenon, context, intervening conditions, action/interaction strategies, and consequences. (Strauss und Corbin 1990, S. 99)

Unter ursächlichen Bedingungen sind die Bedingungen, die zum Entstehen oder der Entwicklung des Phänomens beitragen, zusammengefasst. Die Bezeichnung des Kontextes bezieht sich auf die spezifischen Eigenheiten sowie die Bedingungen, unter denen das Phänomen stattfindet. Bei den intervenierenden Bedingungen handelt es sich um den strukturellen Zusammenhang, in dem das Phänomen auftaucht. Die intervenierenden Bedingungen erleichtern oder erschweren damit die Handlungsstrategien, die unter diesen strukturellen Bedingungen ergriffen werden. Die Handlungsstrategien wiederum beschreiben den

Prozess einer Handlung, die zielgerichtet oder gesteuert als Antwort auf das Phänomen ergriffen wurde. Tätigkeiten, die scheitern oder die erwartet wurden, aber ausblieben, sind daher ebenfalls in der Untersuchung zu berücksichtigen. Aus den Handlungen ergeben sich schließlich Konsequenzen, die verschiedenste Ausprägungen annehmen können (vgl. Strauss und Corbin 1990). Die Anordnung der einzelnen Kategorien zueinander stellt sich wie folgt dar:

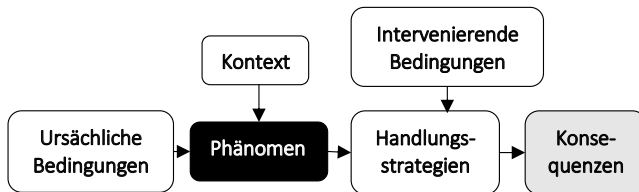


Abbildung 1: Kodierparadigma nach Strauss und Corbin (vgl. Götzö 2014, S. 452), eigene Darstellung

Unterstützt wird die Aufbereitung der entdeckten Zusammenhänge durch die Erstellung von Memos während des Forschungsprozesses. Dabei handelt es sich um Notizen von Ideen und Gedanken zu den Daten, den Codes oder den Kategorien, die auf diese Weise den Forschungsprozess transparent und nachvollziehbar machen. Durch die auf Vergleichen basierenden, entwickelten Zusammenhänge rund um eine zentrale Kategorie ergeben sich bei Anwendung der „Grounded Theory“ viele Diskussionsmöglichkeiten über die Anordnung. Die Forscherin besprach die von ihr erstellten einzelnen Phänomene im Rahmen der Fallstudien sowie die entwickelte übergeordnete zentrale Thematik zur Abgleichung und Fundierung in einer Arbeitsgruppe, die sich regelmäßig traf. Die vier untersuchten Projekte wurden in Bezug auf die dahinterliegenden Strukturen, Prozesse und Inhalte jeweils einzeln codiert und analysiert (siehe 6), und das zentrale Thema in einer vergleichenden Analyse aller erhobenen Daten erfasst (siehe 7). Dabei wurde deutlich, dass sich das alle aus den Codes entwickelten Kategorien um das *Phänomen einer Kulturpolitik, die verschiedene Widersprüche in sich vereint*, gruppieren. Kunst entsteht im *Kontext der Aushandlungsprozesse im Feld kultureller Produktion* (siehe hierzu auch 3.3),

welche gleichzeitig zu *intervenierenden Faktoren* werden. Als ursächliche Bedingung für die Durchführung einer europäisch ausgerichteten Kulturpolitik wird die *Einbindung der Künstler_innen in formelle und informelle Netzwerke* angesehen. Die Wahl von *Kooperationen als Orte künstlerischer Tätigkeit wurde von Seiten der Europäischen Kommission als Handlungsstrategie* für die Durchführung ihrer kulturpolitischen, teilweise widersprüchlichen Absichten gewählt und führte dazu, dass die *künstlerischen Tätigkeiten in Konsequenz verschiedene Diversitäten kollektiv aushandeln* (siehe auch Abbildung 55).

Für die vier Fallbeispiele ergaben sich jeweils *drei Skizzen*, die die zentralen Ergebnisse der Projektuntersuchung zusammentragen, welche einzeln erläutert und analysiert werden (siehe hierzu [6.1.1](#); [6.1.2](#); [6.1.3](#); [6.2.1](#); [6.2.2](#); [6.2.3](#); [6.4.1](#); [6.4.2](#); [6.4.3](#); [6.5.1](#); [6.5.2](#); [6.5.3](#)). Die Eindrücke und Empfindungen, die die Forscherin in ihrem Forschungsfeld hervorrief, werden anschließend vor dieser eingehenden Betrachtung der vier untersuchten Projekte dargestellt.

5.2 Reaktion auf die Forscherin: Staunen und Erstaunen

Bezogen auf die Position der Forscher_innen bei einer teilnehmenden Beobachtung führt Cohn (2014) aus, dass Bekanntschaft zwischen Forscher_innen und Beforschten die Kontaktaufnahme und die Kooperationsbereitschaft der jeweiligen Akteur_innen erleichtern, da diese die Anwesenheit der Forscher_innen akzeptieren und für die Beforschung bereit sein müssen. Gleichzeitig verhindern zu nahe Beziehungen eine objektivere Sichtweise beziehungsweise können zu eingeschränkten Ansichten führen. Aber auch wenn sich Forscher_innen und Beforschte nicht kennen, können bereits erste Eindrücke zu Sympathie oder Antipathie führen. Ebenso beeinflusst „auch der jeweilige soziale Status der Beteiligten“ (Cohn 2014, S. 81) die Beziehungen zwischen den Akteur_innen. Gerade die Unkenntnis beziehungsweise Außensicht der Forscher_innen kann zu Spannungen führen, aber auch das Verständnis der Situation unterstützen.

Als Forscherin konnte ich als lernende Person auftreten – ich musste also weder Wissen noch Fertigkeiten mitbringen, sondern konnte Fragen stellen und mir Dinge erklären lassen. (Cohn 2014, S. 84)

Auch die Forscherin in vorliegender Arbeit war immer wieder mit Erklärungen zu ihrer Anwesenheit konfrontiert und konnte so auf die Wahrnehmung ihrer Person durch ihr Forschungsfeld schließen. So wurde die Unkenntnis der Forscherin zum Reizpunkt oder einfach übergangen und diese in die erwarteten Motivationshintergrund der anwesenden Personen eingeordnet. Verschiedene Akteur_innen im Projekt „Via Villas“¹⁹ gingen davon aus, dass es sich bei der Forscherin um eine Architektin oder Architekturstudentin handelt.

Davor bittet mich Martina Vrbova [die Vertreterin der Koordinatorin], mich den anderen kurz vorzustellen, da sie neugierig sind, wer ich bin und was ich hier tue, dabei bezeichnet sie mich wiederum als den ‚größten Fan‘ des Projekts, so hatte sie mich kurz vor dem Vortrag an der Uni am Di auch genannt, [...] irgendwie kann sie mich immer noch nicht wirklich einordnen, da sie mich im. Pub fragt, ob ich mein Studium schon beendet habe oder noch studiere, woraufhin ich ihr nochmal sage, dass ich eine Doktorarbeit über EU-Projekte und über „Via Villas“ schreibe. (Feldtagbuch „Via Villas“, Brüssel, 29.05.2013)

Gleichzeitig gab es Situationen im Rahmen der Forschung, in der die Beforschten über die implizite Bereitschaft zur Forschung hinaus gingen und die Person der Forscherin für sich zum Beispiel als Sprachrohr nutzen wollten. So wandten sich beispielsweise die Schauspieler_innen des Theater-Projekts „Emergency Entrance“ bei einer Diskussion über unterschiedliche Arbeitsbedingungen in den einzelnen Ländern an die Forscherin und forderten diese auf, zuzuhören beziehungsweise versicherten sich, dass dies bereits der Fall war. Ebenso wurde die For-

19 Das Projekt „Via Villas“ publizierte unter Rückgriff auf ein wissenschaftliches Netzwerk aus Historiker_innen und Architekt_innen verschiedene Bände, die sich mit Villenarchitektur vom 18. Jahrhundert an in Polen, Ungarn und Slowenien befassen und präsentierte die Inhalte in Ausstellungen in den jeweiligen Ländern. Zur ausführlichen Analyse des Projekts siehe 6.5

scherin nicht nur als anwesende Person, die beobachtet und Fragen stellt, begriffen, sondern diese neben Fragen nach der persönlichen Motivation oder Kenntnissen, auch in das Schema der Unterteilung nach Nationalitäten miteinbezogen. Es wurde jedoch auch sehr deutlich, dass die Forscherin nicht der erwarteten Zielgruppe der Projekte entsprach und nicht von auswärtigen Gästen ausgegangen wurde. So war oft die zweite Frage – nach derjenigen nach der Herkunft der Forscherin –, ob diese in der Gegend, Familie hätte oder jemanden kennen würde. Es erschien den Akteur_innen ungewöhnlich, dass sie nur für die Aufführung oder die Ausstellung gekommen war. Teilweise fühlten sich einzelne Personen dann für die Forscherin verantwortlich beziehungsweise versicherten sich, dass diese an denen ihr unbekanntem Orten keine Probleme hatte. Die Premiere des Stücks „Who’s afraid of a maidservant?“ des Projekts „Emergency Entrance“ fand außerhalb des Ortszentrums von Palermo um zehn Uhr abends statt. Anschließend erfolgte noch ein Umtrunk und Abendessen für alle Beteiligten, so dass die Forscherin mehrmals gefragt wurde, ob diese wieder in die Stadt zurückkäme oder eine Mitfahrgelegenheit bräuchte.

Die Durchführung der untersuchten Projekte erfolgte demzufolge in einem lokal verankerten Setting, welches sich in den Zuschreibungen an die Forscherin zeigte. Einerseits wurde die Forscherin als „Fremde“ und Grenzgängerin wahrgenommen, andererseits wurde sie als Einzelperson in die vorgefundenen Strukturen und Beziehungen integriert und eingeordnet, indem sie den anwesenden Freund_innen und Bekannten gleich gestellt und als zugehörig eingestuft wurde. Welche Zielgruppe die einzelnen Projekte ansprachen, wie sich die Netzwerkstrukturen hinter den Kooperationen zusammen setzten und entwickelten, welche Praxen und Inszenierungen während der Durchführung zum Tragen kamen und welche Inhalte im Rahmen der Projekte vermittelt wurden, wird im nächsten Kapitel aufgeführt und analysiert.

6 Untersuchte Projekte

Die vier untersuchten Projekte wurden nach verschiedenen Kriterien ausgewählt, die eine breite Ausdifferenzierung ermöglichen, aber auch die Vergleichbarkeit gewährleisten um „repräsentable“ Aussagen tätigen zu können. Nach Irene Götz (2011) sind repräsentative Aussagen nicht aus Einzelfallstudien ableitbar, die über induktives Vorgehen herausgearbeiteten Ergebnisse können aber beispielsweise für anschließende quantitative Studien genutzt werden.

Außerdem bietet eine ‚Ethnografie des Kleinen‘ die Möglichkeit zu verfolgen, wie große Konzepte, zum Beispiel gegenwärtig die Idee der weiteren politischen Integration des Vereinten Europa, aufgegriffen, umgesetzt und institutionalisiert werden. (Götz 2011, S. 62)

Götz (2011) führt weiter aus, wie mit Einzelfallstudien im Bereich einer Multi-Sited-Ethnographie im wissenschaftlichen Feld der Europäischen Ethnologie umzugehen ist. So ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit der Fokus auf lokal verortete einzelne Beispiele zu richten und deren Verbindungen sowohl zu nationalen als auch zu europäischen und globalen Erklärungsmustern nachzuvollziehen. Dadurch soll einerseits den in den Einzelfällen beinhalteten Besonderheiten und Singularitäten Rechnung getragen werden, diese werden aber gleichzeitig auch in eine allgemeine oder regelmäßige (trans-)nationale Praxis und Inszenierung von Europäischen eingeeordnet. Dazu werden grenzüberschreitenden Handlungen und Prozesse, denen die Akteur_innen künstlerischer Kooperationen unterliegen und die von diesen mit gesteuert werden, in den Blick genommen. Götz (2011) schränkt aber unter Verweis auf Geertz (1996) die Möglichkeit, Gesamtzusammenhänge zu erfassen, ein.

In einer in Stücke auseinander fallenden Welt gilt es demnach, sich konsequenterweise auf die kleinen Beispiele zu konzentrieren, Differenz und Vielfalt einerseits als neues Leitprinzip anzuerkennen und andererseits zu begreifen, dass Welt im Großen mit den alten Leitkonzepten – wenn

überhaupt dann als Stückwerk, nur näherungsweise – erfasst werden kann. (Götz 2011, S. 60)

Die Einzelstudien sollen damit zu ausdifferenzierten Erkenntnissen bezüglich der in Punkt 4.3 herausgearbeiteten Aussagen über die Inhalte der Projekte sowie die Intention der Projektpartner führen und dazu beitragen, diese im Gesamtbild einer europäischen Integration zu verankern. Der Fokus verschiebt sich demnach von einer Betrachtung der europäischen Kulturpolitik und deren Funktion hin zu einer Analyse der Praktiken, Inszenierungen und Vernetzungsstrategien bei der Durchführung und Umsetzung der Kooperationen, um die Akteur_innen zu Wort kommen zu lassen und deren Sinn- und Bedeutungszusammenhänge zu erkennen. Die untersuchten Projekte setzten sich im Moment der Antragsbewilligung im Frühjahr 2011 wie folgt zusammen:

Projekt	Initiator	Projektpartner	Bereich	Punkte ²⁰
„Childhood. Remains and Heritage“	National Museum of the Romanian Peasant, RO	Artees (Organisation für die Förderung kindlicher Bildung), FR Museum of Lezbork, PL Romanian Cultural Institute, RO	Kulturelles Erbe	90
„Emergency Entrance“	Schauspielhaus Graz GmbH, AT	Teatro Garibaldi, IT Nationaltheater Prag, CZ Ungarisches Theater Cluj, RO Nationaltheater Athen, GR Habima Nationaltheater Tel Aviv, Israel	Darstellende Künste	87
„Via Villas – Enrich Architectural Heritage“	Foibos a.s., CZ	Architekturgesellschaft Budapest, HU Architekturmuseum Wrocław, PL Forschungszentrum der slowenischen Akademie für Wissenschaft und Kunst, SI	Interdisziplinär	83
„Connect Connect“	Spielmotor München e. V. (Festival Spielart), DE	Baltic Circle International Theatre festival, FI CAMPO, BE Mercat de les Flors, ES Forum Freies Theater e.V., DE Republique, DK Tanzquartier Wien GmbH, AT	Darstellende Künste	81

Tabelle 12: Überblick über die untersuchten Projekte

Für eine möglichst differenzierte Erkenntnis wurde darauf geachtet, Projekte aus unterschiedlichen Feldern und mit verschiedener Bewertung durch die Expert_innen in das Forschungsvorhaben miteinfließen zu lassen. Zugleich wurde eine geographische und institutionelle ausgewogene Mischung an Akteur_innen berücksichtigt. In Anbetracht der aufgezeigten Tendenz, dass die Koordination häufig von einer „westlichen“ Organisation übernommen wird (siehe 4.3.2),

²⁰ Die von Seiten der Gutachter für die Projekte vergebenen Punkte (siehe 4.3.2). Die Gesamtpunktzahl liegt bei 100.

wurde darauf geachtet, Projekte, die von einem Partner aus den neueren Mitgliedstaaten der Europäischen Union geleitet wurden, zu untersuchen. Im Projekt „Connect Connect“ stammen allerdings alle Partner aus den älteren Mitgliedsstaaten und in „Via Villas“ aus den neueren Mitgliedsstaaten, während in den beiden anderen Projekten die Koordination einer geographisch disparaten Gruppe von einer Organisation aus den älteren sowie aus den neueren Mitgliedsstaaten übernommen wurde. Im Projekt „Childhood“ schließlich findet sich eine Dopplung der beteiligten Organisationen aus dem Land des Koordinators. Gleichzeitig lassen sich mehrere Projekte einem Themenbereich zuordnen oder verfolgen inhaltlich gleiche Darstellungsformen wie Ausstellungen oder Theaterproduktionen. Ebenso wurden die Erfahrungen beziehungsweise die Anzahl der bereits von der koordinierenden Organisation durchgeführten Kooperationsprojekte berücksichtigt. Die Ende 2010 beantragten Projekte erhielten bei der Begutachtung der Anträge insgesamt zwischen 99 und 78 Punkte. Es gab damit Projekte, die als fast perfekt bewertet wurden, insgesamt ist die Bewertungsspanne aber hoch und verdeutlicht, dass die Projekte unterschiedlich wahrgenommen und beurteilt wurden. Die in die vorliegende Arbeit aufgenommenen Projekte erhielten zwischen 90 und 81 Punkte.

Die Einzelfallanalysen folgen den in Punkt 2.2 dargestellten netzwerkanalytischen Analysekatoren. In einem ersten Schritt werden die von den Kooperationen umgesetzten Inhalte vorgestellt und in Anlehnung an die „Grounded Theory“ analysiert (siehe 5.1.2). Dadurch richtet sich der Blick auf eine inhaltlich umfassende Auswertung, ein spezieller Fokus auf die in Punkt 3.2 vorgestellten, von künstlerischen Akteur_innen ausgelösten oder unterstützten Europäisierungsprozesse folgt in der vergleichenden Analyse der Projekte in Punkt 7.4. Nach der Darstellung der Präsentationen der Kooperationsprojekte werden in einem weiteren Schritt Netzwerkstrategie und Netzwerkstrukturen in Hinblick auf Akteursart²¹ und Machtverteilung betrachtet. In einem

21 Blum und Schubert (2009) unterscheiden bezüglich der Akteursart zwischen staatlichen, privaten und gesellschaftlichen Akteuren. Zum institutionellen Hintergrund

dritten Punkt werden daran anschließend die Netzwerkfähigkeit und die Netzwerkeffekte im Prozess der Projektdurchführung betrachtet und die Netzwerkkriterien Dauerhaftigkeit, Freiwilligkeit und Gegenseitigkeit mit in den Blick genommen. Ebenso werden jeweils die in Punkt 4.2.3 dargestellten strukturellen und prozessualen Merkmale interkultureller Kommunikationssituationen beleuchtet (vgl. Allport 1954, Pettigrew 1998).

6.1 „Emergency Entrance“ – ein Theaterprojekt



Abbildung 2: Logo „Emergency Entrance“, Quelle: Festivalprogramm

Das Projekt „Emergency Entrance“ wurde von den Nationaltheatern aus Athen, Prag und Tel Aviv, dem ungarischen Theater in Cluj, dem Schauspielhaus Graz sowie dem Teatro Garibaldi in Palermo durchgeführt.

Alle sechs Theater sind Mitglieder der Europäischen Theaterunion. Das Schauspielhaus Graz und das Teatro Garibaldi verfügten bereits über Erfahrung mit Projekten im Rahmen des europäischen Kulturprogrammes. Das Nationaltheater Tel Aviv war als assoziierter Partner beteiligt, da Israel nicht zu den geförderten Herkunftsstaaten zählt. Federführend beim Ablauf war das Schauspielhaus Graz (siehe 6.1.2).

der verschiedenen an Kooperationen beteiligten Partnerorganisationen zwischen 2007 und 2013 siehe auch 4.3.3.

Die Projektpartner verständigten sich auf eine gemeinsame Thematik und ein Format, die den einzelnen Produktionen, die vom jeweiligen Theater ausgearbeitet und finanziert wurden, zugrunde lagen. Jedes der sechs Häuser inszenierte ein dokumentarisches Theaterstück, darauf aufbauend sollten die Inhalte in drei Workshops miteinander verknüpft werden (siehe 6.1.3).

Ein wesentlicher Aspekt des dokumentarischen Theaters ist dieser verbindliche, mit Material abgesicherte Bezug auf die historische Wirklichkeit, erst recht wenn diese noch nicht als historische Wahrheit bekannt oder umstritten ist. (Irmer 2014, S. 16)

Die einzelnen Produktionen setzten sich mit dem spezifischen regionalen beziehungsweise nationalen Umgang mit Minderheiten oder Flüchtlingen auseinander und zeigten verschiedene Blickwinkel auf „Fremdheit“ auf (siehe 6.1.1). Zur Datenerhebung besuchte die Forscherin alle Stücke in ihrem Aufführungskontext an den unterschiedlichen Orten, zwei der drei Workshops sowie deren anschließender Präsentation. Ebenso war das abschließende Festival in Graz, bei dem alle Stücke und Workshops präsentiert wurden, Teil der Untersuchung. Die analysierten Daten setzen sich damit aus Feldnotizen und Gedächtnisprotokollen der verschiedenen Beobachtungssituationen sowie informellen Gesprächen mit den unterschiedlichen Beteiligten, Interviews mit einzelnen Schlüsselpersonen als auch aus den Texten der Theaterstücke, den Webauftritten und den Aufführungsdokumenten (Programmen, Eintrittskarten, Flyer) zusammen.

6.1.1 Zwischen Empathie und Individualität: Dokumentartheater über Fremdheit und Ausgrenzung

Es gehört zu den ureigenen Aufgaben des Theaters, brennende Themen aufzugreifen und mit theatralen Mitteln auf der Bühne zur Diskussion zu stellen. Dr. Claudia Schmied, österreichische Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.2)

Nach Cantrell (2013) wird Dokumentartheater als unmittelbar geeignet betrachtet, diese Aufgabe zu erfüllen. Die sechs verschiedenen Bühnenproduktionen des Projekts „Emergency Entrance“ entstanden unabhängig voneinander. Bühnenelemente des freien Theaters mit einem sehr kargen Bühnenbild und einer meist temporären, nah an der Bühnenfläche angebrachten Bestuhlung wurden aufgegriffen. Die ursprüngliche Intention für die Stücke war die Verhandlung des Umgangs mit „Fremden im Eigenen“, also Minderheiten und Migrant_innen in den Herkunftsregionen der einzelnen Theater, wovon letztlich in der Praxis geringfügig vor allem vom Schauspielhaus Graz, abgewichen wurde. Der erste Arbeitstitel des Projekts, „My neighbour, my enemy“, zielte stärker auf örtlich anwesende „Fremde“. Diese Bezeichnung wurde schließlich zum Titel des Prager Stücks während das Projekt ein neues übergeordnetes Thema bekam, das sich eher mit dem Inhalt des Grazer Stücks erklären lässt.

Das Stück „Who’s afraid of a maidservant“ aus Palermo setzt sich mit dem medialen, vorurteilsbeladenen Bild rumänischer Migranten auseinander. In der Tradition von Jean Genets „Die Zofen“²² leben zwei rumänische Männer, die sich als Hausmädchen verkleidet haben, bei ihrer querschnittsgelähmten Arbeitgeberin unter Bedingungen legaler

22 Die Stücke von Jean Genet (1910 – 1986) sind teilweise sadomasochistisch geprägt. In „Die Zofen“ setzen zwei Schwestern als Zofen zwischen Traum und Wirklichkeit dazu an, ihren Herren ins Gefängnis zu bringen und ihre Herrin zu vergiften. Letztlich können die beiden dem Wechselspiel aus Liebe und Hass nicht entkommen und die Verhältnisse nicht umkehren.

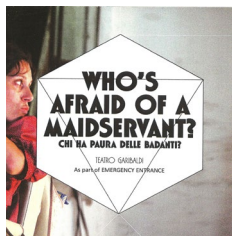


Abbildung 3: Deckblatt
Programm Palermo



Abbildung 4: Deckblatt
Programm Athen



Abbildung 5: Deckblatt
Programm Graz

Sklaverei und lavieren zwischen dem Wunsch nach Freiheit und Anerkennung und der Notwendigkeit des Geldverdienens. Die beiden italienischen Schauspieler, die die Migranten darstellen, wechseln auf der Bühne zwischen italienisch und rumänisch, dessen Aussprache sie für die Aufführung lernten.

„Invisible Olga“ aus Athen handelt von einer Frau, die auf der Flucht vor Armut als Zwangsprostituierte ausgebeutet wird. Der Inhalt basiert auf wahren Fällen und Zeugenaussagen vor Gericht. Die drei männlichen griechischen Darsteller wechseln zwischen Rollen als Zuhälter, Polizist, Anwalt und Freier, die alle die von einer griechischen Schauspielerin verkörperte Zwangsprostituierte ausnutzen.

Das Grazer Stück „Boat People“ als theatrale Recherche zur europäischen Flüchtlings- und Sicherheitspolitik befasst sich mit der Situation von Bootsflüchtlings und zeichnet deren Beweggründe für die Flucht sowie die juristischen Hintergründe der Asylverfahren nach. Auf einen ersten dramaturgischen Teil folgt eine Lesung von Fluchterzählungen durch die insgesamt vier österreichischen und deutschen Schauspieler_innen, bevor eine auf einer Recherchereise nach Lampedusa entstandene Dokumentation über die Ankunft von Flüchtlingsbooten gezeigt wird.

„Promised Land“ aus Tel Aviv verwebt drei Flüchtlingsgeschichten mit Reaktionen aus der israelischen Gesellschaft. Auf der Bühne wird eine immer gleiche Befragung eines Asylbewerbers zu seinem Fluchtweg sowie die Erfahrungen einer Mutter und ihrer Tochter als auch die Flucht einer Gruppe durch die Wüste dargestellt. Das Stück endet mit den Erzählungen der sechs israelischen Schauspieler_innen zur familiären Fluchtbiographie der eigenen Großeltern.



Abbildung 6: Deckblatt Programm Tel Aviv

In „My neighbour, my enemy“ aus Prag wird der Umgang mit Roma in der tschechischen Gesellschaft angeprangert. Darsteller_innen sind zwei tschechische professionelle Schauspieler_innen sowie drei tschechische Romaaktivisten. Während bei „Promised Land“ die eigene Familien-Biographie der Schauspieler_innen mit auf der Bühne präsentiert wird, sind im Fall von „My neighbour, my enemy“ als einzigem Stück die verhandelten Figuren selbst auf der Bühne anwesend.

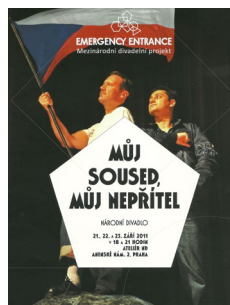


Abbildung 7: Deckblatt Programm Prag

In umgekehrter Konstellation ist dies beim ungarisch-rumänische Stück „Draculatour“ aus Cluj der Fall. Die Produktion handelt vom Umgang der Rumänen mit dem durch Bram Stoker vom Westen auferlegten Dracula-Mythos und setzt sich mit der Machtlosigkeit verschiedener Bürger_innen gegenüber Korruption und Politik im eigenen Land sowie im Ausland auseinander. Ein Museumsdirektor versucht mithilfe eines lokalen Politikers für ein Kunstwerk, welches sich

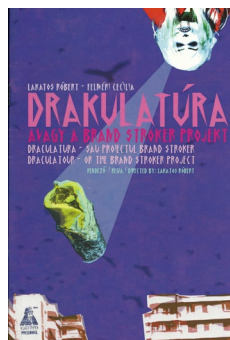


Abbildung 8: Deckblatt Programm Cluj

mit den Zuschreibungen an Vlad III.²³ und dessen Eintritt gegen Ungerechtigkeit befasst, Gelder einzuwerben. Während alle Beispiele für gegenwärtige Ungerechtigkeiten als politisch nicht durchführbar abgelehnt werden, bedient sich der Politiker am Ende des Stücks der Idee des Museumsdirektors und lässt sich von diesem gleichzeitig für die „geleistete Unterstützung“ bei der Suche nach Fördermitteln bezahlen.

Aus der gemeinsamen Betrachtung aller Stücke ergaben sich für die Besucher_innen sowie für die Forscherin verschiedene Verbindungslinien zwischen den einzelnen Stücken. So haben „Draculatur“ und „Boat People“ einen primär überregionalen Bezug, während die anderen Stücke Geschehnisse vor Ort thematisieren. Gleichzeitig setzten sich sowohl die Stücke aus Graz sowie aus Tel Aviv mit Flüchtlingen auseinander, während die Stücke aus Cluj, Palermo und Athen im weitesten Sinne von Arbeitsmigration handeln und sowohl die Stücke aus Prag als auch aus Cluj sich auf Minderheiten oder den „internen Anderen“ beziehen. Im Falle von „Draculatur“ verweist das Stück auf die durch Bram Stokers „Dracula“ exotisierte Figur des Vlad III., welche lokal anders betrachtet und verhandelt wird als im überregionalen Kontext. Während die Fremden in „Who’s afraid of a maidservant“, „Invisible Olga“ und „Boat People“ eher vor der Gesellschaft verborgen werden, sind die Protagonisten aus „Promised Land“ und „My neighbour, my enemy“ gesellschaftlich sichtbar.

23 Vlad III. (1431-1476/1477) war ein Fürst der Walachei. Sein Beinamen „Drăculea“, „Sohn des Drachen“ leitet sich wahrscheinlich davon ab, dass sein Vater Vlad II. im Drachenorden Kaiser Sigismunds war. Vlad III. war im Widerstand gegen das Osmanische Reich aktiv und ihm werden verstärkte Pfählungen zugeschrieben, die zu dem Beinamen „Țepeș“ (auf deutsch „Pfähler“) führten. Im Stück „Draculatur“ wird die historische Figur als „Vlad Tepeș“ bezeichnet und als Kämpfer gegen Ungerechtigkeit angesehen.

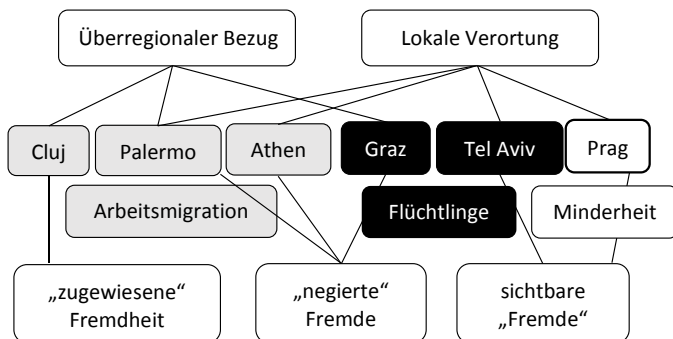


Abbildung 9: Verbindungslinien zwischen den Stücken des Projekts „Emergency Entrance“, eigene Darstellung

Die im Rahmen der Kooperation entstandenen Stücke drehen sich damit alle *um den Umgang mit „Fremdheit“* (siehe Abbildung 10). Theatral wird dieser inhaltlich durch das *Aufgreifen von Vorurteilen* und Stereotypen sowie durch *Kritik am gesellschaftlichen und politischen Umgang mit „Fremden“* aufbereitet. Sämtliche Stücke setzen zudem daran an, dass die „Fremden“ *wieder zu Subjekten werden* und auf der Bühne in Erscheinung treten. Die Themen werden durch die Produktionssituation *lokal umgesetzt*, sodass Zusammenhänge zwischen den Stücken kaum bestehen beziehungsweise ohne Absprache mit den anderen Theatern in die Aufführungen eingebunden sind. Gleichzeitig werden im Rahmen der Diskussion um den Umgang mit „Fremdheit“ europäische Werte verhandelt und ausgehandelt, wie im Weiteren dargestellt wird.

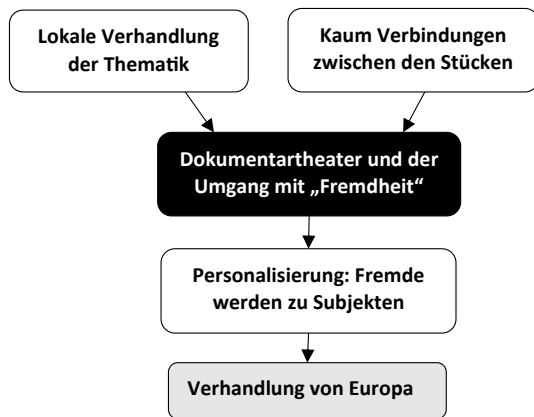


Abbildung 10: Skizze Inhalt „Emergency Entrance“: Dokumentartheater und „Fremdheit“, eigene Darstellung

Dokumentartheater und der Umgang mit „Fremdheit“

Das ist nicht erfunden. Das Stück entstand nach intensiver Recherche. Es versucht, ein exemplarisches Bild der Lage zu zeigen und verwendet Fakten von wahren Fällen und Zeugenaussagen aus Gerichtsprozessen. Yiorgos Paloumpis, Regisseur „Draculatour“ (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.9)

Dokumentartheater hat den Anspruch, über wahre Begebenheiten und tatsächliche Fakten zu berichten. Dazu wird Material aus verschiedenen Quellen zusammengestellt, welches nach Weiss (1971) auch nicht verändert werden soll. Das Theater wird damit zu einer Form gelenkter Aufmerksamkeit. Die Gerichtetheit des Stückes entsteht durch die Steuerung der Auswahl der verhandelten Texte (vgl. Kroesinger 2014).

Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik. (Weiss 1971, S. 92)

In den einzelnen Stücken des Projekts „Emergency Entrance“ werden verschiedenen Meinungen und Ansichten miteinander verknüpft. Fremdenfeindliche Anschuldigungen wurden thematisiert und die dahinterstehenden Ängste und Vorurteile aufgegriffen. So spielt der Islam als wahrgenommene Bedrohung bei „Boat People“ und „Promised Land“ eine übergeordnete Rolle und die Metaphern einer Masseninvasion, wie Überfremdung, Welle etc. tauchen immer wieder auf. „Islam“ wird zu einer Chiffre unter der alles Fremde subsumiert wird.

There is another typical economic refugee. Without prospects he sets out for us from his homeland, to take the most valuable thing we have from us: jobs. He is usually Muslim. Insha'Allah? (Auszug aus „Boat People“)

Die Journalistin Andrea Böhm, die in der Wochenzeitung „DIE ZEIT“ schreibt, war im Rahmen des Festivals in Graz im Januar 2012 zu einem Symposium geladen. Dabei erläuterte sie, dass der Begriff der „Flut“ gerade auch bei einer geringen Anzahl an Flüchtlingen genutzt wird. In Bezug auf Lampedusa verwies sie darauf, dass durch den begrenzten Platz einer kleinen Insel leicht Bilder von Masse erzeugt werden können. Hieraus ergab sich ein „doppelter“ Verweis auf Zeitungsartikel: Einerseits im Stück und gleichzeitig nochmal von außen durch die Bekräftigung durch die Journalistin. Die Stücke wurden im Rahmen von Diskussionsveranstaltungen und Symposien in verschiedene Kontexte eingebettet und das Publikum bei der Reflektion der aufgeworfenen Thematik begleitet. Die Besucher eines gediegenen Nationaltheaters, welches zu einer nationalen Einheit beitragen sollte und dem oft vorgeworfen wird, ein eher homogenes Zuschauerspektrum zu haben (vgl. Gürses 2000), werden damit mit „Störungen“ in diesem uniformen Bild konfrontiert. Aber auch die Akteur_innen selbst setzten sich mit ihren Ansichten auseinander.

Wir waren ständig mit unseren eigenen Vorurteilen konfrontiert. Unfassbar, dass die Flüchtlinge nicht alle als „Opfer“ auftraten und die Exekutive – Küstenwache und Militär – nicht als „Täter“. Christine Eder, Regisseurin „Boat People“ (Festival-Programm „Emergency Entrance, Graz, 26.–29.01.2012, S.25)

Die Darsteller_innen nehmen sich von der geäußerten Missbilligung nicht aus und stellen sich dem kritisierten Publikum gleich. Die Verurteilung von Medien und Politik soll so vom Publikum selbst nachvollzogen werden. In Bezug auf ihre Ablehnung der europäischen Grenzpolitik setzten die Stücke auf Überspitzung und Sarkasmus. Die Diskrepanz zwischen politischer Haltung und politischen Handlungen kam so zu tragen. Dem Publikum wird ebenso in Hinsicht auf seine Selbstbezogenheit ein Spiegel vorgehalten und darauf verwiesen, wie die gängigen Argumente für das Nicht Helfen so lauten.

Whoa! That's really awful! Our African brothers are in trouble! They're suffering! And I'm to blame! I want to help! I will donate! I donate a good amount every year! I'd like to donate even more! But to whom? I need to think about this. The starving? The children? The mutilated women? The AIDS orphans? The unaccompanied refugees? [...] Oh God, I'm overwhelmed. I'm hungry. (Auszug aus „Boat People“)

Das Stück „Promised Land“ verurteilt zudem pauschale Zuschreibungen an Flüchtlinge und wie diese sich zu verhalten haben, und thematisiert die empfundene Verletzung des Stolzes bei einer Behandlung als reiner Empfänger. Um Verallgemeinerungen und Stereotype zu hinterfragen, werden die Geschichten personalisiert und zu persönlichen Erinnerungen der Darsteller_innen, wie im Folgenden dargelegt wird.

Personalisierung: Fremde werden wieder zu Subjekten

Playing a real-life figure also incurred a sense of responsibility towards the representation of that figure which is wholly different from playing a fictional character. (Cantrell 2013, S. 5)

Im Rahmen der einzelnen Stücke wurde durch die Verwendung von faktenbasierten Texten Minderheiten Bühnenpräsenz verschafft. Diese werden auf der Bühne von den verschiedenen Schauspieler_innen dargestellt oder treten als Laiendarsteller selbst auf. Damit das Publikum sich mit der dargestellten Situation identifizieren und mitleiden kann, ist eine Figur, die sich von den Zuschauer_innen unterscheidet, die-

sen aber auch nicht gänzlich fremd ist, nach Ansicht des Theaterwissenschaftlers Andreas Enghart (2013) nötig. Ein zu hoher Grad an Fremdheit führe zu einer Essentialisierung der dargestellten Figur oder reduziere diese auf eine oberflächliche Wahrnehmung der dahinter stehenden Person.

Dann bemerkt man, dass die Verweigerung der Annahme einer Essenz des Anderen dazu führt, dass der Andere immer nur als ästhetische Erscheinung, als Oberflächenphänomen und Inszenierung angesehen wird, was wiederum eine Entpersonalisierung und Distanzierung vom Leiden des Anderen zur Folge haben kann. (Enghart 2013, S. 98)

Die Personalisierung der Erzählung wirkt dem Verschwinden Einzelner innerhalb einer anonymen Masse entgegen und lässt die Figuren den Zuschauer_innen vertraut werden. Die Stücke folgen damit der von Mortazavi (2011) in Bezug auf deutsche Theaterstücke aufgestellten Forderung:

Wir brauchen also Geschichten, welche die kulturelle Vielfalt unserer deutschen Gesellschaft aufgreifen, die Menschen mit anderem kulturellen Hintergrund nicht als ‚Fremde‘ ausstellen, sondern die sie als selbstverständlichen Bestandteil unserer Gesellschaft vorkommen lassen. (Mortazavi 2011, S. 75)

Im Stück „Draculatour“, welches vom ungarischen Theater in Cluj produziert wurde, stellen die Schauspieler_innen als Angehörige einer Minderheit die Situation Rumäniens beziehungsweise Transsylvaniens in Europa in den Mittelpunkt. Der Bezug zum Stück aus Palermo ist durch eine abwesende, in Italien arbeitende, rumänischen Figur in der Darstellung aus Cluj zwar enthalten. Die rumänischen Angehörigen werden bei dem Tode dieser sowohl von italienischer als auch rumänischer Seite um das ausgezahlte Schmerzensgeld betrogen. Die Wehrlosigkeit Einzelner wird jedoch ebenso übertragen auf Minderheiten innerhalb Rumäniens sowie durch das von außen auf Transsylvanien projizierte Branding des Dracula-Mythos auf Rumänien insgesamt. Damit erhalten Unsichtbare und Unterdrückte eine

Stimme und werden einer gruppenbezogenen Objektivierung durch die Medien entrissen. Dies betrifft sowohl einzelne Individuen als auch gesellschaftliche Gruppen.

Verhandlung von Europa

The question is whether this society acknowledges human rights as a valid topic at all. When you look at who has the power today – it is openly declared that influential groups rule this country, and it is unknown whom they represent, so they totally ignore the issues relating to human rights. Maěj Samec, Dramaturg des Stücks „My neighbour, my enemy“ (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.17)

Obwohl die Bezüge der einzelnen Stücke lokal oder regional angesiedelt sind, lassen sich, wie dargestellt, Überschneidungen zwischen den einzelnen Kontexten im Hinblick auf die Reaktion auf Fremde nachvollziehen. Gleichzeitig wurden jeweils andere Themen als „brennend“, also neu, skandalös oder tabuisiert erfasst und von den Akteur_innen bearbeitet. So nahm ein österreichischer Zuschauer in Graz die Thematik des Prager Stücks als bekannt und redundant wahr, während die Anwesenheit von Roma auf der Bühne in Prag heftig diskutiert wurde. Die Übertragbarkeit der einzelnen Stücke ist damit von Übersetzungsleistungen der Zuschauer_innen abhängig. Was bedeutet dies für die Wahrnehmung von Gemeinsamkeiten zwischen den Stücken und damit der Verbindung der lokalen Besucher_innen der einzelnen Stücke? Mit „Europa“ und demzufolge mit „europäischen Werten“ setzt sich inhaltlich nur „Draculatur“ auseinander, da das Stück sich auf eine europäische Öffentlichkeit bezieht und die Konstruktion von Identitäten und deren Aushandlungen darstellt

We'll reconcile the nations and the countries here. (Auszug aus „Draculatur“)

Die Verhandlung Europas über die Inhalte der Stücke fand jedoch vor allem zwischen den direkt beteiligten Akteur_innen statt (siehe 6.1.3). Die Verbindungslinien zwischen den Stücken wurden dem

Publikum damit innerhalb der Workshoppräsentationen deutlich, deren Inhalte von den dokumentarischen Produktionen abwichen. In Bezug auf „Parallel Lives“, ein Theaterprojekt welches von der Konzeption der Zusammenstellung sechs verschiedener Dokumentartheater unter einem übergeordneten Thema mit „Emergency Entrance“ vergleichbar ist, spricht der Germanist und Theaterkritiker Thomas Irmer (2014) an, dass die Stücke nicht auf einen sofortigen Vergleich ausgelegt sind, sondern Verbindungen erst im Nebeneinander möglich werden, auch wenn die einzelnen Produktionen lokal verortet sind und keinen Anspruch auf eine vollständige Darstellung einzelner Themenkomplexe erheben. Auch die Stücke von „Emergency Entrance“ sind nicht erstellt worden, um sich zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, sie lassen aber verschiedene Verbindungen, Unterschiedlichkeiten und Verbindungen zu. Rumän_innen finden sich als Opfer wie auch als Täter_innen in den verschiedenen Stücken wieder. In „Draculatur“ wird die Hierarchie zwischen Tätern und Opfern aus einem Land verhandelt, die ausbeuterische Komponente durch ausländische Täter kommt hinzu, während in „Invisible Olga“ die eignen Landsleute als Täter angeklagt werden. In diesem Stück werden auch Fragen zwischen Männern und Frauen aufgeworfen.

Da die einzelne Inszenierung zunächst nur für sich in ihrem jeweiligen Herkunftsland erarbeitet und vorgestellt wurde, ist dieser Blick natürlich erst auf dem Festival möglich geworden. (Irmer 2014, S. 15)

Das Projekt „Emergency Entrance“ fügte sich auf diese Weise graphisch zu einem Gesamtbild zusammen, welches aus den einzelnen Stücken besteht und einen europäischen Zusammenhang auffächert (siehe Abbildung 11).



EMERGENCY ENTRANCE

An International Theatre Project

○ ATHENS ◻ PALERMO ◊ TEL AVIV ◻ PRAGUE ▽ CLUJ ◻ GRAZ



Abbildung 11: Logo „Emergency Entrance“ und die Deckblätter der Programme

Die Möglichkeit alle Stücke zusammen zu betrachten, verbleibt nur den Besucher_innen des Festivals in Graz. Festivals bieten darüber hinaus den Raum für spezifische Inszenierungen von Ereignissen, an denen Zuschauer_innen sich zu einer Gemeinschaft entwickeln können.

Wie eine Art Meta-Regisseur/in kann die Leitung eines Festivals versuchen, aus dem Zusammenwirken der ausgewählten Präsentationen eine eigene ästhetische Erfahrung und/oder politische Effekte zu initiieren, die deutlich über das Wirkungspotential der einzelnen Aufführung hinausgehen. [...] Faszinierend ist schließlich der Gedanke, mithilfe von Festivals zu einer entschiedenen Europäisierung und Internationalisierung der Theaterlandschaft zu gelangen. (Warstat 2009, S. 513)

Das Festival in Graz vereinte nicht nur die Dokumentartheaterstücke sowie die Präsentationen der verschiedenen Workshops (zum Ablauf des Projekts „Emergency Entrance“ siehe auch 6.1.3), sondern schuf im Rahmen von Symposien und öffentlichen Räumen (siehe Abbildung 12²⁴) Möglichkeiten der Auseinandersetzung und Diskussion zwischen den Besucher_innen des Festivals. Die Idee, neben der Präsentation des Festivals das „normale“ Programm des Schauspielhauses weiter durch-

24 <http://emergency-entrance.beep.com/>, 04.05.2016

zuführen zu können wurde schnell verworfen als den Verantwortlichen des Schauspielhaus Graz bewusst wurde, wieviel Raum die Präsentation des Projekts „Emergency Entrance“ einnehmen würde.



Abbildung 12: Festival „Emergency Entrance“, Schauspielhaus Graz, Fotografie Lupi Spuma

Das Theaterhaus wurde damit sowohl räumlich als auch personell zur Gänze zum Ort der Aufführung des Projekts und von der Zusammenarbeit mit den anderen Theaterhäusern beeinflusst. Wie sich die einzelnen Theater zu dem Projekt „Emergency Entrance“ zusammenschlossen, wird im Folgenden anhand der Netzwerkstruktur sowie der damit verbundenen Strategie eines institutionalisierten Verbundes, erläutert.

6.1.2 Networking innerhalb der Europäischen Theaterunion

Die Verantwortung für das Projekt „Emergency Entrance“ lag beim Schauspielhaus Graz. Zwischen 2007 und 2008 hatte dieses bereits zusammen mit Theaterhäusern aus Budapest, Krakau, Bukarest und dem auch an „Emergency Entrance“ beteiligten Teatro Garibaldi aus Palermo das EU-geförderte Projekt „Blog the Theatre. Mul-

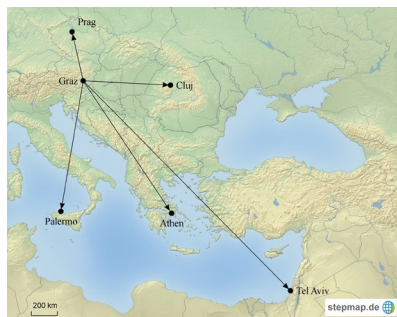


Abbildung 13: geographische Übersicht „Emergency Entrance“, eigene Darstellung

timedial frontier crossing on stage and in virtual space“ (EACEA 2007) durchgeführt, welches als „good practice“-Projekt ausgezeichnet wurde. Das Teatro Garibaldi war im gleichen Förderzeitraum an einem weiteren europäischen Kooperationsprojekt mit Häusern in Bukarest, Mailand, Thessaloniki und Bobigny zum Thema „Liquid Frontiers“ beteiligt. Diese Zusammenarbeit wurde von der Europäischen Theaterunion koordiniert. Thematisch spielte damit in beiden Kooperationen der Begriff der „Grenze“ eine Rolle.

Alle an „Emergency Entrance“ beteiligten Theater sind ebenso wie die Häuser des parallel stattfindenden Projektes „Liquid Borders“ Teil der Europäischen Theaterunion. Diese wurde 1990 basierend auf einer 31 Jahre alten Kooperation zwischen drei Theatern in Italien, Frankreich und Spanien auf Initiative des damaligen französischen Kulturministers Jack Lang und des Direktors des Mailänder Theaters Piccolo, Giorgio Strehler, gegründet. Sie verfolgt das Ziel, Ost- und Westeuropa zu vereinen. Aktuell umfasst die Theaterunion mehr als 40 Mitglieder, unter denen sich 19 Theater befinden.

First centred on a programme of regular festivals with the aim to unite East and West, the Union has developed into a network of European theatres combining artistic and political goals, and using existing artistic platforms in order to strengthen professional exchange and promote an open Europe of culture.²⁵

Die Mitgliedschaft in einem institutionalisierten Netzwerk aus einem spezifischen Feld künstlerischer Produktion war damit für die Durchführung von „Emergency Entrance“ zentral. Theaterhäuser, die eine dokumentarische Produktion in ihr Programm aufnehmen wollten, wurden auf Treffen der Europäischen Theaterunion eruiert und die Kooperation auf diese Weise in die Wege geleitet.

25 <http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ143711937718587/ute>, 17.7.2015.

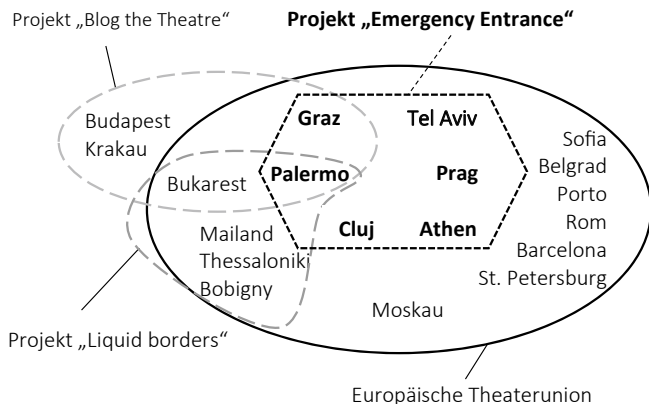


Abbildung 14: Die Europäische Theaterunion 2011, Sitz der Theater, eigene Darstellung

Gleichzeitig erweiterte die zugrundeliegende Netzwerkstruktur eines institutionalisierten Verbundes zwischen Theatern die potentiellen Partner über an EU-Programmen teilnahmeberechtigte Länder hinaus. Das Habima Nationaltheater Tel Aviv war an „Emergency Entrance“ beteiligt, wurde aber als assoziierter Partner nicht in den offiziellen Statistiken vermerkt. Die Führung der Europäischen Theaterunion durch den Leiter des Nationaltheater Tel Aviv verdeutlicht jedoch die Relevanz, die die Beteiligung dieses „außereuropäischen“ Hauses für die Verdichtung der Netzwerkstrukturen hat. Im Rahmen des Konzepts sprachen sich die Theater dahingehend ab, dass die Anzahl der Schauspieler_innen mindestens drei betragen sollte, insgesamt aber für die Finanzierung eher klein gehalten werden musste. In die Kooperation waren zudem die Intendant_innen und Dramaturg_innen der einzelnen Theater, die Koordinator_innen der Zusammenarbeit, die Autor_innen und Regisseur_innen der einzelnen Stücke und auch die verschiedenen Techniker_innen miteinbezogen. Bedingt durch die theatrale kulturelle Praxis einer konkreten Ortsbindung wurden die einzelnen Stücke den unterschiedlichen Bühnen, Aufführungsorten und Sprachkenntnissen angepasst. Damit traten auch verschiedene nationale Theaterstrukturen und Traditionen miteinander in Kontakt. Diese bildeten weiterhin einen programmatischen und legitimatorischen

Rahmen, der den Fortbestand der Nationaltheater und deren Förderung stützt, während gleichzeitig Verbindungen zwischen den einzelnen Theaterkulturen bestehen.

Denn den angedeuteten transkulturellen Verflechtungen, die im Grunde das Hauptkennzeichen der bis heute bekannten Theatergeschichte sind, stand zumindest bislang die konkrete Ortsgebundenheit des Theaters als kulturelle Praxis wie eine Art Gegenpol gegenüber. (Warstat 2009, S. 512)

Die klare Unterscheidung zwischen festen und freien Theatern sowie staatlichen und privaten Häusern ändert sich gegenwärtig, wozu auch die Europäische Kommission durch die Förderung der Kooperationen beiträgt. Dieser strukturelle Trend geht allerdings über Europa hinaus und setzt sich auf internationaler Ebene fort (vgl. Warstat 2009, S. 512).

Die Kooperationspartner des Projekts „Emergency Entrance“ sind folglich in ein *institutionelles Netzwerk* eingebunden, in dem *Wissen über die Umsetzung einer europäischen Zusammenarbeit* vorhanden ist. Dieses wird für die gemeinsame Entscheidung zur Produktion von dokumentarischen Theaterstücken abgerufen. Durch die unterschiedlichen finanziellen Beteiligungen der einzelnen Partner sowie die effiziente Nutzung von Treffen für die Besprechung mehrerer Projekte wurden ungleiche beziehungsweise fehlende ökonomischen Ressourcen ausgeglichen und persönliche Beziehungen zwischen den Beteiligten aufgebaut und somit *Strategien und Praxen für den Umgang mit geringen finanziellen Ressourcen* geschaffen. Kooperationen werden als *Orte der Begegnung zur Vertiefung von Netzwerkstrukturen* genutzt, wie im Folgenden erläutert wird.

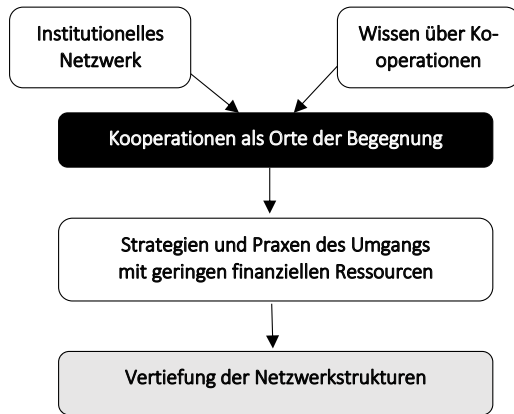


Abbildung 15: Skizze Struktur „Emergency Entrance“: Kooperationen als Orte der Begegnung, eigene Darstellung

Kooperationen als Orte der Begegnung

Wie verarbeitet das Europäische Theater dieses Europa, in dem reale aber oft unsichtbare Grenzen sehr scharf Zugehörige von Nicht-Zugehörigen scheiden? Mit dieser Frage gaben wir auf einer Versammlung der Europäischen Theaterunion den Anstoß für dieses Projekt. Anna Badora, Intendantin Schauspielhaus Graz (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.4)

Die Europäische Theaterunion ermöglicht feste Orte der Begegnung, an denen unabhängig von aktuellen Projekten über Themen und Ideen diskutiert werden kann. Die Durchführung von Kooperationen vervielfacht in diesem Sinne mögliche Treffpunkte und führt zu einer Verdichtung des Netzwerkes. Das Kooperationsprojekt „Blog the Theatre“, welches vom Schauspielhaus Graz zwischen 2007 und 2009 koordiniert wurde, führte bereits vor „Emergency Entrance“ zu einer Neuausrichtung der Vernetzung. In diesem Projekt wurden osteuropäische Theaterhäuser miteinbezogen, was innerhalb der Europäischen Theaterunion zu Veränderungen führte. So bemerkte die Intendantin des Schauspielhauses Graz, Anna Badora:

Wir merkten, dass die Grazer eher auf westliche Metropolen als nach Belgrad und Zagreb blicken. Doch dann starteten wir Hals über Kopf unser erstes internationales Projekt, „Blog the Theatre“, mit fünf Ländern. Wir haben auch über ORF online gestreamt, den Zuschauerraum virtuell erweitert. Es hat bei der Europäischen Theaterunion Aufsehen erregt und wurde als bestes EU-gefördertes Theaterprojekt 2008 ausgezeichnet. (Schmidt 2013)

Gleichzeitig wird damit auf den Aufbau einer kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Häusern verwiesen, ohne konkrete Personen aufzuführen, sodass nicht ersichtlich ist, ob das ausgesprochene „wir“ sich auf die Institution oder einen Personenkreis bezieht. Im Falle von „Emergency Entrance“ hatten nur einzelne Akteur_innen bereits Erfahrung mit internationalen Kooperationen und auch die Verantwortlichen des Schauspielhaus Graz begannen zum großen Teil erst nach dem Projekt „Blog the Theatre“ an diesem Theater tätig zu sein. Dies bedeutete jedoch nicht, dass einzelne Schauspieler_innen und Regisseur_innen nicht bereits zusammengearbeitet hatten oder für die Durchführung des Projekts ihre privaten Kontakte nutzten.

Viktorie Čermáková, die Regisseurin des Prager Stücks und die daran beteiligte tschechische Schauspielerin Daniela Voráčková kannten sich sehr gut und entschieden sich aufgrund dieser Vertrauensbasis für das Projekt zusammen zu arbeiten. Viktorie Čermáková konnte zudem durch ihr persönliches Netzwerk drei Roma davon überzeugen, sich für die Teilnahme an der Produktion zu entscheiden. So berichtete David Tišer²⁶ in Graz, dass es für ihn ausschlaggebend war, als er bei einem Treffen mit Viktorie Čermáková herausfand, dass er deren Mutter, die als Aktivistin für die Gleichstellung der Roma tätig ist, kannte. Er ging damit von einer gemeinsamen Denkweise innerhalb der Gruppe aus. Die anderen beiden Roma-Darsteller wiederum waren David Tišer persönlich bekannt und wurden über ihn vermittelt. Diese

26 David Tišer ist ein tschechischer Roma, der als Schauspieler aktiv ist und in Prag eine NGO leitet, die sich für die Belange der Roma einsetzt. Er ist zudem Mitglied des tschechischen Rates für Angelegenheiten der Minderheit der Roma (Government Council for Roma Minority Affairs).

persönliche Bürgschaft war relevant, da für die drei Roma vor der Entscheidung für die Teilnahme am Projekt große Unsicherheit bezüglich der zugewiesenen Rolle bestand, da bei Fragen zu Romaangelegenheiten oft „über“ diese aber „nicht mit diesen agiert würde“. Dementsprechend erklärte David Tišer auf dem „Emergency Entrance Festival“ im Januar 2012 in Graz, dass er erstaunt ob der Übernahme eine der Hauptrollen im Stück war.

Damit erweiterte die Kooperation einerseits die Verbindung zwischen den einzelnen Häusern und den Künstler_innen und ging andererseits auch über das künstlerische Feld hinaus. Indem die Zusammenarbeit auf persönlichen Kontakten basiert, nehmen Personen, die die Institutionen verlassen, zwar Wissen in Bezug auf Kooperationen mit, bauen aber außerhalb des institutionalisierten Netzwerkes weitere Kontaktpunkte zu anderen Organisationen auf. Die Akteur_innen bewegen sich damit in einem ständigen Wechseln zwischen formellen und informellen Netzwerken, die neben den offiziellen Verbänden existieren. Während die institutionalisierten und formellen Verknüpfungen für die Antragstellung und die Reputation der Projektpartner auf offizieller Ebene relevant sind, tragen die privaten Verbindungen die Ausgestaltung des Projekts.

Wissen über Kooperationsprojekte

Durch die frühere Teilnahme an verschiedenen Kooperationsprojekten hatten die einzelnen Organisationen bereits Kenntnisse über das Vorgehen für die Beantragung der Förderung. Gleichzeitig fanden innerhalb der einzelnen Häuser Wechsel der Angestellten statt. Daher wandten sich auch die Akteur_innen des Projekts „Emergency Entrance“ an die Kulturkontaktstellen und ließen den Antrag von diesen überprüfen, bevor er nach Brüssel abgesandt wurde. Ebenso wurden verschiedene Informationstreffen in Brüssel, auf denen beispielsweise Details und Anforderungen zur Erstellung des Abschlussberichts erläutert wurden, wahrgenommen. Auch wenn dieser Ablauf als detailliert und teilweise schwierig angesehen wird, war die Zustimmung zu den strukturellen Vorgaben für die Förderung sehr hoch. Von Seiten der Dramaturgin des Schauspielhauses Graz, Regina Guhl, die auch

die künstlerische Leitung über das Projekt „Emergency Entrance“ inne hatte, wurde angemerkt, dass sich die Verantwortlichen auf europäischer Ebene um den Abbau von Bürokratie bemühten und auch der Eigenanteil an der Finanzierung wurde als notwendig für die Involviertheit und Eigenmotivation der Partner und eine damit verbundene erfolgreiche Durchführung der Projekte angesehen (zur kongruenten Position der Europäischen Kommission siehe 4.3.2).

Einzelnen Akteur_innen waren zudem die politischen Fallstricke der Antragstellung bekannt. Die israelische Präsidentschaft der Europäischen Theaterunion führte dazu, dass bei der Beantragung von Projekten verschiedene Punkte beachtet werden mussten. So berichtete eine Mitarbeiterin der Europäischen Theaterunion, dass deren Mitgliedern planten, ein Projekt zum „Arabischen Frühling“ in einem Förderprogramm für die Zusammenarbeit zwischen Mittelmeerländern zu beantragen. Der Antrag dazu muss jedoch von einem Mittelmeeranreinerstaat stammen, wodurch ihn die UTE nicht selbst stellen kann. Gleichzeitig können in diesem entweder „arabische“ Länder oder Israel als Partner aufgeführt sein, da dieser sonst keine Chancen auf Bewilligung habe, wie die UTE nach Aussage der Mitarbeiterin informiert wurde. Nach Annahme des Antrags ist die Zusammenarbeit mit weiteren Partnern dann nicht mehr ausgeschlossen. Aufgrund des israelischen Präsidenten wurde Israel mit in den Antrag aufgenommen. Zusammenfassend sind damit für die erfolgreiche Beantragung der Projekte zahlreiche Faktoren zu beachten, und auch wenn bereits Erfahrungswerte und Wissen vorlagen, bemühten sich die Verantwortlichen des Projekts „Emergency Entrance“ dieses Wissen auf einem aktuellen Stand zu halten und wandten sich dazu an alle ihnen bekannten unterstützenden Organisationen und Träger.

Strategien und Praxen des Umgangs mit geringen finanziellen Ressourcen

Durch das Projekt „Emergency Entrance“ wurden die Verbindungen innerhalb eines bestehenden Zusammenschlusses vertieft und verstärkt. Gleichzeitig standen den einzelnen Häusern nur begrenzte finanzielle Ressourcen zur Verfügung. Um diese gezielt einzusetzen,

entwickelten die Verantwortlichen verschiedene Strategien. Einerseits wurde die finanzielle Lage der einzelnen Häuser bei der Aufteilung der Kosten berücksichtigt. Innerhalb der einzelnen Produktionen führte die finanzielle Ausstattung des Projekts jedoch dazu, dass die verschiedenen Beteiligten unterschiedliche Aufgaben zusätzlich mit übernahmen oder deren Bezahlung teilweise reduziert wurde. So war für die Schauspieler_innen aus Prag nicht klar, welche Arbeitszeiten mit ihrer Bezahlung abgegolten waren, beziehungsweise diese gaben der Forscherin gegenüber an, nur für einen Teil der verschiedenen temporären Projektzeiten bezahlt worden zu sein. Außerdem übernahmen die Schauspieler_innen oder Koordinator_innen mit Fremdsprachenkenntnissen die Aufgabe, die Stücke für die während der Aufführung mitlaufenden englischen beziehungsweise deutschen Übertitel zu übersetzen.

Andererseits wurde auch der lange Vorbereitungsprozess des Projektes von den Interviewpartnern angesprochen. Dieser verursacht bereits Kosten, die nicht im Rahmen des Projekts erstattet werden können beziehungsweise die die Beantragung einer Anschubfinanzierung benötigen würden. Diese Kosten wurden teilweise umgangen, indem die Projekte im Rahmen von Vorgängerprojekten oder bei Versammlungen der Europäischen Theaterunion besprochen wurden. Wenn die Vorbereitungsphase eines Projektes jedoch auf informellen Zusammenkünften beruht, erfahren einige Akteur_innen eventuell erst im Nachhinein von getroffenen Entscheidungen. So berichtete die Dramaturgin des Teatro Garibaldi, dass sie nicht am Treffen der Theaterunion in St. Petersburg teilgenommen hatte und hinterher feststellte, dass dort parallel am Antrag für „Emergency Entrance“ gearbeitet und vieles bereits besprochen wurde. Ebenso waren bei den offiziellen Treffen nur die höheren hierarchischen Ebenen des Theaters vertreten, wodurch kommunikative Brüche innerhalb der einzelnen Institutionen deutlich wurden. Dies führte zu einer thematischen Änderung des ursprünglich vereinbarten Themas, welche nicht von allen Häusern mit übernommen wurde. Gleichzeitig wurden auch Mittel für das Projekt verwendet, die nicht mit in den bei der Exekutivagentur vorgelegten Finanzplan mitaufgenommen wurden. So berichtete die

Dramaturgin des Schauspielhaus Graz, dass dieses die Regisseurin des österreichischen Stücks auf eigene Kosten zu einem Treffen mit dem israelischen Regisseur geschickt hatte.

Vertiefung der Netzwerkstrukturen

Während das Projekt den Austausch zwischen den verschiedenen Theaterhäusern sowie den einzelnen Akteur_innen ermöglichen und die Beziehungen vertiefen sollte, endete dieser offizielle Prozess mit dem Ende der Förderung.

Wir waren in Tel Aviv und es gab dann keine weiteren Gastspiele mehr, weil es einfach kein Geld gab. Das Garibaldi hätte gerne was gemacht, die waren dann in der kompletten sizilianischen Finanzkrise, die haben praktisch aufgehört zu existieren, das hat sich glaube ich gerade wieder gefangen, aber das war irgendwie hochdramatisch. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013²⁷)

Eine weitere Vertiefung des Netzwerkes und eine Erweiterung der Strukturen würden auf neue Kooperationen und die Verankerung der persönlichen Verbindungen auf die individuelle Ebene verlagert. Durch die Einbindung der Theater in die Europäische Theaterunion, die mit dem klaren Ziel einer Stärkung von Kooperationen gegründet wurde und deren Struktur sich auf dieses Ziel hin ausrichtet, scheint eine weitere Vernetzung und nachhaltige Vertiefung der Verbindungen möglich. Die Festigung beruht nicht auf einer einmaligen Teilnahme an einem europäischen Kooperationsprojekt, sondern auf dem Zusammenspiel der Ausrichtung eines institutionalisierten Zusammenschlusses hin auf mögliche Fördergelder. Bei dem untersuchten Projekt sowie den vorigen und parallel stattfindenden Projekten wurde deutlich, dass mit Häusern, die nicht Mitglied in der Theaterunion sind, keine dauerhafte Zusammenarbeit stattfindet. Gleichzeitig verändert sich jedoch ebenfalls die Struktur der Partner in der Theaterunion.

27 Die Zitate, die Interviews entnommen sind, werden zur Illustration der herausgearbeiteten Kategorien herangezogen und daher sprachlich geglättet in die Arbeit übertragen. Sprachliche Schwierigkeiten oder Zögern wurden in den jeweiligen Kategorien gesondert analysiert.

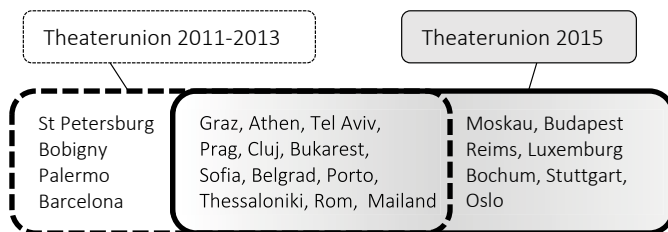


Abbildung 16: Der Wandel der Europäischen Theaterunion zwischen 2013 und 2015, eigene Darstellung

Von den an „Emergency Entrance“ beteiligten Einrichtungen ist das Teatro Garibaldi letztlich aufgrund der prekären Situation des Theaters, welches kaum über finanzielle Mittel und kein beispielbares Haus verfügte, aus dem Zusammenschluss ausgetreten, andere Theater wurden neu mit aufgenommen und die geographische Spannweite erhalten. Für die Beantragung der Mitgliedschaft durch die neu hinzugekommenen Theater war auch der Zuwachs an Reputation, der mit der Durchführung EU-geförderter Projekte einherging, entscheidend. Wie das Wissen über die Kooperation hinaus weitergegeben werden kann, wurde zwar von Seiten der Verantwortlichen angedacht, aber nicht weiterverfolgt.

Jetzt kann man mal überlegen, ob man mal, weiß ich nicht, einen Kongress oder ein Meeting macht, zwischen verschiedenen Disziplinen in Brüssel und mal wie kann man solche Sachen, gute, hätte es gute Ansätze zur Weiterentwicklung gegeben die dann aus ganz praktischen pragmatischen Gründen sich nicht erfüllt haben. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013)

Die offiziellen Netzwerkstrukturen mit der dahinterliegenden Strategie des Aufbaus verbleiben damit innerhalb der Europäischen Theaterunion. Was bedeutet dies für die konkrete Umsetzung des Projekts auf persönlicher Ebene?

6.1.3 Austausch zwischen Schauspieler_innen und die lokale Verhandlung von Kritik

Die begleitenden Diskussionsveranstaltungen leisten gemeinsam mit den künstlerischen Ergebnissen einen wichtigen Beitrag zur internationalen Verständigung. Dr. Claudia Schmied, österreichische Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S. 2)

Die abgesprochene Thematik der einzelnen Produktionen sollte eine gemeinsame Basis auf den Workshops bilden, auf denen sich die Schauspieler_innen über die Inhalte der Stücke auf künstlerische Art



Abbildung 17: Darstellung „Emergency Entrance“, Quelle: Festivalprogramm, S. 7

und Weise sowie im Gespräch miteinander austauschen sollten. Die Zusammenarbeit findet damit in einem Rahmen statt, der die von Allport (1954) geforderten Bedingungen für positive Effekte aus Kontakt zwischen Gruppen zu erfüllen scheint (siehe 4.3.2). Die Akteur_innen der sechs Stücke begegnen einander auf Augenhöhe und verfolgen ein gemeinsames Ziel, für das sie zusammenarbeiten müssen, gleichzeitig werden sie dabei sowohl von der Europäischen Kommission als auch von den einzelnen Häusern unterstützt. Wie wirken diese Voraussetzungen zusammen? Finden die von Pettigrew (1998)

geforderten prozessualen Abläufe, das Kennenlernen einer fremden Gruppe, damit verbundene Verhaltensänderungen und die Bildung emotionaler Verbindungen zur zuvor fremden Gruppe sowie die Neubewertung der eigenen Gruppe, statt?

Die Durchführung des Projekts zwischen Juli 2011 und Januar 2012 folgte locker einer Chronologie aus lokal verankerten, einstudierten und aufgeführten Stücken mit der anschließenden Durchführung der drei Workshops. Hierbei trafen sich die Schauspieler_innen der Stücke aus Palermo, Athen und Cluj in Rumänien, die Darsteller_innen der Stücke aus Tel Aviv und Graz in Graz sowie die Schauspieler_innen der Stücke aus Prag und Graz in Prag. Da die Akteur_innen nur teilweise dem Ensemble der jeweiligen Nationaltheater entstammten und freie Schauspieler_innen hinzugezogen wurden, nahm einer der freien Schauspieler des österreichischen Stücks aus zeitlichen Gründen nicht am Workshop in Prag teil. An seiner Stelle reiste eine dem Schauspielhaus Graz bekannte dunkelhäutige österreichische Schauspielerin mit, womit möglichen thematischen Anknüpfungspunkten zwischen den Ensembles Rechnung getragen werden sollte, da die Produktionen sich inhaltlich voneinander unterschieden.

Um Verbindungslinien zwischen den Stücken herzustellen, sollten sich alle Schauspieler_innen, Autor_innen und Regisseur_innen bereits mit den regional gesetzten Themen befasst haben, auch wenn die Premieren nicht immer zeitlich vor den Workshops lagen. Während der einmaligen Treffen im Rahmen des Workshopformats wurden die Schauspieler_innen und Regisseur_innen unter anderem durch die Auseinandersetzung mit den Themen der Stücke miteinander vertraut. Die ursprüngliche Intention der synergetischen Weiterentwicklung der Stücke fand aufgrund des zeitlich eng begrenzten Rahmens nicht statt. Die Workshoppräsentationen führten meist den Prozess des Kennenlernens und des Austauschs auf der Bühne vor.

Die neun derart entstandenen Stücke wurden einmalig gemeinsam im Rahmen eines Festivals in Graz im Januar 2012 gezeigt (Schauspielhaus Graz GmbH 2012). Im Anschluss an das offizielle Projekt fand ein Gastspiel des Schauspielhaus Graz in Tel Aviv statt, sodass das österreichische und das israelische Stück vom Publikum in Tel Aviv aufeinander bezogen werden konnten. Die sechs Stücke wurden in Graz, Tel Aviv, Athen und Prag in der jeweiligen Landessprache uraufgeführt. In Palermo wurden italienische Übertitel bei den rumä-

nischen Teilen eingeblendet und das Stück in Cluj wurde je nach der verwendeten Sprache durchgehend mit ungarischen oder rumänischen Untertiteln gezeigt. In Graz waren die Stücke jeweils Deutsch und Englisch untertitelt.²⁸

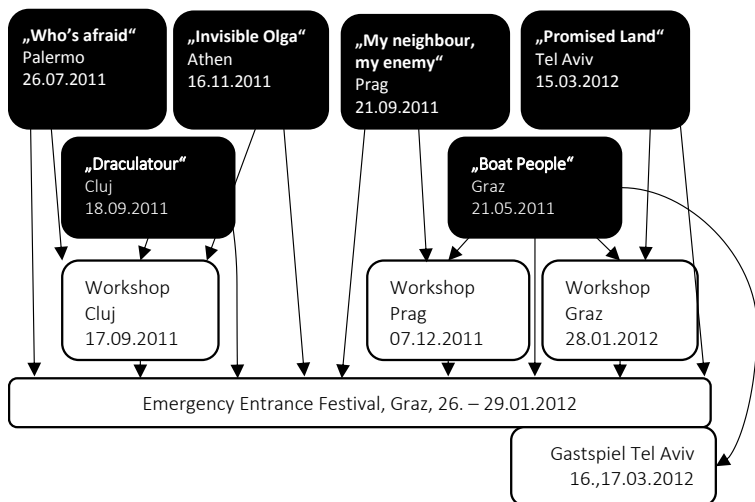


Abbildung 18: Übersicht Produktionen „Emergency Entrance“ und deren Aufführungsorte und Zeitpunkte, eigene Darstellung

Bedingt durch die vielen verschiedenen Akteur_innen und die Intention, die mit der Zusammenarbeit verknüpft wurde, entwickelte sich *die Kooperation zu einem Ort der Innovation und Improvisation*. Einerseits mussten *sprachliche Barrieren* überwunden werden, andererseits waren die Schauspieler_innen durch die neuartige Art der Bühnen-

28 Bei den von der Autorin besuchten Aufführungen handelt es sich wie in Abbildung 18 dargestellt bis auf die Daten in Athen und Tel Aviv um die Premieren der Stücke beziehungsweise die Workshoppräsentationen. Für den Besuch in Athen wurde der Zeitpunkt auf die Präsentation eines zusätzlichen Stücks über (touristische) Fremdheit im Anschluss an „Invisible Olga“ gewählt, Tel Aviv wurde im Rahmen des „Habima Festival of international collaborations“ besucht, auf dem das Schauspielhaus Graz ein Gastspiel wahrnahm und das Habima Nationaltheater Tel Aviv alle in Kollaboration entstandenen Stücke zeigte. Ein weiteres Ensemble war jedoch nicht vor Ort. Die Ergebnisse des Workshops in Graz wurden nur auf dem Festival im Januar 2012 in Graz gezeigt und nicht im Anschluss an den Workshop wie in Cluj und Prag.

produktion motiviert, sich in die Entwicklung der Stücke einzubringen, was teilweise zu einer *Identifikation der eigenen Person mit der gestellten Aufgabe* führte. Auch wenn das Format und die Thematik der Produktionen festgelegt waren, führte der knappe zeitliche Rahmen zu einem *Auseinanderdriften der Wahrnehmung des Austauschprozesses*. Dieser war für die beteiligten Akteur_innen ausschlaggebend, für das Publikum allerdings nicht immer erkennbar, wie nachfolgend aufgezeigt wird.

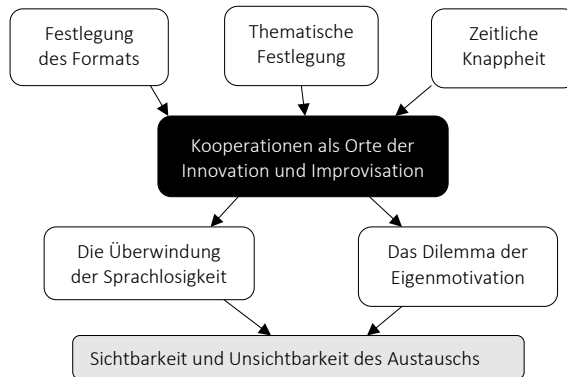


Abbildung 19: Skizze Prozess „Emergency Entrance“: Innovation und Improvisation in neuen Formaten, eigene Darstellung

Kooperationen als Orte der Innovation und Improvisation

Mein Dank gilt allen Partnern und allen Künstlern, die mutig neue Wege gingen. Anna Badora, Intendantin des Schauspielhaus Graz (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.4)

Die künstlerische Umsetzung der Thematik im Rahmen eines Dokumentartheaters wich für die Beteiligten vom Gewohnten ab. Kooperationen sind für die Schauspieler_innen nicht oder noch nicht alltäglich. Innovative und neue Wege sowie die damit verbundenen Erfahrungen erfordern ebenfalls, dass die einzelnen Akteur_innen sich auf diese einlassen. Im Laufe des Projekts wurde der Forscherin gegenüber immer wieder der nötige persönliche Einsatz angesprochen. Von

Seiten der Schauspieler_innen wurde zudem darauf verwiesen, dass die Arbeit in einer Fremdsprache gleichzeitig verwirrend aber auch kreativ sei und neue Erkenntnisse sowie Arbeitswege aufzeige.

Nicht alle Experimente sind Offenbarungen, aber sie können etwas auslösen. Jede lange Straße beginnt mit einem einzigen Schritt. Die Erfahrung des Workshops mit Athen und Palermo war sehr wichtig. Das gab mir Mut, weiterzumachen. Róbert Lakatos, Regisseur des Stücks des Ungarischen Theaters in Cluj (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.22)

Bei den abgesprochenen Dokumentartheaterstücken handelte es sich um kleinere Produktionen. So wurden mit dem Verlassen der Räume der Nationaltheater Grenzen überschritten und neue Wege ausprobiert. Für die Aufführungen wurden kleine Räumlichkeiten in der Innenstadt angemietet oder genutzt, das Bühnenbild war sehr reduziert und das Publikum saß auf temporären Sitzen an einer ebenerdigen Bühne. Dadurch konnten die Kosten reduziert werden. Im Falle des Schauspielhaus Graz kam hierzu noch die Durchführung eines Festivals in den Räumlichkeiten des Theaters.

Damit entstanden neue Herausforderungen, wenn diese Räume kurzfristig anderweitig belegt waren, wodurch die Akteur_innen zeitliche Abläufe abändern mussten. Die Premiere in Cluj wurde aus diesem Grund verschoben, wodurch die Schauspieler_innen den Workshop



Abbildung 20: Aufführungsort in Cluj, Ehemalige Synagoge, eigene Aufnahme

und die letzten Proben vor der Aufführung des Stücks parallel abhielten. Sie nahmen jeweils drei Stunden vor- und nachmittags am Workshop teil und probten abends nochmals drei Stunden ihr eigenes Stück. Oder die Ausstattung der Räumlichkeiten wurde von den Akteur_innen selbst in die Hand genommen, wie in Prag, wo die Schauspieler_innen einen ehemali-

gen Probenraum als Aufführungsort nutzen sollten. Dieser musste erst von den dort gelagerten Gegenständen entrümpelt werden, die dann teilweise gleich in das Bühnenbild integriert wurden.

Obwohl die Theaterstücke beziehungsweise deren Inhalte die Grundlage des Austauschs zwischen den Künstler_innen bilden sollten, war an den Stätten der Workshops keine Präsentation der jeweils anderen Stücke vorgesehen. Während der Zusammenarbeit bei dem Workshop in Cluj entschieden die Beteiligten daher beispielsweise, die Stücke informell für die anderen Schauspieler_innen kurz anzudeuten. Aufgrund vergleichbarer Bühnengrößen war dies räumlich ohne Probleme möglich. Die nötigen Requisiten mussten in den Lagern des Theaters zusammengesucht werden, was vor allem im Falle des Stücks aus Palermo, in dem eine Figur im Rollstuhl sitzt problematisch war, da erst der dritte Rollstuhl von dieser selbst geschoben werden konnte. Die verschiedenen Thematiken wurden der anderen Gruppe so auch künstlerisch vermittelt. Gleichzeitig wurden die Aufführungen aber auch zu geschützten Räumen des Ausprobierens, da sich das Publikum meist aus bekannten Zuschauer_innen zusammensetzte und auch ein Austausch im Rahmen verschiedener Diskussionsveranstaltungen zwischen Publikum und Schauspieler_innen zustande kam. Ebenso wurde jedoch deutlich, dass die Verbindung der Themen zwischen den Stücken einen zweiten Schritt nach dem Kennenlernen über verbindende Thematiken bildete, der aufgrund des knappen zeitlichen Rahmens ausblieb, wie anschließend dargelegt wird.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Austauschs

Die Regeln der dokumentarischen Theaterarbeit, auf die sich alle einigten, lauteten: Die Recherche ist Teil des Probenprozesses. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.5)

Indem alle Akteur_innen in den Entstehungsprozess der Stücke eingebunden werden sollten, folgt das Projekt dem Wandel des Dokumentartheaters:

Rund dreißig Jahre nach Hochhuth, Weiss und Kipphardt²⁹ gibt es also ein neues Dokumentartheater, das nicht mehr auf absoluten Autorentexten fußt, sondern auf den Recherchen eines Forschers, der im Anschluss häufig Dokumentarist, Autor, Regisseur und auch noch Mitproduzent seines eigenen Projekts ist. (Irmer 2014, S. 18)

In „Emergency Entrance“ erforschten nicht nur Autor_innen oder Regisseur_innen die Thematik, sondern auch die Schauspieler_innen waren an der Konzeption der Stücke beteiligt. Dies diente dazu, die Schauspieler_innen einerseits stärker in die thematische Auseinandersetzung mit einzubinden und andererseits diese damit zu einem inhaltlichen Austausch in einem eng bemessenen Zeitrahmen zu befähigen. Die Bedeutung, die dem Austausch zwischen den einzelnen Akteur_innen innerhalb des Projekts zugemessen wurde, wurde von der Dramaturgin des Grazer Stücks im Interview nochmals bekräftigt. So merkte Regina Guhl an, dass sie im Nachhinein feststellten,

das die Partner, die Leute sich überhaupt begegnen, also die Zeit, die man miteinander verbringt, in der man etwas kennenlernt, von den anderen Kulturkreisen, von dem anderen Arbeitsplatz, das ist eigentlich Hauptsache. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013)

Aber auch von den Schauspieler_innen selbst wurde nicht die Bühnenproduktion als relevant erachtet, sondern, dass diese die Möglichkeit hatten, sich auszutauschen. Das Mitwirken in einer Kooperation über Sprachgrenzen hinweg wurde als etwas nicht Alltägliches, als etwas Besonderes bezeichnet. Dies verdeutlicht, dass das konkrete Arbeitsumfeld der Akteur_innen in bestimmten Bereichen von diesen als begrenzter empfunden wird, als vermutet.

29 Rolf Hochhuth ist ein deutscher Dramatiker und einer der Anreger des Dokumentartheaters. Peter Weiss war ein deutsch-schwedischer politisch engagierter Dramatiker, der die Bühne für politische Meinungsbildung durch eine Dramaturgie mit direkter Wirksamkeit nutzte. Heiner Kipphardt war ein deutscher Schriftsteller und Vertreter des Dokumentartheaters. Sowohl Hochhuth als auch Weiss und Kipphardt setzten sich in ihren bedeutendsten Bühnenwerken unter anderem mit der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinander.

Theater ist nicht so international wie man manchmal denkt, wie man nach 3 Stunden ungarisches Theater feststellt. Wir haben uns zwei Stücke angesehen, *Leonce und Lena*³⁰ und etwas auf Bergman³¹ basierendes. *Leonce und Lena* kenne ich beziehungsweise man hat noch viel verstanden, bei dem anderen Stück hat man noch gemerkt, dass etwas dahinter steckt, aber ich habe mich dann doch gefragt: Wo ist der Text? (Feldtagebuch, Gespräch mit Katja Iseler, Dramaturgin des Teatro Garibaldi, Cluj, 18.09.2011)

Die gemeinsame Thematik bildete die Grundlage für die Entstehung von Bezügen zwischen den einzelnen Akteur_innen. Die Inhalte wurden auf diese Weise zum Mittel der Verständigung und die zwei oder drei Stücke nicht im Vorhinein von Seiten der Autor_innen zusammengefügt und dann von den Schauspieler_innen im Rahmen der Workshops einstudiert. Die beiden Regisseur_innen berichten über diesen Prozess während des Treffens in Graz der österreichischen und israelischen Gruppe:

Sie [die Schauspieler] spielten zusammen als würden sie sich seit Jahren kennen. Die Geschichten aus der Recherchephase sprudelten nur so aus ihnen heraus und sie haben damit improvisiert – trotz verschiedener Schauspielstile und der Sprachen. Christine Eder, Regisseurin aus Graz

Eine solche Energie war nicht zu erwarten. Wir benutzten beide „Produktionssprachen“: Den satirischen Humor von *Boat People* und den berührenden, sehr emotionalen Ansatz unserer Inszenierung. Shay Pitovsky, Regisseur aus Tel Aviv (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.35)

30 Bei *Leonce und Lena* handelt es sich um eine Komödie von Georg Büchner (1813 – 1837) aus dem Jahr 1836, die als politische Satire gelesen werden kann und anhand der Geschichte eines Prinzenpaares, welches verheiratet werden soll, die politische Klasse und dessen Oberflächlichkeit verspottet.

31 Ingmar Bergman (1918 – 2007) war ein schwedischer Drehbuchautor sowie Regisseur.

Die Erfahrungen mit fremdsprachigen Theateraufführungen sowie die Aussage von Shay Pitovsky verweist darauf, dass Sprache in diesen Kontext mehrdeutig zu verstehen ist. Wie die Akteur_innen mit Sprache, Ausdrucksformen und Sprachlosigkeit umgingen, wird nachfolgend dargestellt.

Die Überwindung der Sprachlosigkeit

Die im Rahmen von „Emergency Entrance“ entstandenen Stücke vereinen insgesamt sieben Sprachen in sich und wurden für das jeweilige Publikum untertitelt. Gleichzeitig trafen während der Workshops Akteur_innen aus unterschiedlichen Kontexten mit verschiedenen Fremdsprachenkenntnissen aufeinander. Dreyse (2011) bemerkt zu Übersetzungsleistungen auf der Bühne in Bezug auf ein Stück, welches die Übersetzung zum Teil der Aufführung macht, dass dadurch, dass der Akt der Übersetzung sichtbar gemacht wird, die fremde Sprache szenisch Raum einnimmt.

Die Inszenierung der Übersetzung hinterfragt den Austausch zwischen den Kulturen, fragt immer wieder neu nach der Übersetzbarkeit und den Grenzen des Verstehens. Die Übersetzung bemüht sich um Neutralität und kann doch nie alle Details erfassen und eindeutig übertragen. Übersetzung meint hier, das Andere so zu akzeptieren, wie es ist, auch wenn es den eigenen Ansichten und Werten zuwiderläuft. Die Übersetzung versucht nicht, sich das Fremde anzueignen, sondern es sichtbar zu machen, sich ihm anzunähern und es dabei als Anderes, vielleicht Unverständliches bestehen zu lassen. (Dreyse 2011, S. 67)

Auch die Unter- und Übertitel, mit denen die Stücke aus „Emergency Entrance“ arbeiteten, ließen szenischen Raum für die Unterschiedlichkeit und mussten von den Schauspieler_innen bei der Aufführung bedacht werden, indem sie ihre Sprechgeschwindigkeit der Lesegeschwindigkeit des Publikums anpassten. Die Schauspieler_innen machten die ihnen unbekanntere Erfahrung, dass das Publikum durch die Anbringung der Untertitel über ihre Köpfe und die Darstellung hinwegblickte.

Die Verständigung zwischen den Akteur_innen war durch deren Fremdsprachen- beziehungsweise durch die Englischkenntnisse einzelner Schauspieler_innen möglich. Die jedoch bei der reinen Berufung auf Fremdsprachkenntnisse entstehenden Verständigungsprobleme wurden in allen Workshoppräsentationen mit einbezogen.

13 actors trying to communicate with their bodies, a little English and a fake language we developed. These twenty minutes we will all remember for a long time! Vassilis Karampoulas, Schauspieler am Nationaltheater Athen (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, s.32)

Gegenüber der Forscherin nutzte die tschechische Regisseurin bei der Premiere eine Bekannte zum Übersetzen, da sie sich bezüglich ihrer Englischkenntnisse unsicher war. Und auch die Regisseurin des Grazer Stücks gab an, dass während des Workshops ständig übersetzt wurde, da Englisch zur Arbeitssprache wurde, dies aber nicht alle beherrschten. Durch die ständige Aushandlung von Sprache und Verständigung waren die Schauspieler_innen derart geübt in Übersetzung und Improvisation, dass sie den Dolmetscher, der während der Workshoppräsentation in Prag übersetzen sollte kurzerhand ersetzten. Dieser fiel nach einiger Gestik aufgrund technischer Probleme, die von Seiten des Publikums als Erschöpfung und Überforderung gedeutet wurde, aus. Die weitere Präsentation fand dann nicht mehr auf Deutsch und Tschechisch statt, sondern wurde teilweise auf Englisch geführt und die Schauspieler_innen versicherten sich, dass das Publikum alles verstanden hatte. Da es sich vielfach um sprachliche Missverständnisse handelte, waren diese auch ohne Übersetzung begreifbar, die Verständigungsprobleme seitens des offiziellen Übersetzers legten sich wie eine weitere Ebene von Missdeutungen über das Stück. Die Übernahme der Übersetzungsleistung durch die Schauspieler_innen neben der eigentlichen Darbietung auf der Bühne verweist auf die Anforderungen, die an diese gestellt wurden und zu einer möglichen Überforderung führen können.

Dilemma der Eigenmotivation: Von Künstler_innen zu Aktivist_innen

Der Einbezug der Schauspieler_innen in die Entstehung der Stücke führte zu einer großen Identifikation mit dem Projekt und motivierte dazu, zum Gelingen desselben beizutragen, woraus sich Konsequenzen für die einzelnen Akteur_innen ergaben. Die Bereitschaft, sich selbst einzubringen führte dazu, dass die Schauspieler_innen sich teilweise aus ihrer Rolle als Darsteller_innen und den damit verbundenen Erfahrungen herausnahmen und rein als Übersetzer_innen fungierten. Die tschechische Schauspielerin, die fließend deutsch und englisch sprach, wurde so in den Podiumsdiskussionen zur Übersetzerin ohne sich inhaltlich in die Beantwortung der Fragen einbringen zu können.

Unter dem Stichwort ‚Subjektivierung der Arbeit‘ wird darauf hingewiesen, dass zunehmend Eigenschaften, die in der Lebenswelt erworben werden, in die Arbeit eingebracht werden müssen und dass das Arbeitsvermögen damit einer Vernutzung ausgesetzt ist. (Huber 2010, S. 57)

Ebenso eröffnete die Möglichkeit der Begegnung Diskussionen über die Arbeitsbedingungen der einzelnen Akteur_innen und die Anforderungen an sich selbst als Künstler_innen. Die österreichische Regisseurin Christine Eder erzählte ihren Prager Kolleginnen davon, dass sie zunächst sehr wenig verdiente, dann aber von männlichen Kollegen von anderen Gagen hörte und diese inzwischen auch einfordert. Die tschechische Schauspielerin erwiderte in diesem Zusammenhang, dass sie sich zusammen mit einer anderen Mitarbeiterin dafür einsetzte, dass es möglich wurde, dass Mütter wieder ins Berufsleben als Schauspielerinnen einstiegen. Sie wurde bei der Forderung nach Probezeiten, die mit Kinderbetreuungszeiten vereinbar waren noch ausgelacht und danach gefragt, ob sie nun Künstlerin sei oder nicht, da von Künstler_innen erwartet wurde, dass diese ihrem Schaffen alles andere unterordnen. So sieht die tschechische Schauspielerin langsame Änderungen und setzt ihre Prioritäten auf die Verbesserung der Arbeitsbedingungen und nicht die bessere Bezahlung. Die österreichischen Akteur_innen sahen sich damit in Bezug auf die Prager Verhältnisse in einer besseren Verhandlungsposition bezüglich ihrer Arbeitsbedin-

gungen und der Entlohnung, gleichzeitig blickten sie neidvoll auf die Situation in Israel, da sie davon ausgingen, dass die Schauspieler_innen mehr Probezeiten und mehr Mitbestimmung in Bezug auf die Stückwahl hatten. Diese Ansichten revidierten sich im Rahmen des Gastspiels in Tel Aviv wieder, als klar wurde, dass die Bezahlung der israelischen Schauspieler_innen nicht höher als die der österreichischen Schauspieler_innen bei höheren Lebenshaltungskosten ist.

Der Austausch zwischen den beteiligten Akteur_innen über die Anforderungen des künstlerischen Feldes an die Künstler_innen führte aufgrund der sprachlichen Barrieren damit einerseits zur Herausnahme der eigenen Person aus den Debatten und dem internen und externen Diskurs. Andererseits geschah dies mit dem Ziel genau diese Auseinandersetzung zu ermöglichen und befähigte und unterstützte die verschiedenen Akteur_innen zu Aktivist_innen bezüglich der Arbeitsbedingungen innerhalb des Feldes künstlerischer Produktion zu werden und Normen und Werte weiterzutragen oder zu hinterfragen.

Inhaltlich wurde den Schauspieler_innen von Seiten des Publikums als Zeichen ihrer Motivation ebenfalls eine Aktivist_innenrolle abverlangt sowie zugestanden, die diese einnahmen.

Ja, ich arbeitete als freiwilliger Helfer in einer Organisation für Asylsuchende. Die gesamte Gruppe arbeitete mehrere Monate mit Flüchtlingsjungen aus Darfur und organisierte Theaterkurse mit ihnen. Diese Form von dokumentarischer Arbeit war neu und eine große Herausforderung. [...] Dieses Projekt hat mir das Vertrauen gegeben, auf dieselbe Art andere Themen zu erforschen. Shay Pitovsky, Regisseur des Stücks aus Tel Aviv (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.16)

Hierbei handelt es sich um ein Eintreten für die im Rahmen der Produktion erarbeiteten gesellschaftlichen Werte und Normen. Im dokumentarischen Theater von „Emergency Entrance“ werden aktuelle Lebens- und Alltagssituationen von Flüchtlingen von den Schauspieler_innen mit den Mitteln des Theaters umgesetzt und reflektiert (vgl. Nikitin 2014). So endet das israelische Stück mit persönlichen Aussagen der

einzelnen Schauspieler_innen zu ihrer eigenen Familiengeschichte, die über Vertreibung und Exil der eigenen Großeltern berichten. Die Künstler_innen werden damit unter Einbezug der eigenen Person sowie der eigenen Biographie sowohl im internen Rahmen des Feldes künstlerischer Produktion als auch im externen Rahmen gesellschaftlicher Zusammengehörigkeit zu Aktivist_innen und Kritiker_innen der aktuellen politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Lage.

Zusammenfassend lässt sich damit konstatieren, dass die Netzwerkstruktur der Europäischen Theaterunion hinter dem Projekt „Emergency Entrance“ genutzt wurde, um den Akteur_innen die Erfahrung einer internationalen Zusammenarbeit zu bieten. Dazu trafen sich Kleingruppen, um die Hintergründe und Geschichten der jeweiligen Partner_innen kennenzulernen. Durch die geringen Fremdsprachenkenntnisse und die fehlende Erfahrung in einem internationalen Zusammenwirken bedurfte es dazu bei einigen der Akteur_innen der Bedingungen des Projekts, um diese zur Reise in andere Kontexte zu bewegen. Andere Akteur_innen zeigten sich sehr selbstsicher im Umgang mit Fremdheit, wurden durch den Austausch aber dazu angeregt, vorherrschende Meinungen über die Arbeitsbedingungen in unterschiedlichen Kontexten zu revidieren. Die Durchführung der Kooperation beinhaltete damit verschiedene der von Pettigrew (1998) geforderten prozessualen Eigenschaften für die positive Auswirkung von interkulturellen Kommunikationssituationen. So lernten die jeweiligen Akteur_innen die ihnen zugewiesene „fremde“ Gruppe kennen, stellten ihre Vermutungen in Frage und freundschaftliche Beziehungen entstanden. Gleichzeitig ist durch die Eigenmotivation vieler Akteur_innen davon auszugehen, dass diese bereits vor der Teilnahme bestimmte Eigenschaften in sich trugen. Das Projekt wurde damit während der Durchführung von Persönlichkeiten getragen, die einerseits bereit waren, sich selbst einzubringen, die Lust auf innovative und neue Wege hatten, und die Begegnung als Wert an sich definierten. Die Motivation und Intention stimmte damit zwischen den Projektverantwortlichen sowie den Erwartungen der Europäischen Kommission in Bezug auf den Prozess der Projektdurchführung überein.

Was lässt sich damit über das von Pettigrew (1998) angemerkte „ingroup reappraisal“, also einer Neubewertung der eigenen Werte und Normen durch die Erfahrungen der Gleichwertigkeit und Ebenbürtigkeit anderer Haltungen, aussagen? Mögliche Verbindungslinien und Gemeinsamkeiten wurden teilweise auch vom Publikum anerkannt, jedoch nicht von Seiten der Medien, die niveauevolle Stücke und keine Workshoppräsentation erwarteten und sich damit mehr mit den Bühnenproduktionen und künstlerischen Wertigkeiten der Stücke befassen als mit den inhaltlichen Aussagen. Der eigentliche Projektinhalt des Austauschs wurde somit nur zwischen den Akteur_innen geteilt und kam nicht bei den Zuschauer_innen an.

Die dem Netzwerk „Europäische Theaterunion“ innewohnende Zielsetzung des Austauschs und der Vernetzung wird damit zwischen den beteiligten Akteur_innen umgesetzt. Diese werden zu Multiplikator_innen einer europäischen Idee, die auf der Idee des Abbaus von Vorurteilen durch Kontakt basiert. Die von Allport (1954) formulierten Voraussetzungen für positive Effekte aus Gruppenkontakten sowie die von Pettigrew (1998) ausgeführten Bedingungen für den Ablauf der Kooperation lassen sich damit in der Struktur und Durchführung des Projekts „Emergency Entrance“ entdecken. Diese beziehen sich jedoch nur auf den Austausch zwischen den Akteur_innen der einzelnen Gruppen. Die Beteiligten wiederum werden zwar als europäische beziehungsweise nationale Repräsentanten vom Publikum wahrgenommen, die vermittelten Inhalte verweisen aber nur auf einen lokalen Kontext und werden ortsgebunden verhandelt und reflektiert. Ein darüberhinausgehender europäischer Zusammenhang wird nur angedeutet. Die weitere berufliche Tätigkeit der einzelnen Akteur_innen kann jedoch zu Multiplikatoreffekten führen, indem diese von ihren Erfahrungen und Erlebnissen innerhalb des Projekts berichten oder sich in weitere Kooperationen einbringen. Vor allem die beobachteten Effekte auf die Netzwerkstrukturen sowie der Arbeitsweisen der teilnehmenden Organisationen scheinen dieses weitere Vorgehen realistisch erscheinen. Welche theatralen Formen ebenfalls im Rahmen der geförderten Projekte ausgearbeitet und von welchen Akteur_innen diese auf der Bühne präsentiert wurden, wird im folgenden Projekt „Connect Connect“ fortschreitend analysiert.

6.2 „Connect Connect“ – ein Mentoringprojekt

Das Konzept für „Connect Connect“ entstand aus der Zusammenarbeit des Spielart Festivals³² in München mit dem Kunstzentrum Campo (Gent), den Theatern Republique (Kopenhagen), Forum Freies Theater Düsseldorf, Tanzquartier Wien, Mercat de les Flors (Barcelona) und dem Baltic Circle International Festival (Helsinki)³³. Die Kooperationspartner, die als Festival oder als Produktions- und Veranstaltungsort ohne festes Ensemble zeitgenössisches Theater fördern und entwickeln, wählten vier, ihnen durch Zusammenarbeit bekannte, etablierte Künstler, die wiederum als Mentoren für jeweils zwei Künstler_innen tätig wurden.

Die besondere Herausforderung des Projektes besteht darin, dass jeweils zwei von einem Mentor ausgewählte Künstler unterschiedlicher Herkunft – sei es im Hinblick auf den bisherigen Arbeitskontext, sei es im Hinblick auf das Genre, sei es kulturell oder geographisch –, die bisher nicht im Theater zusammengearbeitet haben, gemeinsam eine Performance oder Inszenierung entwickeln. (Beschreibung des Projekts „Connect Connect“³⁴)

32 Das „Spielart Festival“ ist ein Theaterfestival, welches seit 1995 alle zwei Jahre in München stattfindet und circa 20 internationale Theater- und Performancegruppen präsentiert. Ausgerichtet wird das Festival vom 1979 gegründeten Verein Spielmotor München e. V., der von der Stadt München und BMW finanziert wird.

33 Bei Campo handelt es sich um ein belgisches Kunstzentrum, welches jährlich 400 Stücke aus den Bereichen Theater, Tanz, Performance und visuelle Kunst präsentiert und unterstützt. Republique besteht seit 2009 als unabhängige Einrichtung unter dem Dach des Kopenhagener Theaters und widmet sich besonders Performance sowie der Übersetzung klassischer Stücke in neue Formate. Das Forum Freies Theater ist ein Produktions- und Veranstaltungsort für professionelles freies Theater ohne festes Ensemble in Düsseldorf und gleicht darin den Ansätzen des Tanzquartier Wien, welches seit 2001 zeitgenössischen Tanz und Theater produziert und weiter entwickelt. Mercat de les Flors ist ebenso ein städtisches Theater und widmet sich seit der Eröffnung 1985 allen Arten von kreativem Ausdruck, von Tanz über Performance hin zu Medienkunst. Das Baltic Circle Festival ist ein internationales Festival für zeitgenössisches Theater, welches jährlich in Helsinki stattfindet.

34 <http://archiv2011.spielart.org/netzwerk/connect/>, 25.09.2015.

Um ihre künstlerischen Profile zu schärfen und auszubauen, entwarfen die acht jungen Künstler_innen aus verschiedenen Ländern jeweils im Duo die Bühnenstücke „Who never stumbles got no place to fall“, „Lyrics“, „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ und „Les Géomètres“ (siehe 6.2.1). Die Performance sollte aus der Infragestellung von Kunst entstehen und sich der Weiterentwicklung des Zeitgenössischen im Theater widmen. Die vier Mentoren Ong Keng Sen aus Singapur, der Deutsche René Pollesch, Alain Platel aus Gent und der Franzose Philippe Quesne gaben dazu ihre Erfahrungen im Bereich der Bühnentechnik und Bühnenwirkung weiter. Die Zusammenarbeit aller Beteiligten basierte auf persönlicher Bekanntschaft und informellen Netzwerken (siehe 6.2.3). „Connect Connect“ war bereits das dritte Mentoringprojekt, welches durch die europäische Union mitfinanziert wurde, und gliedert sich damit in Projekte, die sich der Nachwuchsförderung widmen, ein (siehe 4.3.3). Das Spielart Festival führte zusammen mit dem Festivalverbund F.I.T. (Festivals in Transition)³⁵ ebenfalls Projekte für Nachwuchskurator_innen durch. Die Unterstützung für Künstler_innen sowie für Kurator_innen wechselte sich in der Antragstellung bei der Europäischen Kommission jährlich ab (siehe 6.2.2). Die vier Stücke des Projekts „Connect Connect“ wurden bei den jeweils produzierenden Theatern uraufgeführt und im Rahmen des Spielart Festivals einem größeren Publikum präsentiert. Die Produktion „Jake & Pete’s big reconciliation attempt



Abbildung 21: Programmheft „Connect Connect“

35 F.I.T. (Festivals in Transition) ist ein Zusammenschluss von aktuell acht verschiedenen Festivals (Exodox, POT, LIFT, Homo Novus, KRT, Meteor, Baltic Circle, Spielart, zu den einzelnen Festivals siehe auch 6.2.2) aus unterschiedlichen europäischen Ländern, der 2005 gegründet wurde. Diese tauschen sich über Bedingungen sowie Anforderungen an und Neuerungen für Festivals und deren Kurator_innen aus. Siehe auch: <http://www.theatre.lv/fit/>, 06.08.2015.

for the disputes form the past“ tourte anschließend sehr erfolgreich, während die anderen drei Stücke nur noch gelegentlich aufgeführt wurden.

Zur Datenerhebung wurden alle Aufführungen in München besucht und „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes form the past“ in unterschiedlichen Städte begleitet. Die untersuchten Daten setzen sich aus Feldnotizen und Gedächtnisprotokollen der informellen Gespräche mit verschiedenen Vertreter_innen der Theaterhäuser und Festivals, den Mentoren und Mentees zusammen und umfassen den Text von „Lyrics“ sowie Programmhefte, Tickets und die jeweilige Onlinepräsenz der Stücke.

6.2.1 Was ist „zeitgenössisch“? Künstler_innen zwischen experimenteller Bühnenperformance und Innovationsdruck

Ausgangspunkt der Produktionen war die Auseinandersetzung mit einem für die Mentees neuen Medium und der Frage, wie Inhalte auf der Bühne umgesetzt werden können und welche Anforderungen diese erfüllen müssen.

Zum dritten Mal initiiert SPIELART ein Mentoren-Projekt. Zeit, neben der Diskussion der diesjährigen Uraufführungen und der spezifischen Herausforderungen der Zusammenarbeit zweier Künstler auch einen Blick zurück zu werfen: Was bringt die Auseinandersetzung zwischen zwei Künstler-Generationen? Das Arbeiten in einem internationalen Netzwerk? Und wie überhaupt bewertet man Erfolg? (Beschreibung „Connect Connect“³⁶ „Les Géométrés“³⁷ der beiden Französinen Lina Hentgen und Gaëlle Hypolite setzt dazu auf das Wirken von Objekten im Dreidimensionalen, nachdem die Künstlerinnen vor allem bildhauerisch sowie im Comic-Bereich tätig sind. Die besuchte Aufführung fand im Münchner Gasteig, einem Haus für The-

36 <http://archiv2011.spielart.org/netzwerk/connect/>, 25.09.2015.

37 Ein Ausschnitt des Stückes über knapp 12 Minuten kann abgerufen werden unter: <http://vimeo.com/35088071>, 06.08.2015.

ater- und Orchesteraufführungen, statt. Temporäre Sitze, die auf einem Stahlgerüst angebracht sind, überlagern die normale Bestuhlung des Theaterraumes. Da die Bestuhlung steiler angebracht war als die darunterliegenden, gepolsterten Klappsitze rückten die Zuschauer_innen insgesamt näher an die Bühne heran. Gleichzeitig gingen Zuschauer-raum und Bühne nahtlos ineinander über. Der Bühnenboden war schwarz und von schwarzen Stoffen eingerahmt. Beim Betreten des Raumes befinden sich auf der Bühne drei knapp drei mal fünf Meter große, düstere Holztafeln, die mit verschiedenen Figuren die aus Träumen oder Albträumen stammen könnten, bemalt sind. Die Aufführung beginnt damit, dass die drei Tafeln zu gleiten und sich voreinander zu schieben beginnen, wobei die Tafeln auf Rollen angebracht sind und unsichtbar für die Zuschauer_innen bewegt werden. Im Laufe des Stückes erscheinen verschiedene geometrische Formen und Figuren auf der Bühne, die miteinander in Kontakt treten (siehe Abbildung 22³⁸). Diese Körper sind einerseits statische Blöcke, die von den drei Darsteller_innen bewegt und versetzt werden. Die Schauspieler_innen tragen Kostüme, die ebenfalls verschiedene Figuren und Formen darstellen und teilweise in sich veränderbar sind. So besteht ein Körper aus Schaumgummi und ähnelt einem großen Schwamm. Die menschliche Figur hinter der Formation tritt somit in den Hintergrund. Die Gesichtszüge der Darsteller_innen sind nicht zu erkennen und werden von den Kostümen verdeckt. Während des gesamten Stückes herrscht Stille im Raum, lediglich die Bewegungen der Rollen der Tafeln zu Beginn der Produktion sowie die Schritte der Darsteller_innen sind zu vernehmen, unterbrochen von vereinzelt Gelächter aus dem Publikum. Nach



Abbildung 22: Szene aus „Les Géomètres“,
Fotographie: Hippolyte Hentgen

38 Bildquelle: <http://www.kaaitheater.be/en/e1129/les-geometres/>, 11.10.2015.

der Aufführung verlässt das Publikum nach dem Applaus fast still den Saal, lediglich einzelne fragende Stimmen sind in den Gesprächen unter den Besucher_innen zu vernehmen.

Das Stück „Who never stumbles got no place to fall“ bezieht die Zuschauer_innen hingegen von Anfang an in das Geschehen mit ein:

It all began with one little person. This little person was created by a bigger person and together they went on a journey. Please begin the journey by creating a little person out of this clay. When you are ready walk into the dark together with your little person. In there you will see lots of many little people waiting to greet your little person, who will join them. (Handzettel an die Zuschauer bei „Who never stumbles got no place to fall“, Aufführung in München, 25.11.2011)

Bevor die Zuschauer_innen den Aufführungsraum betreten, bekommen alle ein kleines Stück Ton mit einer Aufforderung auf einem Zettel in die Hand gedrückt. Diese lautet, aus dem noch formbaren Ton eine kleine Figur zu modellieren. Die Besucher_innen werden gebeten, die Figur an den Rand der Bühne zu stellen.

Als sich die Doppeltür zum Aufführungsraum öffnet, stelle ich wie die anderen Zuschauer_innen meine Figur an den Bühnenrand. Der Bühnenbereich wird durch eine weiße Plane am Boden abgegrenzt. Die Rückseite wird durch weiße Laken abgetrennt. Ich gehe im Düsteren mit den anderen Zusammen zu meinem Platz auf den provisorischen Sitzreihen. Das Stück beginnt damit, dass die beiden Künstlerinnen die kleinen Figuren im Raum bewegen, dazu bücken sie sich herab und führen diese langsam die weiße Plane entlang, verschiedene Konstellationen und Begegnungen finden zusammen und lösen sich wieder auf. (Feldtagebuch „Connect“, München, 25.11.2011)

Die beiden weiblichen Mentees Rani Nair und Mia Habib sind in einfarbige Kleidung gehüllt und lassen die kleinen Tonfiguren wie Puppenspieler miteinander agieren, indem sie sie auf dem Boden der Bühne entlangführen und verschiedene Szenen von Gruppenbildung

nachstellen. Durch die Identifikation der einzelnen Zuschauer_innen mit der von ihnen geformten Figur werden die Zuschauer_innen in das Stück durch ihre Stellvertreter_innen miteinbezogen.

Im Laufe des Stücks werden Kassetten abgespielt und auf dem weißen Laken im Hintergrund werden Videosequenzen gezeigt, ich erkenne unter anderem die Uniformen der NYPD [New Yorker Polizei]. Farblich herrschen Schwarz-weiß und Grautöne vor, die zwischendurch durch bunte Flecken, wie z.B. einen kleinen Teppich, unterbrochen werden. Plötzlich bricht jedoch Zerstörung über die Figuren herein, diese werden zertreten, zerquetscht und in verschiedene Richtungen zerstreut. Dazu stampft die Künstlerin laut über die Bühne. [...] Während der Vorführung wird kein Wort gesprochen. (Feldtagebuch „Connect Connect“, München, 25.11.2011)



Abbildung 23: Am Ende des Stücks „Who never stumbles got no place to fall“, eigene Aufnahme

Die Interaktion zwischen den Tonfiguren endet, als sich die beiden Schauspielerinnen als Akteur_innen in das Stück einbringen. Sie zerstören einen Teil der noch formbaren Figuren, indem sie sie zerstampfen oder zerquetschen. Am Ende der Darstellung sitzt Jassem Hindi, der neben Mia Habib und Rani Nair an der Aufführung aktiv beteiligt war, in einem Art Lendenschutz auf der Bühne und „spielt“ auf einem Kassettenband Töne, die zwischen quietschend und schaurig changieren. Die Zuschauer_innen suchten nach Abschluss der Aufführung nach „ihrer“ Figur und kamen über die Frage, ob die jeweilige Figur überlebt hat, miteinander in Kontakt. Die textuellen, visuellen und auditiven Referenzen innerhalb des Stücks verweisen darauf, dass die

Künstler_innen in „Who never stumbles got no place to fall“ vor allem nationale und kollektive Traumata verarbeiten. Die Akteur_innen stammen aus unterschiedlichen geographischen Kontexten (siehe 6.2.2) und trafen sich zum Zeitpunkt sozialer Proteste in Tel Aviv. Gleichzeitig standen sie bei dieser Begegnung unter dem Schock des Attentats von Utøya am 22. Juli 2011.³⁹

In „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“⁴⁰ setzen sich die beiden Brüder Jakob und Pieter Ampe auf humorvolle Art und Weise auf sprachlicher und körperlicher Ebene mit ihrer Beziehung auseinander. Zu Beginn des Stücks sind auf der



Abbildung 24: Szene aus „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“, Fotografie: Westflügel PR

Bühne verschiedene Kisten, viereckige Holzkonstruktionen ohne Deckel und Boden verteilt. Während der Aufführung tragen Jakob und Pieter Ampe normale Alltagskleidung und bewegen sich auf Socken. Durch einen falschen Bart hat sich Jakob seinem barttragenden Bruder äußerlich noch weiter angeglichen (siehe Abbildung 24⁴¹). Im

Laufe des Stückes treten sie in einen spielerischen Wettkampf, dabei messen sie die Kapazität ihre Stimmbänder, gutturale Laute zu erzeugen und ihre Ausdauer in einem immer schneller werdenden Rundenlauf, in dem sich die beiden Akteure ständig versuchen zu überholen

39 Am 22. Juli 2011 fand nach einer Explosion in der norwegischen Hauptstadt Oslo auf der circa 30 km davon entfernten norwegischen Insel Utøya ein Anschlag auf das Ferienlager der Jugendorganisation der sozialdemokratischen Partei statt. Dabei starben 77 Menschen. Der norwegische Täter gab islamfeindliche Motive als Grund seiner Tat an.

40 Ausschnitte des Stücks können abgerufen werden unter: https://www.youtube.com/watch?v=gv_ZKk2C98k, 15.09.2015.

41 Bildquelle: http://www.l-iz.de/wp-content/uploads/2015/07/ampejakeandpetes_malter9091-620x413.jpg, 16.09.2015.

und dabei anrennen. Zum Test ihrer Gelenkigkeit quetschen sie sich in die auf der Bühne vorhandenen Kisten. Diese Kisten wecken in den beiden den Ehrgeiz einen möglichst hohen Turm zu bauen. Teilweise unterstützen sich die beiden Akteure bei dem Stapeln der Kisten, teilweise führt dies wiederum zu einem Wettstreit. So versucht einer der Brüder eine gerillte Plexiglasscheibe mit seinem Atem zu füllen und so deren Durchsichtigkeit aufzuheben, da sich die Rillen durch den Atem weißlich füllen. Der andere Bruder versucht die Luft wieder heraus zu pusten und beendet den Wettstreit über die Scheibe schließlich mithilfe eines Föns, der seinem Bruder keine Chance mehr lässt und die Durchsichtigkeit wieder herstellt (siehe Abbildung 25⁴²). Während

des Stücks werden verschiedene Lieder, darunter ein flämisches Nationallied, eingespielt und auch von den beiden Akteuren intoniert. Kurz vor Ende des Stücks, als der Wettstreit beendet ist, stehen beide auf einem Turm aus den Kisten und singen das Lied „That’s what friends are for“, bekannt durch die Cover-

version von Yvonne Warwick und Stevie Wonder. „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ schließt mit dem Verlassen des Schauplatzes des Wettstreits, indem die beiden Brüder an den vorderen Rand der Bühne treten und sich in dort bereit liegende, aber für die Zuschauer_innen zuvor nicht erkennbare, glitzernde schwarze, mit Pailletten bestickte Ganzkörperanzüge zwängen. In dieser Kostümierung rezitieren sie mithilfe eines kleinen Büchleins abwechselnd laut den Text von „A Truce“⁴³ von David Shrigley und Iain Shaw als Unter-



Abbildung 25: Szene aus „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“, Fotografie: Phil Debreze

42 Bildquelle: <http://www.tqw.at/de/content/jakob-ampe-pieter-ampe>, 16.09.2015.

43 Der Text des Liedes „A Truce“ kann unter <http://www.domchristie.co.uk/posts/a-collection-of-lyrics-from-david-shrigley-s-worried-noodles>, 23.09.2015 eingesehen werden.

haltung und Streitgespräch. Das Lied endet mit den Worten „We’ve been playing for hours, didn’t you realize? – No. I thought we were fighting.“ Inspiration lieferte den beiden Darstellern die Auseinandersetzung mit ihrer privaten Lebensgeschichte. Gleichzeitig kann das Stück zweier belgischer Künstler auch als Symbol für Konflikte zwischen regionalen und nationalen Gruppen gelesen werden. Der Einbezug eines flämischen Nationalliedes rückt den andauernden flämisch-wallonischen Konflikt, der sich auf den ersten Blick an der sprachlichen Unterdrückung des Niederländischen im neu gegründeten Königreich Belgien entzündete, aber auch auf sozialen Konflikten und unterschiedliche Machtverhältnisse verweist, ins Bewusstsein. Jakob und Pieter Ampe entwickelten ihr Stück damit nicht nur auf ihren Gefühlen füreinander und Beziehung miteinander basierend, sondern setzen sich auch mit ihrer Herkunft und Liedern, die Kindheitserinnerungen wecken, aber gleichzeitig nationalistisch besetzt werden können, auseinander.

Das Stück „Lyrics. Dieses Gedicht wurde vor ca. 20.000 Jahren geschrieben und ist immer noch aktuell“ handelt auf mehrere Ebenen vom Erwachsenwerden. Einerseits bilden die Akteur_innen eine Laienschauspielgruppe, die in einen neuen Lebensabschnitt aufbricht. Gleichzeitig studieren sie einen Text über eine Schauspielerin, die sich mit ihrem Leben auseinandersetzt, ein. Die Zuschauer_innen auf den bereits bei den anderen Stücken vorgefundenen temporären, nahe an der Bühne stehenden Sitzreihen, werden bei „Lyrics“ durch einen durchsichtigen Leinenstoff von der Bühne getrennt. Das Stück spielt mit der Wahrnehmung der Besucher_innen sowie mit der Logik der Darstellung. Während der Aufführung werden immer wieder Videosequenzen auf die Leinwand projiziert, gleichzeitig sind die Darsteller_innen, die sich auf der Bühne dahinter befinden, weiterhin zu erkennen. Bei „Lyrics“ handelt es sich zudem um ein Stück im Stück. Einerseits wird die Geschichte einer jungen Schauspielerin als Theaterstück aufgeführt, gleichzeitig bricht der Spielfluss immer wieder ab und die Aufführung verlagert sich auf Darstellung der Diskussion unter den Schauspieler_innen sowie der Regisseurin, die die Aufführung einstudieren. Diese Gruppe stellt sich als ein Ensemble junger

Leute dar, die Spaß haben möchten und bei der Einübung des Theaterstücks die Rituale von Popkünstler_innen wie Madonna imitieren. Die Diskussion zwischen den Akteur_innen, die die Schauspieler_innen und die Regisseurin darstellen, wirkt damit immer weniger wie eine Inszenierung, sondern stellt sich als Einblick in den Probeprozess eines Freundeskreises dar. In „Lyrics“ verarbeitet Helene Hegemann, die als Darstellerin der Regisseurin selbst auf die Bühne tritt und die auch die Versatzstücke der Darstellung schrieb, den Umbruch in ihrem Freundeskreis, der die Schule beendet und nun auseinander zu brechen droht. Die Videoinstallationen stammen von Kathrin Krottenthaler.

Die Inhalte der vier im Rahmen des Projekts „Connect Connect“ entstandenen Stücke bewegen sich im Umfeld zeitgenössischen Theaters und stellen das künstlerische Feld sowie die Figur des Kreativen grundlegend in Frage. Die Produktionen basieren sowohl in biographischer als auch in künstlerischer Hinsicht auf den eigenen Erfahrungen und Erlebnissen der Akteur_innen. Die Nachwuchskünstler_innen verhandeln auf der Bühne politische Fragestellungen wie zum Beispiel Aspekte des Zusammenlebens in heterogenen Gesellschaften sowie künstlerische Formate und setzen sich mit den Anforderungen des künstlerischen Feldes an Künstler_innen auseinander. Die Stücke beziehen sich einerseits auf kollektive Erinnerungsorte und Traumata wie beispielsweise den Vietnamkrieg oder handeln andererseits auch von individuellem Hedonismus, Freundschaften und Feindschaften. Gleichzeitig nutzten die Akteur_innen die Bühne für die Verhandlung von Körperlichkeit und Stimme sowie Verfall. Die Künstler_innen befanden sich dabei im Zwiespalt zwischen künstlerischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Anforderungen an die eigene Person und der eigenen Wirkmacht im Hinblick auf Veränderungen. Da der Versuch, sich diesen Ansprüchen zu entziehen, gleichzeitig dem durch das künstlerische Feld geforderten Regelbruch entspricht, wichen die Künstler_innen teilweise auf eine scheinbare inhaltliche Bedeutungslosigkeit der auf der Bühne präsentierten Darstellung aus, wie nachfolgend erläutert wird (siehe Abbildung 26).

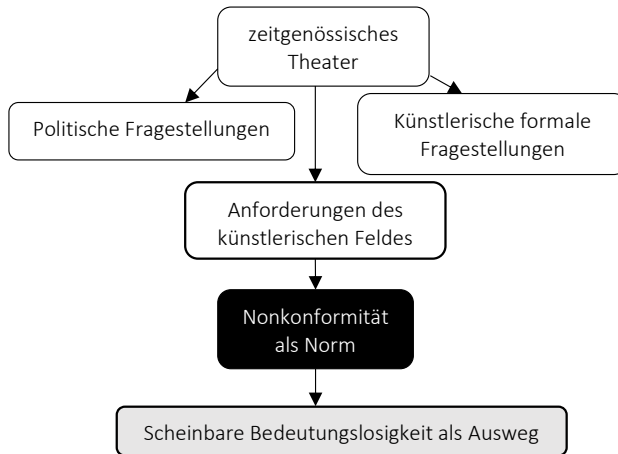


Abbildung 26: Sizzle Inhalt „Connect Connect“: Vom Dilemma der Erwartung des Regelbruchs, eigene Darstellung

Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft: Politische Fragestellungen

Zeitgenössisches Theater zeichnet sich methodisch durch die Vielfalt der dahinter stehenden Ausdrucksformen, die aus unterschiedlichen Disziplinen stammen, aus (siehe Tiedtke und Schulte 2011). Die Stücke des Projekts „Connect Connect“ entstanden durch die Beschäftigung mit wesentlichen Fragen der Beziehungsarbeit sowie der Infragestellung künstlerischer Tätigkeit als auch dem gesellschaftlichen Wirken von Kunst. Ein Teil der so entwickelten Produktionen beschäftigte sich mit der eigenen kulturellen und geographischen Herkunft der Künstler_innen und sich daran anknüpfenden gesellschaftlichen Fragen. „Who never stumbles got no place to fall“ legt mit dem Verweis auf zivilgesellschaftliche Bewegungen wie „Occupy Wall Street“⁴⁴ oder den Protesten auf dem Tahrirplatz in Ägypten in 2011 und der Auf-

⁴⁴ „Occupy Wall Street“ ist eine US-amerikanische Bewegung, die ab September 2011 gegen soziale Ungleichheit sowie Spekulationsgeschäfte von Banken protestierte. Die Initiatoren bezogen sich in ihrem ersten Aufruf zu Demonstrationen vom 13.07.2011 auf die als Teil des „Arabischen Frühlings“ am 25.01.2011 begonnene Revolution in Ägypten gegen das autoritäre Regime, die oft mit der Besetzung des Tahrirplatzes in Kairo symbolisiert wird.

arbeitung von kriegerischen Auseinandersetzungen wie dem Zweiten Weltkrieg den Schwerpunkt des Stückes auf Kritik an politischen autoritären oder zu gesellschaftlichen Ungleichheiten beitragenden Systemen. Zwischen den Akteur_innen unterschiedlicher Herkunft werden Fragen von nationaler Identität und Zusammengehörigkeit ausgelotet.

Die Themen Identität, die Vereinbarkeit von Religion und Kultur sowie das Verhältnis von Individuum und unterdrückenden (Macht-) Strukturen tauchen immer wieder in ihren Stücken auf. (Beschreibung „Who never stumbles got no place to fall“, Programmheft der Aufführung in München, 25.11.2011)

Auf der Leinwand, die den hinteren Rand der Bühne begrenzt, werden im Laufe des Stückes „Who never stumbles got no place to fall“ journalistischen und dokumentarischen Beiträgen entnommene Szenen in loser Reihenfolge aneinander gereiht sowie verschiedene Tonspuren eingespielt. Diese verweisen unter anderem auf die Nürnberger Prozesse, die zwischen 1945 und 1949 gegen Verantwortliche der Nationalsozialistischen Regimes in Deutschland geführt wurden, sowie auf Flüchtlingslager in Norwegen und Demonstrationen in Frankreich, Spanien und den Niederlanden, die sich für bessere soziale Konditionen aussprachen. Die Bildfolgen erzählen vom Vietnam- und Irakkrieg von 1995 beziehungsweise 2009. Im Gegensatz zu den dem Dokumentartheater verschriebenen Stücken des Projekts „Emergency Entrance“ sind die einzelnen Verweise durch die Verfremdungen und die Vermischung der Referenzen nicht mehr klar zu erkennen. Die Anklage von politischer Unterdrückung wird jedoch sehr deutlich. Die geographische Verortung der Ausschnitte oder ein spezifisch europäisch markierter Bezug sind nicht gegeben. Die verschiedenen Referenzen verweisen vielmehr auf den internationalen Rahmen, indem die Akteur_innen des Stückes „Who never stumbles got no place to fall“ sich bewegen und arbeiten und aus dem diese stammen (siehe [6.2.2](#)) und werden zu selbstverständlichen Bestandteilen der Produktion. Auch Jakob und Pieter Ampe befassen sich in „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ mit ihrer eigenen Herkunft.

We have one Flemish song in the end of the show now, that is a kind of quite direct answer to that thing that we also heard a lot of talking about Flemish identity and people really taking it to a direction that is very nationalistic and very scary and then, even so it was a difficult thing to start rehearsing and to deal with the text, we still kept on to that Flemish religious catholic song because basically it was a feeling that it's a part of culture and growing up in and its culture incorporated and then trying to appropriate what is there what is in the culture Pieter Ampe (Podiums-diskussion zu „Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011)

Die Mentees der Stücke „Who never stumbles got no place to fall“ und „Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past“ begeben sich damit im Rahmen des Projekts auf die Suche nach der eigenen identitären Verortung und befassen sich mit ihrer Vorstellung einer Gemeinschaft, die sich durch die Stellungnahme gegen Nationalismus, Rassismus und Unterdrückung ausdrückt. Der Umgang mit Individuen und deren Identität spielt zwar auch in „Les Géomètres“ eine Rolle, der Inhalt des Stücks lässt jedoch darauf schließen, dass sich der Schwerpunkt zu einer Auseinandersetzung mit künstlerischen Formen verschiebt.

Die Vorlagen für die Männchen in unseren Zeichnungen sind mit der Reproduzierbarkeit und der Mechanisierung aufgekommen; diese Figuren wurden mit reduzierten Affekten erdacht, um sie für alle schnell zugänglich zu machen und zwar im großen Maßstab der Verteilung. Sie sind wie entleert von jeglicher Existenzialität, so dass es ihnen fast unmöglich ist, ‚ich‘ zu sagen. (Interview mit Gaëlle Hippolyte und Lina Hentgen, Programmheft „Les Géomètres“)

Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Form

Auch wenn sich die Akteur_innen mit der eigenen geographischen Herkunft auseinandersetzen und diese Reflexion in den Inhalt der Stücke mit einfließt, wird eine direkte Botschaft in den Stücken oft schwer erkennbar, sodass sie als postkoloniales Theater zu bezeichnen sind. Dieses definiert sich dadurch, dass das Publikum nicht mehr

durch vorgefertigte Meinungen und Berichte zum Nachdenken ange-regt wird, sondern durch die Ästhetik des Theaters mit den durch den eigenen sozialen und kulturellen Hintergrund bedingten Annahmen konfrontiert wird (vgl. Regus 2009).

Die politische Pointe dieser Inszenierungen liegt in den Mehrfachkodierungen und Verwirrungen, der letztlich unauflösbaren Rätselhaftigkeit, dem ständigen Hin- und Hergeworfensein zwischen Entschlüsseln-Können und völligem Fremdheitsgefühl der Rezipienten. (Regus 2009, S. 11)

Durch neue ästhetische Formate ist das Verstehen der Inhalte objektiv nicht mehr eindeutig möglich, dies stellt in der zeitgenössischen Performancekunst die *„einzige Möglichkeit der interkulturellen Kommunikation jenseits von Enteignung und Aneignung“* (Regus 2009, S. 11) dar. Gleichzeitig soll die Kreativität des Publikums angeregt werden, indem die Ideen der Akteur_innen nicht mehr so leicht nachvollzogen werden können (vgl. Goebels 2012). Die Forderung nach neuen ästhetischen Formen, die die aus der Herkunft der Künstler_innen gespeisten thematischen Auseinandersetzungen auf der Bühne nicht mehr greifbar machen, scheint auf das Konzept von „Connect Connect“ mit dem Einbezug fremder künstlerischer Hintergründe zugeschnitten zu sein. Denn neben der eigenen Identität als Künstler_innen und als Individuen loten die Akteur_innen auf der Bühne den Umgang mit verschiedenen Formen und Methoden aus. So setzten Lina Hentgen und Gaëlle Hypolite geometrische Figuren und Formen auf der Bühne in Szene und lassen diese miteinander interagieren.

Die Belebung dieser Formen ist genau das Thema der Performance, die wir hier präsentieren; einfache geometrische Formen versuchen, einen Vorwand für eine Art Inkarnation zu finden, um die Beziehung des Gegenübers mit den Zuschauern wirksam zu gestalten. Das Theater ist eine Art ideale Landschaft; man kann dort spielen und den Figuren Leben einhauchen wie auf einem Blatt Papier, das zur Bühne geworden ist. (Interview mit Gaëlle Hippolyte und Lina Hentgen, Programmheft „Les Géomètres“, Aufführung in München, 25.11.2011)

In „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ wiederum spielt die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper in Verbindung mit einem zweiten Körper auf der Bühne sowie den körperlichen Möglichkeiten eine entscheidende Rolle.

Die Performance möchte das Verhältnis zwischen Sprache und Bewegung ergründen – eine Untersuchung, die sich mit Extremen ebenso auseinandersetzt wie mit Feinheiten. Darüber hinaus werden die Brüder in ihrem Gespräch mit Alain Platel auf ihr Verhältnis zum Publikum eingehen und der Frage nachspüren, ob und, wenn ja, wie sie Hingabe in diese Arbeit integrieren können. (Beschreibung des Stücks „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“⁴⁵)

Die Künstler verweisen hier auch auf ihre Aufgabe und Intention bei der Tätigkeit im Feld künstlerischer Produktion.

Die Zeichenpraxis ist also ein freudiger Motor, aber auch die paradoxe Demonstration einer melancholischeren Feststellung, die uns unsere eigenen Grenzen und unsere eigene Unfähigkeit aufzeigt, die Welt durch unsere Position als Künstler zu verändern. (Interview mit Gaëlle Hippolyte und Lina Hentgen, Programmheft „Les Géomètres“, Aufführung in München, 25.11.2011)

Durch die Überführung von visueller und zweidimensionaler Kunst auf die Bühne sind die Stücke für die Zuschauer_innen nicht mehr sofort zu entschlüsseln und die Künstler_innen scheinen damit den Anforderungen, die das Feld der künstlerischen Produktion an sie stellt, zu folgen. Wie stehen die Akteur_innen zur Forderung, stetig mit den Gesetzen und Normen brechen zu müssen, um als innovativ und neu anerkannt zu sein?

45 <http://archiv2011.spielart.org/program/theatre/?n=257-283&cdId=57>, 29.09.2015.

Auseinandersetzung mit den Anforderungen an die eigene Person

Der Künstler fungiert zunehmend nicht als Verstörer und Aufstörer, sondern als der angestellte Agent in Sachen Bildung und Integration. Symptomatisch für diese Entwicklung scheint mir folgende Beobachtung zu sein: Nachdem Signa Köstler von der Performance Gruppe „SIGNA“ auf dem Künstlergipfel während des Theatertreffens in Berlin 2012 ein leidenschaftliches Künstlermanifest (im Stil der klassischen Moderne) vorgetragen hatte, das die radikale Verausgabung bis hin zur Verschwendung künstlerischer Ressourcen von sich selbst und anderen Künstlern verlangte, formulierten junge Schauspieler im Schlussgespräch der Veranstaltung als wichtiges Anliegen und Resümee des Tages vor allem ihr Bedürfnis nach Kinderbetreuung im Theater – kaum aber radikales Kunstwollen. (Hentschel 2013, S. 111–112)

Ingrid Hentschel (2013) beschreibt hier den Zwiespalt, in dem sich Künstler_innen befinden. Innerhalb des Feldes der kulturellen Produktion werden verschiedenen Anforderungen an die einzelnen Künstler_innen herangetragen, sowohl was ihre Arbeitsweise aus auch die transportierten Inhalte und Botschaften der Arbeiten umfasst. Die Förderung von Nachwuchskünstler_innen schreibt sich in die Logik des Feldes der Kulturproduktion ein.

Die Jüngerer haben im Theaterbetrieb eine Funktion, sind als Akteure selbst Teil der Theaterinstitution mit ihren nicht unbeträchtlichen strukturellen Zwängen. Marlene Streeruwitz sprach in diesem Zusammenhang von „Effizienzideologie“ und der „Logik eines Binnenmarkts“. (Englhart 2013, S. 116)

Durch Entzug der Botschaft wird das Stück nicht mehr als relevant wahrgenommen. „Lyrics“ wird als Produktion beschreiben, die den einzelnen Akteur_innen Raum lässt, das zu tun, was sie wollen und keiner narrativen Struktur mehr folgen zu müssen. Die Künstler_innen wollen sich damit von den Ansprüchen an sich selbst und gesellschaftlichen Erwartungshaltungen distanzieren. Sie tun, worauf sie Lust haben, ohne Angst zu haben, lächerlich zu wirken.

Es spiegelt den Unmut einer Gruppe von Menschen wider, deren Fluch es ist, aus jedem Scheitern neue Energie gewinnen zu müssen. (Beschreibung „Lyrics“, Programmheft der Aufführung in München, 24.11.2011)

Muss das Stück in der Umsetzung der Anforderungen an die Künstler_innen damit scheitern? Gerade diese Verweigerungshaltung scheint im ersten Moment aber das Gegenteil zu bewirken, da eben auch der Protest an sich zur Figur der Künstlerin bzw. des Künstlers gehört.

Es geht um den Spagat zwischen Anarchie und Tradition, den Hass gegen alles, was mit dem Ablaufen vorgefertigter Erfahrungen und Konsens zu tun hat – letztlich um das Paradox, durch die Auflehnung gegen die Mechanismen des Kulturbetriebs für selbigen gerade besonders interessant zu sein und darum, wie es ist, kein bisschen schauspielern zu können und es trotzdem zu tun. (Beschreibung „Lyrics“, Programmheft der Aufführung in München, 24.11.2011)

Im Fall von „Lyrics“ führte dies dazu, dass das Stück von Seiten der Kritiker_innen sowie der Verantwortlichen für die Spielpläne auf Festivals in seiner scheinbaren Bedeutungslosigkeit abgelehnt wurde. Hier wird auch Dilemma der Künstler_innen deutlich, in welchem sich diese durch die Forderung nach dem Bruch mit Regeln und Normen befinden. In diesem Fall können die Akteur_innen den Anforderungen nicht gerecht werden. Wenn sie sich dem Druck entziehen und mit der Regel des immer Neuen, Innovativen brechen, wird dies als nicht originell kritisiert. Bei „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ bewirkte die humorvolle Auseinandersetzung mit der eigenen Identität sowie der eigenen Körperlichkeit, die sich auf eine abstraktere Ebene der nationalen Verortung übertragen lässt, dass das Stück weiterhin gespielt wird und bis Ende 2015 knapp 80 Mal⁴⁶ aufgeführt wurde. Gezeigt wurde die Produktion nach der Premiere beim Spielart Festival in München unter anderem im Tanzquartier in

⁴⁶ <http://www.campo.nu/en/production/1474/jake-petes-big-reconciliation-attempt-for-the-disputes-from-the-past>, 16.09.2015.

Wien, im Theater im Pumpenhaus in Münster, bei Mercat de les Flors in Barcelona und beim Baltic Circle Festival in Helsinki und damit bei fast allen Partnern von „Connect Connect“. Wie sich die Initiatoren des Projektes „Connect Connect“ zusammensetzen, wird dazu nachfolgend erläutert und analysiert.

6.2.2 Mentees zwischen individueller Förderung und Beziehungsarbeit

Bei dem vom Spielart Festival geleiteten Projekt „A European mentorship and theatre initiative“ aus den Jahren 2009 bis 2011 stand die Förderung der Zusammenarbeit zwischen Theatermachern im Vordergrund. Partner des Projekts waren unter anderem das Theater Campo aus Gent sowie das Forum Freies Theater aus Düsseldorf.



Abbildung 27: geographische Übersicht „Connect Connect“, eigene Darstellung

Das Projekt „Festival Lab“, welches ebenfalls vom Spielart Festival koordiniert wurde, förderte zwischen 2010 und 2012 junge Festivalkurator_innen und stütze sich mit der Beteiligung von LIFT, Baltic Circle sowie der verantwortlichen Organisation hinter Homo Novus und KRT⁴⁷ in der Zusammenarbeit auf den institutionalisierten Zusammenschluss „Festivals in Transition (F.I.T.)“.

⁴⁷ Bei LIFT handelt es sich um das „London International Festival of Theatre“, Homo Novus ist ein internationales Festivals für zeitgenössisches und experimentelles Theater in Riga, Lettland, ebenso wie Exodox in Ljubljana und POT in Tallinn und KRT (Krakowskie Reminiscenje Teatralne) in Krakau. Hinter Meteor verbirgt sich eine der beiden Biennalen des Internationalen Theaters aus Bergen.

Mit Baltic Circle in Helsinki war ein Festival von F.I.T. direkt an „Connect Connect“ beteiligt. Die weiteren Initiatoren des Projekts fungierten als Produzenten der einzelnen Stücke und stellten Ressourcen sowie Wissen und ihre Netzwerke zur Verfügung. Dies geschah durch die Übernahme von Kosten für die Entwicklung der Stücke sowie durch die anschließende Einladung der einzelnen Produktionen zu Aufführungen und die damit verbundene Weiterempfehlung an Festivalkurator_innen. Gleichzeitig erhielten die beteiligten Partner damit die Möglichkeit, neue Künstler_innen in ihren Häusern zu präsentieren.

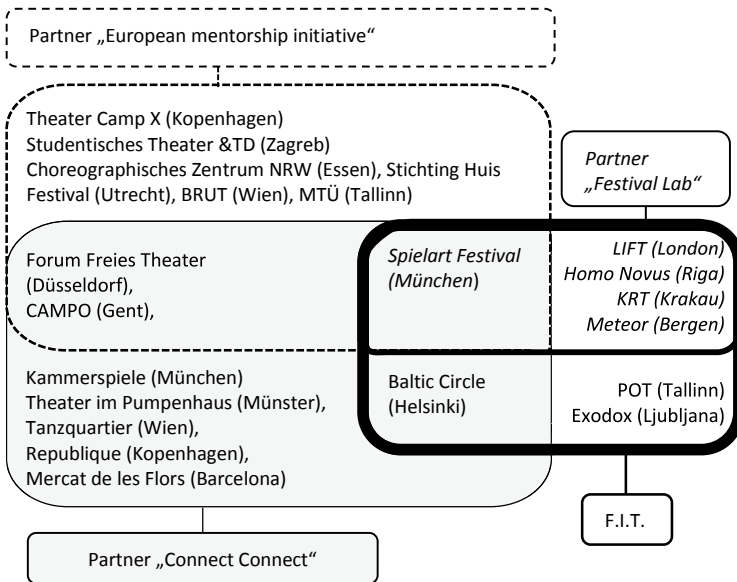


Abbildung 28: Struktur der Partner von „Connect Connect“, eigene Darstellung

Im Rahmen von „Connect Connect“ arbeiteten die Künstler_innen in den folgenden vier Teams zusammen:

Who never stumbles got no place to fall

Produzent	Republique, Kopenhagen
Mentor	Ong Keng Sen
Mentees	Mia Habib, Rani Nair

Mia Habib aus Norwegen ist ebenso wie die aus Schweden stammende Rani Nair Tänzerin und Choreographin. Der Mentor Ong Keng Sen ist der künstlerische Leiter von *TheatreWorks*, einer in Singapur ansässigen internationalen Performance-Company. Jassem Hindi aus Saudi-Arabien beschreibt sich als Künstler, der sich mit Klangbildern beschäftigt. Jane Jin Kaisen stammt aus dem Bereich der visuellen Kunst und ist vor allem in Dänemark tätig. Mia Habib, Rani Nair und Jassem Hindi hatten bereits vor „Connect connect“ zusammengearbeitet. Online werden nur die Biographien von Mia Habib und Rani Nair aufgeführt, das Programmheft nennt die Hintergründe aller Beteiligten.

Lyrics. Dieses Gedicht wurde vor ca. 20.000 Jahren geschrieben und ist immer noch aktuell

Produzent	Forum Freies Theater Düsseldorf
Mentor	René Pollesch
Mentees	Helene Hegemann, Kathrin Krottenthaler
Weitere Akteur_innen	Thomas Kaschel, Nina Kroschinske, Tina Pfurr, Valentina Primavera, Jan Sefzik, Henrik Adler, Hannah Dörr, Leonie Hahn, Konstantin Hapke

Die Filmemacherin Kathrin Krottenthaler hatte bereits vor der Zusammenarbeit für „Connect Connect“ bei einem Spielfilm der Autorin Helene Hegemann die Kamera übernommen und verschiedene Videoarbeiten für René Pollesch durchgeführt. René Pollesch ist ein deutscher Dramatiker und Regisseur. Neben Helene Hegemann handelt es sich bei den weiteren Akteur_innen auf der Bühne um Laiendarsteller_innen und Freund_innen derselben. Die biographischen Hintergründe werden nur von René Pollesch, Helene Hegemann und Kathrin Krottenthaler aufgeführt.

Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past

Produzent	CAMPO, Gent
-----------	-------------

Mentor	Alain Platel
--------	--------------

Mentees	Jakob Ampe, Pieter Ampe
---------	-------------------------

Der belgische Choreograph und Theaterregisseur Alain Platel und der Tänzer Pieter Ampe hatten bereits vor „Connect Connect“ zusammen gearbeitet. Jakob und Pieter Ampe sind Brüder, die als Musiker und Tänzer beide kreativ tätig sind, jedoch noch keine gemeinsamen beruflichen Projekte durchgeführt hatten. Alle Beteiligten werden individuell mit ihrer Biographie vorgestellt.

Les Géomètres

Produzent	Vivarium Studio, Paris
-----------	------------------------

Mentor	Philippe Quesne
--------	-----------------

Mentees	Gaëlle Hippolyte, Lina Hentgen
---------	--------------------------------

Weitere Akteur_innen	Jung-Ae Kim, Hendrik Hegray, Yvan Clédat
----------------------	--

Das Stück „Les Géomètres“ wurde vom Studio des Mentors, dem Künstler und Grafikdesigner Philippe Quesne produziert. Die beiden Mentees formen das Duo „Hippolyte Hentgen“ und arbeiten kontinuierlich als bildende Künstlerinnen zusammen. Biographisch dem Publikum vorgestellt werden mit Philippe Quesne, Gaëlle Hippolyte und Lina Hentgen der Mentor und die beiden Mentees.

Das Projekt „Connect Connect“ ist damit nicht als Zusammenführung einer größeren Gruppe von jungen Künstlern konzipiert. Vielmehr lässt sich eine klare Aufteilung in vier verschiedene Projektgruppen und ein dadurch bedingtes starkes Aufsplittern von Verantwortlichkeiten und Bezügen erkennen. Dies führte dazu, dass die einzelnen Teams aus Mentoren und Mentees unabhängig voneinander die einzelnen Stücke in einem *knappen zeitlichen Rahmen* entwickelten. So entstanden keine inhaltlichen und personellen Bezüge über die einzelnen Produktionen hinweg. Verbindungslinien innerhalb des Projekts

finden sich jedoch durch das dahinter stehende *starke informelle Netzwerk* einerseits auf der Ebene der Verantwortlichen in den einzelnen Theaterhäusern und Festivals sowie zu den verschiedenen Mentoren.

Ebenso kannten sich in allen Projekten die beiden Mentees bereits. Relevant für das Zusammenspiel aller Beteiligten war demnach, dass sie sich auf ein Netzwerk beziehungsweise Bekanntschaften stützen konnten. Der Grad der Vertrautheit variierte zwischen den einzelnen Akteur_innen. Die Nachwuchskünstler_innen wurden durch *die Verwendung der Fördergelder für den Aufbau von Mentoringstrukturen* einerseits *individuell gefördert*, andererseits aber auch in das *Beziehungsgewebe mit eingebunden*. Die Akteur_innen bewegten sich dazu in einem Spannungsfeld *zwischen individueller Freiheit und hierarchischen Festschreibungen*, wie im Folgenden erläutert wird.

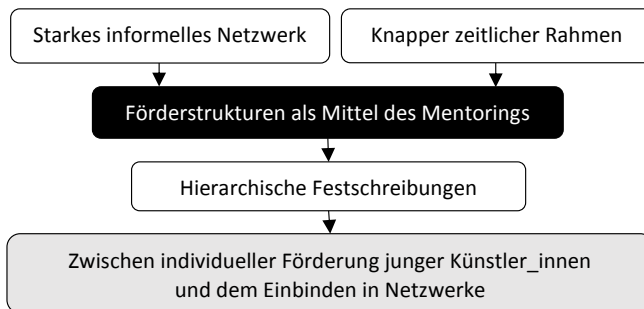


Abbildung 29: Skizze Struktur „Connect Connect“: Mentoring als Künstler_innenförderung, eigene Darstellung

Förderstrukturen als Mittel des Mentorings

Die Intention des Projekts „Connect Connect“ ist die Förderung von Nachwuchskünstler_innen. Im Rahmen der Abschlussdiskussion in München erläuterte Philippe Quesne, wie er seine Aufgabe als Mentor und damit als jemand, der Wissen weitergibt, betrachtet.⁴⁸ Er verglich seine Position mit der des Jedi-Meisters Obi-Wan Kenobi aus den Star

⁴⁸ Die Diskussion wurde abschnittsweise simultan ins Englische übersetzt, da dabei vieles falsch übersetzt oder zusammengefasst wurde, werden die französischen Originalzitate aufgeführt und von der Forscherin ins Deutsche übertragen.

Wars-Filmen. Ebenso fand er es „faszinierend“, den beiden Mentees andere Personen für das Stück vorzuschlagen. Philippe Quesne verwies in diesem Zusammenhang auch darauf, „dass dies seiner tatsächlichen Arbeit gleicht, die ebenfalls darin besteht, zu versuchen, Leute zusammenzubringen“, um zu sehen, ob diese „zusammen funktionieren“.⁴⁹ Dieses umfassende Einbringen in die Strukturen von „Les Géomètres“ lässt sich auch damit erklären, dass Philippe Quesne als Mentor direkt vom Spielart Festival und dessen Leiter Tilman Broszat angesprochen wurde. Durch die zusätzliche Verantwortung der Produktion des Stückes spielte er damit für die Durchführung eine zentrale Rolle. Im Falle des von CAMPO produzierten Stücks „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ war dagegen Pieter Ampe an der Wahl seines Bruders als Mentee beteiligt. Auch im Stück „Lyrics“ hatte Helene Hegemann bei der Erweiterung der Akteur_innen freie Hand und wählte diese aus einem ihr vertrauten Kreis.

It actually came to my mind that my friends finished their school this year and that we really need to do something together and this was the best possibility actually and so we decided to do it. Helene Hegemann (Podiumsdiskussion zu „Lyrics“, München, 26.11.2011)

Die Kenntnis anderer Beteiligter war somit ausschlaggebend für die Entscheidung der Auswahl, da keine Ausschreibung der einzelnen Positionen stattfand. Der Mentor Philippe Quesne berichtete davon, dass er zwar die beiden Künstlerinnen nicht persönlich kannte, dafür aber deren Installationen sowie Zeichnungen.⁵⁰ Ebenso war Philippe Quesne mit an der Erweiterung der beteiligten Akteur_innen über die beiden Mentees hinaus beteiligt, da er eine der Tänzerinnen kannte

49 «Comme je disais, le mot que je trouvais impressionnant, menteur, et je crois qu'on, fin, il nous a donné l'impression d'utiliser c'est un peu comme un savoir, le truc de Jedi, un truc de transmission ou d'exercice ou j'avais impression d'être Obi-Wan Kenobi et faire des essais, aussi leur proposer des gens, c'était très fascinant, mais aussi comment, comme quelque chose qu'on fait dans notre propre travail c'est d'essayer de mettre les gens ensemble pour voir si ça fonctionne.» Philippe Quesne (Podiumsdiskussion zu „Les Géomètres“, München, 26.11.2011)

50 „Je connaissais votre travail en peinture et d'installation et d'objet.“ Philippe Quesne (Podiumsdiskussion zu „Les Géomètres“, München, 26.11.2011)

und diese Gaëlle Hippolyte und Lina Hentgen vorstellte. Durch Zufall, so betrachtet es Philippe Quesne, mochten diese die Tänzerin, die seinem Studio, zusammen arbeitete.⁵¹ Im Fall von Pieter Ampe war Alain Platel bereits zu Beginn seiner künstlerischen Karriere von Bedeutung gewesen, da er bei diesem Rat für seinen weiteren Weg suchte.

I was 18, 19 years old, I didn't really know for sure if I wanted to go in this direction and I did audition for Alain. He was from Gent, so he was from around and I heard kind of very good things about him and the work and what he work with communicate so I told him about my family, about the kind of education we had and that I didn't really know how to place it. Pieter Ampe (Podiumsdiskussion zu „Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011)

Pieter Ampe weist hier auch darauf hin, dass er mit Alain Platel die geographische Herkunft teilt und diesem sowohl dadurch als auch basierend auf den Informationen, die er dadurch erhalten konnte, ohne Alain Platel persönlich zu treffen, vertraut. Ong Keng Sen berichtete ebenso davon, dass er beide Schauspielerinnen bereits von anderen Workshops kannte und wusste, wen er zusammenbringen konnte und wollte.

Hierarchien und festgeschriebene Produktionsbedingungen

Während sich Alain Platel kaum in inhaltliche Fragen einbrachte, übernahmen die anderen Mentoren die Funktion eines Produzenten oder Intendanten. Die hierarchische Stellung zwischen Mentor und Mentee wird dabei vor allem von den Beteiligten an „Who never stumbles got no place to fall“ thematisiert. So lehnte Ong Keng Sen es im Gespräch mit den Verantwortlichen des Produzenten „Republique“ ab, als Mentor für den Künstler Rachid Ouramdane tätig zu sein, da er diesen als ihm gleichgestellt betrachtet. Auch Rani Nair nahm hierarchische Unterschiede zwischen den einzelnen Beteiligten an „Who never stumbles got no place to fall“ wahr, die für sie als Schwedin

51 „Il se trouve qu'ils ont par hasard bien aimé la danseuse qui travaille avec nous.“ Philippe Quesne (Podiumsdiskussion zu „Les Géomètres“, München, 26.11.2011)

eine neue Erfahrung darstellten. Die Akteur_innen loteten auf diese Weise die hierarchischen Komponenten einer Mentoringbeziehung aus und stellten jeweils für sich fest, inwieweit diese für die Gruppe tragbar sind. Gleichzeitig entstanden dadurch auch unterschiedliche Kommunikations- und Erfahrungsräume. So wurde durch das Projekt ein struktureller Prozess in Gang gesetzt, der zu einem Wandel der Zusammensetzung einzelner Gruppen führte, gleichzeitig blieb die offizielle Projektstruktur eines Künstler_innenduos von Seiten der Projektverantwortlichen bestehen und wurde im Programm so aufgeführt. Ong Keng Sen spricht die unterschiedlichen Positionen und Intentionen der einzelnen Akteur_innen an und offenbart seine Kenntnisse und sein Wissen bezüglich der Prozesse und Strukturen in Kooperationsprojekten:

I think that I'm very conscious of the politics of such a collaboration because you have producers, you have festivals, you have the mentor, you have the artists and how do you enter into the space together. Ong Keng Sen (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Ong Keng Sen verweist auch auf die Intention der Geldgeber an und die Bedingungen, denen sich die Verantwortlichen unterwerfen, um finanzielle Mittel zu erhalten:

You see a lot in funding, like ok now we have six EU countries to participate and so let's bring in, oh, we have to bring in an Estonian, we have to bring in Latvia (.) Ong Keng Sen (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Bezogen auf seine eigene Erfahrung zeigt Ong Keng Sen in diesem Zusammenhang auf, welchen kulturellen Zuschreibungen, die mit den geforderten Strukturen einhergehen können, Künstler_innen ausgesetzt sind, ohne dass diese für die Durchführung von Bedeutung sind:

I remember when I was asked to work in public theatre in New York [...], there was a round play which is Hispanic, a black play, a yellow play, I was

the yellow play and then there was a white play and so you know you see this kind of united colours of Benetton. Ong Keng Sen (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Während die Zusammensetzung der Akteur_innen aufgrund ihrer Herkunft von Seiten der Europäischen Kommission gefordert wurde, legte das Konzept des Projekts, die Bühne als Raum der Spielstätte fest. Diese ist den Räumlichkeiten eines freien Theaters mit einer unmittelbaren, unverstellten Bühnenstruktur ähnlich und auch die eingesetzten Elemente unterliegen Voraussetzungen, die die Darsteller_innen in ihrer Wahl einschränken.

I wanted, at the end of the piece I wanted to have [...] this very very nice song [...] but they didn't allow me so I will do it [now] and it's one of our main influences also for the piece, Paul Simon. Jakob Ampe (Podiumsdiskussion zu „Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011)

Jakob Ampe nutzte damit die ihm zur Verfügung gestellte Zeit und den Raum, um das Projekt doch noch nach seiner Vorstellung zu überarbeiten. Die projektbasierte Arbeitsweise der Akteur_innen führte jedoch auch dazu, dass sich die Anwesenheit Einzelner auf das nötigste beschränkte, wodurch diese von der Retrospektive auf das Projekt ausgeschlossen waren.

Das vorhandene Geflecht aus informellen und formellen Beziehungen ermöglichte die Durchführung des Projekts „Connect Connect“ in einem engen zeitlichen Rahmen. Die Partnerorganisationen bauten ihre Vernetzung für die Durchführung internationaler Kooperationsprojekte auf, die einerseits die Strukturen des Netzwerkes stärken und ausbauen und andererseits Nachwuchskünstler_innen in dieses Netzwerk mit integrierten. Gleichzeitig waren die Rahmenbedingungen und die Netzwerkstrukturen vorgegeben. Deren Knotenpunkt bildete das Spielart Festival, welches die Deutungshoheit über die Ankündigung der Stücke behielt. Bei den Akteur_innen des Projekts handelte es sich größtenteils um die Verantwortlichen von Theatern und Festivals,

die das Projekt anregten. Die Durchführung lag dann in den Händen von etablierten Künstlern und Nachwuchskräften aus anderen künstlerischen Bereichen. Wie sah die Zusammenarbeit zwischen Mentoren und Mentees konkret aus? Welche Gruppenprozesse ließen sich hierbei beobachten? Welche Fertigkeiten erworben und welche Effekte durch das Netzwerk ausgelöst wurden, wird im Rahmen der anschließende prozessualen Analyse des Projekts „Connect Connect“ erläutert.

6.2.3 Der Punkt „Zero“ als Aushandlung zwischen den Akteur_innen

Das Projekt „Connect Connect“ versuchte, für die Weiterentwicklung der künstlerischen Erfahrung der Mentees, ein „klinisches“ Experiment zu schaffen. Dieses bestand darin, alles auf „Null“ zu setzen, die Vorerfahrung mit dem Medium sowie die Unkenntnis des Partners, wodurch das Projekt den Startpunkt einer neuen Beziehung markierte.

Die Initiatoren erhoffen sich, dass sich durch diese „Versuchsanordnung“ ein projektmittlerer Dialog zwischen den beiden Künstlern über erwartungsgemäß sehr unterschiedliche Welt- und Lebenssichten, bisherige künstlerische Erfahrungen und Arbeitsmethoden ergibt. (Beschreibung „Connect Connect“⁵²)

Für die konzeptionelle Durchführung war die Bereitschaft der Künstler_innen, sich mit essentiellen Fragen auseinanderzusetzen, nötig. Die Erarbeitung der Stücke fand unabhängig voneinander statt, da ein Austausch zwischen allen Beteiligten nicht Teil des Konzepts war. Den einzelnen Akteur_innen wurde von Seiten der Projektverantwortlichen eine leere Bühne zur Verfügung gestellt, die sie, unterstützt durch die Mentoren, mit Inhalten bespielen sollten.

Bei der Erarbeitung der Produktionen loteten die Künstler_innen Gemeinsamkeiten und Verbindungslinien zwischen sich aus und prägten den Inhalt der Stücke über diese Beziehungsarbeit. Gleichzeitig

52 <http://archiv2011.spielart.org/netzwerk/connect/>, 25.09.2015.

wird durch diese Herangehensweise die Erforschung der Bedingungen für die Entstehung von Zeitgenössische sowie Innovation selbst zum Ziel des Projekts.

Durch die in diesem Konzept angelegte Notwendigkeit zum Dialog – und damit zur Neubestimmung der bisherigen eigenen künstlerischen Konzepte und Methoden – ergibt sich zugleich eine konkrete Laborsituation des „Zeitgenössischen“ in der Kunst. (Beschreibung „Connect Connect“⁵³)

Tilman Broszat, der Leiter des Spielart Festivals, erläuterte, dass sich dieser Dialog aus grundlegenden Fragen ergeben sollte:

Why are we doing what we are doing? Why are we doing theatre? Why are we doing art and what is our view on the lives? So this was the idea really to start from zero somehow, or to make the artists start from zero, think from zero. Tilman Broszat (Einführung Podiumsdiskussion, München, 26.11.2011)

Als Voraussetzung für Innovativen wird von den Verantwortlichen von „Connect Connect“ damit ein freier Raum, ein Punkt „Zero“, in den sich die Künstler_innen *ohne Vorerfahrungen* begeben, angesehen. Durch die Unerfahrenheit der Künstler_innen im Hinblick auf die Produktionssituation sowie die Unkenntnis der anderen Akteur_innen und dadurch bedingte Unsicherheiten sollen Reibungsflächen entstehen, die zur Entstehung neuer ästhetischer Elemente und Formen beitragen. *Unsicherheit wird in diesem Fall als Chance angesehen*. Gleichzeitig basiert die Zusammenarbeit auf *gemeinsamen Erfahrungen* und die *Heterogenität der Zusammensetzung der Duos wird beschränkt*, wie nachfolgend dargelegt wird (siehe Abbildung 30).

53 <http://archiv2011.spielart.org/netzwerk/connect/>, 25.09.2015.

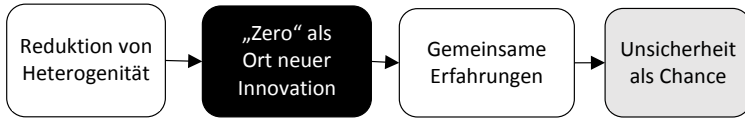


Abbildung 30: Skizze Prozess „Connect Connect“: Neue Erfahrungen als Innovationsförderung, eigene Darstellung

Der Punkt „Zero“: Ort gemeinsamer Erfahrungen

Das Experiment des Starts am Punkt „Null“ schien durch die bereits existierenden persönlichen Bindungen zwischen den Teilnehmer_innen zu scheitern. Dieser Punkt kann jedoch auf den Zeitpunkt der Bewusstmachung des Arbeitsprozesses gesetzt werden. Vorerfahrungen und unbewusstes Vorgehen spielen zwar eine Rolle für den Verlauf der Zusammenarbeit, werden aber nur rückwirkend reflektiert oder ließen sich von den Beteiligten nicht mehr nachvollziehen. Das gemeinsame Erleben von Ereignissen spielte für den Gruppenprozess und damit die Entstehung des Stücks eine große Rolle. Für die Beantwortung der anfänglich von Tilman Broszat aufgestellten Fragen war damit nicht Ausschlag gebend, dass die Beteiligten sich bereits kannten, sondern dass sich diese im Rahmen des Konzepts miteinander auseinandersetzten und im Rückgriff auf eigene Erfahrungen und Ansichten Überschneidungen, die zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl beitrugen, heraus arbeiteten.

Der Punkt „Zero“: Reduktion der Heterogenität

Die Zusammenstellung der Gruppen führte bereits zu ersten Überschneidungen. Die einzelnen Stücke entstanden bis auf „Who never stumbles got no place to fall“ in Gruppen gleicher geographischer Herkunft. Die Arbeitssprache war meist die Muttersprache der beteiligten Personen beziehungsweise diese waren sehr vertraut mit Englisch als Kommunikationssprache. Diversität wird durch das Projekt damit nur teilweise kulturell konnotiert im Sinne unterschiedlicher nationaler Herkunft aufgefasst. Aber auch in einer in vielen Faktoren homogenen Kleingruppe entstehen gruppenspezifischer Prozesse, für die Lösungsstrategien gesucht werden müssen. Ong Keng Sen hebt die in einer kulturell heterogenen Gruppe vorhandenen Unterschiede, aus denen sich Reibungspunkte ergeben können, hervor:

I come from always being in this intercultural space of collaborating and for me I feel that the collaboration starts when we are dealing with different geographies, a different perspective of who we are and where we come from and in a sense this is essential to me, a kind of breaking of the stereotype or breaking of the cliché and in a way. Ong Keng Sen (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Diversität wird im Rahmen von „Connect Connect“ damit auf verschiedene Kunstdisziplinen und Methoden sowie persönliche Ansichten bezogen. Durch deren Reibung aneinander soll Neues und Innovatives entstehen.

Unsicherheit als Chance

Kunst als Lust, ohne Orientierung auszukommen. Angstfrei Worte und Sätze entwickeln, ins Ungewisse schreiben, Fehler zulassen, aus Lust an Strukturen mitwirken, deren Ergebnisse sich erst im gemeinsamen Prozess ergeben, Unsichtbares und Non-lineares als Entwicklungspotenzial für intuitive Prozesse nutzen, bewusst spielen und unnütz sein, sich fallen lassen und Unerwartetes zulassen, entspannen und so sein, lachen, das Gegenteil von etwas denken, künstlerisch an Wissenschaft herangehen und wissenschaftlich an Kunst, neugierig werden, Begeisterung entfachen, mit Lust arbeiten, Neues erzeugen... (Bertram 2012, S. 35–36)

Auch Jakob und Pieter Ampe, die sich als Brüder gut kennen, beschreiben die Herausforderungen und Erkenntnisse des Gruppenprozesses wie folgt:

Yeah, it's a kind of attempt for a document of what we are together and how far we can get together, about how we can push each other towards the unknown. Pieter Ampe (Podiumsdiskussion zu „Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011)

Der Verlust eines sicheren und vertrauten Bodens wird von den Brüdern sowie den Beteiligten an „Who never stumbles got no place to fall“ nicht als Hindernis wahrgenommen, sondern löst kreative und künstlerische Entdeckungen aus (*Flusser 1991, S. 55*). Die Herausforderung und Ängste, die ebenfalls dadurch bedingt sind, spricht Lina Hentgen in Bezug auf die Erarbeitung des Stückes „Les Géomètres“ an. Um einen Anfang zu finden, griff das Duo auf bekanntes und vertrautes künstlerisches Wirken zurück.

In fact, we didn't imagine what can be a body for the stage, that was really the point, so we tried to find a way to build something in the beginning and we said, so we make paintings, we make sculpture and we invented characters, so let's begin by this. And we tried to make a story, but it was very difficult to invent it as scenario, so we put all the stuff we built on the stage and tried to make something emerge from this like in the drawing in fact. Lina Hentgen (Podiumsdiskussion zu „Les Géomètres“, München, 26.11.2011)

Das Künstlerinnenduo versuchte die Unsicherheit, die sich durch die Produktionssituation, in der er sich befand, ergab, durch vertraute Handlungen zu überwinden. Der Austausch zwischen den Akteur_innen entstand damit über gemeinsame Handlungen, die eine Grundlage für die Zusammenarbeit schufen und die Ungewissheit einer unbekanntenen Arbeitssituation reduzierten. Die Überwindung von Sprachlosigkeit bezieht sich in diesem Projekt auf die Suche nach einer Kommunikationssprache sowie auf gemeinsame thematische Aussagen, beide sind für Kooperationsprojekte unabdingbar.

Die durch das Festival- und Theaternetzwerk hinter dem Projekt „Connect Connect“ angestoßene Kooperation führte dazu, dass die einzelnen Akteur_innen ihre Bekanntschaft miteinander vertieften. Dies geschah in einem vertrauten Rahmen in einer kulturell weitgehend homogenen Gruppe, die sich auf neue künstlerische Wege begab. Ein interkultureller Austausch fand nur im Rahmen des Stückes „Who never stumbles got no place to fall“ statt. Dadurch führten die anderen vorhandenen Faktoren einer Austauschbeziehung, die Begegnung

auf Augenhöhe, gemeinsame Ziele und die Unterstützung einer übergeordneten Autorität zwar zur Bildung von emotionalen Bindungen, ermöglichten aber Erfahrungen in Bezug auf eine andere künstlerische Gruppe und führten so zu interdisziplinären Vernetzungen. Auch wenn sich das Netzwerk als institutionalisierte Komponente bei der Durchführung des Projekts weitgehend zurücknahm, so sind doch auch Effekte für dieses festzustellen. Diese ergeben sich aus dem Reputationsgewinn durch die Erforschung neuer künstlerischer Wege.

Dies sowie die weiterhin andauernde Aufführung von „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ verdeutlichen, wie das hinter dem Projekt stehende Netzwerk das durch die Kooperation ausgelösten Effekte nützt. Das Netzwerk ist ein dauerhafter, freiwilliger Zusammenschluss von Festivals und Theaterhäusern, die einerseits finanzielle Mittel für die Produktion neuer Stücke und die Entwicklung des Theaters aufwenden, dadurch aber auch gegenseitig von den persönlichen Beziehungen und Verbindungen der anderen Beteiligten profitieren und diese verstärken. Die Partner entwickeln neue Konzepte und stellen sich damit der Anforderung des Feldes der Kulturproduktion nach innovativen Darbietungen. Durch den Fokus auf die Nachwuchsförderung wird das Netzwerk gleichzeitig um junge Künstler_innen erweitert. Diese bringen ihre Ideen in den Prozess ein und erhalten damit gleichzeitig finanzielle als auch persönliche und inhaltliche Zuwendungen. Struktur, Prozess und Inhalte bedingen sich im Fall von „Connect Connect“ gegenseitig und sind auf die Anforderungen des Feldes künstlerischer Produktion ausgerichtet.

6.3 Zwischenfazit: Interkulturelles Theater und die Festivalgemeinschaft

Die beiden Projekte „Emergency Entrance“ und „Connect Connect“ bewegen sich im Feld künstlerischer Produktion im Bereich des Theaters. Beide versuchen, über die Kooperation neue Inhalte zu generieren und setzen sich mit Interkulturalität auseinander. Interkulturelles The-

ater changiert nach Sting (2010) zwischen Exotismus, Internationalität, Transkulturalität und Hybridkulturalität (vgl. Sting 2010, S. 26). Die ersten beiden Formen, Exotismus und Internationalität beziehen sich auf das Bestaunen des Fremden oder multikulturelles Nebeneinander und lassen keinen Perspektivenwechsel oder Austausch zu, beziehungsweise legen diesen nicht als Ziel fest, wie auch „Connect Connect“, welches sich einer internationalen Form der Produktion zuordnen lässt, belegt. Transkulturalität und Hybridkulturalität hingegen widmen sich der „Vielsprachigkeit der Kulturen“ (Sting 2010, S. 26) und befassen sich mit neuen Möglichkeiten des Ausdrucks.

Während „Emergency Entrance“ eher in diesen Bereich des interkulturellen Theaters einzugliedern ist, ist weniger eine neue Ausdruckform interkulturellen Theaters die Intention der Verantwortlichen, sondern die Beschäftigung mit neuen Theaterformaten in einem interkulturellen Rahmen. Das Projekt „Emergency Entrance“ beleuchtet ebenfalls Aspekte, die Sting (2010) unter Interkulturalität im theaterpädagogischen Bereich subsumiert. Dabei handelt es sich um die inhaltliche Auseinandersetzung mit Rassismus und Fremdheit oder die soziale und ästhetische Eingliederung von Akteur_innen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen (vgl. Sting 2010, S. 26). Die Projekte sind damit einerseits Teil des innovativen Spektrums von Kooperationsprojekten, „Emergency Entrance“ beschäftigt sich zudem mit politischen und gesellschaftlichen Fragen sowie Fragen der Teilhabe von ausgegrenzten Gruppen. Beiden Projekten ist zudem gemeinsam, dass sie die einzelnen Stücke auf einem Festival gemeinsam präsentieren. An den Orten des Festivals kristallisieren sich die Kooperationsleistungen heraus.

Festivals werden als Punkte weltumspannender, mindestens aber europäischer Theaternetzwerke konzipiert. [...] Die Attraktion der Netzmetapher besteht offenbar darin, dass sie jeglichem ethnisch-nationalen Dünkel widerspricht, ohne dass der Gedanke der Ortsbindung, der lokalen Verankerung ganz aufgegeben werden müsste. Ein Netzwerk verbindet immerhin konkrete Orte – Orte allerdings, die im Modell nur noch als

Punkte aufscheinen, als Schnittstellen von Linien, die in die Ferne weisen.
(Warstat 2009, S. 516–517)

Festivals binden die Teilnehmer_innen sowie die Zuschauer_innen in einen Prozess ein. Die Strukturen sind dem Alltag entrissen und bilden einen Grenzraum und eine Grenzzeit, einen Zwischenort und eine Zwischenzeit. In diesem Rahmen werden die Akteur_innen Teil einer Gemeinschaft, die in einem vergänglichem und verdichteten Raum körperlich zusammenkommt, der Raum lässt für kreative Erfahrungen (vgl. Elfert 2009, S. 87).

Festivals auch als Orte von *Communitas* bieten also nicht nur durch Netzwerke, sondern bereits durch ihre intensive, aber vergängliche Präsenz als Ereignis den Raum für kreative Entfaltung und Progress. Hierfür sind Inklusion und Exklusion unerlässliche Voraussetzungen. (Elfert 2009, S. 87)

Die Kooperationsprojekte „Emergency Entrance“ und „Connect Connect“ beziehen sich damit für die Entwicklung von Zusammengehörigkeit auf die beständige Vernetzung zwischen den Akteur_innen sowie auf intensive körperliche Erfahrungen der einzelnen Darsteller_innen, die sich einprägen und zu kreativem Wirken beitragen sollen. Diese Erlebnisse teilen jedoch nur diejenigen, die auf den Festivals anwesend sind. Während die beteiligten Akteur_innen sich aus den vernetzten Strukturen hinter den Kooperationen zusammensetzen und nur vereinzelt neue Personen hinzukommen, stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage nach Inklusion und Teilhabe neu, die ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft schaffen und davon ausgehend zu einer europäischen Gesellschaft beitragen kann. Die interkulturellen Theaterstücke greifen Aspekte interkultureller Bildung wie Begegnung und Dialog auf und setzen diese konzeptionell sowie inhaltlich um. Gleichzeitig ist den Akteur_innen die Beibehaltung eines theatralen Elements wichtig. Dieses findet sich in der Verfremdung oder Irritation des Publikums.

Vielmehr stellen sich gerade über den Theaterprozess auf sinnliche Weise vielfältige, eben auch befremdende Erfahrungen, Differenzenerfahrungen ein. Vom künstlerischen Konzept her die Differenz in den Mittelpunkt zu stellen und zu begründen fällt nicht schwer. Denn es ist elementarer Bestandteil künstlerischen Arbeitens, das vom Alltag Differente hervorzuheben. Kunst als Distinktionsmedium stellt die subjektive Sicht, das Besondere, das Sperrige oder auch das Irritierende ins Zentrum ihrer Inszenierungen, verstärkt durch entsprechende ästhetische Mittel. (Sting 2010, S. 28)

Teilhabe rangiert damit hinter der ästhetischen, künstlerischen Komponente, die nicht zugunsten einer Sozialpolitik aufgegeben werden möchte und kann, um sich nicht aus dem Feld der künstlerischen Produktion zu entfernen. Wie verhalten sich Kooperationen, die nicht aus dem Bereich des Theaters kommen? Welche Intention verschiedene Museen mit der Antragsstellung verfolgten, wie im Folgenden dargestellt.

6.4 „Childhood“ – ein Ausstellungsprojekt

Das Projekt „Childhood. Remains and Heritage“ setzte sich zwischen 2011 und 2013 mit Kindheit in Europa auseinander. Die Schaffung eines nostalgischen Erinnerungsraums „Kindheit“ sollte zu einem



Abbildung 31: Ausstellung in Warschau, eigene Aufnahme

gemeinsamen europäischen Bezugsrahmen führen. Die Ausstellung dazu wurde vom Nationalmuseum des rumänischen bäuerlichen Lebens in Bukarest zusammen mit dem Museum Leżbork in Polen und der Organisation für die Förderung kindlicher Bildung „Artees“ in Paris konzipiert und – unterstützt von den rumänischen Kulturinstituten – in sechs europäischen Hauptstädten sowie abschließend in Leżbork gezeigt. Die Kooperation hin-

ter „Childhood“ war durch die Initiative des Nationalmuseums Bukarest zustande gekommen, welches sich aktiv auf die Suche nach Partnern für die Umsetzung der Idee einer Ausstellung über Kindheit auf europäischer Ebene begeben hatte.

In dieser wurden historische und aktuelle Objekte, die einen Bezug zum Thema Kindheit haben, präsentiert, sowie von Kindern und Jugendlichen gestaltete Elemente und Videoinstallationen in die Ausstellung integriert (siehe 6.4.1). An jedem Ort wurde der Übersicht zur Wanderung der Präsentation ein weiteres Objekt hinzugefügt. Neben der gemeinsamen Ausstellung zeigte das Museum Bukarest sieben thematische Ausstellungen rund um den Komplex Kindheit in den eigenen Räumlichkeiten (siehe 6.4.2).

Diese Darstellungen sowie die Wanderausstellung wurden in eine virtuelle Ausstellung überführt, die im April 2013 online ging. Die Initiator_innen des Projekts aus Bukarest übernahmen damit den Hauptteil der konzeptionellen Überlegungen und formten die Präsentation sowie die Durchführung nach ihren eigenen Vorstellungen (siehe 6.4.3). Dies war möglich, da die Zusammenarbeit auf unterschiedlichen Interessen basierte und mit sprachlichen Schwierigkeiten zu kämpfen war.

Die Forscherin begleitete das Projekt während der Umsetzungsphase bei Treffen in Bukarest mit den verantwortlichen Organisator_innen, möglich war ihr zudem die Besichtigung der dritten rumänischen Teilausstellung. Ebenso besuchte sie die Wanderausstellung an ihren Stationen in London und Warschau, die Eröffnung der Schau in Paris sowie die abschließende Präsentation der Ausstellung in Lębork. Die ausgewerteten Daten umfassen Interviews mit Akteur_innen aus allen drei Partnerorganisationen, Feldnotizen und Gesprächsprotokolle, die bei den Veranstaltungen entstanden. Ebenso wurden die Ausstellungstexte und Prospekte sowie die virtuelle Ausstellung mit in die Untersuchung einbezogen.

6.4.1 Zwischen Informationsvermittlung und dem Erinnerungsraum „Kindheit“: Wenn Erwachsene wieder Kinder werden (sollen)

The objects of childhood are distinctly separate from other peasant household items and furniture precisely because of the greater symbolic charge demanded by the infant's vulnerability. (Ausschnitt Beschreibung Einzelausstellung Bukarest „Small things for large needs“⁵⁴)

Das Projekt „Childhood“ befasste sich inhaltlich mit den ersten Lebensjahren und den Erfahrungen der Kindheit. Der wesentliche Teil der Wanderausstellung, die an den Orten der beiden polnischen und französischen Projektpartner sowie in Räumlichkeiten der rumänischen Kulturinstitute (siehe hierzu auch 6.4.3) zu sehen war, besteht aus Objekten, die in kleinen Schaukästen nahe des Bodens präsentiert werden. Verschiedene Spielzeuge sind auf der Erde platziert. Der Blick der Besucher_innen wird zudem durch großformatige Fotos, die auf spanische Wände aufgezogen sind, eingefangen und durch Pfeile auf dem Boden gelenkt.



Abbildung 32: Ausstellung in Paris, eigene Aufnahme

Ein Labyrinth lädt zum Mitmachen ein. Die Platzierung der Gegenstände in Bodennähe ermöglicht Kindern diese ohne Hilfe in Augenschein zu nehmen, gleichzeitig müssen sich Erwachsene nach unten beugen oder in die Knie gehen und werden damit wieder kleiner. Die verschiedenen Ausstellungen in Bukarest greifen das

von Lila Passima, der rumänischen Kuratorin des Nationalmuseums Bukarest entwickelte Ausstellungskonzept ebenfalls auf und führen die verschiedenen Entwicklungsschritte der Kindheit detaillierter im Rahmen einer eigenen chronologisch ausgerichteten thematischen Präsentation aus (siehe Abbildung 33⁵⁵).

⁵⁴ <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo3>, 25.09.2015.

⁵⁵ <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo1>, 24.04.2016



Abbildung 33: Screenshot der ersten Ausstellung in Bukarest „Coming into the world. From spirits to the Spirit“

Diese beginnen mit der Geburt des Kindes und führen von den Bedürfnissen der Kleinsten bis über die Schulzeit und das Verhältnis zu den Eltern und Erwachsenen zur eigenen Gestaltung der Welt im Spiel. Die Verantwortlichen des Projekts „Childhood“ nehmen an, dass es sich bei Kindheitserlebnissen um *Gemeinsamkeiten auf europäischer Ebene* handelt. Dazu sollen *Traditionen und Riten*, die mit Übergängen in der Phase des Aufwachsens von Bedeutung waren, *bewahrt und (digital) verbreitet* werden. Sinn- und Bedeutungszusammenhänge werden den Besucher_innen auf diese Weise wieder in Erinnerung gerufen. Die Erklärungen für die einzelnen Bräuche sind *spirituell oder religiös* und speisen sich aus mündlich überlieferten Mythen oder christlichen, meist rumänisch-orthodoxen Riten. Der Verlust und der Wandel von Traditionen werden durch den *Übergang vom ländlichen zum städtischen Leben* erläutert. Diese Erfahrungen setzen die Akteur_innen universell, gleichzeitig verwenden für die Vermittlung *individuelle Erinnerungen* und sprechen Besucher_innen *emotional* an. Die einzelnen Objekte, wie zum Beispiel Kinderkleidung und Spielsachen werden in den verschiedenen Ausstellungen meist *ohne Herkunftsbezeichnung* präsentiert. *Nationale Traditionen werden auf diese Weise als europäische Gemeinsamkeiten gelesen*, wie nachfolgend dargestellt wird (siehe Abbildung 34).

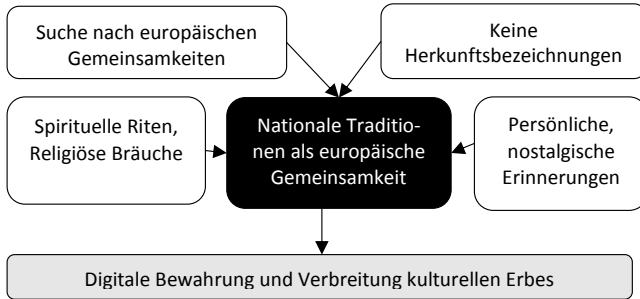


Abbildung 34: Skizze Inhalt „Childhood“: nationale und europäische Traditionen, eigene Darstellung

Suche nach (europäischen) Gemeinsamkeiten

Die Schwellen des individuellen Lebenszyklus – Geburt, Geschlechtsreife, Eintritt ins Erwachsenenleben, Tod – sind in allen Gesellschaften von Ritualen umgeben, die die damit verbundenen Unsicherheiten bannen, das Leben des Einzelnen strukturieren, es in die überindividuelle Ordnung der Gemeinschaft einfügen und diese dadurch ihrerseits stets aufs Neue reproduzieren. (Stollberg-Rilinger 2013, S. 55)

Der französische Ethnologe Arnold van Gennep (1909) und andere Forscher_innen haben die gleichzeitige Existenz von Übergangsritualen in verschiedenen Gesellschaften zu unterschiedlichen Zeiten erforscht (vgl. Stollberg-Rilinger 2013). Dabei wurde deutlich, dass lokale Varianten von Ritualen umso ausgeprägter sind, je weniger diese schriftlich fixiert wurden.

Gleichwohl zeichnen sich einige vormoderne Gemeinsamkeiten ab. Das Geburtsgeschehen, das von zahlreichen Gefahren für Mutter und Kind gekennzeichnet war, wurde von einer Reihe ritueller Akte strukturiert. (Stollberg-Rilinger 2013, S. 60–61)

Die Projektpartner von „Childhood“ gehen ebenfalls davon aus, dass sich vergleichbare Vorstellungen überall in Europa wiederfinden.

It would seem that in the European cultural space beliefs are similar. Three fairies – two young and one old, three fates – two good and one bad; their decision is ineluctable and unchangeable. Nevertheless, what a huge difference between the magic wands and the spindle, reel and scissors wielded by the unseen forces! The same difference as between sweetness and dread... (Ausschnitt Beschreibung Einzelausstellung Bukarest „Coming into the world. From spirit to spirits to the Spirit“⁵⁶)

Das Museum Bukarest bezieht diese Überzeugungen auf die Phase der Kindheit und damit verbundene Gefahren sowie Bräuche und Erzählungen, die daraus entstanden sind.

Many scholars have suggested that the uncertainty which surrounds pregnancy has influenced people around the world to believe that external evil and contagious forces are at work during that period of transition. (Hulubaş 2011, S. 264)

Adina Hulubaş (2011) führt weiter aus, dass der Glaube an gefährliche Wesen dazu führt, dass sehr viel Energie darauf verwendet wird, Mutter und Kind vor Bedrohungen bewahren zu wollen. Auch die erste Teilausstellung in Bukarest befasste sich mit diesem Aspekt und fragte danach, und welche Rituale entwickelt wurden, um diese Gefahren abzuwenden.

The mother's milk was easily spoiled or stolen using magical spells. In the villages of old, if the milk could not be regained through praying to the Mother of the Forest, the infant would be in mortal danger. This is why the shirt worn by the mother when suckling was embroidered with protective crosses around the breasts. (Einzelausstellung Bukarest „Coming into the world. From spirit to spirits to the Spirit“⁵⁷)

56 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo1>, 25.09.2015.

57 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo1>, 25.09.2015.

Die Gefahren der Kindheit werden laut den Verantwortlichen der Ausstellung durch Bräuche, Traditionen und Rituale, die religiös oder spirituell fundiert sind, bezwungen. Gleichzeitig wird jedoch auch die Welt zu einem beängstigenden Ort gemacht und Kinder werden mittels Angst vor Mythen erzogen. Die Bräuche selbst stellen die Ausstellungsmacher_innen als „aus alter Zeit stammend“ dar. Übersinnliches und spirituelle Überzeugungen, die heute als Aberglaube weiter existieren werden damit auf eine nicht näher definierte Vergangenheit zurückgeführt. In der Unterscheidung zwischen der „alter Zeit“ und der Gegenwart wird immer auch auf die Dichotomie zwischen dem ländlichen und dem städtischen Raum verwiesen.

We remind those interested in the subject that our ambition is to present in the museum not only rural but also urban traditions, not only the distant but also the recent past, as well as the fast-changing present, hoping thereby to highlight not only local differences, but also perceptions of childhood that are shared by different times and places. (Einzelausstellung Bukarest „Coming into the world. From spirit to spirits to the Spirit“⁵⁸)

Während der ländliche Raum mit der Vormoderne verbunden wird, kommt bei der Gegenwart der städtische Rahmen hinzu. Damit verfolgen die Ausstellungsmacher_innen die Absicht herauszustellen, dass die alten Bräuche wertvoll waren und nicht in Vergessenheit geraten sollten. Im Rahmen der Ausstellung wird demnach erläutert werden, wie sich der Glaube an übersinnliche Wesen im (ländlichen) Rumänien entwickelte. Den Besucher_innen werden rumänische Besonderheiten aufgezeigt und nahe gebracht. Gleichzeitig sollen diese in ein gemeinsames europäisches Erbe eingegliedert werden.

In addition, we shall attempt to highlight Romanian (and, insofar as it is possible, regional) specifics, in the context of a shared European model. (Ausschnitt Beschreibung Einzelausstellung Bukarest „Small things for large needs“⁵⁹)

58 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo1>, 25.09.2015.

59 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo3>, 25.09.2015.

Um die verschiedenen Bräuche in den überregionalen, europäischen Kontext des Projektkonzepts stellen zu können, wurde im Rahmen der Teilausstellung sowie der Wanderausstellung deren Bedeutung erklärt ohne diese regional zu verorten. Damit sollte bei den verschiedenen Besucher_innen der Wanderausstellung die Erinnerung an eigene Kindheitserfahrungen geweckt werden und ein europäischer Erinnerungsraum entstehen.

Persönliche Erinnerungen

Bei der Umsetzung des Konzepts arbeiten die Akteur_innen neben der Ausstellung von Objekten vor allem mit persönlichen Erzählungen. Die Berichte sind mit den verschiedenen Gegenständen verbunden und repräsentieren Vergangenheit und Gegenwart. Auf diese Weise wird Vergangenes nachvollziehbar und gegenwärtig.

These include storying personal and social identities and lives through stories of and around objects; presencing the past as something that can be ‘experienced’; expressing senses of belonging in material form; regarding ‘culture’ as something that can ‘vanish’ or ‘be preserved’; valuing ‘thing-knowledge’ of a form that is neither conventionally scientific nor economic; and believing that it is possible to ‘de-alienate’ commodities (and that they are ‘alienated’ in the first place). (Macdonald 2011, S. 161)

Die Erlebnisse beziehen sich auf individuelle Eindrücke und Erinnerungen aus der Kindheit. Die befragten Personen entstammen verschiedenen Altersstufen. Die Erzählungen von Kindern weisen auf Erlebnisse aus der „rumänischen Diaspora“ hin und schlagen so den Bogen zu einem gemeinsamen europäischen Erinnerungsraum.

I know how to write and read in English but not much in Romanian. Mummy says I should learn slowly, slowly. Now is the first time when I wrote a lot in Romanian. Written by Macrina helped by her mother, Adina. (Einzelausstellung Bukarest „Discovering the world, at home and at school“⁶⁰)

60 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo4>, 25.09.2015.

Dieser Erinnerungsraum wird jedoch beinahe ausschließlich aus rumänischen Erzählungen gespeist, die kaum Verweise auf die lokale sowie regionale Herkunft enthalten. Diese Handlungsstrategie von Seiten der Projektpartner führt dazu, dass Anknüpfungspunkte zu geographisch differenten Erinnerungsräumen entstehen können.

Nationale Traditionen als europäische Gemeinsamkeit: Digitale Bewahrung und Verbreitung

Museen stellen genau deshalb partizipative Erinnerungsräume dar, weil dort gesellschaftliche Bedeutungen von Vergangenheiten in einem Kommunikationsprozess immer wieder neu hinterfragt werden können. Im Rahmen dieses Aushandlungsprozesses kommen erneut Teile des kommunikativen Gedächtnisses zum Tragen und es kann zu einer Neubewertung bestimmter Aspekte des kulturellen Gedächtnisses kommen. (Lersch 2013, S. 28–29)

Die Ausstellungsmacher_innen des Projekts „Childhood“ nehmen über den Verweis auf Kindheitserinnerungen Bezug auf die Identität der Besucher_innen. Über Kindheitserlebnisse, die audiovisuell und taktil erfahrbar gemacht werden, sollen eigene Erinnerungen geweckt werden, sodass die Besucher_innen sich mit den dargestellten und zitierten Personen identifizieren oder auseinandersetzen und sich in einer gemeinsamen europäischen Identitätskonstruktion verorten.

Childhood memory is now understood as the bedrock of adult personality. Within this context, adult understanding of childhood have profound implications. This strong cultural and individual impulse to sentimentalize childhood has often led, unsurprisingly, to nostalgic representation of children's material culture within museum displays. (Pascoe 2013, S. 210)

Durch den Versuch, einen gemeinsamen Raum der Kindheit zu schaffen, werden die Erinnerungen sehr stark nostalgisch aufgeladen. Diese nostalgischen Anrufungen sollen dann eine übernationale Bewusstseinsebene bilden. Die verschiedenen präsentierten Plüschtiere aus

unterschiedlichen Epochen und Kontexten können eine Vielzahl an unterschiedlichen Besucher_innen ansprechen (siehe Abbildung 35).

Allerdings sind die Referenzen nicht allen Besucher_innen gleich zugänglich und die Inhalte werden teilweise von der Forscherin, die nicht einem rumänisch geprägten Erinnerungsraum angehört, als fremd wahrgenommen.



Abbildung 35: Detail Ausstellung in Paris, eigene Aufnahme

You enter the world of Piticot⁶¹, you move your piece forward, you move it back, you miss a turn, maybe you'll be unlucky and have to go back to square one. (National Museum of the Romanian Peasant 2012, S. 3)

Bedingt durch das Ausstellungskonzept mit Bildern und Objekten, die Erinnerungen der Besucher_innen assoziieren sollen, verzichtet die Präsentation größtenteils auf Erklärungen. Die vorhandenen erklärenden Abschnitte sind bei der Wanderausstellung zudem nicht durchgängig auch auf Englisch vorhanden.

The question of a European cultural heritage needs to be posed in a way that does not reduce heritage to a specific subject to which a particular form of life can be related. Rather what is more pertinent is to specify the ways by which European societies interpret themselves and their collective goals and aspirations. This is best termed a cultural model, which includes normative content, cognitive forms, and imaginary significations. (Delanty 2013, S. 291)

Während die Präsentation auf eine allgemeingültige Symbolik des Zusammenlebens anspielt, sind die einzelnen Ausstellungen in Bukarest jedoch meist nur auf Rumänisch beschriftet. Dadurch bleibt eine

61 Bei Piticot handelt es sich um ein Brettspiel, bei dem das Ziel durch Würfeln erreicht wird. Auf einigen Feldern wird die Spielfigur jedoch zurückgesetzt.

enge lokale Bindung an den jeweiligen Ort, auch wenn diese Verknüpfung inhaltlich aufgelöst werden soll. Die Digitalisierung der Ausstellung bewahrt so ein Ausstellungskonzept, welches in Zusammenarbeit umgesetzt werden sollte, sich letztlich aber vor allem mit Kindheit in Rumänien beschäftigt. Dieser Kontext wird auf innovative Weise in einen größeren Zusammenhang eingepflegt – durch das Internet – und erreicht damit vermutlich trotzdem eher die „rumänische Diaspora“ als eine europäische Öffentlichkeit. Der Fokus auf rumänischen Objekten wird durch die Analyse der Netzwerkstrukturen des Projekts „Childhood“ verdeutlicht.

6.4.2 Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten: Zwischen sprachlichen und institutionellen Barrieren und Interessen

Die Kooperation wurde von den Museen in Bukarest und Lębork sowie „Artees“ in Paris getragen. Die rumänischen Kulturinstitute traten als assoziierter Partner auf und stellten Räumlichkeiten und finanzielle Mittel zur Verfügung. Dadurch vernetzten sich vor allem die verschiedenen Akteur_innen aus den drei Partnerorganisationen, die direkt an der Durchführung des Projekts beteiligt waren. „Artees“, das Museum Lębork sowie das Museum in Bukarest *hatten bereits zuvor an europäischen Projekten teilgenommen*, gleichzeitig handelte es sich bei diesen um singuläre Ereignisse, die noch zu keiner intensiveren Bindung zu den vormaligen Partnern geführt hatten.



Abbildung 36: Geographische Übersicht „Childhood“, eigene Darstellung

Allen Einrichtungen ist zu eigen, dass sie über *geringe finanzielle Mittel* verfügen. Zur Durchführung wurde das übergeordnete Konzept abgeprochen und dann lokal umgesetzt. Die Zusammenarbeit zwischen den Partnerinstitutionen war aufgrund *verschiedener Anknüpfungs-*

punkte möglich, diese waren jedoch nur bilateral vorhanden, so dass keine Verbindungsstruktur zwischen allen Akteur_innen entstehen konnte. Aufgrund der finanziellen Beschränkungen war das Projekt auf die zusätzlichen Mittel der rumänischen Kulturinstitute angewiesen und wurde damit wieder *nationalen politischen Entwicklungen* unterworfen. Die Kooperation kann dadurch als *Ort temporärer Zusammenarbeit* aufgefasst werden, wie anschließend näher dargelegt wird.

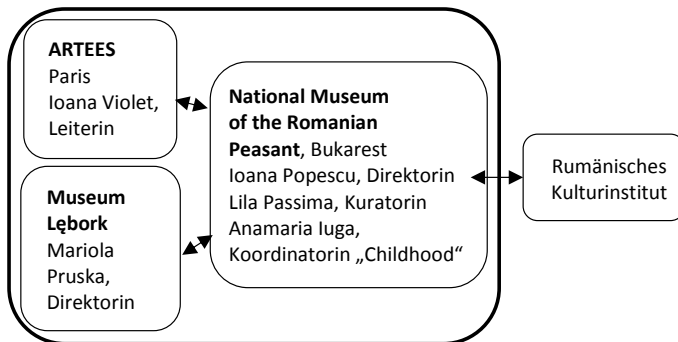


Abbildung 37: Struktur „Childhood“, eigene Darstellung

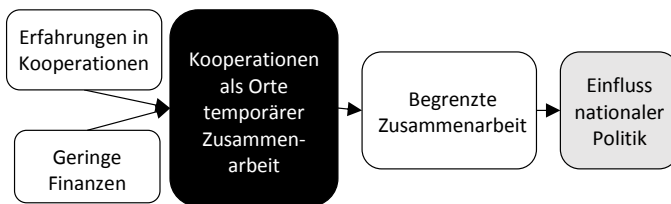


Abbildung 38: Skizze Struktur „Childhood“: temporäre Kooperation, eigene Darstellung

Erfahrung mit europäischer finanzieller Förderung

Bereits vor der Osterweiterung der Europäischen Union in den Jahren 2004, 2007 und 2013 konnten kulturelle Einrichtungen aus den einzelnen Ländern im Status von Beitrittskandidaten an geförderten Kooperationen teilnehmen und somit Netzwerkstrukturen aufbauen und verfestigen. Ebenso ist die Beantragung finanzieller Mittel

nicht auf ein Förderprogramm beschränkt. „Artees“ war so parallel zu „Childhood“ an einer anderen Kooperation beteiligt, die über das Programm Grundtvig, welches lebenslanges Lernen fördert, unterstützt wurde. Die Partner des Museums Lębork bei einem über das Programm „INTERREG“⁶² mitfinanzierten Projekt stammten aus Rom und Mallorca. Die Ausrichtung dieser Zusammenarbeit war archäologisch, was auch eher der Orientierung des Museums mit regelmäßigen jährlichen Ausgrabungen entspricht.

Die drei Kooperationspartner verfügten dadurch einerseits über Erfahrung bezüglich der Mitwirkung an europäischen oder internationalen Projekten, die über verschiedenen Programme finanziert worden waren. Die mögliche Verdichtung von Verbindungen und der Aufbau eines Netzwerkes geschehen damit über einen wesentlich längeren Zeitraum hinweg und werden durch den Wechsel zwischen Förderschwerpunkten mit unterschiedlicher inhaltlicher Ausrichtung und daraus resultierend durch die Kooperation mit variierenden Partnern behindert. Die Dauer von der Idee bis zur Bewilligung des Projekts betrug bei „Childhood“ sieben Jahre, was auf ein wenig ausgebauten Netzwerk sowie Wissen in Bezug auf die konkrete Antragstellung hinweist. Die Möglichkeiten der Unterstützung waren jedoch bekannt. Für die Aufstellung des Budgets sowie die Verschriftlichung des Antrags wandten sich die Beteiligten an die Kulturkontaktstellen. Von Seiten des Nationalmuseums in Bukarest wurde darauf hingewiesen, dass diesem 1996 der Preis „EMYA – European Museum of the Year Award“ verliehen wurde, welcher wahrscheinlich zur Reputation des Museums im Hinblick auf die Einschätzung der Förderwürdigkeit beigetragen hatte und die Übernahme der Kooperationsleitung ermöglichte.

62 INTERREG war ein Programm des Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE), welche die Zusammenarbeit zwischen EU-Staaten und Ländern ausserhalb der Europäischen Union förderte. Es handelt sich dabei um ein Instrument der Europäischen Strukturpolitik.

Geringe finanzielle Mittel

Ein weiteres Hindernis in der Durchführung war der geringe finanzielle Rückhalt der einzelnen Partner. Die unterschiedlichen finanziellen Möglichkeiten der Einrichtungen führten zu beziehungsweise verstärkten das Ungleichgewicht zwischen den Einrichtungen, wie Ioana Violet, die Gründerin und Leiterin von „Artees“ bemerkte.

Und schließlich, wenn man nicht auf dem gleichen Niveau arbeitet, ist es schwierig sich klar und verständlich zwischen Strukturen, die sehr klein und weniger reich sind und [...] Institutionen, die staatlich sind und ... einen bürokratischen Geruch haben, auszutauschen.⁶³ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

Im Falle von „Childhood“ stellte das rumänische Kulturinstitut den Großteil des Budgets und trug damit nach Ioana Violet noch mehr zum Projekt bei als das Museum in Bukarest, welches den anderen beiden Partnern bereits finanziell überlegen war. Gleichzeitig verwies sie darauf, dass die Präsentation von Objekten teurer ist als der Einsatz von Videoinstallationen, die leichter transportierbar sind. Ioana Violet äußerte sich gegenüber der Forscherin positiv darüber, dass im Rahmen des Projektes verschiedene Objekte ausgestellt und auch von den Besucher_innen haptisch erfasst werden konnten und Videokunst sowie Originalgegenstände zusammen präsentiert wurden, was durch Gelder und Räumlichkeiten des rumänischen Kulturinstituts möglich war.

Insgesamt fanden zwischen den Beteiligten drei administrative Treffen statt, bei dem letzten während der Abschlusspräsentation in Lębork wurden alle offenen Punkte besprochen. Dabei wurde deutlich, dass alle Partner in verschiedenen Bereichen von den Absprachen abgewichen waren, was zu allgemeiner Erleichterung führte. So erzählte Ioana Popescu nach der abschließenden Mitteldiskussion unter den

63 « Et finalement quand vous ne travaillez pas sur le même niveau, c'est difficile de faire passer les choses entre des structures qui sont tout petit, moins riche et [...] des institutions qui sont étatique et qui ont un ... odeur administratif. » Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012

Partnern, dass ihre Befürchtungen in Bezug auf die Abrechnung unbegründet waren. Vom Museum Lębork wurde zwar in einem Bereich mehr als geplant ausgegeben, das Museum in Bukarest hatte dafür etwas weniger Kosten als veranschlagt, so dass sich die Gesamtsumme ausglich. Die Diskussion um und die Erstellung des Budgets spielten damit eine große Rolle innerhalb der strukturellen Gegebenheiten der Kooperation, da zusätzliche finanzielle Mittel die Durchführung der Ausstellung einerseits ermöglichten, diese andererseits aber auch starke Abhängigkeitsverhältnisse schafften.

Temporäre Zusammenarbeit

Zwischen dem Museum Lębork und den beiden anderen Partnern bestanden keine persönlichen biographischen und nur wenige inhaltliche Übereinstimmungen, bezogen auf die Ausrichtung der Organisation. Beim Museum Lębork handelt es sich um ein regional verankertes Ausstellungshaus, welches einen Überblick über die Geschichte und Lebensweise der Region vermittelt und Objekte aus den Bereichen Archäologie, Ethnographie und Kunst präsentiert. Die Pariser Partnerin Ioanna Violet befasst sich mit Kunsttherapie und kindlicher Entwicklung, während das Museum in Bukarest ein national ausgerichtetes ethnographisches Museum ist. Die beiden Museen ähnelten sich daher in der inhaltlichen Fokussierung auf ethnographische historische Beiträge zu einem gemeinsamen Museum der Kindheit.

This highlights another facet of the difference between museums of children and museums of childhood. Whilst childhood as an abstract notion might be a uniform and unified construct, experiences of children are always bound to be varied and multivalent. Traditionally museums of childhood have relied upon objects that depict a romanticized adult view of childhood. (Pascoe 2013, S. 213)

Die Pariser Stiftung hingegen ließ von Schülern und Jugendlichen Videoinstallationen und Kollagen zu gegenwärtigen Kindheitserfahrungen gestalten und entwickelte ein interaktives Spiel für die Ausstellung. Diese Beiträge sind eher einem Kindermuseum zuzuordnen. Persönliche Verbindungen zum Museum in Bukarest waren dadurch

gegeben, dass die Leiterin der Pariser Stiftung gebürtige Rumänin ist. Mit ihrer Person bestand eine lange persönliche Beziehung zu verstorbenen oder aktuellen Mitarbeiter_innen des Museums, und Treffen in Bukarest waren bei persönlichen Reisen der Stiftungsleiterin nach Bukarest möglich.

Ich kannte das Team des Bauernmuseums, da ich Rumänin bin, ich bin erst 1984 nach Frankreich gekommen, nicht vorher.⁶⁴ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

Bedingt durch die unterschiedlichen Erfahrungswerte, die seltenen Treffen und die geringen finanziellen Mittel sprachen auch im Rahmen von „Childhood“ die Partner das Konzept untereinander ab und die einzelnen Elemente wurden ohne Mitwirkung der anderen Häuser erstellt und für die Wanderausstellung zusammengefügt. Die Kuration der einzelnen Ausstellungen verantworteten verschiedene Akteur_innen, federführend war die Konzeption von Lila Passima vom Nationalmuseum Bukarest. Ioana Violet bemerkte hierzu, dass die Kuration sich am anfänglich abgesprochenen Konzept orientierte und empfand die geringen Unterschiede in den einzelnen Präsentationen besser, als immer genau das Gleiche zu zeigen. Die Probleme, die sich aus den verschiedenen Interessenslagen der Partnereinrichtungen ergaben, fasst sie folgendermaßen zusammen:

Es gibt Partner, die die Dinge auf eine bestimmte Art und Weise betrachten, das heißt, sie interessieren sich plötzlich nicht für die Umsetzung, das ist unser Problem.⁶⁵ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

Eine weitere Zusammenarbeit zwischen den Partnern von „Childhood“ erscheint damit wenig wahrscheinlich. Die Mitarbeiter_innen des Museums Lębork berichteten, dass sie vermutlich ihre vormaligen

64 « Je connaissais l'équipe du musée du paysan étant Roumaine, je suis arrivé en France quand même en 84 pas avant. », Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012.

65 « Il y a les partenaires, ils voient les choses sur certain forme, c'est dire au pratique, du coup ils s'intéressent pas du tout à la coté réel de la chose, c'est notre problème. », Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012.

Partner wieder ansprechen werden. Von Seiten des Nationalmuseums in Bukarest wurde auf eine rumänische Bekannte in England verwiesen, die gerne Projekte durchführen möchte, sich aber innerhalb Britanniens noch nicht vernetzt hat. Die Verbindungen verlagern sich damit auf ein Netzwerk mit Mitgliedern gleicher geographischer Herkunft, während die Akteur_innen aus verschiedenen künstlerischen Disziplinen stammten.

Einfluss der Politik

Das Projekt „Childhood“ war stark von politisch motivierten personellen Umstrukturierungen innerhalb der Kulturinstitute geprägt. So berichtete Ioana Popescu davon, dass die Kommunikation mit den rumänischen Kulturinstituten sehr schwer war. Innerhalb des Projektzeitraums wurde bedingt durch einen politischen Wechsel auf Landesebene auch das Personal der rumänischen Institute ausgetauscht. Laut Ioana Popescu erfuhr die Leitung des Kulturstifts in Paris kurz vor der Eröffnung der Ausstellung davon über das Internet. Dadurch wechselten die Ansprechpartner_innen und Verabredungen mussten nochmals abgeklärt werden.

Durch die verschiedenen Verbindungslinien zu den beiden Partnern sowie zum rumänischen Kulturinstitut ergab sich insgesamt eine sehr lockere Netzwerkstruktur, die teilweise auf persönlichen Beziehungen beruhte. Eine Verstärkung des Netzwerkes findet damit nicht über eine institutionelle, offizielle Ebene statt, sondern erfolgt durch den Ausbau der privaten Kontakte in Bezug auf mögliche Projekte. Wie sich die Strategie und die sich daraus ergebende Struktur der Vernetzung auf die Fähigkeit der Zusammenarbeit auswirkten und welche Effekte dadurch entstanden, wird im Folgenden untersucht.

6.4.3 Wenn die Eigenmotivation die Gemeinsamkeit überlagert

Das Projekt „Childhood“ entwickelte verschiedene Ausstellungen bezogen auf Kindheit in Europa. Die einzelnen Partner verfolgten dabei unterschiedliche Interessen und hatten verschiedene Vorstel-

lungen von der Durchführung der Kooperation. Ein erstes Treffen zwischen allen Partnern fand erst nach Zusage der Projektförderung seitens der Europäischen Kommission statt.

Im Anschluss erstellten die einzelnen Partner ihren Beitrag zur Wanderausstellung. Die auf diese Weise zusammengeführten Objekte und Bilder wurden miteinander verwoben und ohne Herkunftshinweise ausgestellt. Die Wanderausstellung wurde von London bis Warschau in mehreren europäischen Hauptstädten präsentiert. Abschließend wurde die Ausstellung in Łęborg gezeigt und dort um einen größeren Beitrag von polnischer Seite erweitert. Das Nationalmuseum in Bukarest konzipierte währenddessen sieben thematische Ausstellungen die sich chronologisch mit dem Aufwachen von Kindern beschäftigten. Die Wanderausstellung wurde bei diesem Partner nicht präsentiert.



Abbildung 39: Ausstellung Łęborg, eigene Aufnahme

Im Anschluss wurden die Wanderausstellung sowie die rumänischen Schwerpunktausstellungen in ein virtuelles Museum überführt. Die Ausstellungen in Bukarest sowie die Wanderausstellung stehen auf den ersten Blick als acht gleichwertige Ausstellungen nebeneinander (siehe Abbildung 40⁶⁶). Die gemeinsame Präsentation wird mit Fotografien in Raum acht gezeigt.



Abbildung 40: Screenshot Website „Childhood“

66 <http://childhoodmuseum360.ro/en/childhood-home>, 11.10.2015.

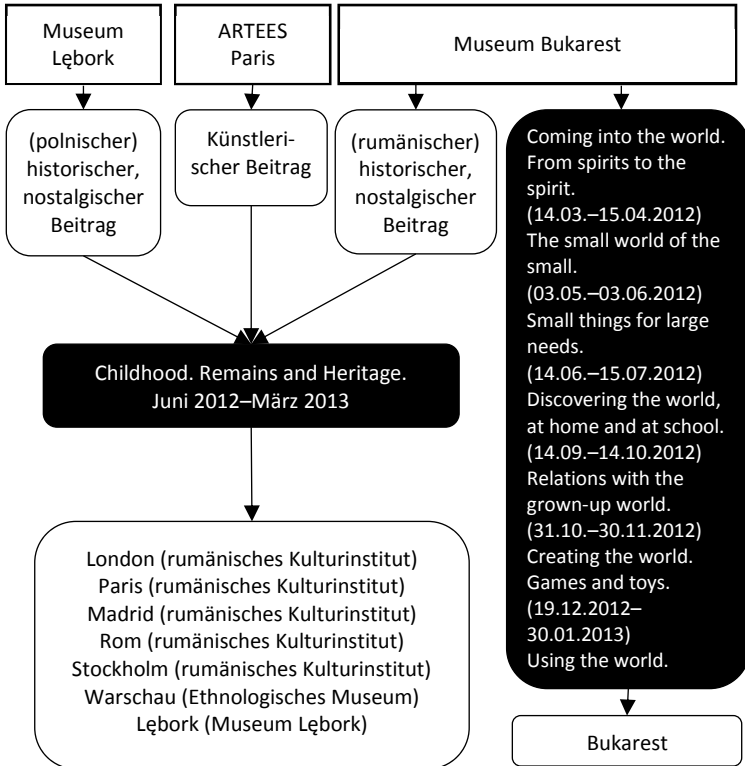


Abbildung 41: Prozess „Childhood“, eigene Darstellung

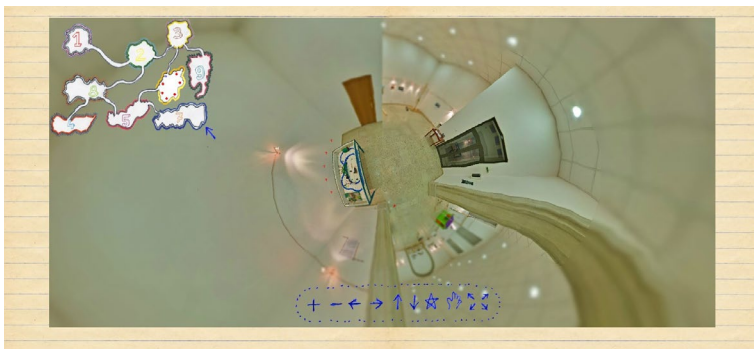


Abbildung 42: Ausschnitt aus „Creating the World“

Die sieben Ausstellungen in Bukarest wurden mit einer 360 Grad Kamera abfotografiert, so dass es möglich ist online durch die virtuellen Räume zu wandern (siehe Abbildung 42⁶⁷).

Fotos und erklärende Texte sowie Hörbeispiele können eingeblendet werden. Die Website ist auf Englisch, Rumänisch, Französisch und Polnisch verfügbar. Die Sprachauswahl bezieht sich vor allem auf das Menu, während die Texte größtenteils rumänisch sind. Am linken oberen Bildschirmrand erscheint ein Überblick über die gesamte Ausstellung und den „Raum“, in dem man sich befindet. Das Konzept der virtuellen Ausstellung folgt so insgesamt einer räumlichen Anordnung.

Die Disparität zwischen den Partnern zeigte sich auch an den Ausstellungsdokumenten. Das „offizielle“ Heft, das in Bukarest erstellt wurde und mit Mitteln des rumänischen Kulturinstituts gedruckt wurde, erschien auf Englisch. Eine rumänische Übersetzung beziehungsweise die rumänischen Originaltexte liegen in einer einfachen Druckversion ohne Bilder vor. Der Pariser Beitrag zur Ausstellung wurde in einer Beilage, die zudem die Übersetzung des Einführungstextes der rumänischen Kuratorin der Wanderausstellung in allen Sprachen der Ausstellungsorte enthält, auf Französisch näher erläutert. In Łęborg wurde schließlich eine Broschüre mit dem Łęborger Beitrag auf Englisch und Polnisch beigefügt. In der polnischen Beilage findet sich außerdem ein zusätzliches Logo mit der polnischen Bezeichnung des Projekts wieder.



Abbildung 43: Logo Łęborg, Ausschnitt aus dem polnischen Programm

Während die Projektpartner inhaltlich unterschiedliche Interessen und Schwerpunkte verfolgten, stand bei der Konzeption bei allen Akteur_innen der Wunsch *nach Freiräumen außerhalb institutioneller Strukturen* im Mittelpunkt, die *innovative Ausstellungsformen* ermög-

67 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo6>, 06.08.2015.

lichten. Gleichzeitig standen die Beteiligten dadurch vor formalen und zeitlichen Herausforderungen, die zu zahlreichen Improvisationen führten. *Durch sprachliche Barrieren* zwischen den Akteur_innen und die *lokale Umsetzung* des Konzepts stammte der Großteil der Ausstellungsinhalte vom rumänischen Partner, und auch die Publikums generierung über die rumänischen Kulturinstitute legte den Fokus auf an Rumänien interessierten sowie rumänisch stämmigen Besucher_innen. Die Kooperation wurde damit zu einem *hierarchisch durchgeführten Projekt* und mündete in *unterschiedlichen Ausstellungen*, die jeweils anderen Besucher_innen zugänglich waren, wie im Folgenden dargestellt wird.

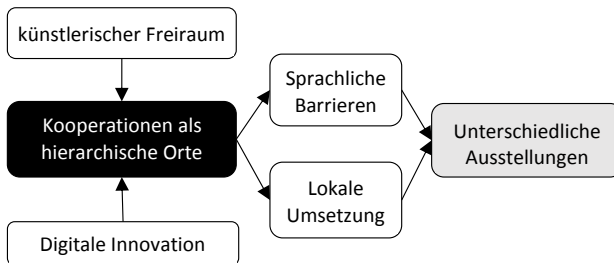


Abbildung 44: Skizze Prozess „Childhood“: hierarchische Kooperation, eigene Darstellung

Wunsch nach Innovation und künstlerischem Freiraum

We offer you an essay in visual remembrance whose principal brush strokes form a game with the time(s) of childhood, constructed by means of a gaze that fastens on subjective archaeology and which rhymes with objects and things that reshape and rebuild the space of our childhood. (Begleitheft Wanderausstellung „Childhood“)

Museen und die in ihnen präsentierten Ausstellungen verbinden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie dienen dazu, den Besucher_innen Unbekanntes oder Vergessenes näher zu bringen (vgl. König 2012).

Auf synchrone wie diachrone Weise ermöglichen sie Einblicke in andere Kulturen, andere Zeiten – kurzum in andere Welten, andere Sichtweisen. Das war schon immer so, aber Museen waren keinesfalls zugänglich für alle Bürgerinnen und Bürger und schon gar nicht für Kinder. (König 2012, S. 243)

Das Projekt „Childhood“ verfolgt das Ziel, über innovative Ausstellungselemente unterschiedliche Besuchergruppen anzusprechen. Daneben bestanden weitere Interessen der einzelnen Partner. Diese umfassen im Fall des Museums Bukarest die Arbeit mit Erinnerungen und nostalgischen Erzählungen sowie in Bezug auf „Artees“ die Erstellung einer Ausstellung, die alle Sinne anspricht. Ioana Violet von „Artees“ steht mit dem Wunsch, andere Erfahrungen bei den Besucher_innen zu generieren einerseits in der Tradition dessen, was Gerhard Schulze 1992 als „Erlebnisgesellschaft“ bezeichnete, und sich auf eine auf Genuss und Konsum ausgerichtete Gesellschaft bezieht. Gleichzeitig weist sie damit auf eine Möglichkeit der Differenzierung zu medialer Vermittlung über die Zugänglichmachung von haptischen und olfaktorischen Erlebnissen hin.

The museal, thus, offers a distinctive experience in a changing media landscape, and is capable of incorporating other media (such as film or computerised exhibits) as part of its specific offer. The quest for this experiential difference is why the number of museums and other three-dimensional representations of the past have expanded rather than – as anticipated by many – retraced in the face of the increase of other media such as television. (Macdonald 2011, S. 139)

Ioana Violet interessiert dabei zudem die pädagogische Umsetzung der Vermittlung gegenüber Kindern, die sie in Rumänien noch in den Kinderschuhen sieht, aber auch erst seit kurzem in Frankreich beobachtet.

Man glaubt kaum, dass die Museen, es ist tatsächlich erst seit kurzem, dass sie ihre Türen wirklich für ein junges Publikum geöffnet haben und

dass sie sich dafür [die Vermittlung an Kinder] interessiert haben.⁶⁸ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

Für die Umsetzung neuartiger Ausstellungsformate ist nach Ioana Violet geistige Offenheit eine der Voraussetzungen. Die Suche nach der Finanzierung folgt im Anschluss an die Projektidee. Sie verweist auch darauf, dass ein derartiges Projekt ihrer Ansicht nach mehr Arbeit oder andere Tätigkeiten als die gewohnten bedeutet.

Die Leute, die anders an Projekte herangehen sind die Leute, die nicht zwangsläufig in den Institutionen sind, sie sind ein wenig anders und lassen sich nicht in den Institutionen einsperren.⁶⁹ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

In diesem Fall spricht Ioana Violet auch von sich selbst und ihrer Arbeit als Künstlerin und deutet die daraus resultierenden Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit zwei institutionellen Projektpartnern an. Der von Ioana Violet konzipierte Ausstellungsteil, der Besucher_innen zum Mitmachen einlädt, trug auf diese Weise auch dazu bei, die Gruppe stärker untereinander zu vernetzen beziehungsweise ein Kennenlernen im Rahmen einer gemeinsamen Aktivität zu ermöglichen. So wurden die verschiedenen Akteur_innen von „Childhood“ zu Darsteller_innen in einem Labyrinth, welches Ioana Violet in Paris im Rahmen ihrer Tätigkeit als Kunsttherapeutin realisierte. Dieses Labyrinth verband Märchen und verschiedene Themen der Kindheit und wurde von den Teilnehmer_innen mit verbundenen Augen durchschritten. Im selben Raum befanden sich auch die rumänischen, französischen und polnischen Beteiligten an „Childhood“, die in ihrer jeweiligen Sprache unterschiedliche Rollen ausfüllten. Diese Töne

68 « On a du mal à le croire que les musées, en fait c'est très récemment qu'ils ont ouvert vraiment leur portes à un jeune public et qu'ils se sont vraiment intéressés à ça. » Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012.

69 « Les gens qui travaillent autrement sont des gens qui ne sont pas dans des institutions forcément donc ce sont des gens un peu différent et qui ne se laissent pas emprisonner dans les institutions. » Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012.

sowie Berichte der Personen, die das Labyrinth durchschritten, zeichnete Ioana Violet auf und wandelte sie in eine Hörstation für die Wanderausstellung um.

Das ist das was sie haben hören können, das ist also tatsächlich das Geräusch dieses Labyrinths, dieser geschaffenen Welt und Zeugenberichte der Leute, die durch das Labyrinth gelaufen sind.⁷⁰ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

Dadurch fand gleichzeitig ein gemeinsames Erleben innerhalb der Projektgruppe statt, und ein Ausstellungsteil wurde konzipiert, welcher auf den Hörsinn abzielt.

Sprachliche und planerische Unsicherheiten

Die verschiedenen Sprachen, die für das Labyrinth zum Einsatz kamen, verweisen einerseits auf die unterschiedliche Herkunft der einzelnen Akteur_innen. Gleichzeitig führten fehlende Sprachkenntnisse und sprachliche Unsicherheit dazu, dass die Kommunikation zwischen den verschiedenen Gruppen teilweise kaum möglich war. So sprach die Direktorin des Museums Łęborg nur Polnisch und Italienisch, was eine der Mitarbeiterinnen des Museums in Bukarest übersetzte oder eine Mitarbeiterin von „Artees“ vom Polnischen ins Französische. Dies führte dazu, dass die Kommunikation zwischen dem französischen und rumänischen Partner durch die gemeinsame Muttersprache auf Rumänisch ablief und für andere Mitarbeiter_innen beziehungsweise den polnischen Partner übersetzt wurde. Fiel einer der Beteiligten mit den notwendigen Sprachkenntnissen aus, verlief die Kommunikation ins Leere. Diese Schwierigkeiten, die fehlende Erfahrung mit Wanderausstellungen sowie die Wechsel bei den rumänischen Kulturinstitutionen bedingen immer wieder planerische Unsicherheiten. So wurde die Ausstellung in London früher als angekündigt beendet, da der Raum für eine andere Veranstaltung gebraucht wurde. Ebenso bestand bei

⁷⁰ „C'est que vous avez pu entendre, donc en fait c'est le bruit de ce labyrinthe, de ce monde et des témoignages des gens qui font passer dans ce labyrinthe.“ Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012.

Abschluss der Wanderausstellung in Łębork keine Klarheit darüber, wie stark einzelne Objekte beim Transport beschädigt worden waren und wie problematisch dies in Bezug auf die Verleiher_innen ist.

Lokale Umsetzung von Kooperationen als hierarchischen Orten

Bei den Verleiher_innen handelte es sich um Personen, die dem Museum Bukarest persönliche Gegenstände zur Verfügung stellten. Aber auch der polnische Partner hatte einen Zeitungsaufwurf gestartet, auf den Personen aus der Gegend von Łębork antworteten und Fotos in Bezug zu Kindheit mitbrachten. Diese wurden vom Museum eingescannt und zu einer Collage zusammengestellt. Die Ausstellungsgegenstände, die in Łębork hinzugefügt wurden, stammten teilweise von Besucher_innen oder es waren Leihgaben anderer Museen. Diese Objekte wurden vom polnischen Partner kuratiert und waren an den anderen Orten der Wanderausstellung nicht zu sehen. Die einzelnen Teile wurden demgemäß lokal recherchiert und zusammengestellt. Der rumänische Partner verfolgte die Umsetzung seiner ursprünglichen Projektidee durch die Kreation von sieben verschiedenen thematischen Ausstellungen.

Ioana [Popescu] hat sich entschieden trotzdem ihre Ausstellungen in Rumänien zu machen, die über die Themen sind, die sie vermitteln wollte. Sie sind großartig, aber wir sehen sie nicht. Und gleichzeitig sieht man die Wanderausstellung nicht in Rumänien.⁷¹ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012)

Die einzelnen Ausstellungen wurden für unterschiedliche Besuchergruppen konzipiert und aus unterschiedlichen Interessen gespeist. Vor allem bei der sechsten Teilausstellung wird deutlich, dass sich diese an Besucher_innen des Museums richtet und dem Konzept der Vermittlung europäischer Kindheit entgegen zu laufen scheint.

⁷¹ « Ioana [Popescu] a choisi quand même de faire ses expositions en Roumanie si sont sur des thèmes qu'elle a voulu développer, elles sont magnifiques, mais nous on ne les voit pas. Et en même temps en Roumanie on ne verra pas cette exposition. » Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012.

The future Virtual Museum of Childhood is keeping in step with the calendar of the holiday season. In December, it will mark the Feast of St Nicholas by bringing together toys, memories of childhood games of long ago, and a rich selection of ceramic miniatures from the collections of the Museum of the Romanian Peasant, some of them more than a century old, others worthy of being exhibited in the most select art gallery. Then, just before the arrival of Father Christmas, the Museum will be showing them to visiting friends to admire. (Ausschnitt Beschreibung Einzelausstellung Bukarest „Creating the World. Games and Toys“⁷²)

Vielmehr wird hier mittels Projektantrag und die europäische Förderung rumänisches Erbe in einen europäischen Kontext gestellt. Die Schöpfer_innen der einzelnen Teile stehen damit exemplarisch für die verschiedenen Adressat_innen. Durch die heterogene Zusammensetzung der Kooperation wurden so einerseits verschiedene innovative Elemente zueinander gebracht. Die Diskrepanz der Interessen führte jedoch andererseits auch zu einem Auseinanderfallen der Zusammenarbeit, die sich lediglich im Thema widerspiegelt, jedoch nicht in der Umsetzung des Konzepts.

Do we exhibit too much communism here? We don't know, but we do know that reference to our recent past, to the period in which we, the organisers of the exhibition, were children, gave us the opportunity to bring memorial objects together in one place. These are more like pretexts for affective experiences and nostalgias that don't have much to do with the ideology of the time, but rather the hopes and enthusiasm of early life. (Ausschnitt Beschreibung Einzelausstellung Bukarest „Discovering the world, at home and at school“⁷³)

Die lockere Struktur sowie die ungleiche Machtverteilung hinter dem Projekt „Childhood“ führten so dazu, dass das Netzwerk nicht zu einer intensiven Zusammenarbeit fähig war und ein solcher Austausch für die Durchführung keine Bedeutung hatte. Aus dem gemeinsamen

72 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo6>, 25.09.2015.

73 <http://childhoodmuseum360.ro/en/expo4>, 25.09.2015.

Konzept ergaben sich keine Effekte für die Kooperation, die ausgelösten Prozesse deuten indessen eher auf ein Auseinanderbrechen der Struktur hin. Die kommunikativen Prozesse stützten sich auf Freundschaften und fanden innerhalb kulturell homogener Gruppen statt, sodass keine Neuerungen oder Impulse für Veränderungen zu beobachten waren.

Obwohl das Projekt „Childhood“ gemeinsame kulturelle Verbindungslinien heranzieht und diese offen gestaltet, kommen diese durch die Machtverteilung innerhalb der losen Netzwerkstruktur nicht zum Tragen. Wie sich die Bezugnahme auf kulturelles Erbe durch ein Kooperationsprojekt, in dem die kulturellen Referenzierungen stärker national und lokal verankert sind, ausdrückt, wird im abschließenden Fallbeispiel erläutert.

6.5 „Via Villas“ – ein Architekturprojekt

„Via Villas – Enrich Architectural Heritage“ wurde von der Prager Kunstagentur Foibos geleitet und zielte darauf ab, die in Zentraleuropa vom 18. Jahrhundert an gebauten Villen, die Foibos als Teil des europäischen Kulturerbes betrachtet, als innovativ und fortschrittlich zu würdigen (siehe 6.5.2). Es handelt sich bei dem Projekt um die Fortsetzung der Reihe „Great Villas“ über tschechische und slowakische Villenarchitektur. Im Rahmen des Projekts „Via Villas“ wurden drei neue Architekturbände mithilfe von wissenschaftlichen Autor_innenteams aus den jeweiligen Ländern von Foibos publiziert und deren Inhalte in Ausstellungen gezeigt.



Abbildung 45: Titelseite der Bände, Programm der Ausstellungenseröffnungen „Via Villas“, Brüssel

In den neuen Bänden wurden zwischen 57 und 93 Villen beschrieben sowie mit Grundrissen und Abbildungen illustriert (siehe 6.5.1). Die

Vorstellung der national ausgerichteten Architekturbücher fand in Wrocław und Budapest bei den beiden Partnerorganisationen, dem Architekturmuseum in Wrocław und der ungarischen Architekturgesellschaft in Budapest statt. Ein ursprünglich weiterer Partner, das Forschungszentrum der slowenischen Akademie für Wissenschaft und Kunst schied im Laufe des Projekts aus. Für die beiden Präsentationen in Ljubljana, in die auch Teile der tschechischen Publikation mit einfließen, übernahm Foibos die Verantwortung. Das Projekt wurde mit verschiedenen Ausstellungen in Brüssel im Mai 2013 abgeschlossen (siehe 6.5.2). Durch die Fortführung einer Reihe standen das Design und die Gestaltung der einzelnen Bände bereits fest, sodass hierzu keine Absprache zwischen den Partnern nötig war. Foibos verantwortete damit einerseits die Publikationen und war andererseits auch Hauptansprechpartner für die einzelnen Präsentationen der Bände (siehe 6.5.3).

In die Analyse des Projekts wurden die Publikationen sowie die jeweiligen Ausstellungstexte einbezogen. Die untersuchten Daten umfassen Feldnotizen und Protokolle der Gespräche mit den verschiedenen Akteur_innen, von den Ausstellungseröffnungen in Wrocław und Budapest, der Präsentation der tschechischen Villen in der tschechischen Botschaft in Budapest sowie von der abschließenden Präsentation in Brüssel. Die Forscherin besuchte ebenso die Ausstellungen in Ljubljana, die auf tschechische und slowenische Villenarchitektur sowie in einer gesonderten Räumlichkeit auf die Villen beider Hauptstädte eingingen und interviewte die erste Projektkoordinatorin in Prag, bevor diese das Projekt verließ.

6.5.1 Reflektionsfolie „Westeuropa“? Villenarchitektur in Polen, Slowenien und Ungarn

Die einzelnen Publikationen umfassen die Entstehung und Geschichte der Villenarchitektur in den Ländern der Kooperationspartner. Die Referenzen in den Publikationen beziehen sich auf historische sowie westeuropäische Beispiele.

Therefore, interested readers have no problem understanding the reason why the Roman Villa Hercules richly decorated with paintings and mosaics, villa urbana explored on the manor fields as well as buildings serving as residences of magnates from the Renaissance or Baroque eras, – which we could rather call palaces – and representative villas of Mihály Pollack in majestic, Classicistic style with portico, of József Hild in Romantic style and of Miklós Ybl in historicising manner – all of them are ‘villas’. László L. Simon, Chairman of the Committee of Culture and Press of the Parliament of Hungary (Great Villas of Hungary, Puhl 2013, S.6)

Nach einigen einleitenden Worten und einer historischen Verortung der präsentierten Architektur werden die Villen auf meist drei bis vier Seiten einzeln vorgestellt (siehe Abbildung 46). Die Reihenfolge folgt einer chronologischen Abfolge von der ältesten bis zur neuesten dargestellten Villa.



Abbildung 46: Nakonieczny (2010): Great Villas of Poland, Seite 218–219

Diese werden durch Fotografien, teilweise durch Grundrisse und Lagepläne ergänzt, bebildert und der Entstehungskontext sowie die ausführenden Architekt_innen oder die Bauherr_innen vorgestellt. (siehe Abbildung 46). Zwischen durch ergänzen erklärende Texte zur zeitlich histo-

rischen Einordnung die Erläuterungen. Am Ende der Bände finden sich verschiedene Karten, die die Lage der Häuser geographisch übersichtlich aufbereiten. Dabei handelt es sich in der polnischen und slowenischen Publikation um Pläne der größeren Städte sowie um eine Übersicht über das jeweilige Land. Der ungarische Band verortet die Villen in den verschiedenen Budapester Distrikten sowie in den einzelnen ungarischen Regionen. Für die Ausstellung werden die Inhalte der Publikationen auf Poster übertragen, die grafisch gleich gestaltete werden und pro Poster eine Villa präsentieren.

Bei der Abhandlung der verschiedenen Villen folgen die Publikationen den aktuellen Grenzen und schließen Architektur aus historisch zusammenhängenden Gebiete nicht mit ein. Villen werden dabei zum Symbol für innovative Bauformen und damit verbundenem privaten Reichtum, der diese Bauten ermöglicht. Die einzelnen Gebäude werden als international anerkannte Architektur ausgewiesen und die Errungenschaften der nationalen Architekt_innen gepriesen. Villenarchitektur wird damit in das jeweilige nationale kulturelle Erbe eingeschrieben. Gleichzeitig wird auf die Visegrad⁷⁴-Gruppe als regionale Zuordnung verwiesen. Durch die Betonung der Fortschrittlichkeit der Villenarchitektur soll diese als Symbol der Zugehörigkeit zum Westen und den dortigen Architekturschulen und Vorbildern dienen. Das Projekt „Via Villas“ versucht dadurch einerseits die lokale Identität zu stärken und andererseits die spezifischen nationalen Bauten in ein gemeinsames europäisches Architekturerbe einzugliedern, wie nachfolgend dargestellt wird.

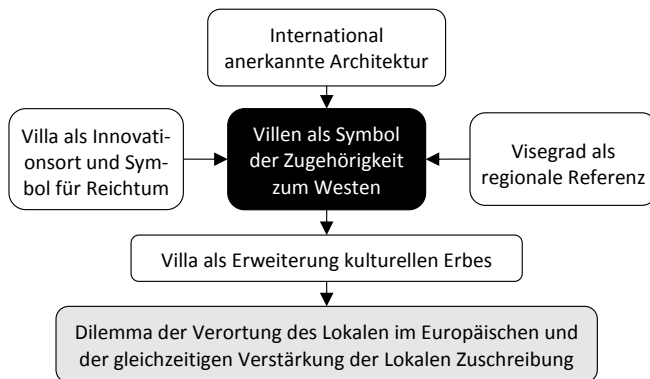


Abbildung 47: Skizze Inhalt „Via Villas“: Villen als Orte der Verhandlung von Innovation und Modernität (im europäischen Bezugsrahmen), eigene Darstellung

⁷⁴ Die Zusammenarbeit zwischen den Staaten Mitteleuropas wurde 1991 von den Präsidenten der damaligen Tschechoslowakei und Polens sowie dem ungarischen Premierminister in Visegrad, Ungarn, im Hinblick auf die Umsetzung gemeinsamer Interessen und die Integration in die Europäische Union formalisiert.

Villen als Symbol der Zugehörigkeit zum Westen

In dieser stark verstädterten europäischen Zone zwischen Südengland und Norditalien, die sich über Frankreich und Deutschland erstreckt, finden seit Mitte des 19. Jahrhunderts die wichtigsten architektonischen Entwicklungen statt, von einigen Ausnahmen wie den avantgardistischen Bewegungen in Russland Anfang des 20. Jahrhunderts abgesehen. Aus diesem Grund halten die meisten (westeuropäischen und nordamerikanischen) Architekturhistoriker ihren Blick fest auf den Westen Europas gerichtet. (Ibelings 2011, S. 32)

Westeuropäische Architektur wird als Vorreiter und Vorbild der Entwicklung der Architektur angesehen. Die Publikationen der Reihe „Great Villas“ des Koordinators „Foibos“, die die Basis für das Projekt „Via Villas“ bilden, versuchen nicht, dieses Bild zu korrigieren, oder osteuropäische architektonische Strömungen zu beleuchten. Vielmehr wird über Villenarchitektur der Anschluss an westeuropäische Architektur gesucht.

What inspires young creators in their first realisations? Certainly, the list includes the work of their older colleagues, the approaches of their teachers, or local traditions and international design. Foreign residences enrich the educational process, and introduce the students to new approaches and practices. In addition, originality often emerges from travel, since after all only a few hours flight suffices to reach another hemisphere. (Ausstellung „Villas and Single-Family Houses by Young Architects from the Visegrad Four Countries and Slovenia 1993 – 2012“, LUCA, Kunsthochschule, Architektur fakultät, Brüssel, 27.05.-27.06.2013)

Auf welche Art und Weise gelingt die Einordnung in den westeuropäischen Referenzrahmen und welche Elemente werden damit verbunden?

Villa als Innovationsort und Symbol für Reichtum

Strict geometric relationships, harmony of shapes, relative proportions and symmetry of the structure, the choice of available forms of the façade and the interior layout, as well as innovative aesthetics based on the revival of the ancient architectural detail and its five orders – this is the set of the most important elements that distinguish a villa from – already then slightly archaic – traditional houses, mansions and medieval castles. (Nakonieczny 2013, S.8)

In Deutschland bildete das Einfamilienhaus, welches als Villa, Stadthaus oder Landhaus firmierte, das Wohnziel des Bürgertums im 19. Jahrhundert, mit dem man sich vom Adel abgrenzen wollte (vgl. Brönnner 2009).

Gegenüber der äußeren Repräsentation adeliger Wohnweise wurde nun vor allem Bequemlichkeit gesucht, die die Entwicklung einer umfassenden Haustechnik voraussetzte. (Brönnner 2009, S. 16)

Die Villen, die als modern gelten, spiegeln damit einerseits die Wünsche der Bauherr_innen sowie das Vermögen der Architekt_innen wieder. Gleichzeitig sind sie Repräsentantinnen ihrer Epoche und die Wertigkeit der Villa wird durch ihre Modernität bedingt.

Thus, a modern villa represents, or may represent, not only the builder's expectations and status or the architect's individual intentions, but also the ‚will of the epoch‘ (Zeitwille). In other words, its architectural-aesthetic value can be derived primarily from its modern qualities. (Puhl 2013, S.7)

Modernität wird hier mit Innovation und neuartigen Lösungen gleichgesetzt. Innovation, also Neues, Unterscheidbares vom Vorgänger, wird zum Träger für die Wertigkeit oder den Wertzuwachs, gleichzeitig ist, was wertvoll ist, auch modern. Modernität ist das zu erreichende Ziel.

An wem orientiert man sich und wozu sieht man sich gehörend? Ist die Aushandlung von Innovation und Modernität auf technologisches Wissen beschränkt?

Architects – in agreement, of course, with their assigners – have always considered it important that their design and the actual building – in accordance with the given possibilities – should not only express the rank and position of its inhabitant, but also manifest modernity in the architectural sense. Architecture after all, in Mies van der Rohe's concise wording, is 'the will of the epoch translated into space'. (Puhl 2013, S.7)

Grenzen sind dabei sowohl finanziell als auch ideell gesetzt: die Besitzer_innen benötigten finanzielle Mittel, konnten sich dann jedoch im Raum und im Gebäude „austoben“.

A villa as a building, therefore, is representative first of all of comfort, social rank, relation to culture, wealth, and [...] in harmony with the owner's expectations and the architect's approach to the above, nowadays practically without any kind of (typological) restrictions. (Puhl 2013, S.7)

Die Modernität der einzelnen Gebäude ermöglicht ebenso einen Eindruck in die Lebensweise und Wertvorstellungen der in ihr wohnenden Personen. Die Villa wird auf diese Weise zum Symbol für Reichtum und Erfolg, die sich darin lesen lassen. Villenarchitektur gestattet damit einen Einblick in die Lebensweise und Wertvorstellungen von Gesellschaften in einem bestimmten geographischen und zeitlichen Kontext. Die Zuschreibung von Reichtum, Innovation und wirtschaftlichem Erfolg und Fortschritt prägen das Bild der Villa, welches von den untersuchten Publikationen erstellt wird. Die dahinterstehende Gesellschaft wird dadurch ebenfalls als innovativ und modern inszeniert und in eine europäische moderne Gemeinschaft eingereiht.

Erweiterung des (nationalen) architektonischen Erbes um Villenarchitektur

Für die Entwicklung der europäischen Architektur ist bedeutend, dass Staaten und andere öffentliche Einrichtungen sowie bis zum 19. Jahrhundert auch die Kirche wesentliche Bauherren waren und Bauten für die Öffentlichkeit finanzierten. Europäische Architektur wurde im 20. Jahrhundert nach Ibelings (2011) von der Ansicht beeinflusst, dass diese der Gesellschaft und dem Staat zu nutzen habe.

Der öffentliche Auftrag ist der wichtigste Bereich, in dem sich die europäische Architektur manifestiert. Die Gebäude, die in Übersichtswerken zur Architektur Aufmerksamkeit finden, sind in den meisten Fällen öffentliche Gebäude. Die Architektur von Villen, Wohnhäusern, Fabriken, Geschäften und Warenhäusern ist zwar keinesfalls unbedeutend, doch im Vergleich zu den öffentlichen Bauten und dem sozialen Wohnungsbau im Auftrag von öffentlichen oder halböffentlichen Bauherren spielt sie eine geringe Rolle. (Ibelings 2011, S. 45)

In Bezug auf die Villenarchitektur Mitteleuropas scheint damit ein doppelter weißer Fleck zu bestehen. Einerseits wird Villenarchitektur generell als unbekannte Größe angesehen.

The whole series, entitled ‚Great Villas‘, documents the frequently ignored and thus not very well known architecture of residential houses. Bodgan Zdrojewski, Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. (Great Villas of Poland, Nakonieczny 2013, S.7)

Andererseits soll der Architektur Mitteleuropas selbst Aufmerksamkeit verschafft werden. Wie ordnet sich die Villenarchitektur in Mitteleuropa in die europäische Geschichte ein? Zur Entstehungszeit der meisten Villen entwickelte sich im 19. Jahrhundert ein Nationalbewusstsein und damit verknüpft der Wunsch nach einer Definition der eigenen kulturellen Identität. Dies wirkte sich auch auf den Umgang mit Denkmälern aus, in deren Architektur sowie in dem damit verbundenen Kontext die Geschichte nachvollzogen werden kann (vgl. Ibelings 2011).

Mit der Kultivierung dieses Erbes wird zweierlei beabsichtigt: Zum einen will man den *lieux de mémoire* für die eigene Bevölkerung konservieren, zum anderen das Ausland auf die Besonderheiten der eigenen Kultur hinweisen. (Ibelings 2011, S. 59)

In dem Moment, in dem Villen dem eigenen Erbe hinzugefügt werden, wird dieses um die Geschichte und Bedeutung der Villen, die diesen zugeschrieben werden, erweitert. Villen werden im Projekt „Via Villas“ zum Symbol für Innovation und Hochwertigkeit, technologische Möglichkeiten und Errungenschaften. Damit wird nicht nur ästhetisch der eigene Bezugspunkt erweitert, sondern man wird vergleichbar und vergleicht sich. Regionale Verbindungslinien spiegeln sich jedoch nicht in den verschiedenen Bänden wieder. Die Publikationen der Reihe „Great Villas“ sehen es als ihren Schwerpunkt und Fokus, nationale Villenarchitektur umfassend zu erläutern. Andere Veröffentlichungen ziehen hingegen grenzüberschreitende Verbindungslinien zwischen Ost- und Mitteleuropäischer Architektur und deuten diese aus dem Blickwinkel des aufkommenden Nationalismus (vgl. Ibelings 2011).⁷⁵

Die Bände der Reihe „Great Villas“ sind nur in der jeweiligen Landessprache sowie auf Englisch verfasst. Sie wenden sich damit einerseits an ein lokales Publikum als an Leser, denen englischsprachige Werke vertraut sind. Die Begrenztheit der geographischen Zusammenhänge spiegelt sich in der Begrenztheit der sprachlichen Auswahl wider. Die Ausrichtung der Publikationen in geographischer Richtung richtet

⁷⁵ Vor allem Ákos Moravánszky hat sich in dem 1988 erschienenen Band „Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940“ (Moravánszky 1988) sowie mit der 1998 veröffentlichten Publikation „Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918“ (Moravánszky 1998) mit verbindenden Stillinien beschäftigt. Der von Eve Blau und Monika Platzer (Blau und Platzer 1999) herausgegebene Sammelband „Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe 1890-1937“ sowie Elizabeth Cleggs (Clegg 2006) „Art, design, and architecture in Central Europe, 1890-1920.“ führen verschiedene Städte auf und setzen diese miteinander in Beziehung, wodurch nationale Zuschreibungen auf den ersten Blick vermieden werden. Ebenso wie der Band „Competing Visions.“ (Moravánszky 1998) legen die Veröffentlichungen den Fokus auf die Zeit um die Jahrhundertwende.

sich nach den aktuellen Grenzen, damit werden Grenzverschiebungen und Einflussnahme und politische Möglichkeiten der Architektur auf den ersten Blick nicht weiter berücksichtigt. Architektur auf ehemals nicht nationalen Gebieten wird „nationalisiert“, beziehungsweise zu fremdem Erbe, das nicht zur polnischen Kultur gehört.

The description refers only to the Polish territory in its present borders, thereby bypassing the former Polish eastern borderlands, which are thus left to be developed in the subsequent editions of the series, devoted to the ‘Great Villas’ of Lithuania, Belarus, or Ukraine. However, for the same obvious reasons of the shape of the present Polish borders, in the range of interest of this publication happens to be also the foreign heritage of the north-western regions of Poland, often not related closely to the Polish culture. (Nakonieczny 2013, S.9)

Um etwas über die Villen in Gebieten, die zu Zeiten geänderter Grenzziehung, zusammen gehörten, zu erfahren wird der Leser auf die anderen Bände der Reihe verwiesen. Historische Zusammenhänge zwischen Architekturstilen werden damit nicht über geographische Einheiten und Bezüge vermittelt. Gleichzeitig werden alle Bände der Reihe von den Herausgebern als zusammengehörig wahrgenommen, sodass Fragen der Grenzen innerhalb der durch die Publikationen abgedeckten Region als sekundär erscheinen. Ob diese Sichtweise von Seiten der Leser_innen ebenso übernommen wird erscheint einerseits durch die sprachliche Begrenztheit der Publikationen fraglich. Zudem stützen die Titel der Publikationen eine „nationale“ Sichtweise durch die Bezeichnung „Great Villas of Poland“ etc. Und auch der durch die Reihe abgedeckte geographische Raum bleibt fließend. Im Kontext der Ausstellungen wird (bedingt durch die Finanzierung des Projekts) nur auf die „Visegrad-Gruppe“ verwiesen. Architektur aus Slowenien wird im Rahmen der Kooperation zwar als dritter neuer Titel der Villen-Reihe publiziert, läuft aber auch durch den Wegfall des offiziellen Partners neben her und wird auch immer einzeln neben der überregionalen Einheit „Visegrad“ genannt (siehe hierzu auch nachfolgend 6.5.2). So scheint von den vielen verschiedenen Autor_innen der

Bände das jeweils „eigene“ nationale Architekturerbe in den Vordergrund gerückt zu werden. Es finden sich jedoch innerhalb der Beschreibungen sehr wohl kulturell und historisch konnotierte Erläuterungen. Diese speisen sich aus den biographischen Hinweisen zu den planenden Architekt_innen, wodurch auch überregionale Verbindungen möglich werden.

International anerkannte „eigene“ Architektur

Der Eiserner Vorhang war ein Hindernis für den freien Kulturaustausch mit dem Westen Europas – allerdings vor allem für den Blick aus dem Westen nach Osten. Sozialistische Architekten informierten sich kontinuierlich über die Entwicklungen in der Architektur außerhalb der Ostblockstaaten. Sie lasen die einschlägigen Zeitschriften und Publikationen, nahmen Austauschprogramme wahr und besuchten Kongresse wie die, die die Union Internationale des Architectes (gegründet 1948 in Lausanne) organisierte. (Ibelings 2011, S. 51–52)

Der Fokus der Beschreibungen liegt damit häufig auf den einzelnen Architekt_innen, die in einen nationalen Kontext gerückt werden. Deren Biographie war aber auch von „westlichen“ Aufenthalten oder Publikationen geprägt. Die Wertigkeit und internationale Anerkennung der von diesen geschaffenen Architektur wird von den Herausgebern betont. Die neuartige, international beachtete Architektur, die Modernität und Fortschritt vereint, wurde jedoch ebenfalls von der jeweiligen Bevölkerung angenommen. Damit erweist sich auch die Bevölkerung als Teil der internationalen Ausrichtung von Modernität und Fortschritt.

This 17th century slogan encouraging modernisation and summoning to follow the building trends, sanctioned the appearance of *the villa* in the Polish landscape – the new type of cosmopolitan residential architecture that was to gain popularity, competing successfully with the indigenous ways of living. (Nakonieczny 2013, S.8)

Bedeutende nationale Architekt_innen werden auf diese Weise hervorgehoben und in einen internationalen Vergleich mit eingebunden, der wiederum zur Aufwertung der einzelnen Künstler_innen dient. Die einzelnen Architekt_innen werden damit zwar in den jeweiligen Publikationen genannt, ohne dass diese biographisch bedingten überregionalen Verbindungslinien in einer übergeordneten Veröffentlichung oder Ausstellung betont und hervorgehoben werden. Der „Westen“ und dessen Anerkennung werden so zur Reflektionsfolie für die Wertigkeit des „nationalen“ Architekturerbes.

Verortung des Lokalen im Europäischen und Verstärkung der lokalen Zuschreibung

I am proud that the series of books about important urban villas in Central and Eastern Europe features Slovenia with its cultural heritage its exquisite villas. Žiga Turk, Minister of Education, Science, Culture and Sport of the Republic of Slovenia (Great Villas of Slovenia, Prelovšek 2013, S. 6)

Nach der Kulturwissenschaftlerin Tuuli Lähdesmäki (2012) ist die Hervorhebung von Architektur und architektonischem Erbe eine oft verwendete Taktik um sich seines „Europäischseins“ zu versichern. Die Problematik, die von dem damit einhergehenden Verweis auf westeuropäisch definierte Referenzen einhergeht, hebt sie ebenfalls hervor.

Seeing the canonized architectural styles as shared heritage of Europe is, however, misleading. The canon of architectural styles follows the ideal matrix created in the West-European academia by art historians. [...] Representing these ‘parts’ as a common European culture is a profoundly exclusive strategy: heritage of a particular temporal or spatial unit is narrated as shared by all contemporary citizens in Europe. (Lähdesmäki 2012, S. 71)

Die Publikationen gliedern zwar die einzelnen Nationen in einen (west)europäischen Kontext ein, verankern diese dabei jedoch lokal und richten sich an nationalen Grenzen aus. Der von Ibelings (2011) formulierten Motivation für seine Publikation europäischer Architektur wird nicht gefolgt.

Ich wollte keine internationale Architekturgeschichte schreiben, sondern eine europäische – und zwar eine europäische Geschichte, die sich nicht aus einem Konglomerat nationaler Geschichten zusammensetzt, sondern einen Querschnitt bietet, Verbindungen und Parallelen zieht, Gemeinsamkeiten ermittelt und Wechselwirkungen zur Sprache bringt, damit wir endlich die hartnäckige und irreführende Gewohnheit los werden, Geschichte immer nur national zu betrachten. (Ibelings 2011, S. 9)

Die nationale Ausrichtung der verschiedenen Publikationen ist jedoch auch durch die Zusammensetzung der Kooperationspartner des Projektes „Via Villas“ bedingt, wie nachfolgend erläutert wird.

6.5.2 Überwindung von Grenzen: Die Erweiterung einer regionalen Architekturreihe

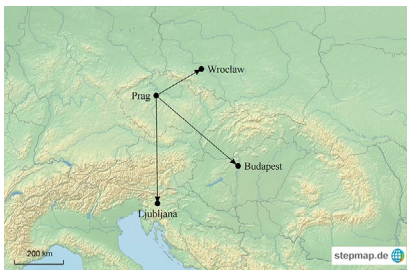


Abbildung 48: geographische Übersicht „Via Villas“, eigene Darstellung

Das Projekt „Via Villas“ führt mit dem inhaltlichen und stilistischen Fokus der bereits erschienen tschechischen sowie der slowakischen Publikation „Great Villas“ über Villenarchitektur die Kartographie von Einfamilienhäusern in Mitteleuropa vom 18. Jahrhundert bis heute fort. Hierzu

wurden vom Projektkoordinator Foibos aus Prag über die Mitorganisatoren sowie über die Herausgeber der bereits erschienenen Bücher verschiedene Wissenschaftler als Herausgeber der neuen Publikationen gewonnen, die wiederum weitere Autor_innen warben. Die Pub-

likation wurde in Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Herausgebern und Foibos erstellt. Innerhalb der Prager Agentur verantworteten dazu verschiedene Mitarbeiter_innen jeweils eine nationale Fassung.

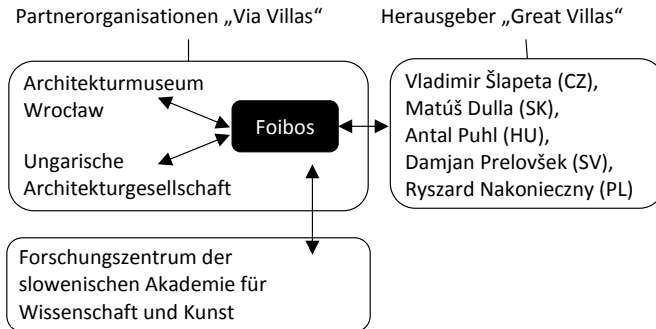


Abbildung 49: „Via Villas“, eigene Darstellung

Bei den ersten beiden Herausgebern der Reihe „Great Villas“ handelt es sich um Vladimir Šlapeta und Matúš Dulla. Ersterer verantwortete die 2010 erschienene, auf Tschechien bezogene Publikation „Great Villas of Bohemia, Moravia and Silesia“ mit. Er ist Architekt und Architekturtheoretiker, der an der Universität Brünn eine Professur innehat und seit 2006 auch der Abteilung für Architekturgeschichte der Universität Brünn vorsteht. Matúš Dulla gab 2010 die Publikation „Great Villas of Slovakia“ heraus. Er lehrte unter anderem in Bratislava und Košice. Seit 2008 ist er Leiter der Abteilung für Theorie und Geschichte der Architektur an der Technischen Universität in Prag.

Die Herausgeber der drei 2013 erschienenen Bände „Great Villas of Hungary“, „Great Villas of Slovenia“ und „Great Villas of Poland“ sind Antal Puhl für die ungarische Veröffentlichung, Damjan Prelovšek verantwortete den slowenischen Band und Ryszard Nakonieczny die polnische Publikation. Bei Antal Puhl handelt es sich um den weiterhin als Architekt tätigen Leiter der Architekturfakultät der Universität Debrecen. Damjan Prelovšek ist ein Kunsthistoriker, der seit 1971 am Institut für Kunstgeschichte der slowenischen Akademie der Wissenschaften lehrt und dieses zeitweise leitete. Außerdem war er von 1999

bis 2002 der slowenische Botschafter in der Tschechischen Republik. Der dritte Herausgeber, Ryszard Nakonieczny ist ebenfalls Architekt und Dozent an der Fakultät für Architektur der Schlesischen Technischen Universität in Gliwice.

Im Verlauf des Projekts trat der slowenische Partner der Kooperation, das Forschungszentrum der slowenischen Akademie für Wissenschaft und Kunst, vom Projekt zurück, da er die finanziellen Mittel nicht mehr aufbringen konnte. Als Organisator der Kooperation übernahm Foibos die Aufgaben des ausgefallenen Partners mit. Von Seiten des Koordinators wurde der Wegfall des Partners mit der schwierigen finanziellen Lage in Slowenien während der Projektphase begründet. Alle Mittel für die Förderung von kulturellen Aktivitäten wurden in dieser Zeit in Maribor, der Kulturhauptstadt 2012, zusammengezogen. Da weiterhin drei Organisationen für das Projekt zusammen arbeiteten, war die Mindestanzahl an Kooperationspartnern gegeben, sodass durch den Wegfall bis auf die Suche nach Räumlichkeiten für die Präsentation des slowenischen Bandes keine weiteren Hindernisse für die Durchführung des Projektes entstanden. Die Relevanz der nationalen Politik für das Projekt wird auch durch die Übernahme der Schirmherrschaft für die Publikationen von hoher politischer Ebene deutlich sowie durch die Präsenz von Mitgliedern des Europäischen Parlaments bei der Präsentation der Publikationen in den stark frequentierten Ausstellungsplattformen in den Fluren des Europäischen Parlaments. Foibos bildete auf diese Weise den Ankerpunkt des Projekts und übernahm die Verantwortung für die Durchführung, wie im Folgenden dargelegt wird.

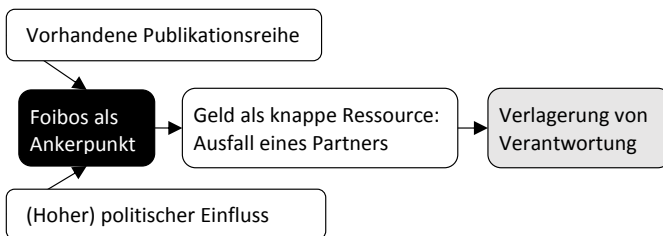


Abbildung 50: Skizze Struktur „Via Villas“: Foibos als Ankerpunkt, eigene Darstellung

Foibos als Ankerpunkt

Alle Teile des Projektes „Via Villas“ liefen bei der Agentur Foibos zusammen. Deren Reihe „Great Villas“ wurde vor etwa 15 Jahren mit Publikationen über die Villenarchitektur in den einzelnen tschechischen Regionen begonnen. Diese wurden 2010 im Band „Great Villas of Bohemia, Moravia and Silesia“, welcher 120 Gebäude umfasst, gesammelt von Foibos verlegt. Beim Ausfall des slowenischen Partners zu Beginn des Projektzeitraums übernahm Foibos die Koordination der Ausstellungen in Ljubljana. Nach zwischenzeitlicher Unsicherheit gab die Mitarbeiterin von Foibos, die die slowenische Publikation verantwortete, der Forscherin gegenüber an, dass letztlich sowohl das Kulturministerium als auch das Rathaus Räumlichkeiten für die Ausstellung zur Verfügung stellten. So wurden schließlich zwei Präsentationen mit unterschiedlichen Schwerpunkten in Ljubljana gezeigt. Dazu wurden die Örtlichkeiten von slowenischer Seite gestellt, aber keine weiteren Gelder von Seiten des Ministeriums oder der Stadt gezahlt. Bezogen auf die Anforderungen des europäischen Kulturprogrammes war es nach Angabe der Mitarbeiterin von Foibos kein Problem, dass der Partner in Slowenien absprang. Die Kunstagentur sah sich nur mit der Aufgabe konfrontiert, die fehlenden Gelder anderweitig zu ersetzen.

Geld als knappe Ressource

Die Finanzierung des Projekts war durch den Ausfall des Partners zwischenzeitlich erschwert worden. Ein Repräsentant von Foibos sprach der Forscherin gegenüber die Schwierigkeiten an, vor die die Zuweisung der Fördergelder die einzelnen Projekte stellt. So erhielt „Via Villas“ anfänglich 70% der bei der Europäischen Kommission beantragten Mittel und die restlichen 30% nach Abschluss des Projekts. Die Verantwortlichen hofften, dass nicht um Korrekturen am Abschlussbericht von Seiten der Exekutivagentur gebeten werden würde, da sich damit die Auszahlung der Gelder verzögern und weitere Zinsen auf den aufgenommenen Kredit anfallen würden, die nicht im Budget mit eingeplant waren. Der Verantwortliche von Foibos sah es deshalb als hohes Risiko, bei der Europäischen Union Gelder zu beantragen. Gleichzeitig ermöglichte die Unterstützung durch die Europäische Kommission den Zugriff auf weitere Mittel. So konnte das Projekt bei

einem tschechischen Fonds für europäische Projekte zusätzliche Gelder beantragen.⁷⁶ Dieser Fonds erlaubt die jährliche Beantragung von maximal 9300€, die mehrmals pro Projekt beantragt werden können. Von Seiten der Verantwortlichen sind zudem verschiedene Prozentsätze des Projektbudgets als maximale Unterstützung ausgewiesen, je nachdem ob der Antragsteller Koordinator oder Partner einer Kooperation ist. Die tschechische Regierung fördert damit die Einwerbung europäischer Mittel, gleichzeitig wird die Auswahl der zu finanzierenden Projekte der Europäischen Kommission überlassen.

Ein Teil des Projektbudgets trug zudem der Visegrad Fonds⁷⁷. Dieser Fonds mit Sitz in Bratislava wurde 2000 von den Regierungen der vier Visegrad-Staaten Tschechien, Ungarn, Polen und Slowakei mit dem Ziel gegründet, die Region stärker miteinander zu vernetzen. Der Fonds verfügt seit 2014 über ein jährliches Budget von 8 Millionen Euro, welches zu gleichen Teilen von den vier Staaten getragen wird.

(Hohe) politische Ebene

Neben „Childhood“ war damit auch „Via Villas“ nicht frei von nationalen politischen Einflüssen. Einerseits wurde der Wegfall eines Partners durch das Zusammenziehenden der kulturellen Mittel rund um die slowenische Kulturhauptstadt bedingt. Zudem gab eine Vertreterin von Foibos der Forscherin gegenüber an, dass durch den Wechsel der ungarischen Regierung auch ein Wechsel des Direktors der ungarischen Architekturgesellschaft stattgefunden hat, wodurch neue Absprachen nötig waren. Die Übernahme der Schirmherrschaft durch die Ehefrauen der jeweiligen Präsidenten sowie der Kulturminister und verschiedener Mitglieder des Europäischen Parlaments verdeutlicht ebenfalls, welcher hohe Stellenwert den Inhalten von politischer Seite aus zugeschrieben wurde.

Honorary patronage of the project has been assumed by
The Spouse of the President of Hungary, Mrs. Anita Herczeg, The Spouse

⁷⁶ Ein Überblick über die Bedingungen für die zusätzliche Förderung ist auf Tschechisch einsehbar unter: <http://www.programculture.cz/cs/dotacni-program-mk-ct>, 25.08.2015.

⁷⁷ <http://visegradfund.org/home/>, 05.08.2015.

of the President of the Republic of Poland, Mrs. Anna Komorowska, The Spouse of the President of the Slovak Republic, Mrs. Silvia Gašparovičová (Programm der Ausstellungseröffnungen „Via Villas“ Brüssel, 27.-31.05.2013)

Die Publikationen wurden dadurch zu national konnotierten Veröffentlichungen. Die strukturelle Vernetzung, die das Projekt trug, bestand einerseits aus einem lockeren Zusammenschluss der offiziellen Partner der Kooperation, die bei der Europäischen Union Mittel beantragten. Diese Struktur war jedoch nur für einen Teil des Konzepts verantwortlich. Die Inhalte der Bände wurden durch ein informelles Netzwerk zwischen Wissenschaftler_innen innerhalb der jeweiligen Länder sowie zwischen den Herausgebern, die durch gleiche Forschungsinteressen sowie Freundschaften miteinander verbunden waren, erstellt.

Beide mit Foibos verknüpfte Netzwerkstrukturen wurden damit über das Projekt „Via Villas“ von der Europäischen Kommission unterstützt. Die Akteur_innen innerhalb der Verbindungen begegneten einander jeweils auf Augenhöhe und verfolgten die gleichen Interessen, die Schaffung von Ausstellungen oder die Publikation von Bänden. Den einzigen verbindenden Knotenpunkt bildeten die Mitarbeiter_innen von Foibos. Welche Auswirkungen diese nebeneinander bestehenden strukturellen Verbindungslinien auf die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Akteur_innen hatten, sowie welche Effekte sich daraus entwickelten, wird anschließend dargestellt.

6.5.3 Aufspaltung in Autor_innen und Ausstellungsräume

Das Projekt „Via Villas“ veröffentlichte drei neue Titel für die bestehende national und regional verankerte Reihe „Great Villas“ über Villenarchitektur. Einem breiteren Publikum wurden die neu erschienenen Bände jeweils einzeln in Wrocław, Ljubljana und Budapest präsentiert.

The goal of these events is to present the result of many years of research and authorial work from leading experts – art and architectural historians, heritage professionals, archivists, local chroniclers and all the others who have made it possible to produce a series of volumes on the development of villa architecture and single-family houses in the Visegrad member states and Slovenia. (Programm der Ausstellungseröffnungen „Via Villas“ Brüssel, 27.–31.05.2013)

Die Ausstellungsräume dazu wurden von den Partnern des Kooperationsprojekts, der ungarischen Architekturgesellschaft in Budapest und dem Architekturmuseum Wrocław, gestellt. Bei der Ausstellungseröffnung waren je ein_e Vertreter_in von Foibos, des jeweiligen Partners und der Herausgeber der Publikation präsent. Die Kunstagentur Foibos hatte als Initiatorin des Projekts die Suche nach Partnern für ein europäisches Kooperationsprojekt in die Wege geleitet. Gleichzeitig hatte Foibos über die bereits veröffentlichten Bände Kontakte zu Historikern und Architekten, die die Herausgabe der Bände übernahmen, geknüpft. Die Partnerorganisationen waren zwar ebenfalls an der Suche nach möglichen Autor_innen für die neuen Publikationen beteiligt, nach der Zusammenstellung der Teams organisierten sie vor allem die lokalen Ausstellungsräume, während Foibos den Kontakt zu den Autor_innen aufrechterhielt und auch die Publikation verantwortete. Die Kooperation verlagerte sich so von einer Zusammenarbeit zwischen den offiziellen Partnern zum Austausch zwischen dem tschechischen Organisator des Projekts und den verschiedenen Autor_innen.

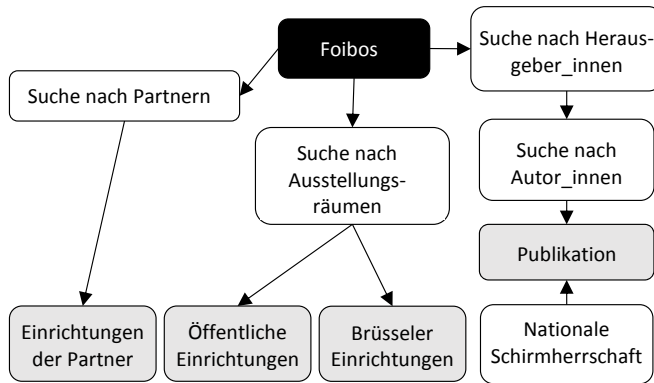


Abbildung 51: Skizze Prozess „Via Villas“: Aufteilung der Arbeitsschritte, eigene Darstellung

Die Ausstellungen zeigten Auszüge aus den Büchern auf großformatigen Postern, die an den Wänden der Ausstellungsräume aufgehängt wurden. In Ljubljana fanden die beiden Ausstellungen im slowenischen Kulturministerium sowie im Rathaus der Stadt Ljubljana statt (siehe Abbildung 52), die Foibos zur Verfügung gestellt wurden. Ein Hinweis auf den jeweils anderen Ausstellungsort war nicht vorhanden. Beide Ausstellungsteile waren kostenlos zugänglich. Die Ausstellung im Kulturministerium gab einen Überblick über die tschechische sowie die slowenische Publikation im Foyer des Ministeriums, das sich etwas außerhalb des Zentrums befindet. Die Ausstellung im Rathaus über Villenarchitektur in den beiden Hauptstädten Prag und Ljubljana befand sich hingegen in einer stark touristisch frequentierten Räumlichkeit und wurde außerhalb des Rathauses beworben. In den Räumlichkeiten der ungarischen Architekturgesellschaft in Budapest wurden nur Auszüge aus



Abbildung 52: Ausstellung im Rathaus Ljubljana, eigene Aufnahme

der ungarischen Publikation präsentiert. Gleichzeitig fand in der tschechischen Botschaft eine Ausstellung mit Teilen aus der tschechischen Publikation statt. Alle diese Präsentationen waren kostenfrei zugänglich.

Villen aus der polnischen Publikation wurden in Wrocław zusammen mit einer Karte Polens, die die Orte der Villen anzeigte, präsentiert. Gleichzeitig waren den Besucher_innen auf Monitoren Bilder der Seiten der anderen Publikationen zugänglich. Die Ausstellung war in die Ausstellungsräumlichkeiten des Museums mit eingebunden und konnte so im Rahmen des regulären Museumsbesuchs eingesehen werden. Spezielle Tickets waren nicht nötig oder erhältlich. Plakate, die gesondert auf die Ausstellung hinwiesen, waren zum Zeitpunkt der Eröffnung nicht vorhanden. Anschließend wurden alle Publikationen in Brüssel in verschiedenen Kontexten und Zusammenhängen präsentiert. Dort waren die jeweiligen Herausgeber vor Ort sowie Vertreter_innen von Foibos. Repräsentanten der anderen Partner waren teilweise präsent, allerdings nicht in offizielle Ansprachen mit eingebunden. Die Eröffnungsreden wurden von Foibos sowie von Vertreter_innen der Organisation, die ihre Räumlichkeiten zur Verfügung stellten, übernommen. Neben den verschiedenen Ausstellungen fanden in Brüssel zudem ein Vortrag sowie eine Podiumsdiskussion über Villenarchitektur statt.

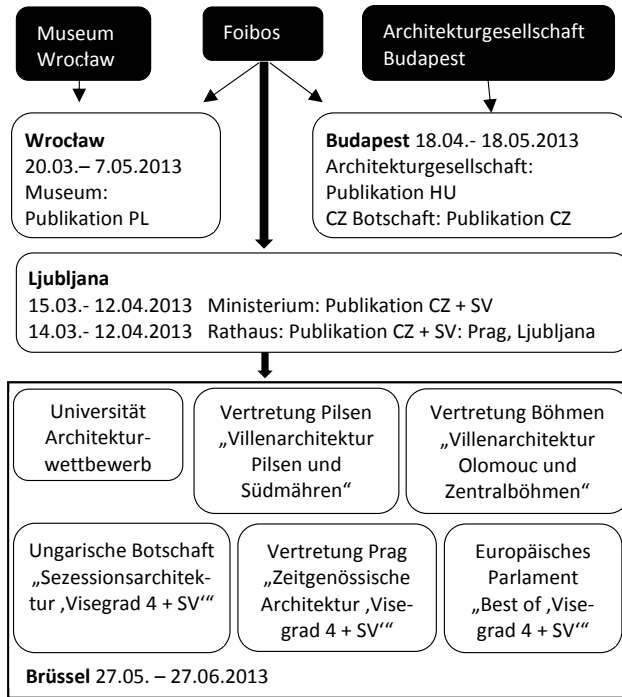


Abbildung 53: Projektverlauf von „Via Villas“, eigene Darstellung

Die neuen Bände der *national ausgerichteten Publikationsreihe „Great Villas“* wurden damit in zwar temporären, aber im Falle des Europäischen Parlaments sowie der Vertretungen, *hoch repräsentativen Ausstellungsräumen* vorgestellt. Der Zugang zu den Präsentationseröffnungen war vor allem in Brüssel auf einen kleinen Kreis eingeladener Besucher_innen beschränkt. Während der Durchführung traten nach Aussage einzelner Akteur_innen *sprachliche und kulturelle Unterschiede* zu Tage beziehungsweise auftretende Schwierigkeiten wurden als solche wahrgenommen. Die unterschiedlichen Beteiligten an „Via Villas“ kamen nicht alle miteinander in Kontakt, die Kommunikation und mögliche kommunikativen Brüche sowie nötige *Improvisation* traten in Bezug auf die Interaktion mit Foibos auf. Durch die *Durchführung*

der Kooperation als individualisierte Aufteilung der einzelnen Arbeitsschritte, die anschließend zusammengesetzt wurden, *nahmen die Ausstellungen nicht aufeinander Bezug*, wie nachfolgend analysiert wird.

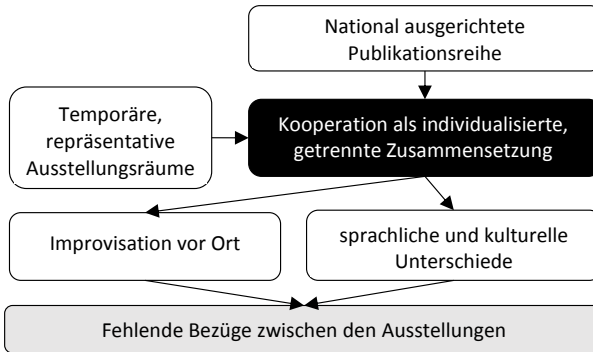


Abbildung 54: Skizze Prozess „Via Villas“: Kooperation als individualisierte, getrennte Zusammenarbeit eigene Darstellung

Improvisation vor Ort

Verschiedene intervenierende Bedingungen, die bei der Durchführung des Projekts auftraten, wurden von den einzelnen Beteiligten durch Improvisation gelöst. In Brüssel war ein Verkauf der Publikationen nicht an allen Ausstellungsorten angedacht beziehungsweise die bereits erschienenen Bände der Reihe nicht immer vorhanden. Verschiedenen Interessenten wurden so schließlich handschriftlich verfasste Vermerke mit der Adresse, an der sie die Bände schriftlich anfordern können, gebracht. Die nötigen, zeitlich knapp kalkulierten Reisen, um die Kosten für den jeweiligen Aufenthalt möglichst gering zu halten, führten ebenfalls häufig zu Verspätungen. Dadurch waren die polnischen Beteiligten von Wrocław über Kopenhagen über Nacht nach Brüssel gereist und hatten vor der Eröffnung nicht geschlafen. Eine Mitarbeiterin von Foibos traf zudem verspätet zum Aufbau der Ausstellung im Europäischen Parlament ein und konnte nicht mehr zu diesem beitragen, da keiner sie abholen konnte. Auch die Forscherin hatte ihr Daten nicht mehr übermitteln können, bei dem Besuch der Veranstaltungen im Europäischen Parlament war dies durch den Einlass zusammen mit der Gruppe nicht von Bedeutung.

Temporäre, repräsentative Ausstellungsräume

Während der Einlass zur Ausstellungseröffnung schließlich unproblematisch möglich war, scheiterte ein Besuch der Ausstellung im Parlament als Einzelperson.

Am Eingang zu ASP [dem nach Altiero Spinelli benannten Gebädetrakt des Parlaments] frage ich nach, die Dame dort erklärt mir, dass nichts für die Öffentlichkeit im Europäischen Parlament ist („Il y a rien qui est ouvert au public“), ich bräuchte also auf jeden Fall eine Einladung der Organisatoren beziehungsweise ich müsste wissen, wer es ist. Sie könnte dann nach oben telefonieren, da jemand kommen muss und quasi für mich bürgen muss: er muss für mich unterschreiben. (Feldtagebuch „Via Villas“, Europäisches Parlament, Brüssel, 30.05.2013)

Die Präsentation war so nur den Personen mit Zugang zum Europäischen Parlament möglich. Ebenso verhielt es sich mit den Ausstellungseröffnungen in den einzelnen Vertretungen in Brüssel. Eine Gästeliste ermöglichte den Besucher_innen den Zugang, da vor allem bei der Veranstaltung in der Prager Vertretung die Kapazität der Räumlichkeiten nicht für alle Interessenten ausreicht. Diese Veranstaltung wurde zudem nicht im offiziellen Programmheft vermerkt, sodass nur der geladene Kreis Kenntnis davon hatte. Bei diesem handelte es sich um Personen mit Bezug zu den einzelnen geographischen Regionen.

Ich spreche mit der Vertreterin der Olomouc – Region bei der EU. Sie erzählt mir, dass fast alle Regionen noch Büros in Brüssel haben, aber viele Vertreter_innen nicht ganzjährig hier sind. Sie ist 6 Monate im Jahr in Brüssel. Die Leute, die gekommen sind, wurden über die Mailingliste der beiden Regionen eingeladen, d.h. alle, die mit den Regionen zu tun haben, die Vertreter_innen anderer Regionen, Institutionen etc. (Feldtagebuch „Via Villas“, Vertretung Mittelböhmens, Brüssel, 27.05.2013)

Damit wurden die einzelnen Publikationen einem Adressatenkreis, der bereits innerhalb der Region oder auf europäischer Ebene vernetzt ist, zugänglich gemacht. Die geladenen Gäste kannten sich untereinander und die Präsentationen dienten so der Stärkung eines regional verankerten Zusammengehörigkeitsgefühls.

Sprachliche und kulturelle Unterschiede und Bezüge

Über die Grenzen lokaler Verortung hinaus fand nur die Zusammenarbeit zwischen den Autoren und Projektpartnern mit Foibos statt. In diesem Rahmen traten auch vereinzelt Schwierigkeiten auf, die von einer unterschiedlichen kulturellen Herkunft bedingt wahrgenommen wurden. Die Vertreterin von Foibos, die für die polnische Publikation verantwortlich war, gab bei einer informellen Diskussion in Brüssel der Forscherin gegenüber an, dass sie die „kulturellen“ Unterschiede zwischen den beiden Ländern am Anfang nicht bedacht habe und wies „Polen“ eine generelle Unpünktlichkeit zu. Sie erzählte, dass ihr ihre Mutter, die polnische Schüler unterrichtet, berichtet habe, dass sie diesen immer eine halbe Stunde vor Unterrichtsbeginn als Anfangszeitpunkt nennt, um pünktlich beginnen zu können und auf diese Weise alle zufrieden wären. Bezüglich des polnischen Herausgebers habe sie nun die gleiche Erfahrung gemacht, da dessen Artikel für die Ausstellung im September 2012 hätten fertig sein sollen.

Im September hat er dann gesagt, er schreibt gerade, bis November. Im November, er arbeitet daran bis Weihnachten, an Weihnachten usw. Sie meinte, sie hätte bis April sagen sollen, um die Sachen dann im September zu haben. (Gespräch mit Martina Vrbova, Mitarbeiterin von Foibos, Feldtagbuch „Via Villas“, „Prag Haus“, Brüssel, 29.05.2013)

Die polnische Publikation war dann auch bei der Ausstellungseröffnung im Land noch nicht gedruckt. In diesem Fall wurden Stereotype durch die Zusammenarbeit weiter verstärkt und die Unterhaltung beziehungsweise die Suche nach typischen Merkmalen verschiedener Nationen setzte sich in der Diskussion innerhalb der kleinen Gruppe, in der diese Aussagen fielen, weiter fort. So wurde die Forscherin als deutsche Repräsentantin wahrgenommen und zu verschiedenen

Zuschreibungen an „Deutsche“ befragt. Die Herkunft der Forscherin spielte auch im Zusammenhang kultureller beziehungsweise sprachlicher Verbindungslinien eine Rolle. So fragten der tschechische und der slowenische Herausgeber die Forscherin, nach deren Gesprächsbeginn auf Englisch, nach ihrer Herkunft, was dazu führte, dass die anschließende Unterhaltung auf Deutsch stattfand.

Vladimir Šlapeta ist Schlesier, die beiden kennen sich seit 40 Jahren, Vladimir Šlapeta hat Damjan Prelovšek vorgeschlagen, [...], sie sagen, dass sich die Slaven früher auf Deutsch untereinander unterhalten haben, heute lernen die jungen Leute aber englisch. (Feldtagebuch „Via Villas“, Europäisches Parlament, Brüssel, 29.05.2013)

Auch der Direktor des Museums Wroclaw nutzte die Gelegenheit ein paar Worte Deutsch zu sprechen. Sowohl durch ihre Herkunft als auch durch die aktuellen beruflichen Tätigkeiten bedingt sind die einzelnen Akteur_innen, die an „Via Villas“ beteiligt sind, in überregionale Verbindungslinien eingebunden. Die Forscherin wurde als zu diesem Netzwerk gehörend betrachtet und sprachlich sowie in Bezug auf den vermuteten wissenschaftlichen architektonischen Hintergrund mit eingliedert. Wie in die Publikationen wurden diese Verbindungslinien meist auch nicht in die Ausstellungen mit überführt.

Fehlende Bezüge zwischen den Ausstellungen

Eine übergreifende Darstellungsweise wurde nur in Brüssel gewählt, in einer Stadt und in Räumen, die an die Zusammenschau überregionaler Verbindungen sowie an die Werbung für lokale Eigenheiten gewöhnt sind.

The current public exhibition ‘Great Villas of the Visegrad Four (Czech Republic, Poland, Hungary, Slovakia) and Slovenia’ presents a selection from the villa architecture through all stages of the architectural history of these countries – from the final years of Historicism through Secessionism, the transition styles after World War I, Functionalism, developments after World War II and the efforts of contemporary architects to revive progressive traditions and match their strengths with European and

global trends. (Ausstellung „Great Villas of Visegrad Four and Slovenia“, Europäisches Parlament, Brüssel, 27.05.-27.06.2013)

In der Ausstellung im Architekturmuseum Wroclaw wurde nur die polnische Publikation auf großformatigen Plakaten ausgestellt, die an den Wänden entlang aufgehängt waren und die Besucher_innen umgaben. Gleichzeitig waren in der Mitte des Ausstellungsraumes in einer ehemaligen Kirche Bildschirme auf Augenhöhe angebracht. Auf diesen wurden die anderen Publikationen gezeigt.

Die Schrift ist nicht wirklich zu lesen, aber die Fotos sind sehr klar. Die Bilder blättern die Seiten des Buches nacheinander (chronologisch) durch. (Feldtagebuch „Via Villas“, Architekturmuseum Wroclaw, 21.03.2013)

Zudem waren in Wroclaw in der Ausstellung alle dargestellten Häuser auf einer Karte Polens vermerkt. Diese Karte und der Bezug zu den anderen Publikationen fehlten an den anderen Ausstellungsorten. Während in Ljubljana die tschechische und die slowenische Publikation gemeinsam gezeigt wurden, fanden sich in Budapest keine Hinweise mehr auf die anderen Bände. Lediglich an der Glastür, durch die der Zugang zum Ausstellungsraum erfolgt, war ein Flyer aufgehängt. Dieser wies auf eine Ausstellung im tschechischen Zentrum hin, welches sich in beziehungsweise neben der tschechischen Botschaft in Budapest befindet.

Außen ist nichts angeschlagen beziehungsweise es gibt keinerlei Hinweise auf die Ausstellung. Ich läute auf gut Glück und bekomme sehr schnell Antwort durch die Sprechanlage. Auf meine Frage, ob es möglich wäre, die Ausstellung über „Great Villas in the Czech Republic“ zu besichtigen, heißt es „Yes, a moment please“. Nach ca. einer Minute kommt eine sehr nette junge Angestellte die mich hinführt. Die Ausstellung ist in insgesamt 3 Räumen. Die Angestellte öffnet dann die Tür zum großen Raum (später, als sie kurz nochmal zurückgeht, um den Raum wieder ab zu schließen bemerkt sie, dass die Räume zur Botschaft gehören). (Feldtagebuch „Via Villas“, Budapest, 19.04.2013)

Das Projekt „Via Villas“ ist damit von zwei parallelen Netzwerkstrukturen geprägt. Diese bewirken, dass sich die Zusammenarbeit der offiziellen Kooperationspartner des Projekts nur auf Absprachen beziehen und so keine nachhaltigen Effekte für eine Zusammenarbeit gegeben sind. Die für die Durchführung relevante Kommunikation verläuft dagegen zwischen den Autor_innen der Bände und den jeweiligen verantwortlichen Mitarbeiter_innen von Foibos. Die national ausgerichteten, homogenen Autor_innenteams führen zudem dazu, dass die Kommunikation zwischen den Herausgebern und den jeweiligen tschechischen Angestellten die einzige Situation ist, in der interkulturelle Kommunikation dauerhaft stattfindet. Dabei entstanden zwar freundschaftliche Verbindungen zwischen den einzelnen Partnern, durch die Bestätigung der vorherigen Ansichten fand jedoch kein Lernprozess statt. Aufgrund der fehlenden Verbindungslinien zwischen allen Partnern und dem Zusammenlaufen aller Stränge über Foibos als Knotenpunkt wird auch die nationale Verankerung nicht aufgehoben. Dies führt zu fehlenden Verknüpfungen zwischen den Schaffensperioden der überregional tätigen Architekt_innen. Bezogen auf den Band „East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland Between the Wars“ (Lesnikowski und Šlapeta 1996), der die Architektur der auch von „Via Villas“ berücksichtigten Staaten in nationalen Grenzen abhandelt und von den gleichen Herausgebern stammt, vermerkt Ibelings (2011), dass die Frühwerke bedeutender Architekt_innen, die jedoch in unterschiedlichen Ländern entstanden sind, in diesen Teilen der Publikation durch eine regionale Aufteilung nicht enthalten sind.

Somit wurde das Projekt „Via Villas“ zwar in einem europäischen Kontext erstellt und erweitert eine nationale Publikationsreihe über deren Grenzen hinaus. Die einzelnen Versatzstücke werden nicht zu einem Ganzen zusammengefügt, sodass weder in der Durchführung noch in den sich daraus ergebenden Resultaten ein europäisches Bild entsteht. Dieses ist vom Leser der Bände selbst zu erstellen. Villenarchitektur wird zu einem eigenen, landesspezifischen Erbe, dass sich in europäische Trends des Wohnens und Bauens einordnen lässt, gleichzeitig

aber eigene, architektonische Merkmale aufweist und bewahrt. Welche Rolle die Europäische Konnotation für die Darstellung des kulturellen Erbes bedeutet, wird abschließend dargelegt.

6.6 Zwischenfazit: Europäisierung und Aufwertung kulturellen Erbes

All heritage is intangible, in so far as heritage is a moment, or a process, of re/constructing cultural and social values and meanings. It is a process, or indeed a performance, in which we as individuals, communities or nations, identify the values and cultural and social meanings that help us make sense of the present, our identities and sense of physical and social place. (Smith 2011, S. 39)

„Erbe“ bezieht sich zwar auf etwas Vergangenes und manchmal Vergängliches, dennoch ist es nach Ansicht der Archäologin und Anthropologin Laurajane Smith (2011) lebendig. Zum Erbe werden Gegenstände und Orte erst durch einen Moment aktiver Handlung, wie Erinnern, Gedenken und die Weitergabe von Wissen und Erlebnissen. Durch derartiges Handeln werden soziale und kulturelle Werte und Normen ausgedrückt. Diese können sowohl einen bewahrenden als auch einen progressiven Charakter beinhalten (vgl. Smith 2011). Architektur und Denkmäler sind nach Lähdesmäki (2012) demnach nur auf den ersten Blick eine objektive Art, auf das kulturelle Erbe Europas zu verweisen.

The rhetoric tends to emphasize the heritage of ‘original’ Europeans and the leading social strata, and draws attention from the cultural and social problems of the present-day cultural diversity and status of ‘European’ to the variety and commonness of styles and aesthetics of the past. (Lähdesmäki 2012, S. 72)

Häufig bildet das Erbe der alten beziehungsweise ersten Mitgliedsstaaten der Europäischen Union die Referenzfolie und nimmt eine höherwertige Ebene ein, wie auch „Via Villas“ zeigt. In diesem Projekt wird

die westeuropäische Referenz nicht hinterfragt und die Zusammenarbeit zielt darauf hin, sich diesem Bild anzunähern und die eigenen Monumente und Architektur als relevantes europäisches Erbe zu markieren. Dies soll über die Zuschreibung und Inszenierung von Modernität, Fortschritt und Reichtum, die als erstrebenswerte europäische Merkmale gekennzeichnet werden, erreicht werden. Gleichzeitig wird damit auch die Verwertung des eigenen architektonischen Erbes möglich. Sobald etwas zum Erbe erklärt wird, unterliegt dieses Prozessen von Aufwertung und Abschätzung (vgl. Kirshenblatt-Gimblett 2006, S. 193). Unter Abschätzung wird die Bestimmung des Wertes, der dem Erbe von der Bevölkerung zugewiesen wird, verstanden, wohingegen Aufwertungsprozesse durch Historiker, öffentliche Debatten und Überlegungen in Gang gesetzt werden (vgl. Klamer und Zuidhof 1999, S. 31). Dadurch, dass das auf diese Weise gekennzeichnete Artefakt beispielsweise touristisch beworben werden kann, nimmt dessen zugeschriebener Wert weiter zu. „Erbe“ wird damit zu einem Produkt, welches geordnet und bewahrt werden muss. Um diese Kategorisierung, Einordnung, Listung und Archivierung kümmern sich meist spezialisierte Stellen, die diesen Prozess als relevant für die Existenz von Erbe ansehen (vgl. Harrison 2013, S. 6). Diese Art der Kategorisierung, Ordnung und Bewahrung trifft auch auf den Umgang mit kulturellem Erbe seitens des Projekts „Childhood“ zu, welches eine digitale Archivierung von „europäischen“ Kindheitserinnerungen anstrebt. Durch den Verweis auf kulturelle und soziale Werte und Normen, die sich in als Erbe gedeuteten Objekten, Orten und Ritualen ausdrücken, geht es hier jedoch weniger um die ökonomische, touristische oder kreativwirtschaftliche Verwertung von Räumen und Objekten, sondern um die Schaffung eines gemeinsamen Erinnerungsraumes.

Kulturellem Erbe wird auch von Seiten der Politik Bedeutung für die Bildung von Identitäten und Gemeinschaften zugeschrieben. Zum einen handelt es sich dabei um eine der Zielsetzungen der Kulturpolitik der Europäischen Union (siehe 4.1), zum anderen betonen die verschiedenen Politiker_innen im Projekt „Via Villas“ die Bedeutung der Architektur für die nationale Gemeinschaft. „Erbe“ wird damit politisch gesteuert und gesetzt. Von Seiten der Politik wird einerseits

die Definition und Deklaration von Erbe über die Entscheidungen für oder gegen Museen, für oder gegen die Entwicklung von Kollektionen oder für oder gegen die Bewahrung von verschiedenen Räumen gesteuert. Auch die Förderpolitik der Europäischen Union trifft Entscheidungen darüber, welche Inhalte und welche Kooperationen umgesetzt werden oder scheitern. Neben den Konsequenzen, die diese Entscheidungen für das Verständnis von Erbe haben und den Definitionen von Identitäten und Zugehörigkeiten, die damit ausgedrückt werden, führen die Handlungen rund um das Bewahren und die Weitergabe von Erbe auch zu Netzwerken und Verbindungen zwischen den Akteur_innen, wie die Projekte „Childhood“ und „Via Villas“ teilweise darlegen.

These networks and relations are facilitated through activities in which social and cultural values, meanings and understandings both about the past and present are something explicitly, and sometimes implicitly, worked out, inspected, considered, rejected, embraced or transformed. Identity is not simply something produced or represented by heritage places or heritage moments, but is something actively and continually recreated and negotiated as people, communities and institutions reinterpret, remember, forget and reassess the meaning of the past in terms of the social, cultural and political needs of the present. Heritage is a cultural process or embodied performance, which occurs at a number of different levels and contexts. (Smith 2011, S. 24)

Die Handlungen zwischen diesen Akteur_innen bedingen dann eventuell das Zusammengehörigkeitsgefühl, nach dem die Europäische Union trachtet. Im Folgenden wird abschließend analysiert, wie europäische Kulturpolitik von den Akteur_innen des Feldes künstlerischer Produktion umgesetzt und deren Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge ausgehandelt werden.

7 Europäische Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit

Bei der Betrachtung der vier untersuchten Projekte wurde deutlich, dass zwischen diesen einerseits verschiedene Gemeinsamkeiten bestehen, aber auch unterschiedliche Konzepte und Ansätze verfolgt wurden. Das Streben nach Innovation und Originalität war allen Projekten zu eigen, entweder über die Schaffung von neuartigen Darstellungsformen und Konzepten oder durch die Hervorhebung von in Vergessenheit geratenen fortschrittlichen Erfindungen. Durch unkonventionelles Vorgehen verfolgten die Projekte das Ziel, sich von anderen Akteur_innen im Feld künstlerischer Produktion abzugrenzen. Gleichzeitig lag bei der Betonung von gemeinsamem modernem und hochwertigem Erbe der Fokus auf der Bildung von Zusammengehörigkeit. Die Stärkung eines Gemeinschaftsgefühls war ein Ziel aller untersuchten Projekte. Die Art und Weise der Zugehörigkeit unterschied sich jedoch. Bei „Connect Connect“ stand Verbindendes zwischen den einzelnen Teilprojekten nicht im Zentrum des Projekts, die Suche nach Gemeinsamkeiten innerhalb der Künstler_innenduos bildete aber die Basis für die Entstehung der einzelnen Produktionen aus dem Freiraum der leeren Bühne heraus. Im Projekt „Emergency Entrance“ hingegen war die Etablierung von Beziehungen zwischen den Akteur_innen das Ziel der Kooperation. Die Verbindungslinien zwischen allen Beteiligten wurden jedoch kaum inhaltlich in die Stücke mit hineingetragen, sondern nur innerhalb der Workshoppräsentationen angedeutet. Das Projekt „Childhood“ setzte zwar auf Gemeinsamkeiten, innerhalb der Durchführung der Kooperation traten dabei deutliche Diskrepanzen hervor. „Via Villas“ zielte zwar einerseits auf die Erweiterung eines europäischen architektonischen Erbes ab, hob jedoch lokale und regional verankerte Eigenheiten hervor. Die geförderten Projekte und auch die Intention der europäischen Kulturpolitik bewegen sich damit in einem Spannungsfeld zwischen Abgrenzung und Zusammengehörigkeit. Im folgenden Kapitel werden diese auf den ersten Blick

unvereinbaren Pole in einer vergleichenden Analyse der beforschten Projekte, deren Entstehungskontext sowie deren Umfeld und Intention, untersucht. Dazu wurden alle erhobenen Daten in Anlehnung an „Grounded Theory“ ausgewertet (siehe 5.1.2).

Die Kulturpolitik der Europäischen Union unterstützt die Praktiken von Künstler_innen, die aufgrund unsicherer Arbeitsbedingungen meist in *formale und informelle Netzwerke eingebunden* sind. Diese Verbindungslinien tragen ursächlich zur Bildung von Kooperationen bei. Gleichzeitig handeln die einzelnen kulturellen Einrichtungen im *Kontext des Feldes künstlerischer Produktion*, welches die Akteur_innen beeinflusst und die Steuerungsentention der Europäischen Kommission unterstützt oder intervenierend auf diese einwirkt. Die Durchführung der geförderten Projekte basiert auf *Kooperationen als Standard künstlerischer Tätigkeit* auf europäischer Ebene. All dies führt dazu, dass Kulturpolitik als ein Phänomen erscheint, welches auf den ersten Blick *Widersprüchliches in sich vereinbaren* muss und kann. Die Konsequenz daraus ist, dass *Kunst als kollektiver Aushandlungsprozess von kultureller, sozialer, disziplinärer und institutioneller Diversität* fungiert.

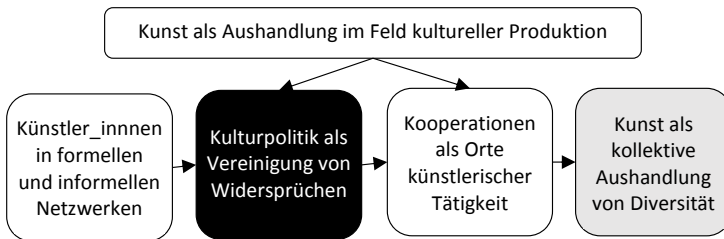


Abbildung 55: Europäische Kulturpolitik zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit, eigene Darstellung

Wie sich das Feld künstlerischer Produktion im Bereich kultureller Kooperationsprojekte positioniert, sein Wissen und seine Ressourcen einsetzt, die Anforderungen der Europäischen Kommission umsetzt und eigenen Bedürfnissen gerecht wird, wird im Folgenden analysiert. Dabei stellte sich heraus, dass sich die Künstler_innen permanent

zwischen Zugehörigkeit und Distinktion bewegen, so dass einerseits neue Gruppen und Gemeinschaften entstehen, diese jedoch zugleich Abgrenzungsmechanismen in Gang setzen oder auf diese abzielen.

7.1 Was will „die Kunst“?⁷⁸ Kunst als Aushandlung im Feld der Kulturproduktion

Das Feld der Kulturproduktion hat sich jedoch nicht allein infolge der Bildungsexplosion der 1960er und 1970er Jahre und eines neuen massenhaften Zulaufs radikal verändert, sondern selbst eine massive Ausweitung erfahren und sich zu einer beachtlichen neuen Industrie mit einem breiten Arbeitsmarkt entwickelt. Unsere fortgeschrittenen Konsumgesellschaften haben nicht zuletzt Kultur selbst zu einem bevorzugten Konsumgut gemacht und unsere Freizeit- und Erlebnisgesellschaft hat sie zu einem privilegierten Tummelfeld für Selbstverwirklicher aller Schattierungen stilisiert. Die zunehmende Marktvergesellschaftung des Kulturellen hat sich in einer enormen Verbreiterung des Spektrums hier angesiedelter Berufs- und Tätigkeitsfelder niedergeschlagen, die miteinander in harter Konkurrenz um Legitimation stehen und immer neue Hierarchisierungen und Distinktionsmechanismen hervorbringen. (Schultheis 2005, S. 376)

Die durch die Europäische Kommission gewährten Mittel bildeten einen starken Anreiz für die Durchführung der Kooperationsprojekte, wie die untersuchten Einzelfälle zeigten. Des Weiteren stellte sich aber ebenfalls heraus, dass die finanzielle Unterstützung teilweise eher als „Mittel zum Zweck“ angesehen wurde, da mit der Bewilligung des Projekts ein hoher Grad an Prestige für die Kooperationspartner, sowie für die Durchführenden, verbunden ist. Dies bedingt, dass im Folgenden weitere Gelder eingeworben werden können, die zur Begleichung eines Teils der Kosten des Projekts verwendet werden. Ein weiterer moti-

⁷⁸ Unter „der Kunst“ wird in vorliegender Arbeit das Feld der Kulturproduktion verstanden, welches sich aus spezifischen Werten und Normen speist und zwischen einer „L'art pour l'art“, also der unabhängigen und auf künstlerischen, ästhetischen Formaten bedachten und einer an wirtschaftlichen Bedingungen und Handlungen ausgerichteten künstlerischen Tätigkeit oszilliert (siehe hierzu auch 3.3).

vierender Aspekt ist die gegenüber der Forscherin angegebene Möglichkeit, aus institutionellen und institutionalisierten Traditionen der eigenen Häuser „auszubrechen“. Dies erlaubt die Erprobung von neuen Ausstellungskonzepten oder ungewohnten Bühnenformen. Vor allem die Projekte „Childhood“ und „Emergency Entrance“, welche von klassischen Staatstheaterproduktionen abweichen wollten, führten diesen Punkt an. Auch das Projekt „Connect Connect“ verfolgte ein Konzept der Suche nach innovativen Ausdrucksformen. Gleichzeitig ermöglichten die einzelnen Partnerorganisationen Nachwuchskünstler_innen sich in einem geschützten Rahmen auszuprobieren. Damit wird deutlich, dass die Intention der einzelnen Akteur_innen an den Projekten mitzuwirken ebenfalls durch Aushandlungsprozesse im Feld der künstlerischen Produktion gespeist wird. In diesem streben die Einrichtungen nach Renommee, Innovation, und institutioneller Freiheit. Ebenso sind diese stetig auf der Suche nach Nachwuchs. Alle diese Faktoren sind Anknüpfungspunkte für die politische Steuerung der Kooperationen. Parallel ergeben sich dadurch auch Faktoren, die der Umsetzung einer europäischen Kulturpolitik entgegenstehen können. Dieser Kontext sowie die intervenierenden Bedingungen des Phänomens „Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit“ werden im Folgenden näher betrachtet.

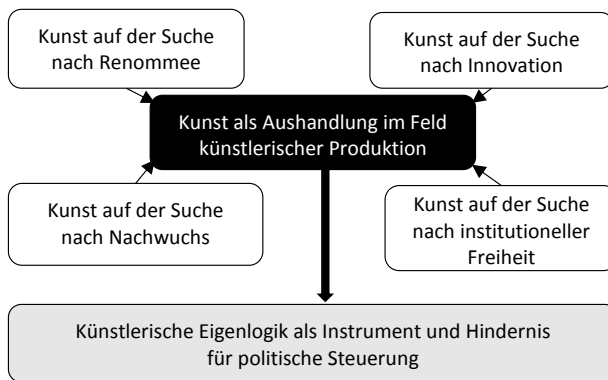


Abbildung 56: Detail: Was will „die Kunst“?, eigene Darstellung

7.1.1 Kunst auf der Suche nach Renommee

Kaschuba (2008) spricht davon, dass die Europäische Kommission in ihrer Selbstpräsentation, deren Aspekte von Quenzel (2005) herausgearbeitet wurden, ein kulturpolitisches Konzept verfolgt, welches auf Ansehen und Prestige setzt und damit ebenfalls einen hegemonialen Anspruch auslösen kann.

Europäisch war und bleibt offensichtlich ein hochwertiges kulturelles Markenlabel. (Kaschuba 2008, S. 214)

Die Bedeutung der Projekte für das eigene Renommee sowie die Aufwertung des eigenen Netzwerkes spricht die Dramaturgin des Schauspielhaus Graz, Regina Guhl, an:

Also das hat ganz viel Renommee sozusagen gebracht, hat ganz viele, also z.B. jetzt zwei prominente deutsche Theater, die bislang gefehlt haben, bewogen wieder in die UTE [Europäische Theaterunion] einzutreten, also nicht nur das, aber das war sozusagen, also das Netzwerk wächst und das daraus sozusagen, für die Europäische Theaterunion wieder ein Zuwachs an Projektenergie und Leidenschaft weckt, also im Moment gehen ganz starke Impulse von Belgrad aus, die, mit denen wir im Dialog sind, [...] vielleicht auch Zusammenarbeiten, also an der Schiene stricken wir jetzt gerade und dann wieder andere Orte aus der UTE-Gruppe und wir müssen jetzt gucken so langsam wie wir das wieder in die Antragprosa, in die EU-Formate kriegen. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

Badenoch (2014) verweist ebenfalls auf die zugeschriebene Bedeutung etwas „Europäischen“, wenn er davon spricht, dass mit dem Label „Europäisch“ verschiedene Wertzuwächse verbunden sind. Einerseits wird damit die Hoffnung auf einen Publikumszuwachs verbunden. Andererseits können auf diese Weise verstärkt Fördermittel für neue Projekte und Digitalisierungswünsche beantragt werden (vgl.

Badenoch 2014, S. 45). Durch die positive Besetzung des Begriffs „Europäisch“ werden die Projekte auch von einzelnen Akteur_innen genutzt, um das eigene Bild beziehungsweise die Wahrnehmung der eigenen Persönlichkeit zu steuern. So wurde der Forscherin bei der Aufführung des Stücks „My neighbour, my enemy“ in Prag im September 2011 von der angesprochenen Türöffnerin berichtet, dass der tschechische Schauspieler das Projekt mit seinem Namen aufwertet. Gleichzeitig konnte er damit seine eigene politische Position als gegen Rassismus stehend markieren. Ein Schritt, der vermutlich durch die Diskussionen um das Maß an Rechtsradikalität der Texte einer Band, in der er in seiner Jugend spielte, beeinflusst war. Diese Strategien lassen die Akteur_innen demnach bewusst in ihre Tätigkeiten mit einfließen.

Zur monetären Entlohnung für die Tätigkeit innerhalb des Projektes kommt in diesem Falle die Steigerung des eigenen Marktwertes im Feld künstlerischer Produktion für die Akteur_innen hinzu, die sich damit eine Aufwertung der eigenen Person sowie die Erschließung neuer Betätigungsfelder erhoffen. Wie sich dies auf individueller Ebene der Künstler_innen ausdrückt, wird in Punkt VII.7.3. genauer analysiert. Von Seiten der Institutionen ist der Zuwachs an Prestige und eine damit verbundene Abgrenzung von Konkurrenten auf dem Feld künstlerischer Produktion mit ausschlaggebend für die Teilnahme an den Projekten. Dies ist jedoch nicht die einzige Anforderung, die von Seiten der „Kunst“ an die Einrichtungen herangetragen wird.

7.1.2 Kunst auf der Suche nach Nachwuchs

Aus dem Material entstanden sechs ästhetisch und inhaltlich vollkommen unterschiedliche Theaterabende: experimentell, witzig, hochemotional, grotesk oder ganz still erzählt. Aber alle zeugen von persönlicher Augen- und Ohrenzeugenschaft und in allen positionieren sich junge Künstler aus den Festungen Europa und Israel als Bürger ihrer Stadt, ihres Staates oder ihrer Staatengemeinschaft. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.5)

Das Projekt „Emergency Entrance“ spricht in der Beschreibung des Projekts von jungen Künstler_innen, die für die einzelnen Produktionen verantwortlich zeigen. Dieser Verweis auf das Alter ist jedoch irreführend, da die einzelnen Schauspieler_innen und Regisseur_innen verschiedenen Altersstufen angehörten.

Ein Fördersystem aus Autorentheatertagen, Stückemärkten, Stipendien und Ausbildungsstudiengängen für Szenisches Schreiben produziert eine mehr oder weniger homogene Gruppe, in der primär das Alter das verbindende Kriterium ist. (Englhart 2013, S. 115)

Hier spiegelt sich die Forderung nach möglichst jungen Nachwuchsdarsteller_innen wider. So wurde auch im Projekt „Via Villas“ neben der Durchführung der Kooperation von Seiten des Koordinators ein Nachwuchswettbewerb ausgerichtet, der sich an Architekturstudent_innen richtete. Damit bezogen neben „Connect Connect“, welches die Förderung von Nachwuchskünstler_innen explizit zum Ziel hatte, auch die anderen untersuchten Projekte diese in ihre Konzepte mit ein und erfüllten die Forderung des deutschen Regisseurs Goebbels (2013) nach neuen Formen der Ausbildung.

Was uns auch fehlt, sind Ausbildungsinstitutionen für Theater und Musiktheater, die ebenso frei sind; die Anderes als den bestehenden „Markt“ im Blick haben, sondern selbst schon Labore sind, in denen die jungen Studierenden den Spielraum haben, eine eigene Ästhetik zu entwickeln – für die Zukunft der Künste jenseits bekannter Disziplinen. (Goebbels 2013, S. 31)

Der Anspruch auf Nachwuchskräfte ist jedoch zweischneidig. Einerseits werden diese von Seiten der etablierten Akteur_innen des Feldes der Kulturproduktion gefördert, andererseits wird den Institutionen im Prozess der Förderung die Schaffung von Freiräumen für die Entwicklung von innovativen Formen auferlegt. Das stetige Erneuerungsdispositiv trifft neben den Akteur_innen, die im Feld künstlerischer Produktion tätig sind, auch deren Inhalte und Ausbildungsformen.

7.1.3 Kunst auf der Suche nach Innovation

Bezüglich der Darstellungsformen wurde davon ausgegangen, dass sich etablierte Konzepte durchsetzen würden. Dies bestätigte sich in den untersuchten Projekten auf den ersten Blick, da Ausstellungen sowie Theaterdarbietungen durchgeführt wurden. Zugleich betonten die Partner, dass sie mit verschiedenen Formen innerhalb dieser Bereiche experimentierten. So ist im Projekt „Childhood“ eine virtuelle Ausstellung entstanden, im Projekt „Connect Connect“ wurde eine Zusammenarbeit unterschiedlicher Künstler_innen erprobt und im Projekt „Emergency Entrance“ wandten sich Staatstheater Dokumentartheaterformen zu, um die Schauspieler_innen stärker in die Konzeption der Stücke einzubinden. Den Erwartungen der Beteiligten an die Kooperation und deren Originalität wurden dabei auch die Grenzen der eigenen Vorstellungen von Innovation aufgezeigt, da diese auf die Rahmenbedingungen in den verschiedenen Institutionen trafen, die gleichzeitig das eigenen Label schärfen und nicht verwässern wollten.

Aber sie [Ioanna Violet] sagt auch, dass sie sich für ihre Gegenstände etwas anderes gewünscht hätte, so würde zu einem interaktiven Spiel eine Person gehören, die es anleitet, aber das ist in Museen meist nicht vorgesehen, sie weist auf die verschiedenen Konzepte hin, und dass man erst mal ein Museum finden muss, die mit dem Konzept (das sie will, sich vorstellt) etwas anfangen kann, denn wenn sie, d.h. die Museen eine andere Ausstellungsweise gewöhnt sind, werden sie sich nicht ändern, [...] jeder will seine Spezialisierung beibehalten. (Feldtagebuch „Childhood“, Lębork, 22.03.2013)

Innovation erhoffen sich die unterschiedlichen Organisationen auch durch die Förderung des Nachwuchses (siehe 6.2.3), der Grenzen überschreiten und originelle Wege beschreiten soll.

Sie werden dem Innovationsanspruch gerecht, dem das Theater als Teil des modernen Kunstsystems genügen muss und der im Theater in der Regie und in der Vorstellung von neuen Theatertexten unter anderem in den Attributen ‚grenzüberschreitend‘ und ‚radikal‘ zum Ausdruck

kommt, wie es etwa der Titel des Festivals Radikal jung anzeigt. Die gewollte doppelte Interpretationsmöglichkeit des Titels Radikal jung ist selbstentlarvend – junge Regie soll radikal sein, aber eben auch: Der engagierte Regisseur hat radikal jung im Sinne von extrem jung zu sein, was obszön anmutet. (Englhart 2013, S. 117–118)

Dadurch stehen die Nachwuchskünstler_innen vor einem Dilemma, da ihnen nur eine sehr begrenzte Zeit bleibt, in der sie in dieses Anforderungsschema passen. Zudem sind viele Grenzen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene scheinbar überwunden und ausgeschöpft, auch durch den Mentor René Pollesch des Projekts „Connect Connect“.

Wie soll die jüngere Generation die Inszenierungsästhetiken von Schlee, Marthaler, Pollesch, Goebbels oder Stemann⁷⁹ noch ‚radikal‘ überbieten? Sie soll Avantgarde sein, obwohl es ein ästhetisches ‚Vorne‘ nicht mehr geben kann. (Englhart 2013, S. 117)

Die auf der Bühne vorhandenen Figuren, Handlungen, Dialoge und Zeiten wurden bereits von den heute etablierten Künstler_innen aufgelöst. Die Dekonstruktion scheint damit den jungen Nachwuchskünstler_innen nicht mehr als Ziel, sondern nur als teilweise genutzte Inszenierung sinnvoll.

Lyrics handelt von den Abgründen pop-kultureller Identitätsproduktion und setzt sich kritisch und unterhaltsam mit Profilierungsparanoia und Selbstvermarktung im Namen der Kunst auseinander. Es geht um den Spagat zwischen Anarchie und Tradition, den Hass gegen alles, was

79 Einar Schlee (1944 – 2001) war ein deutscher Theaterregisseur, der einen Chor in seinen Inszenierungen integrierte und diesen wieder zum inhaltlichen Bühnenelement machte. Christoph Marthaler ist ein Schweizer Regisseur und Musiker, dessen Bühnenfiguren oft altmodisch gekleidet sind und damit wie aus der Zeit gefallen wirken. Der deutsche Regisseur, Musiker und Professor für Angewandte Theaterwissenschaft, Heiner Goebbels, entwickelt vor allem Musiktheater-Stücke. Nicolas Stemann ist ein deutscher Regisseur, dessen Stücke sich dadurch auszeichnen, dass sie an den verschiedenen Spielorten in einer weiterentwickelten und angepassten Form stark verändert aufgeführt werden.

mit dem Abflauen vorgefertigter Erfahrungen und Konsens zu tun hat – letztlich um das Paradox, durch die Auflehnung gegen die Mechanismen des Kulturbetriebs für selbigen gerade besonders interessant zu sein und darum, wie es ist, kein bisschen schauspielern zu können und es trotzdem zu tun. (Beschreibung Lyrics, Programmheft der Aufführung in München, 24.11.2011)

So geht es „Lyrics“ auf den ersten Blick auch nicht mehr darum, Grenzen zu überwinden, sondern sich als Stück allen Anforderungen an die Überwindung von Grenzen und die Radikalität zu entziehen, sei es in künstlerischer, sei es in ökonomischer Hinsicht. Helene Hegemann stellt als Mentee ihr Interesse an der Auslotung von Gruppenprozessen, die verbrachte Zeit mit ihren Freund_innen am Übergang von der Ausbildung ins Berufsleben oder Studium in den Vordergrund, und scheint sich damit von den Anforderungen des künstlerischen Feldes und der Interaktion mit den Zuschauer_innen loszulösen. Einerseits beschreibt die Ankündigung das Stück dann genau aus diesem Grunde wieder als interessant und verwertbar, da es sich um etwas Neues handelt, andererseits wird die Darstellung von den Kritiker_innen als „bedeutungslos“ für das Publikum wahrgenommen und die Missbilligung des Kunstmarktes führt dazu, dass das Stück von den anwesenden Festivalkurator_innen nicht weiter beachtet wird. Das Mentoringprojekt „Connect Connect“ erfüllte damit nur in Hinsicht an die freie Gestaltung der Nachwuchsförderung die Ansprüche des Feldes künstlerischer Produktion. Das Wechselspiel zwischen Freiräumen für die Schaffung von Innovationen und den Einschränkungen einer institutionellen und bürokratischen Einrichtung wurden auch von der Pariser Partnerin des Projekts „Childhood“, Ioanna Violet betont (siehe 6.4.3) und soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

7.1.4 Kunst auf der Suche nach institutioneller Freiheit

Many artists and cultural workers try to use these official European networks to create informal ones that may offer alternative approaches and enable them to work outside the fold. (Karaca 2009, S. 34)

Die einzelnen Akteur_innen erwünschten sich von der Durchführung der Kooperationsprojekte die Möglichkeit, den institutionellen Rahmenbedingungen ihrer alltäglichen Arbeit auszuweichen. Dies war vor allem in den Projekten „Childhood“ und „Emergency Entrance“ der Fall. Für die Schauspieler_innen des Theaterprojekts war dabei von Bedeutung, über neue Konzepte und andere Darstellungsformen ein anderes Publikum ansprechen zu können und die Erwartungshaltung der Besucher_innen brechen zu können. Die Diskrepanz zwischen den verschiedenen Besuchergruppen wurde vor allem am Eröffnungsabend des Festivals in Graz deutlich, als sich in das ältere Publikum in Abendgarderobe eines Nationaltheaters einige jüngere Besucher_innen in Alltagskleidung mischten. In den folgenden Tagen setzte die legerere Kleiderordnung der Zuschauer_innen des „freien Theaters“ dann den Standard. In Tel Aviv wurde der Forscherin von verschiedenen Seiten berichtet, dass das israelische Publikum daran gewöhnt sei, sich zu amüsieren und Erklärungen präsentiert zu bekommen. Den Besucher_innen wurde wenig Motivation zum Selberdenken zugeschrieben.

Yuval [Shlomovitch] erklärt das am Ende so, dass das israelische Publikum daran gewöhnt ist, unterhalten zu werden, Lösungen präsentiert zu bekommen. Wenn etwas zum Selberdenken da ist, werden sie ungeduldig. (Feldtagebuch „Emergency Entrance“, Tel Aviv, 16.03.2013)

Bei der Betrachtung einer der Teilausstellungen des Projekts „Childhood“ in Bukarest war die Forscherin hingegen von der Ausstattungs-gestaltung überrascht, die sich nicht mit den Eindrücken aus den anderen Museumsteilen deckte.

Mein erster Eindruck ist Überraschung über die gute (mein Eindruck) Konzeption der Ausstellung, sowie die zahlreichen Details, mit denen eine gelungene Atmosphäre geschaffen wird. Im Gegensatz zum eher ‚altbacken‘ wirkenden Museum, was durch das Beharren auf ‚alten‘, historischen Gegenständen ausgelöst wird, wird hier das Bild der Ausstellung des Vergangenen, Folkloristischen durch die modernen Gegenstände (bis hin zu IKEA) und das Verbinden beider Welten durch die Platzierung

der Gegenstände nebeneinander sowie der Fotos, die manchmal beide Elemente verbinden und dem Eindruck des Veralteten widersprechen, aufgelöst und aufgelockert. (Feldtagebuch „Childhood“, Bukarest 2012, 15.07.2012)

Die Kuratorin der Ausstellung, Lila Passima, gab der Forscherin gegenüber an, dass dies im Rahmen des Projektes möglich war, obgleich dies für das Museum eine andere Arbeitsweise bedurfte. Gleichzeitig erfüllen die Vorgaben der Europäischen Kommission durch die Förderung einer temporären Zusammenarbeit zwischen öffentlichen und freien Trägern eine der Forderungen der kontrovers diskutierten Streitschrift „Der Kulturinfarkt“ von 2012⁸⁰:

Die Aufgabe der Zukunft wird es sein, das öffentliche Theaterangebot anzupassen, entweder durch Rückbau oder Umbau. Umbau meint: Weg vom Ensembletheater hin zu einem europaweit vernetzten Koproduktionssystem, in dem Häuser flexibel und ressourcenangepasst operieren können. Damit käme die freie Theater- und Tanzszene endlich zu den verdienten Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten bei deutlich geringeren Kosten. (Haselbach 2012, S. 245)

Auch Heiner Goebbels (2012) schließt sich dieser Forderung in seiner Rede auf dem Forum d'Avignon an, wenn er die Krise der Kulturförderung als Chance begreift.

Als Chance, neue, andere, zeitgenössische Produktionsweisen modellhaft zu schaffen. Produktionsweisen, die keiner institutionellen Schwerkraft unterliegen, sondern sich als Labor der Zukunft eignen. Es gibt sie ja längst, die europäisch vernetzten Initiativen, die frei arbeiten, die hoch produktiv sind und große Ausstrahlung haben. (Goebbels 2012)

⁸⁰ Zur Kritik an der Publikation „Der Kulturinfarkt“ (Haselbach 2012) siehe Lynen (2012), Wagner (2012).

Die Suche nach Freiheit von Seiten des Feldes künstlerischer Produktion wird damit einerseits genutzt, um sich einem Kostendruck von Seiten der Politik zu beugen, andererseits erhoffen sich die Akteur_innen des Feldes davon eine verstärkte Zuwendung zu freien und als hoch innovativ angesehenen, europäisch vernetzten und flexiblen Akteur_innen im Gegensatz zu den in institutionelle Strukturen eingebundenen Künstler_innen. Unterdessen werden diese Forderungen von Akteur_innen erhoben, die selbst im Rahmen institutioneller Einrichtungen agieren und mit diesen verwoben sind, während sie sich als Vorreiter von Innovation und Freiräumen inszenieren.

7.1.5 Fazit: Kunst als Instrument und Hindernis für politische Steuerung

Die künstlerischen Akteur_innen streben nach Innovation und Renommee, wodurch sie im Feld künstlerischer Produktion wahrgenommen werden. Die Kunst als Mittel der Distinktion wird von Seiten der Europäischen Kommission im Rahmen ihrer kulturpolitischen Förderung durchaus unterstützt. Durch den Hinweis auf die international agierenden Künstler_innen, deren Tätigkeit gefördert werden soll, handelt es sich hier allerdings eher um die Abgrenzung beziehungsweise Wettbewerbsfähigkeit im internationalen Kreativsektor (siehe 4.4). Auf diese Weise soll ein wirtschaftlicher Vorteil ausgespielt werden, der innovativem Handeln generell zugeschrieben und damit ebenfalls von der Europäischen Kommission als wünschenswertes Ziel ins Auge gefasst wird. Der Ansporn zur Innovation wird vom Feld der kulturellen Produktion oft durch die Suche nach Nachwuchs beziehungsweise jungen Künstler_innen, die noch unbekannt und „unverbraucht“ sind, beantwortet. Indem möglichst junge Akteur_innen einbezogen und in Netzwerke eingebunden werden, wirken sie in der Logik der Europäischen Kommission gleichsam als Nebeneffekt verstärkt als Multiplikator_innen über einen langen Schaffensprozess fort, da ihr künstlerisches Wirken zu indirekten Gruppenkontakten führt.

The policy implications are also important. The potency of indirect contact means that intergroup contact has positive consequences not only for

the participants but also for non-participants whose friends and acquaintances had such contact—providing the contact is public. (Pettigrew et al. 2007, S. 422)

Dies setzt jedoch voraus, dass die einzelnen Akteur_innen sich als Teil einer Gruppe beziehungsweise Europäer_innen verstehen und sich nicht nur als Künstler_innen, die sich den Anforderungen des Feldes künstlerischer Produktion stellen, begreifen. Inwieweit „Europa“ zur Referenz für die Akteur_innen wird, wird in Punkt 7.4.4 detaillierter erläutert. Die Vernetzung zwischen den Partnern entspricht aber auf jeden Fall ebenfalls der Intention der Europäischen Kommission. Gleichzeitig wurde von Seiten der Kooperationen teilweise eine Verbindung innerhalb staatlicher Grenzen durchgeführt und disziplinäre kulturelle Grenzen überwunden. Damit wurde deutlich, dass die untersuchten Projekte zwar, wie vermutet, den vorgegebenen Mechanismen folgen, allerdings auch eigene Zielsetzungen im Blick haben, die teilweise oder eher zufällig mit der Intention der Europäischen Kommission übereinstimmen. Die finanzielle Förderung ermöglicht den beteiligten Akteur_innen Freiräume außerhalb der institutionellen Rahmenbedingungen, in die diese eingebunden sind. Wie die Steuerung und der Eingriff der Europäischen Kommission sich auf die künstlerischen Akteur_innen und Einrichtungen auswirken, ist genauer zu betrachten.

7.2 Europa macht Kunst: Kooperationen als Orte künstlerischen Handelns

Die Handlungsstrategie der Europäischen Kommission für die Umsetzung ihrer politischen Inhalte und Ziele beruht zum großen Teil auf Kooperationsprojekten. Durch die Förderung der Zusammenarbeit verschiedener kultureller Einrichtungen gibt die Europäische Kommission Standards für die Durchführung der Kooperationsprojekte vor. Zudem nimmt sie über die Teilfinanzierung und die damit verbundene nötige weitere Bereitstellung oder Einwerbung von Geldern

Einfluss auf die Ausgabe der Eigenmittel der verschiedenen Institutionen sowie auf die Art der Projekte, die von verschiedenen staatlichen und privaten Trägern unterstützt werden. Kooperationen werden so zu *Orte künstlerischen Handelns auf europäischer Ebene*, an denen *Wissen um die Finanzierung* und Durchführung der Zusammenarbeit gebündelt und die vorhandenen *wirtschaftlichen und sozialen Ressourcen gezielt eingesetzt werden*. Die Kooperationen stehen für einen *europäischen Standard von Projekten*, der den einzelnen Akteur_innen den erwünschten kreativen Freiraum lässt und der gleichzeitig daraufhin ausgelegt ist, *den Austausch zwischen diesen Akteur_innen zu forcieren*.

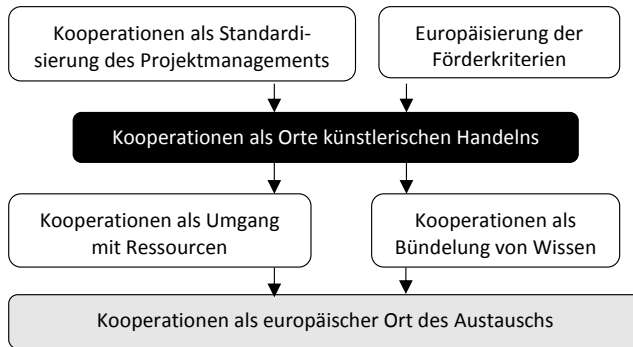


Abbildung 57: Detail: Europa macht Kunst, eigene Darstellung

7.2.1 Kooperationen als „europäische“ Standards des Projektmanagements

The EU now finances a large number of projects in the member states in the following ‘fields of activity’: cinema and audiovisual media, dance, education and training in the arts, books, music, cultural heritage and theatre. While Brussels is bound by treaty to pay heed to the rich cultural diversity of Europe and is not authorised to harmonise legal and administrative regulations of the member states in the cultural sector, it nevertheless has had the effect of standardising policy formats across the EU in those areas in which it becomes involved. (Burns und Van der Will 2003, S. 136)

In der Untersuchung von Sanchez Salgado (2014) konnte diese Auswirkungen der europäischen Anforderungen auf zivilgesellschaftliche Einrichtungen feststellen. So änderten sich die Organisationsstruktur und die Strategien der jeweiligen Institutionen.

Once specific CSO⁸¹s decided to go European, European rules and requirements led to significant transformations. This study identifies changes in the organizational form, the strategies or repertoires of action and the introduction of European practices (for example, transnationality). (Sanchez Salgado 2014, S. 11–12)

Bei der Untersuchung der einzelnen europäischen Kooperationsprojekte wurden ebenfalls Auswirkungen sowohl auf die administrativen Strukturen und Standards der beteiligten Einrichtungen, als auch auf die konzeptionelle Arbeit der einzelnen Projektpartner innerhalb der jeweiligen Organisationen festgestellt. Neben der Aufteilung der einzelnen Positionen nach den finanziellen Abrechnungsrichtlinien der Europäischen Kommission übernahmen beziehungsweise überarbeiteten die Organisationen künstlerische Formate, die die Koordinatoren der Projekte zur Disposition stellten, seien es dokumentarische Theaterstücke oder audiovisuelle Ausstellungskonzepte. Für Einrichtungen, die neue Konzepte oder Formate in ihrer jeweiligen Institution einführen wollten, bedeutete die Teilnahme an der Kooperation die Verstärkung des bis dahin Außergewöhnlichen.

Bedingt völlig andere Arbeitsweisen, bedingt eine größere, wenn man so will, Ungenauigkeit, in manchen Punkten, eine größere Genauigkeit im Forschen nach dem, was wirklich wichtig ist. Rollen sind jetzt nicht so wichtig, und jetzt wissen wir, also es ist ein unglaublicher Schub und der ist auch nachhaltig, diese Dinge sind von da an selbstverständlich, die sind von da an entspannter. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

81 Unter „Civil Society Organisations“ (CSO) werden alle Formate, in den sich die Zivilgesellschaft auf freiwilliger Basis organisiert, zusammengefasst, siehe auch 3.3.

Im Anschluss an das Projekt „Emergency Entrance“ wurden am Schauspielhaus Graz weitere Gastspiele und Workshops mit internationalen Teilnehmer_innen durchgeführt. Dass diese Veränderungen gerade am Schauspielhaus Graz bemerkt wurden, bedeutet ebenfalls, dass für die Nachhaltigkeit der Veränderung eine dauerhafte transnationale Zusammenarbeit nötig ist, da das Theater als offizieller Partner bereits an mehreren Kooperationsprojekten beteiligt war. Trotzdem wurde durch „Emergency Entrance“ sowohl ein Prozess der Vergemeinschaftung zwischen den direkt beteiligten Akteur_innen als auch der internen Zusammenarbeit innerhalb der einzelnen Häuser verstärkt beziehungsweise in Gang gesetzt.

Neben den Schauspieler_innen kamen alle weiteren Beteiligten, darunter auch die Techniker_innen, die mit an die anderen Aufführungsorte reisten, intensiv(er) miteinander in Kontakt und lernten neue Kompetenzen und Eigenheiten der einzelnen Akteur_innen kennen. So waren den Grazer Beteiligten der tschechische Hintergrund und die daraus resultierenden fließenden Sprachkenntnisse ihres Technikers nicht bekannt. Ebenso interessierten sich plötzlich Mitarbeiter_innen des Schauspielhauses Graz für die Aufführungen, die andere Stücke nicht besuchten.

Also es ist, wenn man einmal, oder hier schon zum zweiten Mal, eine Woche lang internationale junge Künstler im Haus hat, die zeigen, woran sie sich ausprobieren, (.) die politisch arbeiten, die für etwas brennen, und die auch mit Unfertigen rausgehen, die also, die gerade wirklich in der künstlerischen Bewegung sind, dann hat das Auswirkungen auf alle im Haus, die Schauspieler, es ist einfach eine so offensive Horizonterweiterung die da passiert, mit Leuten im Haus. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

Da damit auf die Durchführung der Zusammenarbeit innerhalb des kulturellen Sektors starker Einfluss von Seiten der Europäischen Kommission genommen wird, kann hier durchaus von einem europäischen „Regieren von Kultur“ gesprochen werden. Das Instrument, welches

die Europäische Kommission zur direkten Steuerung einsetzt, sind die Kulturkontaktstellen. Diese werden von den Ländern mitfinanziert, unterstehen aber der Europäischen Kommission. Einerseits kann über die Kontaktstellen das nötige Wissen zur Antragstellung eingeholt werden, gleichzeitig wird damit eine institutionelle Ebene europäischer Kulturpolitik in den jeweiligen Staaten eingerichtet (vgl. Karaca 2010).

Even if only by default, they present vehicles that aid the transmission of normative language in which projects need to be framed in order to be competitive for EU funding. (Karaca 2010, S. 132)

Die einzelnen untersuchten Projekte griffen für die Antragstellung jeweils auf die Unterstützung durch die Kulturkontaktstellen zurück. Damit wurde sowohl auf die erwünschten Komponenten einer Kooperation als auch in die Aufstellung des Budgets und die Faktoren für die Umsetzung des Projekts Einfluss genommen. Um diesen Prozess weiterzuführen und die Zusammenarbeit zu verstetigen, ist eine Fortsetzung der unterschiedlichen Kooperationen durch Anschlussprojekte auf institutioneller Ebene nötig. Aus der Gesamtschau der geförderten Projekte im untersuchten Zeitraum lässt sich belegen, dass dies teilweise bereits stattfindet. Exemplarisch hierfür stehen allerdings Kooperationen wie diejenige hinter „Connect Connect“, die auf informellen oder formalen Zusammenschlüssen basieren. Trotzdem konnten auch Projekte wie „Emergency Entrance“ nur durch großen persönlichen Einsatz der einzelnen Akteur_innen durchgeführt werden. Die problematische Ausgrenzung nicht etablierter und vernetzter Akteur_innen wird dadurch weiter verstärkt, da diese den strukturellen Anforderungen an die finanzielle, rechtliche und operative Stabilität der Einrichtungen nicht gewachsen sind (siehe 4.3.2).

7.2.2 Europäisierung der Auswahlkriterien kultureller Förderung

Due to Germany's well-established federal, state, and municipal funding structure, EU-related culture and arts support frequently plays a more

supplementary role for arts organizations in Berlin and is often less important for individual artists. Yet, I argue that these programs have nonetheless contributed to the reconfiguration of the way in which national funding is framed, and thus has impacted how arts institutions represent their work. (Karaca 2010, S. 122)

Karaca (2010) verweist auf die unterschiedliche Ausstattung der kulturellen Einrichtungen in den einzelnen Ländern der Europäischen Union. Die in Deutschland vorhandenen Fördermittel im Kulturbereich wurden auch von Seiten der Akteur_innen innerhalb der untersuchten Projekte angesprochen. Die fehlenden deutschen Mitglieder in der Europäischen Theaterunion zu Beginn des untersuchten Zeitraums wurden durch das Bestehen der Bundes-Kulturstiftung⁸² begründet. Den deutschen Häusern wurde von den Akteur_innen der untersuchten Projekte zugeschrieben, dass diese europäische Gelder nicht benötigen würden. Karaca (2010) spricht ebenso die Einflussnahme seitens der Europäischen Kommission in Bezug auf die Präsentation von Projekten und deren Durchführung an. Durch die anteilige Finanzierung seitens der Europäischen Kommission benötigen die durchführenden Organisationen weitere Gelder, die sie wiederum mit dem Gütesiegel der Bewilligung des Antrags durch die Europäische Kommission leichter gewährt bekommen. Unter anderem wurden in vielen Ländern Fonds eingerichtet, die wie im Falle von „Via Villas“ weitere finanzielle Hilfen gewähren. Somit werden die Auswahlkriterien für die finanzielle Unterstützung von kulturellen Projekten vereinheitlicht und auf die europäische Ebene übertragen. Die inhaltlichen Schwerpunkte der europäischen Projekte werden damit auch in anderen Bereichen zum Standard.

Auf der anderen Seite ist eine Angleichung von Ästhetiken und Theatersprachen zu beobachten, in der kulturelle Individualität auf der Strecke zu bleiben droht. [...] viele der Inszenierungen und Stücke [werden] schon

82 Die deutsche Kulturstiftung des Bundes fördert innovative Programme und Projekte im internationalen Kontext sowie grenzüberschreitenden Austausch. Sie wurde 2002 gegründet und verfügt über ein jährliches Budget von 38 Millionen Euro.

im Hinblick auf die europäischen Festivals und Förderprogramme produziert. (Hentschel 2013, S. 115)

Die untersuchten Projekte zeigten die Aushandlung und Angleichung von Ästhetiken und Formaten durch die Vorgaben des Koordinators der Kooperation, die entweder wie im Fall von „Via villas“ auf alle Publikationen übertragen wurde oder wie im Fall von „Emergency Entrance“ von den einzelnen Akteur_innen leicht abgewandelt und auf die lokalen Eigenheiten angepasst wurden. Während die Stücke und Bücher in einem überregionalen Kontext entstanden und damit bereits durch die Projekte für eine überregionale Veröffentlichung und Verbreitung stehen zeigten die im Rahmen von „Connect Connect“ entwickelten Präsentationen die Verflechtung zwischen den europäischen und internationalen Festivals auf der Ebene der Kurator_innen, sodass die Anforderungen unterschiedlicher Programme und Festivals den beteiligten Akteur_innen ebenfalls bekannt sind und eventuell bei der Ausgestaltung der Stücke eine Rolle spiel(t)en. Die strategische Ausrichtung der einzelnen Akteur_innen passt sich damit sowohl den kulturpolitischen europäischen Anforderungen als auch denen des Kunstmarktes an.

7.2.3 Die Kooperationsprojekte und der Einsatz sozialen Kapitals

Die Annäherung an die Anforderungen der Kurator_innen europäischer und internationaler Festivals sowie die Kenntnisse über unterschiedliche Förderprogramme scheinen damit eine der Bedingungen für erfolgreiches künstlerisches Handeln auf europäischer Ebene zu sein. Dies trifft ebenso auf die Verantwortlichen der anderen untersuchten Projekte zu.

We thought we were ready to apply, but the others centres had another way of organizing, they need at least a year for a project. Ioana Popescu (Gespräch in Bukarest, 13.09.2011, Projekt „Childhood“)

Ioana Popescu beschreibt hier die lange Vorlaufphase, die für die Beantragung des Projekts „Childhood“ nötig war. Alle an den vier untersuchten Projekten beteiligten Einrichtungen hatten bereits an überregionalen Kooperationen, die von verschiedenen EU-Programmen oder Stiftungen gefördert wurden, teilgenommen. Je ausgeprägter die Erfahrung und damit auch das Wissen der Akteur_innen waren, umso kürzer war die Phase des Zusammenschlusses und der Konzeption des Antrags. Während das Spielart Festival zwischen 2009 und 2012 jährlich neue Anträge stellte, die alle bewilligt wurden, betrug der Vorlauf für „Childhood“ sieben Jahre und die Projektpartner benötigten auch anschließend deutlich mehr Zeit bis zur ersten Veranstaltung.

Die Europäische Union mischt sich nicht ein, sie lässt die Partner sich untereinander helfen, was auch immer es ist, die Leute müssen eine Lösung finden.⁸³ Ioana Violet (Interview Paris, 13.09.2012, Projekt „Childhood“)

Die Durchführung und die Lösung möglicher gruppeninterner Schwierigkeiten und Organisationshindernisse obliegen den einzelnen Kooperationen. Je enger die verschiedenen Akteur_innen miteinander vernetzt sind und je vertrauter die Arbeitsweise der Partner_innen ist, desto schneller sind Probleme innerhalb der Partnerschaft lösbar und die Kooperation bleibt bestehen – im Gegensatz zu einer Zusammenarbeit, die auf Absprachen und einer lokalen Umsetzung beruht, wie das Projekt „Childhood“ ebenfalls zeigte. Die Projektpartner vereinen damit in sich sowohl Wissen um die Anforderungen des künstlerischen Feldes als auch um die Bedingungen, die von Seiten der Förderpraxis an die Akteur_innen herangetragen werden. Gleichzeitig verfügen sie über das soziale Kapital, das nötig ist um die Kooperation einzugehen und aufrechtzuerhalten. Dieses ist ebenfalls nötig, um die zwar vorhandenen, aber knappen finanziellen Ressourcen auszugleichen, wie nachfolgend dargestellt wird.

83 « L'union européenne ne se mêle pas de se sorte de chose, elle laisse les partenaires se débrouiller entre eux, peu importe qu'il soit, les gens doivent trouver une solution. »
Ioana Violet, Interview Paris, 13.09.2012, Projekt „Childhood“.

7.2.4 Konkurrierende Programme und die Bündelung von finanziellem Kapital

Eine Bündelung von Ressourcen findet ebenfalls auf der Ebene der finanziellen Mittel statt. Zu Beginn der Arbeit wurde davon ausgegangen, dass nicht-etablierte Organisationen keinen Zugang zur Antragstellung finden. Diese Vermutung wurde teilweise bestätigt, da vor allem institutionelle Partner die Koordination der Projekte übernahmen. Es wurden jedoch auch innerhalb der Projekte Organisationsformen gefunden, die den Partnern, die kaum finanzielle Mittel haben und keine kontinuierliche Arbeit mehr leisten können, die Teilnahme am Projekt durch eine solidarische Aufteilung der Kosten ermöglichten. So wurden vom Schauspielhaus Graz in vorangegangenen Kooperationsprojekten mit verschiedenen osteuropäischen Partnern zusammengearbeitet, bezüglich deren Verlässlichkeit noch Skepsis auf höheren Ebenen herrschte. Diese konnte damit exemplarisch wiederlegt werden und durch die aufgebauten Beziehungen ergaben sich zwischen den einzelnen Häusern Verbindungen und solidarische Hilfestellungen.

Ja. Seine Truppe [Viktor Bodó] bekommt in Orbáns Ungarn fast keine Förderungen mehr. Die ganze Theaterlandschaft hat sich solidarisiert, wir haben Briefe Viktors auf unsere Website gestellt und versucht, über Konsul und Botschaft Kontakte herzustellen. Um Haltung zu zeigen und um Viktor beim Überleben zu helfen. Sein Stück „Das Ballhaus“ wird im März uraufgeführt. Es erzählt die Geschichte von den 1920er-Jahren bis in die Gegenwart Ungarns in einem Tanzsaal – ohne Sprache. Anna Badora (Schmidt 2013)

Alle untersuchten Projekte wiesen auf die knappen zeitlichen und finanziellen Räume hin, in denen die Akteur_innen agieren. Die Arbeitsbedingungen in den Projekten gleichen denjenigen in temporären Produktionszentren.

Die Argumente sind bekannt: Flexibilität, künstlerische Innovation und Vielfalt werden zur Begründung der Produktionszentren angeführt. (Hentschel 2013, S. 115)

Die Ausrichtung auf europäische Förderung scheint damit ein Ausweg aus finanziellen Zwängen zu sein. Gleichzeitig ergab sich die paradoxe Situation, dass im Projekt „Via Villas“ die vorhandenen Ressourcen durch ein anderes europäisches Projekt, der slowenischen Kulturhauptstadt Maribor, abgezogen wurden. Der slowenische Kooperationspartner zog sich dadurch aus dem Projekt zurück. Die Reputation, die mit der Förderung durch die Europäische Kommission verbunden ist, führte zu einer Hierarchisierung der Projekte und der Entscheidung für das medial stärker repräsentierte Vorhaben. Das Beispiel der deutschen Theaterhäuser und deren von Seiten der Akteur_innen zugeschriebener guter finanzieller Situation verdeutlicht ein weiteres Dilemma geringer Ressourcen. Die knappen finanziellen Mittel führen zu einem zweiseitigen Ergebnis. Einerseits findet ein Kampf gegen Windmühlen statt, wenn im Moment der wirtschaftlichen schlechten Lage und einer von Seiten der nationalen Politik betriebenen Übertragung der Ursachen dafür auf die Europäischen Union die Teilnahme an europäischen Kooperationen verstärkt wird (siehe 4.3.2). Andererseits wird dadurch die Vernetzung unter Künstler_innen und Multiplikator_innen gefördert und die geringen finanziellen Spielräume führen zu solidarischen Kooperationen zwischen den Akteur_innen auf einer persönlichen, vertrauten Basis und stärken damit die Zusammenarbeit zusätzlich. Die Projektpartner greifen damit auf das kulturelle, soziale und symbolische Kapital ihrer Akteur_innen zurück.

7.2.5 Fazit: Kooperationen als europäischer Ort des Austauschs

Mit Hilfe neuer Governance-Formen wird versucht Nationen, Städte oder Kommunen im globalen Wettbewerb um Investitionen zu positionieren, wobei die Beteiligung an globalen Netzbildungen im Blick behalten wird. (Lange et al. 2009, S. 23)

Nicht nur einzelne Städte und Nationen ringen um eine gute Position in einem Wettbewerb um Mittel. Auf europäischer Ebene beteiligten sich darauf speziell die kulturellen Einrichtungen. Diese Steuerungsmöglichkeit nutzt die Europäische Kommission. Sie setzt mit den formalen Kriterien Standards für die Durchführung von kulturellen Kooperationen und macht Zusammenarbeit zum Ort künstlerischen Handelns. Damit übernimmt die Europäische Kommission auch im kulturellen Bereich Aufgaben und verschafft sich Einfluss auf nationale Entscheidungen und die Verwendung von Mitteln. Zugleich wurde jedoch auch deutlich, dass die nationale Politik durch die nur teilweise erfolgte europäische Finanzierung Anbindung an die Durchführung der Projekte findet. Die Vermutung, dass sich der Aushandlungsprozess auf die europäischen Entscheider_innen sowie die künstlerischen Akteur_innen beschränkt, bestätigte sich damit nicht. Auch von staatlicher Seite wird über Fördermittel hier mitregiert.

Von Seiten der Europäischen Kommission wird zudem ein Verständnis von kultureller Diversität zugrunde gelegt, welches sich an nationalen Grenzen orientiert, da sich die Zuschreibung innerhalb der Kriterien für die Antragstellung an Einrichtungen aus verschiedenen Ländern richtet (siehe 4.3.1). Dieses wiederum wird jedoch unterlaufen, wie die einzelnen untersuchten Projekte zeigen. So haben die an „Childhood“ beteiligten Einrichtungen und auch die Akteur_innen unterschiedliche institutionelle Hintergründe bei teilweise gleicher räumlicher Herkunft. Auch bei „Connect Connect“ erfolgt die Zusammenarbeit meist innerhalb homogener Gruppen, bezogen auf die geographische Herkunft, während hier explizit unterschiedliche disziplinäre Hintergründe zusammen kommen sollen. Im Fall von „Emergency Entrance“ waren von den Akteur_innen aus Graz zwei Schauspieler_innen sowie die Dramaturgin Deutsche, wobei die beiden anderen Schauspieler_innen und die Regisseurin Österreicher waren. Der israelische Schauspieler Yuval Shlomovitch vermischte diese Hintergründe in seiner Vorstellung. Die Wahrnehmung der einzelnen Akteur_innen als Teil einer national begrenzten Gruppe wird einerseits von den Außenstehenden aufgelöst, von den angesprochenen Mitgliedern der Gruppe aber sofort wieder berichtigt.

Die Schauspieler_innen aus Graz wurden [befreundeten Schauspieler_innen] vorgestellt. Yuval meinte: ‘They are from Graz, They come from Germany’, was einen Aufschrei à la ‚from Austria‘ auslöste. (Feldtagebuch „Emergency Entrance“, Tel Aviv, 17.03.2013)

Die Europäische Kommission legt Kriterien für ein Verständnis von kultureller Kooperation fest, die auf grenzüberschreitender Zusammenarbeit beruhen und die alle Projektes durch die Zusammenstellung der Kooperationspartner erfüllen. Welche Grenzen überschritten werden oder ob diese überhaupt eine Rolle spielen, wird dann innerhalb der Projekte auf unterschiedliche Art und Weise bei der Durchführung ausgelegt. Wie Diversität und Heterogenität von den Projektpartnern interpretiert wird, wird im abschließenden Teilkapitel untersucht, nachdem der individuelle Umgang mit den Anforderungen des Feldes der Kunst sowie der Europäischen Union durch die Künstler_innen und die Organisationen nachfolgend dargestellt wurde.

7.3 Wie (re)agiert „die Kunst“?

Künstler_innen als prekäre Kritiker_innen und Netzwerker_innen

Peter Sellars beschrieb 1986 in einem Interview im USIS Studio Washington DC, welches live in die amerikanische Botschaft in Den Haag übertragen wurde, das Feld, in dem sich Künstler_innen bewegen und die Anforderungen, die an diese gestellt werden. Er verwies darauf, dass diese sich, indem sie ihr Leben in den Dienst der Kunst stellen, dazu verpflichten, ihr

Leben gefährlichen Bereichen auszusetzen, Bereichen mit schwierigen Fragen, die viel zu schwierig für Politiker sind. Politiker müssen auf Fragen einfache, klare, knappe Antworten geben, die den tatsächlichen Sachverhalt notwendigerweise vereinfachen. Wenn wir uns mit Kunst befassen, ist es unsere Aufgabe, alle Themen in ihrer Komplexität zu behandeln. Man muss fähig sein, sich diesen Grauzonen zu stellen, was andere Men-

schen, die eingebunden sind in finanzielle Transaktionen oder Regierungsverantwortung wegen ihrer Jobs nicht zugeben können. Ich habe nichts dagegen, dass unsere Jobs in der Kunst sehr unsicher sind und von diesen kleinen, schwierigen Dingen abhängen, die sich am Ende als große, wichtige Dinge erweisen. (Cate 1997, S. 27)

Peter Sellars fasst damit verschiedene Aspekte des Feldes künstlerischer Produktion zusammen. Einerseits die Aufgabe, gesellschaftlich relevante Fragen in ungewohnter und differenzierter Form zu stellen und damit Politik und Medien im Zusammenhalt der Gesellschaft zu ergänzen, zu kritisieren, zu mahnen oder zu unterstützen. Andererseits die Herausforderung, sich im Zuge dieser Fragen in ein angreifbares Gebiet der Kritik zu begeben. Um diese relevanten Fragen umzusetzen und die eigene Arbeit als sinnvoll und sinnstiftend zu erleben ist, Peter Sellars auch bereit, unsichere und prekäre Arbeitsbedingungen in Kauf zu nehmen. Die Entlohnung der Arbeit erfolgt damit nicht über monetäre Entgeltung sondern über die Relevanz des eigenen Tuns für die Künstler_innen in Form von „psychischem Einkommen“ (Menger 2008, S. 203)

Entlang einer Reise messbarer Dimensionen der Arbeitszufriedenheit kann die künstlerische Arbeit als hoch attraktiv bewertet werden: die Abwechslung der Arbeit, das hohe Niveau an persönlicher Autonomie und Eigeninitiative, die Möglichkeit, ein breites Spektrum von geistigen Fähigkeiten einzubringen, oder das Gefühl, sich bei der Arbeit selbst zu verwirklichen, die idiosynkratische Lebensweise, das starke Gemeinschaftsgefühl, die geringe Routine sowie der hohe Grad an sozialer Anerkennung für erfolgreiche Künstlerinnen und Künstler. (Menger 2008, S. 203)

Diese Kräfte führen auch dazu, dass sich Künstler_innen *als unternehmerisches Selbst positionieren* und sich *zur Umsetzung ihrer beruflichen Vorstellungen in formellen und informellen Netzwerken einbringen* und Verbindungen untereinander knüpfen. Auf diese Art und Weise entstehen Vertrauensverhältnisse im Rahmen verschiedener Projekte, an denen sich verschiedene Künstler_innen jeweils beteiligen oder betei-

ligt werden. *Die Unsicherheit des beruflichen Umfeldes und der eigenen Tätigkeit wird reduziert. Die Künstler_innen selbst treten als autonome Kritiker_innen auf und werden zu Träger_innen von Authentizität und Sinnsuche.* Die Aspekte des Feldes der kulturellen Produktion, auf welche die Europäische Kommission für die Durchführung ihrer Kulturpolitik zurückgreift und welche die ursächlichen Bedingungen für das Phänomen der „Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit“ (siehe Abbildung 55) bilden, werden im Folgenden näher erläutert.

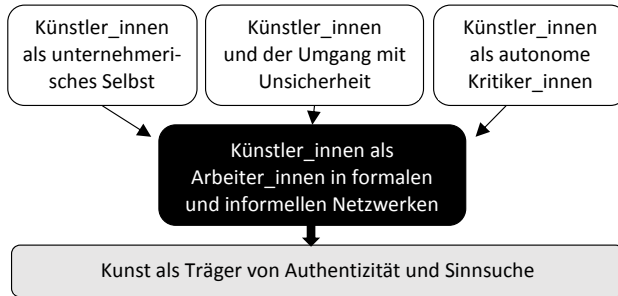


Abbildung 58: Detail: Wie (re)agiert die Kunst? Künstler_innen als prekäre Kritiker_innen und Netzwerker_innen, eigene Darstellung

7.3.1 „Wir sind schnell, weil wir uns kennen“⁸⁴ – Formale und informelle künstlerische Netzwerke

Wenn die These stimmt, dass auch das Theater europäische Identität prägen kann, dann sicher deshalb, weil das Theater in Europa auf ein Vielfaches miteinander vernetzt ist. (Schneider 2007, S. 311)

⁸⁴ Interview mit Anna Badora, Intendantin des Schauspielhaus Graz, vom 19.06.2013. <http://derstandard.at/1371170027168/Anna-Badora-Unglaublich-was-sich-manchmal-zusammenfuegt>, 14.08.2015.

Die Intendantin des Schauspielhaus Graz, Anna Badora beschreibt 2013 in einem Interview mit der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“ wie sich die Mitgliedschaft in der Europäischen Theaterunion auf die Tätigkeiten und die Programmgestaltung in Graz auswirkt.

Es [die Mitgliedschaft] heißt, dass wir in den 17 Ländern und 19 Häusern der Theaterunion bekannt sind. [...] Bei der letzten Konferenz in Paris erzählten die Athener von einer Show, in der Angela Merkel mit Hitlerbärchen erscheint. In der Kaffeepause verabredeten wir spontan ein Projekt: „Greece:Austria“, ein Streitspiel über neue nationale Vorurteile. Es spielt am 22. Juni in Graz, im Herbst in Thessaloniki. Anna Badora (Schmidt 2013)

Littoz-Monnet (2013) verweist auf die verschiedenen Kriterien eines kulturellen Netzwerkes, die auch in der Erläuterung von Anna Badora mitschwingen. Diese sind einerseits auf ein bestimmtes Feld wie Musik, Theater, Film ausgerichtet und andererseits transnational geprägt. Nach Jakobi (2007) entstanden die ersten kulturellen Netzwerke am Ende des 18. Jahrhunderts. Ideen zu nationalen Verbindungen auf Basis einer geteilten Kulturauffassung mit dem Ziel der Friedenssicherung existierten zwar in Europa seit Jahrhunderten und lassen sich laut Jakobi (2007) vor allem seit dem dreißigjährigen Krieg belegen. Ebenso verstehen sich viele Künstler_innen als Europäer_innen und verfügen über ein persönliches Netzwerk mit Kontakten auf dem gesamten Kontinent. Die ersten kulturellen Netzwerke entstanden aus Zusammenschlüssen von Institutionen innerhalb der einzelnen Staaten und innerhalb des gleichen künstlerischen Feldes. Diese Institutionen wollten durch die Kooperationen gemeinsame Interessen wie finanzielle Sicherheit, den Schutz des eigenen kulturellen Eigentums oder die öffentliche Kenntnis der eigenen Arbeit durchsetzen. Heute werden diese Themen und Belange, die sich mit den marktwirtschaftlichen Bedingungen für Künstler_innen auseinandersetzen, auf europäischer Ebene ausgehandelt, sodass die Zusammenschlüsse über die nationalen Grenzen hinaus erweitert wurden (vgl. Jakobi 2007, S. 226).

Dementsprechend entwickelten sich kulturelle Netzwerke verstärkt nach dem Ende des zweiten Weltkriegs. In dieser Zeit wurden supranationale Institutionen wie die UNESCO oder der Europarat mit dem Ziel der Sicherung von Frieden sowie dem Erhalt kultureller Vielfalt gegründet. In diesem Gefüge entstanden auch unabhängige Agenturen, die die verschiedenen staatlichen Zusammenschlüsse berieten oder von diesen gegründet wurden. Jakobi (2007) führt das nochmals gesteigerte Entstehen von kulturellen Netzwerken in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts auf das zunehmende Gewicht der Europäischen Union zurück.

Mehr und mehr Kulturorganisationen schließen sich zu europäischen Netzwerken zusammen oder gründen Dachverbände bereits bestehender nationaler Verbände, um die Mobilität von Kulturschaffenden zu erleichtern, um europäische Kooperationen einzugehen und um Einfluss auf kulturpolitische Entwicklungen in der EU zu nehmen; und dies nicht ohne Erfolg: im EU-Vertrag von Maastricht (1992) wird die Bedeutung des zivilgesellschaftlichen Engagements für die politische Weiterentwicklung anerkannt, eine europäische – die nationale ergänzende – Kompetenz für Kulturpolitik geschaffen und die Kultur als Aspekt aller anderen Bereiche der Politik benannt. (Jakobi 2007, S. 226)

Die Entscheider_innen auf europäischer Ebene haben damit im Sinne der Forderungen von Karl Deutsch et al. (1969) erkannt, dass bereits etablierte Kommunikationswege einen entscheidenden Anteil bei der Bildung einer europäischen Gesellschaft haben (siehe 4.2.2). Die Europäische Kommission wendet sich zunehmend der Zivilgesellschaft zu und unterstützt diese nun direkt, anstatt selbst tätig zu werden (vgl. Littoz-Monnet 2013, S. 168). Jakobi (2007) unterscheidet einerseits zwischen Zusammenschlüssen, die von einer zentralen Stelle aus gelenkt werden oder die von einer öffentlichen Institution installiert werden und deren Netzwerk sich erst im Laufe der Zeit aufbaut. Eine zweite Art von Netzwerken entsteht andererseits, wenn sich einzelne Personen oder auch Organisationen zusammenschließen und eine übergeordnete Struktur schaffen, die bestimmte Aufgaben für alle Mitglieder übernimmt. Beide Typen von Netzwerken reagieren auf

Entwicklungen in der Gesellschaft sowie auf politische Entscheidungen, die dahinter stehenden Strukturen unterliegen gleichsam dynamischen Veränderungen (vgl. Jakobi 2007). Gleichzeitig werden damit nur formelle Netzwerke in den Blick genommen.

Obleich sich die wissenschaftliche Diskussion damit vermehrt mit bereits institutionalisierten Verbänden und Lobbyarbeit befasst, verweist die Forschung zur Netzwerkanalyse auf die Fluktuation innerhalb von Netzwerkstrukturen. Im Hinblick auf die in vorliegender Arbeit untersuchten Kooperationsprojekte bestätigte sich die Vermutung, dass Kooperationen, die gebildet wurden, um die Anforderungen für die Antragstellung zu erreichen, eher nicht zu langfristiger Zusammenarbeit führen. Im Projekt „Childhood“ waren die Konzepte der beteiligten Museen zu unterschiedlich, wodurch kaum gemeinsame Nenner vorhanden waren und die fehlenden Fremdsprachenkenntnisse die Unterschiedlichkeit zudem nicht überwinden konnten.

Bei „Via Villas“ hingegen verschob sich die Zusammenarbeit in wissenschaftliche Netzwerke, die den Inhalt der Publikationen umsetzen. Die Projekte „Emergency Entrance“ sowie „Connect Connect“ hingegen entstanden aus institutionalisierten oder quasi-institutionalisierten Netzwerken heraus, wodurch die Bekanntschaften auf Ebene der Entscheider_innen gestärkt wurden und Verbindungen zwischen den einzelnen Akteur_innen der jeweiligen Stücke aufgebaut wurden. Die Teilnehmer_innen für einen Workshop zum Dokumentartheater unter der Leitung von Hans-Werner Krösinger⁸⁵ am Schauspielhaus Graz stammten aus Verbindungen der beiden ausrichtenden Partner, der Versuch der Erweiterung des Adressatenkreises scheiterte jedoch.

Die [Plätze] haben wir über die UTE [Europäische Theaterunion] ausgeschrieben und die haben die dann zum Teil einfach weitergeleitet an ihre Foren, d.h. es gab Teilnehmer aus den UTE-Kreisen es gab aber auch Teilnehmer, die Krösinger kannten. [...] Die überhaupt nicht reagiert

85 Hans-Werner Krösinger ist ein deutscher Regisseur und Autor. Er gilt als einer der wesentlichen Vertreter des deutschen Dokumentartheaters.

haben, waren die gesamten deutschsprachigen Regieschulen, die haben es völlig ignoriert, dass da ein Workshop ist. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

Auch die Dramaturgin des Schauspielhauses Graz verweist damit auf die Bedeutung der Mitgliedschaft in der Europäischen Theaterunion. Gleichzeitig hebt sie hervor, dass die Durchführung der Kooperationen auch zur Reputation der Europäischen Theaterunion beiträgt.

Also über die UTE entstehen sozusagen immer neue Projekte. Also man muss auch sagen, dass dieses, unter anderem Emergency Entrance und ein anderes Projekt, das aber nur sozusagen, sag ich mal, Kongressreife gekriegt hat und dann nicht wirklich in Theaterproduktionen sich niedergeschlagen hat, was die Franzosen angezettelt haben, Partner der UTE, war ein wesentliches Projekt für die UTE. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

Das Bestehen von kulturellen Netzwerken ist indes kein Garant dafür, dass Beziehungen entstehen oder Austausch stattfindet. So fragte die Regisseurin von „My neighbour, my enemy“ die Forscherin bei deren Aufenthalt in Prag im September 2011 nach dem Inhalt der anderen Stücke von „Emergency Entrance“, da ihr diese nicht bekannt waren. Von Seiten des Prager Nationaltheaters war bis zu diesem Zeitpunkt nur die höchste hierarchische Ebene in das Konzept des Projekts und die Besprechungen eingebunden. Diese legte auch die Thematik des Prager Stücks fest. Regina Guhl, die Dramaturgin des Grazer Stücks, wurde erst einige Tage später in Prag für eine Vorführung von „My neighbour, my enemy“ erwartet. Die Bekanntschaft zwischen den einzelnen Akteur_innen verstärkte sich durch den Besuch der Aufführung von „Boat People“ durch zwei Mitwirkende des tschechischen Stücks im Oktober 2011 in Graz, bevor der Workshop zwischen den österreichischen und tschechischen Beteiligten persönliche Verbindungen schuf.

Die Verankerung innerhalb eines Netzwerkes trat auch bei „Connect Connect“ zu Tage. Hier wurde ebenfalls deutlich, dass die Verbindungen nicht zum Selbstläufer werden, sondern es der Künstler_innen bedarf um die ihnen gebotenen Möglichkeiten zu nutzen. Die Verantwortliche des Baltic Circle Festivals, die in München während des Spielart Festivals alle Stücke von „Connect Connect“ besichtigte, berichtete, dass sie das Konzept des Projekts „sehr spannend“ fände und auch die einzelnen Stücke einladen möchte. Während sie „Lyrics“ sehr negativ bewertete, war sie von „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ sehr angetan. Auf dem Baltic Circle Festival 2012 wurde dann auch nur dieses Stück von Jakob und Pieter Ampe präsentiert. Was bedeutet dies konkret für die Beteiligten und deren Umgang mit den Netzwerkstrukturen?

7.3.2 „Wir danken unseren Sponsoren. Wir danken der EU.“⁸⁶ Künstler_innen zwischen Selbstpräsentation und Vertrauensarbeit

Die untersuchten Projekte zeigten, dass die Existenz von Netzwerken und Zusammenschlüssen für die Durchführung der Projekte relevant ist. Diese werden nicht von Seiten der Europäischen Kommission etabliert, sondern diese stärkt durch ihre Förderung vor allem bereits existierende Netzwerke, auch wenn auf neue Zusammenschlüsse in der Begutachtung der Anträge gesondert geachtet wird. Ebenso wurde deutlich, dass die Zusammenarbeit innerhalb der Projekte nicht nur auf den offiziellen Netzwerkstrukturen beruht. Worauf basiert die Kooperation jedoch auf individueller Ebene? Das Theater in sich ist ein komplexes Netzwerk, in dem Spielstätten mit relativen festem künstlerischen und technischem Personal sowie kurzfristig angestellten Akteur_innen zusammenkommen. Dabei entsteht eine Vielzahl unterschiedlicher Stücke, die „mit einer angesichts der Komplexität dieses Netzwerkes überraschend hohen Quote erfolgreich auf die Bühne gebracht werden.“ (Eikhof und Haunschild 2004, S. 97) Im Rahmen der verschiedenen Zusammenschlüsse arbeiten die Akteur_innen

86 Auszug aus „Boat People“, Projekt „Emergency Entrance“.

in unterschiedlichen Konstellationen in einem Bereich zusammen, in dem Arbeitsverhältnisse von Unsicherheit geprägt und vage oder individualisiert sind. In diesen Konstellationen sind kollektive Normen von Bedeutung, die als „*wirkmächtige institutionelle Regeln (im Sinne von Spielregeln)*“ (Eikhof und Haunschild 2004, S. 95) die Verhältnisse steuern. Bei der Zusammenarbeit im Theater sind die unterschiedlichen Interessen der einzelnen Akteur_innen laut Eikhof und Haunschild (2004) den Akteur_innen bewusst und werden meist als systemimmanent gegeben angesehen.

Um die unabdingbare Zusammenarbeit im Team zu sichern, kann vieles eben nicht offen ausgesprochen werden, und Wertungen vergangener Projekte oder Einschätzungen zukünftiger Besetzungschancen werden zugunsten des aktuellen Projekts zurückgehalten. (Eikhof und Haunschild 2004, S. 100)

Rani Nair von „Who never stumbles got no place to fall“ des Projekts „Connect Connect“ bemerkte im Rahmen der Podiumsdiskussion im November 2011 in München, dass sie sich teilweise darin zurückhielt, die Verbindung zwischen den Akteur_innen zu sehr auszutesten. Sie wurde in ihrer Aussage von ihrer Kollegin Mia Habib unterstützt, die erläuterte, welche Prozesse im Rahmen der Konzeption des Stückes abliefen und wie die Suche nach einer gemeinsamen Basis für die Zusammenarbeit aussah.

So we worked with dealing with multiple processes, dealing with each other, trying to get to know each other, trying to understand where do we come from in terms of methodology, how do we approach the theatre space, do we have a common ground, are we interested in compromising, when are we just trying, when are we babysitting each other, and when are we just being direct, when is the moment to just hold on to something and when is the moment to let go of it, to please the other maybe. Mia Habib (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Die Zusammensetzung der einzelnen Partnerschaften in „Who never stumbles got no place to fall“ verdeutlicht, dass individuelle Empfehlungen grundlegend für das Besetztwerden innerhalb eines Stücks sind (vgl. Eikhof und Haunschild 2004). In diesem Umfeld wird immaterielles Kapital wie Anerkennung durch Preise und guten Kritiken seitens der Öffentlichkeit sowie Glaub- und Vertrauenswürdigkeit, die in sozialen Beziehungsnetzwerken entstehen und ausgebaut werden, immer wichtiger. Unterstützung beim Aufbau und Ausbau eines solchen Netzwerkes kann wie bei „Connect Connect“ durch Mentoring geschehen. In diesem Fall halfen die Mentoren jungen Künstler_innen dabei, ihren eigenen Standpunkt zu reflektieren und zu definieren und sich über die eigenen beruflichen und persönlichen Pläne Klarheit zu verschaffen sowie Strategien zur Umsetzung und zur Nutzung möglicher Gestaltungsspielräume zu entwickeln (vgl. Schell-Kiehl 2007, S. 63). Die Glaubwürdigkeit der Akteur_innen untereinander kann auch aus der individuellen Biographie der Beteiligten erwachsen. Der Kontakt zu den späteren Mitwirkenden des Stücks „My neighbour, my enemy“ des Projekts „Emergency Entrance“ gelang dabei über die Mutter der Regisseurin (siehe 6.1.3). Viktorie Čermáková berichtete über den Prozess der Zusammenfindung folgendes:

Ich habe beschlossen, nicht ohne Roma über die Roma zu reden. Es dauerte eine Weile, Kontakte herzustellen. [...] Ganz am Schluss, während der Endproben, kamen Einsprüche: dass wir ihnen nicht wirklich zuhörten oder ihre Bedenken nicht ernst nähmen. Ich nahm mir das zu Herzen und am Ende waren die mitwirkenden Roma mit ihren Rollen an dem Abend zufrieden. Bei einer dieser Endproben spielte Vojta Lavička, der Roma-Musiker, der seine Versprechen für eine musikalische Zusammenarbeit nie eingehalten hatte, plötzlich ein Violinsolo – auf eine Weise, die jedes weitere Wort überflüssig machte. Viktorie Čermáková, Regisseurin „My neighbour, my enemy“. (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.19)

So war für die Durchführung dieses Stücks aus „Emergency Entrance“ die Vertrauensbasis zwischen den einzelnen Akteur_innen besonders ausschlaggebend, da für dieses Stück Aktivist_innen,

Schauspieler_innen und Laiendarsteller_innen zusammen arbeiteten wollten. Die Europäische Kommission greift damit über die Förderung der institutionellen Zusammenarbeit auf die dahinter liegenden privaten und beruflichen individuellen Verbindungslinien der beteiligten Akteur_innen zurück. Gleichzeitig werden diese Vernetzungen gestärkt und die einzelnen Beteiligten knüpfen Kontakte zu denjenigen, die mögliche neue Besetzungen verantworten, sodass über die europäische Finanzierung neue Arbeitsmöglichkeiten entstehen. Die Einbringung der Künstler_innen mit ihren Fähigkeiten in die Projekte führt darüber hinaus zur Erprobung neuer Arbeitskonstellationen. So lösen sich die Grenzen zwischen Privat- und Berufsleben auf, indem auf Kontakte aus allen Bereichen für die Akquise von Kontakten zurückgegriffen wird, um die Unsicherheit der Arbeitsbedingungen zu umgehen.

7.3.3 „I think from my side I was the whole time a bit scared for quite a long time.“⁸⁷ Künstler_innen und der Umgang mit berufsbedingter Unsicherheit

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen Privatleben und Beruf beschreiben Voß und Pongratz (1998) als ein Merkmal des Arbeitskraftunternehmers, der im Alltag einerseits selbstbestimmte Entscheidungen treffen kann, andererseits aber einem allgegenwärtigen Ökonomisierungsdruck ausgesetzt ist. In Bezug auf Künstler_innen ist dabei zu beobachten, dass diese häufig jünger sind als der durchschnittliche Arbeitende und besser ausgebildet. Zudem leben sie häufig in größeren Städten und sind zu einem größeren Teil als die übrige Bevölkerung selbständig tätig. Damit verbunden sind auch höhere Anteile an Unterbeschäftigung oder Arbeitslosigkeit sowie das gleichzeitige Ausüben mehrerer Arbeitsstellen. Auch wenn sie gut qualifiziert sind, verdienen Künstler_innen häufig weniger als vergleichbar ausgebildete Gruppen oder erleben größere Schwankungen bezüglich des Einkommens (vgl. Menger 2008).

87 Pieter Ampe (Podiumsdiskussion zu „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011).

Das Mehr an Selbstbestimmung erkaufen sie [, die Selbständigen] mit einem Weniger an sozialer Absicherung. (Bröckling 2007, S. 57)

So erfuhr eine der Begleitpersonen aus Graz, dass die israelischen Schauspieler_innen meist noch einer Nebenbeschäftigung nachgehen, da ihr Gehalt unter einem vergleichbaren deutschen läge, gleichzeitig schätzte sie die Lebenshaltungskosten in Tel Aviv höher als diejenigen in München ein.

Ironischerweise erscheint also gerade die Kunst, die sich weit zwei Jahrhunderten mit aller Kraft gegen die Allmächtigkeit des Marktes stemmt, als ein Vorreiter bei der Erprobung (hyper)flexibler Arbeitsformen. (Menger 2008, S. 208)

Der Grazerin wurde ebenso mitgeteilt, dass die administrativen Tätigkeiten im israelischen Nationaltheater wegen Mehrkosten bei der Renovierung des Theaters unter provisorischen Bedingungen durchgeführt wurden. Die Schauspieler_innen wurden dazu angehalten, in ihren privaten sozialen Netzwerken Werbung für die Aufführung zu machen, wodurch die Bedeutung der Kontakte für die Wertigkeit des Einzelnen hervorgehoben wurde. So nutzen die Akteur_innen alle ihre Beziehungen, um Arbeitsmöglichkeiten als Künstler_innen zu erhalten, gleichzeitig werden diese Kontakte dann auch in den Dienst des Arbeitgebers gestellt, beziehungsweise dies wird von den Akteur_innen erwartet.⁸⁸ Wie wirkt sich die unsichere Situation der Künstler_innen auf die eigene Tätigkeit aus? Für Gaëlle Hippolyte war die Umsetzung von „Les Géomètres“ sehr schwierig, da sie keine Bühnenerfahrung hatte und in kürzester Zeit lernen musste, sich auf und vor der Bühne zu bewegen.⁸⁹ Damit stellen sich Künstler_innen immer neu der Unsicherheit, wie ihre Werke rezipiert werden und wie sie damit als Person beurteilt werden, wie auch folgendes Zitat belegt:

⁸⁸ Zum Wandel vom Künstler_innensubjekt zum Kreativsubjekt siehe auch Fuchs (2015).

⁸⁹ «C'était très difficile, on ait donc pas d'expérience de la scène, d'être, à l'être dessus et devant et d'apprendre en si peu temps.» Gaëlle Hippolyte (Podiumsdiskussion zu „Les Géomètres“, München, 26.11.2011).

“What we want, [...] show something that’s really, really ours, I think, we know nobody else can. Jakob Ampe (Podiumsdiskussion zu „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011)

Aus dem Interesse an dem Aushalten von Unsicherheit ergibt sich jedoch auch die Motivation zur Teilnahme am Experiment.

I think it is always a privilege to see how people work and to also live together the decision making process and to see how you struggle to be four people together on stage, you know, that struggle is for me most valuable of a project like this, that we struggle to live together, you struggle to work together, we struggle to be happy together. Ong Keng Sen (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Unsicherheit bezogen auf künstlerisches und berufliches Vorgehen wird so zum Faktor für die Schaffung von Innovationen. Diese wird dabei auch, wie von Peter Sellars beschrieben, von Künstler_innen in Kauf genommen, um autonom tätig zu sein.

7.3.4 Künstler_innen als autonome Kritiker_innen

Welches sind die Themen, für die Künstler_innen unsichere und prekäre Arbeitsbedingungen in Kauf nehmen? Der thematische Schwerpunkt der Kooperationsprojekte, die zwischen 2007 und 2013 von der Europäischen Kommission unterstützt wurden, lag bei einem großen Teil der Projekte bei der Frage nach den Bedingungen des Zusammenlebens in der heutigen Gesellschaft. Die Projekte setzten sich mit Nachhaltigkeit und städtischem Leben sowie dem Umgang mit Migration und der globalisierten Welt auseinander (siehe 4.3.3). Innerhalb der untersuchten Fallstudien stellte vor allem „Emergency Entrance“ politischen Fragestellungen in den Raum. So berichtet der Regisseur Yannis Tsiros des Athener Stücks „Invisible Olga“ über seine Motivation für die inhaltliche Kritik an der griechischen Gesellschaft und Medienlandschaft.

Viele Aspekte und Probleme der illegalen Immigranten werden in Griechenland in der Bevölkerung, von Journalisten und Politikern eingehend diskutiert. Ganz anders sieht es bei der Zwangsprostitution als Branche innerhalb des Menschenhandels aus. Mir war das Ausmaß nicht wirklich bekannt, bevor ich in Gerichtsarchiven zu recherchieren begann. Das war keine angenehme Zeit. Diese Dinge finden vor deiner Haustüre statt. Wenn ein kleines Mädchen entführt und Lösegeld gefordert wird, so ist das Thema in den Medien. Anders ist es bei einem Opfer von Frauenhandel. Alles bleibt im Dunkeln. Yannis Tsiros, Regisseur „Invisible Olga“ (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.10)

Kritik am Umgang mit Flüchtlingen wurde auch in Bezug auf den Umgang an den Grenzen der Europäischen Union geäußert:

In the umpteenth disagreement between Malta and Italy about problems of 'territorial competences', both countries refuse to let the immigrants land in their respective ports. (Ausschnitt aus „Boat People“, Projekt „Emergency Entrance“)

Das Projekt „Connect Connect“ bezog sich vor allem auf die Relevanz hinter der vorgebrachten Kritik.

So you have this you know you feel that you are really living in a space where it's not just some kind of political issue but it's a real issue that you are living through this politics, politics of massacres, politics of killings, politics of difference. Ong Keng Sen (Podiumsdiskussion zu „Who never stumbles got no place to fall“, München, 26.11.2011)

Die gesellschaftliche Bedeutung des Werkes über die reine persönliche Aufarbeitung hinaus wird auch von Jakob Ampe unter Verweis auf den Mentor des Stücks hervorgehoben.

You have to have something that you know is valuable just in itself, not for yourself, in itself like it will be valuable so will everybody else that's what Alain really said. Jakob Ampe (Podiumsdiskussion zu „Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past“, München, 26.11.2011)

Dieses Statement fällt in einem Umfeld, indem sich Künstler_innen als autonome Kritiker_innen und Gegenpol der Politik betrachten. Bendixen und Weikl (2011) beschreiben das Streben der Künstler_innen nach Autonomie wie folgt:

Künstler haben zu allen Zeiten versucht, sich vom Vordergründigen bestimmter äußerer Erscheinungen zu lösen und Fremdbestimmungen, so gut das ging, abzuwehren. (Bendixen und Weikl 2011, S. 134)

Die Künstler_innen bringen für ihre Kritik ihre eigenen persönlichen Ansichten und Erfahrungen mit in das Projekt ein, wie Shay Pitovsky exemplarisch erläutert:

Ein Zeitungsartikel über einen 16-jährigen Jungen. Er schilderte das Elend dieses Jungen auf seinem Weg nach Israel. Das hat mich sehr bewegt und ich spürte, dass dieses Thema zu unserem Ensemble passt. Dann, eine private Feier beim Holocaust-Gedenktag, wo ich unbekannte Geschichten aus meiner Verwandtschaft erfahren habe. Schließlich meine Teilnahme als Reservesoldat an der Operation „Cast Lead“ in Gaza vor zwei Jahren. Ich war in der Wohnung einer Familie vor Ort untergebracht und schaute dem Horror des Krieges zu. Diese Erfahrung ließen ernsthafte Fragen aufkommen über mein Land und unser Vermögen, mit dieser Situation umzugehen. Shay Pitovsky, Regisseur „Promised Land“ (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.19), S. 16)

Durch die persönliche Betroffenheit der Akteur_innen vertreten diese zudem einen starken Anspruch auf Authentizität der von ihnen geäußerten Kritik. Andererseits wird durch die Verbindung der Werke mit der Persönlichkeit der Künstler_innen deren Bedeutung nicht immer sofort erkannt.

Ebenso haben umgekehrt Gesellschaften oft den besonderen Wert einer Kunst oder eines Kunstschaffens als Teil ihres Selbstverständnisses und ihrer Selbstformung erst im Nachhinein erkannt und in ihr Eigenbild[...] integriert (Bendixen und Weikl 2011, S. 134)

In Bezug auf kulturelles Erbe wird die Bedeutung von historischen Gebäuden, die von Gesellschaften geschaffen oder in Auftrag gegeben wurden, oft erst im Rückblick erkannt und diese werden zu nationalem oder Weltkulturerbe erklärt (vgl. Bendixen und Weigl 2011, S. 134). Im Falle des Projekts „Via Villas“ dauert diese Unkenntnis relevanter Werke nach Ansicht der Akteur_innen weiter an. Ein Umstand, der durch das Projekt behoben werden soll.

Great Villas? In Slovakia? Perhaps you're wondering if anything of this sort really does exist. Yet it is the purpose of the present exhibition, and the book published to accompany it, to persuade you that even in Slovakia there are dozens of such private residences that are well-known, unique or, if you wish, truly great. (Programm der Ausstellungseröffnungen „Via Villas“ Brüssel, 27.-31.05.2013)

In ihrer Aussage unterscheiden sich damit die untersuchten Projekte. Während in den beiden Theaterprojekten mehr oder weniger deutlich Kritik an der politischen lokalen, europäischen oder internationalen Situation geäußert wird, beschäftigt sich „Via Villas“ mit der Bedeutung des nationalen und lokalen kulturellen Erbes. Alle Projekte verweisen hingegen auf die gesellschaftliche Relevanz der gestellten Themen und gliedern sich damit in das Bild der Künstler_innen, die autonom entscheiden und kritisieren, ein. Was bedeutet dies für die Stellung der Kunst in den von der Europäischen Kommission unterstützten Kooperationsprojekten?

7.3.5 Fazit: Kunst als Träger von Authentizität

Darstellende Künste stellen ebenso wie bildende Künste, musikalische oder literarische Darbietungen, kulturelle Äußerungsformen dar, die dem Eigen-Sinn und Selbstverständnis der betreffenden Menschen Ausdruck geben. Sie spiegeln expressives Wissen wider, das diejenigen Werte impliziert, die der Bedürfnisinterpretation, der Deutung von Wünschen und Gefühlseinstellungen zugrunde liegen. Kulturelle Äußerungsformen, – Kunst und Theatralität im weitesten Sinne – zeigen soziokulturelle Realitäten einer Gesellschaft auf, die sowohl auf historische als auch auf gegen-

wärtige Ereignisse Bezug nehmen. Sie sind stets Ausdruck gesellschaftlicher Wirklichkeiten. (Wagner 2000, S. 115)

Die untersuchten Projekte verdeutlichten, dass die Europäische Kommission im Bestreben auf der Durchführung von Kooperationsprojekten auf künstlerische Akteur_innen zurückgreift. Diese stützen sich in ihrer Tätigkeit wiederum auf vielfältige Beziehungsnetzwerke wie die Projekte „Emergency Entrance“ und „Connect Connect“ belegen. Aber auch die Durchführung von „Childhood“ und „Via Villas“ war nur durch persönliche Beziehungen möglich. Die einzelnen Akteur_innen, die an den vier exemplarisch ausgewählten Projekten beteiligt waren, stellten ihr Netzwerk in den Dienst ihrer künstlerischen Tätigkeit, übten diese dadurch aus und stärkten ihre privaten Verbindungslinien. Damit wurden neben den offiziellen Partnerorganisationen auch individuelle Akteur_innen zu Knotenpunkten einer Netzwerkstruktur, die neben den institutionalisierten Verknüpfungen existiert oder diese überlagert.

Die sich innerhalb dieser Strukturen ergebenden Arbeitsbeziehungen zwischen den einzelnen Akteur_innen werden nicht aktiv von Seiten der Europäischen Kommission vorgegeben, bieten aber gleichzeitig unbeabsichtigt Anknüpfungspunkte für die Erforschung projektbezogener Arbeitsbedingungen. Die beobachteten Arbeitsformate innerhalb der Netzwerke, die vor allem aus temporärer Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Akteur_innen bestanden, zielten neben dem Ausbau von immateriellem Kapital auch auf den Aufbau eines sozialen Netzes zur Absicherung der eigenen Tätigkeit.

Ein wesentliches Kennzeichen dieser Arbeitspraxis ist, dass die Akteure symbolische Güter produzieren, deren Bewertung nicht nur monetären Kriterien unterliegt. Zahlreiche erbrachte Leistungen vollziehen sich auf kollegialen und freundschaftlichen Ebenen, weisen also ein hohes Maß an sozialer Verbindlichkeit auf. Diese Netzwerke sind demnach reich an symbolischem und sozialem Kapital, wobei die Hoffnung allgegenwärtig sein mag, dieses Kapital der symbolischen und sozialen Art im bourdieuschen

Sinne zu einem Zeitpunkt auch in ökonomisches Kapital umwandeln zu können. (Lange et al. 2009, S. 22–23)

Das durch diese Arbeitsbedingungen aufgebaute symbolische Kapital wird dann wiederum von Seiten der Geldgeber mitgenutzt. Durch den mit den prekären Arbeitsbedingungen verbundenen Anspruch der Kunst frei zu sein, sollen die Projekte nicht als gesteuert wahrgenommen werden, sondern sich aus einer authentischen Position der Künstler_innen speisen. Dass diese im Falle von „Emergency Entrance“ zur Kritik an der Europäischen Union genutzt wird, verstärkt diesen Anspruch sogar noch. Welche möglichen Europäisierungsprozesse dadurch ausgelöst werden, wird im Folgenden betrachtet.

7.4 Kunst macht Europa: Kunst und die Aushandlung von Diversität

Diverse identities, far from undermining the process of European integration may provide a dynamic for further integration. (Cram 2009, S. 115).

Vielfältige regionale Identitäten sind nach Cram (2009) kein Hindernis für eine fortschreitende europäische Integration. Vielmehr entwickelten sich diese im Wechselspiel mit der Entstehung einer europäischen „Union“. ⁹⁰ Welches sind die verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten, die die Kooperationsprojekte anbieten? Und welche Akteur_innen befassen sich mit diesen? Die untersuchten Projekte weisen auf unterschiedliche regionale Zusammenschlüsse hin, die wie bei „Via Villas“ von lokalen und territorialen Identitätsmustern geprägt sind und diesen Repräsentationen Bedeutung zuschreiben.

In der Tat werden wir nicht mit nationalen Identitäten geboren, diese werden erst durch Repräsentationen gebildet und im Verhältnis zu ihnen

⁹⁰ Die kulturelle Diversität innerhalb der Europäischen Union wird auch von dem von dieser im Jahr 2000 gewählten Motto „In Vielfalt geeint“ unterstrichen.

verändert. Was es heißt ‚englisch‘ zu sein, wissen wir nur dadurch, daß das ‚Englischsein‘ als eine Bedeutungskette durch die englische nationale Kultur repräsentiert wird. Eine Nation ist also nicht nur ein politisches Gebilde, sondern auch etwas, was Bedeutungen produziert – ein System kultureller Repräsentationen. (Hall 2008, S. 200)

Neben der Erzeugung kultureller Repräsentationen will das künstlerische Feld auf verschiedene Weisen Einfluss auf die gesellschaftliche Entwicklung nehmen. Zum einen werden die Werke der Künstler_innen wahrgenommen, konsumiert und für unterschiedliche Zwecke genutzt, sei es um sich zu unterhalten, zu bilden oder zu amüsieren. Zum anderen dienen künstlerische Phänomene dazu, sich abzugrenzen. Laut dem Soziologen Alfred Smudits (2014) wirkt die Kunst über ihre Verhandlung in der Gesellschaft auf diese ein.

Kunst wirkt auf die Menschen, und ‚Kunst‘ war und ist – vermittelt über vielfältige Entscheidungsmechanismen – imstande, sich ein eigenes Feld zu schaffen. Dies äußert sich u.a. darin, dass ‚die Gesellschaft‘ Ausbildungsinstitutionen für die Kunst einrichtet, dass sich in der Gesellschaft – vor allem im Vermittlungszusammenhang – eigene Märkte etablieren, Wirtschaftsunternehmen entstehen, oder dass ‚die Gesellschaft‘ eigene Verwaltungsinstanzen (Kunstförderung, Kulturministerien etc.) einrichtet. (Smudits 2014, S. 155)

Nachdem die Ansprüche des Feldes künstlerischer Produktion, das Einwirken der Europäischen Kommission auf dasselbe und die Aushandlung zwischen den verschiedenen Anforderungen an die individuellen Akteur_innen durch dieselben in den vorangegangenen Punkten behandelt wurden, werden im Folgenden die Ideen und Konzepte, die von den Künstler_innen inszeniert und an die Gesellschaft vermittelt werden, analysiert. Insgesamt lassen sich über regionale und nationale Zuschreibungen hinausgehend vier Identifikationsmuster herausarbeiten. Die Kooperationen betrachten einerseits *Europa als Wachstumsprojekt* auf einer wirtschaftlich Ebene, die mit einem individuellen, regional verankerten monetären Wohlergehen verbunden wird oder basieren zweitens auf der Vorstellung einer Europäischen

Gemeinschaft mit einer *eigenen kulturellen Identität*. Diese beiden Muster bewirken damit vor allem die Aufwertung lokaler Eigenheiten im globalen Abgrenzungsprozess des Kunst- und Kulturmarktes.

Es lassen sich jedoch ebenso, als dritten Ansatz, die Vorstellung einer europäischen Bürgerschaft mit einer gemeinsamen *europäischen Zivilgesellschaft* sowie schließlich als viertes Muster die Definition einer *europäischen Gesellschaft mit einer politischen Identität* identifizieren. Die Bildung und Stärkung eines Zusammengehörigkeitsgefühls oder eines Zugehörigkeitsgefühls stehen demnach bei diesen beiden Identitätsangeboten im Vordergrund (siehe 3.2.4).

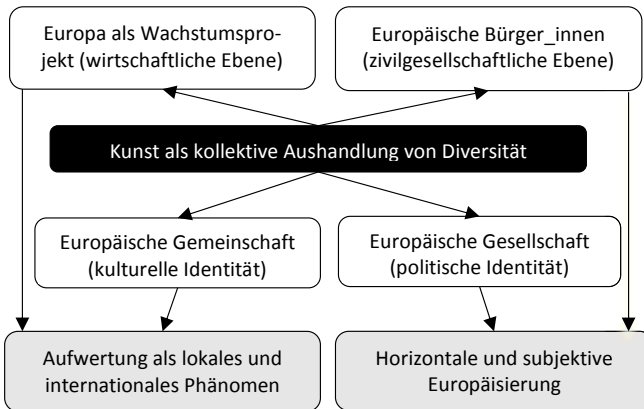


Abbildung 59: Detail: Kunst macht Europa, eigene Darstellung

7.4.1 Europa als Wachstumsprojekt: Kreativität und Innovation als Wachstumsmotor auf wirtschaftlicher Ebene

Nach Alois Moosmüller (2012) ist der kulturelle Sektor dem wirtschaftlichen nicht überlegen. Vielmehr bestehen beide Systeme autonom voneinander nebeneinander und stellen unterschiedliche Forderungen. Während von Seiten der Kultur auf Unterscheidbarkeit und Spezifizierung Wert gelegt wird, verlangt die Wirtschaft nach Generalisierbarkeit. Kulturelle Differenz wird so zum zu überwindenden-

den Hindernis in der globalen Wirtschaft, während diese vielfach als Bedrohung für lokale Eigenarten wahrgenommen wird (vgl. Moosmüller 2012).

There will be not solution to the paradox, each will fight to reach supremacy, but cannot succeed. (Moosmüller 2012, S. 194)

Gleichzeitig sind beide Systeme aufeinander angewiesen. Im Fall der Kunst, die finanzielle Förderung beansprucht, wird dies meist nicht in Frage gestellt. In den letzten Jahren ist zudem, hervorgerufen durch die These der „Kreativen Klasse“ von Richard Florida (2002)⁹¹, verstärkt diskutiert worden, wie Kunst beziehungsweise deren zugeschriebene Fähigkeiten auf wirtschaftliches Wachstum einwirken. Während Florida (2002) Angehörige der kreativen Klasse in allen Arbeitsfeldern verortet und deren kreatives Potential und die darüber entstehenden Innovationen als ausschlaggebend für das wirtschaftliche Wachstum ansieht, sind es vor allem die Vorstellungen von künstlerischer Kreativität und Innovation, denen große Bedeutung zugeschrieben wird und die von Seiten der Wirtschaft verstärkt nachgefragt werden.⁹² So entstanden neue Publikationen, die dazu beitragen sollen, Konzepte und Arbeitsweisen der Kunst auf andere Arbeitsfelder zu übertragen.⁹³

91 Zur Kritik am Konzept von Richard Florida (2002) siehe Oudenampsen (2008).

92 Siehe Böhle et al. (2012), die von Ungewissheit und Unbestimmtheit als „grundlegendem Merkmal von Innovation“ (Böhle und Bürgermeister 2012, S. 1) ausgehen und künstlerisches, erfahrungsgelitetes und spielerisches Handeln als Basis innovativer Arbeit ansehen.

93 Siehe hierzu unter anderem die Veröffentlichung des Psychologen Roland Geschwill (2015), der Erfahrungswerte aus dem Jazz für Manager und Unternehmer aufbereitet hat und Anleitungen zum „echten kreativen Denken“, welches auf Verlernen und Neuernern beruht“ geben möchte. Hartmann et al. (2012) sehen den Dienstleistungssektor als von Offenheit, Unsicherheiten, Ambivalenzen und Unplanbarkeiten geprägt und wollen diesen Bereich für künstlerisches Handeln, welches im Gegensatz zu rationaler Planung unbefangen gegenüber Normen und Zielvorstellungen sei und sich durch ein spielerisches Tun und Handeln definiert, öffnen und den intuitiven Teil der „Dienstleistungskünstler“ Hartmann et al. (2012) aufwerten. „Kunst“ wird in dieser Vorstellung zur übertragbaren und nutzbaren Ressource. Die Künstlerin und Kunst-Professorin Ursula Bertram (2012), die den 2012 erschienen Sammelband unter das Motto „Kunst fördert Wirtschaft“ gestellt hat setzt sich in ihrem Beitrag darin ebenfalls mit der Übertragbarkeit von künstlerischem Denken auf außerkünstlerische Feldern auseinander. Einerseits plädiert sie darin dafür, künstlerisches Denken wissenschaftlichem

Bei der Untersuchung der Projekte, die zwischen 2007 und 2013 von der Europäischen Kommission unterstützt wurden, wurde ebenfalls deutlich, dass sich viele davon inhaltlich mit Innovationen beschäftigen (siehe 4.3.3). Einerseits setzen die Projekte damit Anforderungen aus dem Feld künstlerischer Produktion um und grenzen sich im Kampf um Macht und Bedeutung voneinander ab (siehe 3.3). Gleichzeitig erhebt auch die Europäische Kommission Anspruch auf konzeptionelle Originalität der geförderten Projekte (siehe 4.3.2). Die Kooperationen werden auf diese Weise, wie vermutet, als Orte der Entstehung von Kreativität und Innovation und einem damit verbundenen Fortschrittsdenken gedeutet und beschrieben. Das Projekt „Via Villas“ beispielsweise deutet Villenarchitektur als Zeichen für industriellen Aufschwung und damit einhergehendem Wohlstand, der die teuren Bauten ermöglicht.

Slovenia never witnessed any massive expansion of industry; hence it only acquired an urban bourgeoisie with some difficulty. The one exception was the region of Primorska, where villas were built by prosperous citizens of Trieste in the vicinity of smaller seaside towns in Istria. The first more imposing villas in inland regions tended to appear in the vicinity of spas or industrial structures. In the second half of the 19th century, though, conditions began to improve. (Beschreibung der Ausstellung „Great Villas of Slovenia“, slowenisches Kulturministerium, Ljubljana, 15.03.–12.04.2013)

Der Bau von Einfamilienhäusern wird mit wirtschaftlich prosperierenden Zeiten verbunden. Kunst wird damit einerseits zum Zeichen für Fortschritt und Wohlstand, gleichzeitig werden durch die Kunst

Denken als gegenseitiges Korrektiv zwischen Logik und Intuition. Andererseits warnt sie vor der Vermutung, bei künstlerischem Denken handle es sich um eine ungenutzte Ressource, die als Muster für den Umgang mit nicht steuerbaren Vorgängen leicht übertragbar sei. „Aber dieses Muster ist schwer zu erkennen, da es sich aus der Antithese von linearer Berechenbarkeit und Logik heraus entwickelt hat, erfahrungsbasiert und in ständiger Wandlung begriffen ist. [...] Ein Muster muss mit der Person wachsen, ganz langsam, Schicht für Schicht. Es existiert nicht als käufliches Produkt, auch nicht in der Verpackung einer Kreativtechnik. Es bedarf eines Prozesses, der eine Haltung hervorbringt.“ (Bertram 2012, S. 37).

Innovationen ermöglicht. In einer Studie im Auftrag der Europäischen Kommission erläutert das auf Kultur und Kreativwirtschaft spezialisierte Beratungsunternehmen KEA, wie durch die Förderung von kreativer Produktion und den daraus Erwachsenen innovativen Neuerungen soziale und wirtschaftliche Probleme gelöst werden sollen.

Setzt Europa ganz auf seine kreativen Bestrebungen, so kann es zu einer treibenden Kraft für innovative Ideen und Dienstleistungen werden, die soziale und wirtschaftliche Auswirkungen haben. Europa sollte zur zentralen Plattform für die Zusammenkunft von Einflüssen und Ideen werden, um Kreativität und innovatives Unternehmertum zu steigern. Auf diese Weise können Kreativität, Kunst und Kultur als treibende Kraft des wirtschaftlichen und sozialen Fortschritts in Europa genutzt werden. (KEA 2009, S. 10)

Kunst wird hier nicht mehr als Mittel der Identifikation und des gesellschaftlichen Zusammenhalts über eine gemeinsame Identität gesehen, sondern erstreckt sich auf andere Politikbereiche wie Wirtschafts- und Sozialpolitik (vgl. Volke 2010). Die Herstellung eines europäischen Zugehörigkeitsgefühls erfolgt in diesem Bereich über die Inszenierung von Wohlstand und Wachstum, die lokal entstehen und als Erfahrung eines geographischen Raumes gedeutet beziehungsweise diesem zugeschrieben werden müssen. Europäische Konnotationen fehlen in diesem Bereich fast jedoch vollständig, auch wenn sie implizit vorhanden sind, wie Marion von Osten (2007) ausführt:

Die Kulturalisierung der Ökonomie basiert auf eurozentrischen Diskursen, die Privilegien sichern helfen sollen. (Osten 2007)

Neben dem Hinweis auf die wirtschaftliche und innovative Bedeutung von Villenarchitektur wird dieses vom Projekt „Via Villas“ gleichzeitig für den Aufbau einer lokalen und nationalen Identität von Seiten der Politik genutzt. Das Projekt gliedert sich damit in die Anzahl der Kooperationen ein, die ihren Schwerpunkt auf der Anrufung kultu-

reller Bilder haben (siehe 4.3.3). Was bedeutet dies bezogen auf eine kulturelle europäische Identität? Auf kulturell konnotierte Projekte soll im Folgenden eingegangen werden.

7.4.2 Steht der Anfang am Ende? Europäische Gemeinschaft und die Verhandlung einer kulturellen Identität

Gudrun Quenzel (2005) arbeitet in ihrer Studie die unterschiedlichen Identitätsangebote, die durch die Konstruktion von Europa im Rahmen der Dokumente der europäischen Kulturpolitik entstanden und propagiert werden, heraus. In ihrer Analyse kommt sie zum Schluss, dass vor allem positiv besetzte Kulturgüter für die Konstruktion einer europäischen Identität herangezogen werden (siehe 3.2.2). Viele Kooperationsprojekte, die zwischen 2007 und 2013 von der Europäischen Kommission finanziell unterstützt wurden verweisen auf lokale Traditionen und Bräuche, die vor dem Vergessen bewahrt werden sollen (siehe 4.3.3). Riten und Traditionen, wie zum Beispiel Glaskunst⁹⁴ oder Hirtenmusik⁹⁵ werden positiv konnotiert und in ein europäisches gemeinsames kulturelles Erbe eingeschrieben. Die Feststellung von Quenzel (2005) in Bezug auf die Nutzung kulturpolitischer Traditionen für die Schaffung einer europäischen Identität und die Übertragung nationaler Identifikationspunkte auf europäische Ebene scheint sich damit zu bestätigen.

Cerutti (2011) spricht sich gegen die Nutzung einer kulturellen Identität zur Schaffung und Stärkung einer europäischen Identität aus, da er diese als vorhandene Basis im europäischen Raum ansieht, ohne dass dadurch Auseinandersetzungen auf europäischen Boden verhindert wurden (siehe 3.2.1). Im Hinblick auf die untersuchten Projekte wird jedoch deutlich, dass diese kulturelle identitäre Merkmale hervorheben, der inhaltliche Fokus der untersuchten Projekte aber auf regionalen oder nationalen Thematiken liegt. Diese werden wiederum

⁹⁴ Glass is Tomorrow II, Experimenting and Sharing Glass Creativity in Europe, EACEA 2013

⁹⁵ Sterbender Beruf – Lebendige Musik, Hirtenmusik in Europa, EACEA 2011

vor allem der jeweiligen lokalen Bevölkerung zugänglich gemacht. Der geänderte Kontext, in dem die Theater- oder Ausstellungsstücke entstehen, kommt dabei nicht immer zum Ausdruck. So hatten die Ausstellungen in Wrocław, Budapest und Ljubljana des Projekts „Via Villas“ vor allem die jeweilige polnische, ungarische und slowenische Publikation zum Inhalt, während thematische Zusammenstellungen sowie ein Gesamtüberblick nur in Brüssel zu sehen waren. Die unterschiedlichen architektonischen Stile und Werke können und sollen zwar untereinander verglichen werden, der Fokus liegt hingegen auf der Hervorhebung der Individualität der Regionen sowie der Bewahrung lokaler Traditionen. Das Projekt „Childhood“ zielte auf die Vorstellung einer gemeinsamen europäischen Kindheitserfahrung ab. Die präsentierten Objekte ließen jedoch einerseits keine sofortigen Rückschlüsse auf eine regional begrenzte Herkunft zu und wurden andererseits vor allem einem rumänischen Besucherkreis vorgestellt. Die virtuelle Ausstellung, die einem größeren Publikum zugänglich ist, setzte sich dann vor allem aus den rumänischen Einzelausstellungen zusammen.

Im Projekt „Emergency Entrance“ wiederum wurden die verschiedenen Stücke nur dem Grazer Publikum gezeigt und vereinzelte Gastspiele der Theater an den anderen Orten im Anschluss an das Projekt organisiert. Die Umsetzung der Zusammengehörigkeit innerhalb des Projektes blieb so der grafischen Darstellung der Kooperation vorbehalten, das heißt auf einer sehr abstrakten Ebene (siehe Abbildung 60).

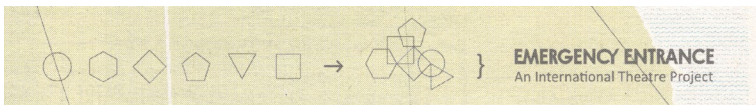


Abbildung 60: Logo „Emergency Entrance“, Detail aus dem Festivalprogramm, S.7

Der inhaltliche Fokus auf regionalen oder nationalen Themen wird aus dem Entstehungsprozess heraus verständlich. Durch die Bedingungen der Förderung liegt die Herausforderung für die teilnehmenden Organisationen weniger in der Schaffung eines „europäischen“ Teams, sondern in der Zusammenarbeit verschiedener Gruppen, die

an unterschiedlichen Orten verwurzelt sind. Zumindest wurde dies von allen untersuchten Projekten auf diese Art und Weise interpretiert und umgesetzt. Versuche, davon abzuweichen, waren sowohl finanziell als auch zeitlich beeinträchtigt oder bedurften einer Vorleistung der einzelnen Projektpartner, die dann wiederum lokal konnotiert war. So lag der Schwerpunkt des Projekts „Emergency Entrance“ auf der Zusammenarbeit der verschiedenen Schauspieler_innen in den einzelnen Workshops. Diese bauten auf dem gemeinsamen Gesprächsthema der jeweiligen lokalen „Fremden“ auf, welches von den einzelnen Theatern unabhängig voneinander regional recherchiert worden war.

So wird „Europa“ oder „europäische Identität“ dem Publikum gegenüber kaum inhaltlich definiert. An diesem Punkt ist auch auf die Wahrnehmung der Forscherin durch das Forschungsfeld zu verweisen. Ihre Anwesenheit irritierte, da die Wissenschaftlerin von „außerhalb“ kam und nicht den erwarteten Besucher_innen der Stücke und Ausstellungen entsprach. Die in den Projekten behandelten Thematiken und Inszenierungen von Kultur, sei es die Konstruktion eines europäischen Kulturerbes oder einer ästhetischen Einheit, werden daher zwar als europäisch oder international definiert und für die Beantragung der Mittel europäisch gedeutet, anschließend allerdings lokal verhandelt. Die europäische Zuordnung der Inhalte muss das Publikum selbständig erbringen, da ein Vergleich nur bei Kenntnis aller Publikationen beziehungsweise Stücke möglich ist. Die einzelnen Produktionen und Projekte stärken die lokalen Eigenheiten und platzieren sich im globalen Vergleich der Theaterhäuser beziehungsweise streben nach internationaler Anerkennung. Die von Cerutti (2011) angeführte Problematik bezüglich einer europäischen kulturellen Identität scheint damit nicht gegeben, da die von Quenzel (2005) hervorgehobenen positiven Identifikationsangebote zwar dargeboten werden, die europäische Verortung jedoch fehlt.

Eine übergreifende Zusammenschau der lokalen Beiträge fand in allen untersuchten Projekten zum Ende des Projektzeitraums bei der Abschlusspräsentation statt. Diese war ebenfalls wieder nur einem lokalen, begrenzten Publikum oder wie im Falle von „Via

Villas“ einem bereits mit europäischen Anliegen konfrontierten Adressat_innenkreis zugänglich. Das Ende der Projektphase läutet so das Ende der lokalen Verankerung ein, und stellt europäische Verflechtungen und Bezüge dar. Bezogen auf die Schaffung einer europäischen kulturellen Identität wird diese damit von den Projekten konstruiert, aber nicht verbreitet. Der Bezug auf interne und externe „Anderer“ wird ebenfalls von den Projekten angesprochen. Wie verhält es sich mit der Aushandlung verschiedener Werte, die als europäisch betrachtet werden und damit der Konstruktion einer europäischen politischen Gesellschaft dienen?

7.4.3 Europäische Gesellschaft und die politische Identität Europas

Während Kunst über Zuschreibungen wie Innovation und Kreativität stärker in einen wirtschaftlichen Nutzen einbezogen wird, stellt sich „die Kunst“ gleichzeitig als autonomes Feld mit eigenen Zielsetzungen dar (siehe 3.3). Künstler_innen vermögen es auch diese Weise, sich einer reinen wirtschaftlichen Bewertung zu entziehen und für nachhaltige Werte einzutreten (vgl. KEA 2009). Politische Identität definiert Cerutti (2011) als die gemeinsamen Werte und Prinzipien einer Gruppe (siehe 3.2.1).

Identität ist nicht etwas, was von ausserhalb der Gruppe hergestellt werden kann (von einem beobachtenden Anthropologen oder Historiker, oder einem normgebenden Philosophen); sie muss als solche mehr oder weniger deutlich von den Gruppenmitgliedern empfunden werden. (Cerutti 2011, S. 12)

Die Kunst nimmt Einfluss auf die Weltbilder, Werte und Prinzipien der Gesellschaft, in der sie sich bewegt. Nach Goehler (2006) greift die Kunst in den letzten Jahren wieder vermehrt politische Fragen auf.

Quer durch alle künstlerischen Sparten werden die großen aktuellen Themen wie Heimat, Identität, Krieg, Migration, Religion, Terror, Fragen des Sozialen und der Globalisierung sowie der Dialog zwischen den Kulturen verhandelt. (Goehler 2006, S. 70)

Themen wie Heimat, Migration, Religion und Terror, sowie unterschiedliche Weltbilder und Werte werden auch von den untersuchten Projekten in den Darstellungen angesprochen.

I believe in the EU's values. Our values are precious. Democracy, economic stability, the possibility of living together in all member states irrespective of race, religion, political views, gender and skin colour. The Schengen area has become our living space. The Schengen area is the space that gives us security, the Schengen area is the space where we can live together according to our principles and values. (Ausschnitt aus „Boat People“, Projekt „Emergency Entrance“)

Diese Werte mit Inhalten gefüllt, die sich auf eine Zivilgesellschaft stützen. So grenzt sich das Stück „Draculatur“ von den verschiedenen Förderprogrammen, durch die das Stück zwar mitfinanziert wurde, und dem damit verbreiteten Warten auf finanzielle Unterstützung „von oben“ ab und spricht die Eigeninitiative der Einzelnen und die Stärke einer Gesellschaft an.

Come! You too! Just come, so you can see what we are going to do. We. Together. We don't need the European Union's help, or the help of the Phare or Soros programs! We'll join forces. We'll do it. We, together. (Ausschnitt aus „Draculatur“, Projekt „Emergency Entrance“)

Der Verweis auf die Menschenrechte wird zum grundlegenden Thema des Projektes „Emergency Entrance“, welches alle Stücke miteinander verbindet. Wie diese Werte und die Werthaltungen und Prinzipien von den einzelnen Akteur_innen gesehen werden, spiegelt die folgende Interviewaussage wieder:

Mein politisches Denken fußt auf einer soliden Grundlage, weil ich lange in einer linken außerparlamentarischen Gruppe in Palermo gearbeitet habe. Aber durch dieses Projekt lernte ich die Geschichte Rumäniens und dessen verschiedene ethnische Gruppen besser kennen. Es kann keine Gleichheit unter den europäischen Ländern geben, wenn wir die kulturelle Vielfalt ihrer zahlreichen Bevölkerungsgruppen schon innerhalb

der nationalen Grenzen vollständig ignorieren. Und wir sollten nicht tatenlos zuschauen, wie die Massenmedien nacheinander ganze Bevölkerungsgruppen kriminalisieren. Giuseppe Massa, Regisseur „Who’s afraid of a maidservant“ (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.13)

Während die Diskussion gemeinsamer Werte und die Forderungen nach nachhaltigen Lösungen in vielen der im Zeitraum 2007 bis 2013 geförderten Projekte ebenso wie in „Emergency Entrance“ offen angestoßen wird, findet sich diese Problematik in „Connect Connect“ als Andeutung wieder.

Dieses Stück ist ein Schattentanz, eine Woge infolge eines Massakers. Ein Raum, den wir schufen, damit er uns erlaubt von diesen Traumata verfolgt zu werden. Dies ist eine Insel. Ein Haus für die Lebenden und die Toten. Ein Ort, an dem es spukt, und ein Haus vieler Geheimnisse [...]. Eure Überreste sind nun Unsere. Wir machen Musik, Bilder, Tänze, Filme, Kostüme, Objekte, Lichter. Wir verlangen Prozesse, Demonstrationen, Trauergesänge, Reden, Konversationen, Pfeifen, Stürme, andere Insel, andere Geschichten. (Beschreibung „Who never stumbles got no place to fall“⁹⁶, Projekt „Connect Connect“)

Die Deutung sowie die Lesbarkeit der Darbietung obliegen dabei den Zuschauer_innen und werden womöglich durch deren soziales und kulturelles Kapital gesteuert. Wer sind die Adressat_innen der Projekte? Welche Akteur_innen werden über die Projekte Teil einer europäischen Gesellschaft? Diese Fragen werden in der Betrachtung des vierten Identifikationsangebots, welches sich in den Kooperationsprojekten beobachten lässt, beantwortet.

96 <http://archiv2011.spielart.org/netzwerk/connect/?n=253-254&cdId=58>, 29.09.2015.

7.4.4 Europäische Bürgerschaft: die zivile Identität Europas

Durch dieses Projekt hatte ich ein flüchtiges aber heftiges Gefühl, einem Teil von Europa anzugehören. Viktorie Čermáková, Regisseurin „My neighbour, my enemy“ (Festival-Programm „Emergency Entrance“, Graz, 26.–29.01.2012, S.19)

Neben Cerutti (2011) lehnen auch Gerhards und Lengfeld (2014) die Vorstellung einer europäischen kulturellen Identität mit gemeinsamer Geschichte und Sprache für die Integration Europas ab (siehe 3.2.3). Sie setzen sich im Gegensatz zur politischen Identität Ceruttis (2011) für das Konzept einer „zivilen Identität“ ein,

die über die Zubilligung von gleichen Rechten an alle europäischen Bürger verläuft. (Gerhards und Lengfeld 2014, S. 205)

Der Historiker Bo Strath (2012) verstärkt diese Forderung, weicht aber gleichzeitig vom Begriff der Identität ab, da über diesen die Frage nach europäischer Solidarität nicht gelöst werden könne (siehe 3.2.3). Er plädiert für die Schaffung Europas durch die Bürger_innen, in einem Bottom-up-Prozess, der jedoch auf europäischer Ebene schwieriger zu schaffen sei, als bei der Entstehung der Nationalstaaten, als die Bürger_innen die Staaten geschaffen haben und nicht die Staaten die Bürger_innen (vgl. Strath 2012). Nach dem Soziologen Peter Kraus (2012) basiert dieser von Strath (2012) geforderte Prozess darauf, Bürgerschaft auszuleben und erfahrbar zu machen. Dies geschieht, indem der Einzelne mit anderen in Interaktion tritt und seine kommunikativen Fähigkeiten einsetzt.

The social relations sustaining these practices may ultimately be questioned and transformed by free and creative individuals, but these individuals' freedom and creativity would not emerge without the existence of social and cultural bonds. (Kraus 2012, S. 18)

Teilhabe und soziale und kulturelle Verbindungen werden damit zu Schlüsselbegriffen für die Kooperationsprojekte. Diese wird einerseits von außen gefordert, wenn Kulturpolitik zur Lösung sozialpolitischer Fragen genutzt werden soll (siehe 3.2.3). Andererseits müssen sich die Einrichtungen Fragen der *Teilhabe* und *Rezeption* auch aus fördertaktischen Fragen stellen (siehe 6.3).

Nur dann, wenn eine kulturelle *Teilhabe* für alle sichergestellt ist, kann man das Recht auf eine Ausnahmeregelung von den harten Binnenmarktregeln in Anspruch nehmen. Daher ergibt sich eine Bringschuld des Kulturbereichs, sich mehr als bislang um *Teilhabe* zu bemühen, damit diese auch sichergestellt wird. Denn es könnte sonst sein, dass die vielen Sonderregelungen und insbesondere die öffentliche Kulturförderung nicht mehr aufrechterhalten werden können. (Fuchs 2014, S. 50)

Die intendierte Öffnung der Projekte für unterschiedliche Personengruppen wie Blinde, Ältere, Gefängnisinsassen oder Migrant_innen (siehe 4.3.3) ist dementsprechend sowohl im Sinne der Europäischen Kommission als im Sinne der Projektpartner, die über die Ansprache neuer Zielgruppen ihre eigene Bedeutung und nachhaltige Wirkung hervorheben können. Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Schneider (2007) wiederum schreibt Theaterern und den daran beteiligten Akteur_innen zu, dass diesen der Austausch bereits eingeschrieben ist.

Ich behaupte, die Theaterkünstler sind nicht nur Botschafter ihrer Geschichten, sie sind auch Botschafter von Zeitgeist und Diskursen, sie sind Botschafter einer europäischen Idee des permanenten Dialogs. Meine These ist, dass dem Theater Europa geradezu immanent ist, dass Theater Europa (be-)lebt, indem Theater durch Koproduktionen, Festivals und Netzwerke Europa immer wieder neu erfindet, ein Europa als Modell von Dialog und Austausch. (Schneider 2007, S. 304)

Wie sehr die einzelnen Akteur_innen von Netzwerken neben den offiziell verwobenen Strukturen abhängig sind und inwieweit sie diesen angehören, wurde im Rahmen der untersuchten Projekte deutlich. Ein

wichtiger Aspekt bei der Durchführung der Projekte war die Kommunikation zwischen den Partnern. Hier wurde von Seiten der Forscherin erwartet, dass die lingua franca vor allem Englisch ist. Dies bestätigte sich in der Feldforschung. Es fanden sich dabei auch zahlreiche Akteur_innen, die kaum oder sehr ungern Englisch sprachen und andere, die durch kontinuierliches Übersetzen in ihrem sonstigen Handlungsspielraum eingeschränkt waren. Gleichzeitig wurde deutlich, dass der Kommunikationsraum, der durch die Projekte geschaffen und mit Leben gefüllt werden sollte, nur sehr unterschiedlich genutzt werden konnte.

In jedem Auftritt hier bemerkenswert fand ich es in dem Zusammenhang, haben wir im Nachhinein festgestellt, dass die Partner, die Leute sich überhaupt begegnen, also die Zeit, die man miteinander verbringt, in der man etwas kennenlernt, von den anderen Kulturkreisen, von dem anderen Arbeitsplatz, das ist eigentlich Hauptsache. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

Bedeutsam war hier also die Intention des Projektes. Es stellte sich jedoch auch heraus, dass der Austausch zwischen den Partnern nicht nur im Rahmen des Projekts, das heißt mit den dafür vorgesehenen Mitteln, stattfinden konnte, sondern durch private oder institutionelle Rahmenbedingungen ergänzt werden musste. Vor allem die beiden Theaterprojekte konnten auf Zusammenkünfte auf den jährlichen Treffen der Europäischen Theaterunion sowie im Falle des Spielart Festivals auf eine kontinuierliche Durchführung von europäischen Kooperationsprojekten zurückblicken. Diese ermöglichten die gleichzeitige Konzeption und Besprechung verschiedener Projekte bei Treffen, die jeweils nur einmal in Rechnung gestellt werden mussten. Im Projekt „Childhood“ dagegen konnten durch die familiären rumänischen Anbindungen der Pariser Partnerin Ioanna Violet verschiedene Treffen in Bukarest stattfinden, die nicht durch das Projekt finanziert wurden. Bei „Via Villas“ wiederum verlagerte sich der Kommunikationsprozess weg von den offiziellen Partnern hin zu den Herausgebern und Autoren der verschiedenen Publikati-

onen, so dass das Gesamtkonzept stetig in Händen des tschechischen Koordinators zusammenlief. Welche Bedeutung die Teilhabe und der Austausch für die Europäische Kommission haben, fast Regina Guhl zusammen:

Insofern war das [Festival] eben tatsächlich Projekthöhepunkt und nicht Festival zur Präsentation von irgendwas, was man mal erarbeitet hat, ist ja auch immer so eine Frage, wie man da die Optik drauf legt, also es war auch das Festival für die Macher, damit man sozusagen weiß, das war auch der Grundgedanke für die Workshops, dass man sagt, egal, was dabei rauskommt, wir haben da gar keinen Ergebnisdruk drauf gelegt, extra nicht, und gesagt es muss nur eine Präsentation sein, wurscht was dabei rauskommt, aber das man sagt, im Grunde ist das auch das wofür wir finanziert worden sind. Regina Guhl, Dramaturgin Schauspielhaus Graz (Interview am 13.05.2013, Projekt „Emergency Entrance“)

Die Projektpartner waren im Falle von „Emergency Entrance“ überzeugt, dass die Inhalte nur ein Mittel zum Zweck und so zu behandeln sind. Die Themen wurden zur Möglichkeit des Austauschs und der Teilhabe verschiedener Akteur_innen. Die verschiedenen Identifikationsangebote stehen damit nicht gleichberechtigt nebeneinander. Während die Partner ihre eigenen Interessen bezüglich der Inhalte umzusetzen scheinen können, ist die Zusammenarbeit das eigentlich Ziel der Förderung.

7.4.5 Fazit: Zwischen horizontaler Europäisierung, lokaler Aufwertung und internationaler Distinktion

The role of the EU as facilitator for diverse understandings of collective identities encourages the enhabitation of the EU at an everyday level and the reinforcement of a sense of banal Europeanism which is a crucial aspect of the European integration process. (Cram 2009, S. 124–125)

Die Diversität, auf die die einzelnen Projekte zurückgreifen, drückt sich nicht nur in kultureller Hinsicht aus. Die untersuchten Projekte zeigen Anzeichen von Identifikationsangeboten auf wirtschaftlicher,

kultureller, politischer und ziviler europäischer Ebene. Bei den beiden Projekten „Childhood“ und „Emergency Entrance“ stand die Schaffung einer europäischen Gemeinschaft im Vordergrund des Projektes. Gleichzeitig stammten die Partner bei „Emergency Entrance“ aus einem institutionalisierten, supranationalen Verbund, sodass die Stärkung der internen Zusammengehörigkeit ausschlaggebend für die Durchführung des Projektes war und ein Gemeinschaftsgefühl zwischen den Akteur_innen entwickelt wurde. Im Falle von „Childhood“ sollte zwar eine europäische Gemeinschaftsvorstellung herausgearbeitet werden, die Zusammenarbeit wurde aber durch die unterschiedlichen Interessen und die hierarchische Komposition der Kooperation behindert, sodass sich ein europäisch konnotiertes Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Gruppe, welches über die gemeinsame rumänische Herkunft zweier Partner hinausging, nicht einstellte. Vielmehr bildete die nationale Verortung der Akteur_innen in diesem Fall die Basis für das Zusammenwirken.

Die Projekte „Via Villas“ und „Connect Connect“ waren hingegen eher von einer auf Distinktion setzenden Zielsetzung geprägt, die sich auch in der Durchführung der Kooperationen zeigte. Im Falle von „Via Villas“ führte dies zu national geformten Arbeitsgruppen und zu einer Aufwertung und Abgrenzung lokaler Eigenheiten des regionalen „kulturellen Erbes“ in einem europäischen Kontext. Dem Projekt „Connect Connect“ hingegen fehlte der geographische Bezug zu einer übergeordneten europäischen Entität. Die Fokussierung auf die Zusammenarbeit zwischen Mentees und Mentoren, die meist die gleiche räumlich Herkunft teilten, führte zur Separation zwischen den Gruppen bei der Entwicklung und Durchführung der einzelnen Bühnenproduktionen, die die eigenen Erfahrungen in den Vordergrund stellten und sich im Falle von „Jake & Pete’s big reconciliation attempt for the disputes from the past“ mit der Beziehung zwischen zwei Brüdern sowie im Falle von „Lyrics“ mit Entwicklungen in einem Freundeskreis auseinandersetzten. Zielsetzung war die Hervorbringung von innovativen Bühnenformaten in einem internationalen Setting durch den Einbezug verschiedener künstlerischer Disziplinen wie Bildhauerei, Tanz, Musik und Literatur. Damit verbunden war einerseits die

Förderung der künstlerischen Karriere der einzelnen Mentees, die sich auf diese Weise im Wettbewerb um Prestige, Renommee und Arbeitsmöglichkeiten von anderen Akteur_innen des Feldes künstlerischer Produktion abgrenzen konnten. Andererseits sollten die als originell und kreativ bewerteten Darstellungsformen auch die verschiedenen Festivals aufwerten, deren Kurator_innen das Projekt konzipierten und die über ein quasi-institutionelles Netzwerk verbunden sind. Zu einer möglichen Europäisierung beziehungsweise Aufwertung des „Europäischen“ trugen beide Projekte damit inhaltlich über die Schaffung eines innovativen Raumes sowie den Hinweis auf innovative Errungenschaften bei, jedoch nicht über die Etablierung einer weiteren grenzüberschreitenden Verbindung.

Das Projekt „Connect Connect“ verfolgt damit ebenso wie „Via Villas“ eine Zielsetzung, die zu Zusammengehörigkeitsvorstellungen auf wirtschaftlicher Ebene durch die marktwirtschaftlich verwertbare Förderung von Kreativität und Innovation führen kann. Gleichzeitig ist das Projekt „Connect Connect“ einem international vernetzten künstlerischen Wirken zuzuweisen während das Projekt „Via Villas“ ebenso auf eine regionale beziehungsweise nationale kulturelle Identität verweist und die einzelnen direkt beteiligten Akteur_innen kaum überregional vernetzt sind. Das Projekt „Emergency Entrance“ hingegen zielt auf die Schaffung einer europäischen politischen sowie zivilgesellschaftlichen Identifikationsfolie und stützt sich zur Durchführung auf eine auch formal vernetzte Gemeinschaft. Eine ähnliche Zielsetzung lässt sich auch im Projekt „Childhood“ beobachten, durch den fehlenden Vernetzungsgrad zwischen den Beteiligten wird jedoch auch in dieser Zusammenarbeit ähnlich wie im Projekt „Via Villas“ eine national konnotierte kulturelle Identität in den Vordergrund gerückt.

Damit wird deutlich, dass Projekte, die wie „Childhood“, „Via Villas“ und „Connect Connect“ wirtschaftliche und kulturelle Zusammenhangsvorstellungen intendieren vor allem zur lokalen Aufwertung der geographischen Herkunft der Projektpartner sowie zu internationaler und disziplinärer Distinktion führen. Im Falle von politisch oder zivilgesellschaftlich geprägten Identitätsangeboten wie im

Projekt „Emergency Entrance“ oder teilweise im Projekt „Connect Connect“ wurden Vorstellungen einer europäischen Bürgerschaft beobachtet (siehe Abbildung 55).

Das von den Gutachter_innen erstellte Ranking bezüglich der untersuchten Projekte (siehe 6), welches das Projekt „Childhood“ vor „Emergency Entrance“ setzt und dem Projekt „Connect Connect“ die geringste Punktzahl der vier Einzelfälle zuspricht, verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sich aus der Bewertung der strukturellen Zusammensetzung keine eindeutigen Schlüsse auf die Durchführung der Kooperation beziehungsweise auf die „europäische Dimension“ des Projektes ziehen lassen. Für die Europäische Kommission ist diese gegeben, wenn sich aus der Kooperation mehr ergibt, als die „Summe der einzelnen Teile“ (siehe 4.3.2). Die damit verbundene Forderung nach der Bildung eines Zusammengehörigkeitsgefühls wurde jedoch gleichzeitig durch die strukturelle Ausgestaltung der Kooperation und deren Durchführung in temporären, und getrennten Projekten behindert (4.3.1).

Auf die leichtere Entwicklung eines *europäischen Zusammenhangsgefühls*, welches sich durch die Erfahrung von Interdependenzen und der Erweiterung des eigenen Handlungsspielraums durch Reisen etc. bilden kann, gegenüber einem *Zusammengehörigkeitsgefühl*, welches nach Büttner und Mau (2010) stabile Formen der Vernetzung und der Vergemeinschaftung benötigt, wird bezogen auf das Konzept der horizontalen, subjektiven Europäisierung, verwiesen (siehe 3.2.4). Die Projektpartner wichen im Projekt „Childhood“ auf die Schaffung eines nationalen Zusammengehörigkeitsgefühls aus und stellten ihr Projekt in einen europäischen Zusammenhang. Dadurch wurden von den Projektpartnern jedoch auch Probleme, die durch die strukturellen Voraussetzungen entstehen können, umgangen. Die Forderung nach einer Zusammenarbeit zwischen Institutionen aus unterschiedlichen Ländern kann zu nationalen kulturellen Zuschreibungen zwischen den Akteur_innen führen, die nicht mehr als Künstler_innen wahrgenommen werden, sondern exemplarisch für „nationale Kul-

turen“ stehen. Problematisch ist dies vor allem, wenn die einzelnen Individuen sich nicht auf Augenhöhe begegnen, sondern Machtunterschiede in den Zuschreibungen mitspielen.

Instead, I would like to suggest that these ‘mis-understandings’ have been and will be structurally cemented as long as programs that are to promote cultural dialogue and artistic exchange and the practices connected to them do not fundamentally question the persistent power differentials and stereotypes that underlie them. (Karaca 2010, S. 130)

Während im Projekt „Via Villas“ das „Westeuropäische“ als Referenz galt, die als höherwertige Architektur betrachtet wird, wird durch die Zusammensetzung der Projekte ebenfalls deutlich, wie die Akteur_innen den ihnen zugestandene Freiraum nutzen, um ethnische Zuschreibungen unbewusst oder bewusst zu umgehen. Durch die Begrenzung der Forderung auf die institutionelle Ebene sind Akteur_innen mit gleicher geographischer Herkunft, die sich arbeitstechnisch frei in Europa bewegen, nicht von den Kooperationen ausgeschlossen. So waren im Projekt „Emergency Entrance“ die Dramaturgin des Schauspielhauses Graz und des Teatro Garibaldi beide Deutsche, die in unterschiedlichen nationalen Kontexten und Strukturen arbeiteten und darüber Verbindungslinien schufen und Übersetzungsarbeit leisten konnten. Durch die vielen verschiedenen Akteur_innen, die in diesem Projekt zusammen kamen, wirkte sich die nationale Prägung nicht auf die Zusammenarbeit aus, auch wenn deutlich wurde, dass die Verbindungen zum Koordinator des Projektes von Seiten des Teatro Garibaldi (auch bedingt durch frühere Zusammenarbeit) enger waren als von Seiten anderer Theater wie der Nationaltheater in Prag oder Athen. Im Projekt „Childhood“ hingegen war die national geprägte Zusammenarbeit deutlich inhaltlich erkennbar. Die Kooperation war dementsprechend stärker heterogen bezüglich der institutionellen Herkunft der Akteur_innen.

Das Prinzip dabei muss sein, kulturelle Vielfalt zu gewährleisten, nämlich verschiedene Formen und auch verschiedene Strukturen von Theater. [...] Gerade die Avantgarde arbeitet von jeher interdisziplinär und selbstverständlich auch am Stadt- und Staatstheater. (Schneider 2013, S. 25)

Kulturelle Vielfalt wird von den verschiedenen Projekten damit eher als disziplinäre und institutionelle Vielfalt gedeutet, die in einem grenzüberschreitenden Setting ausgehandelt wird. Nichtsdestotrotz finden auch in diesem Rahmen interkulturelle Kommunikationssituationen statt, die sich auf die Normen und Regelungen in den jeweiligen künstlerischen Subfeldern oder institutionellen Zusammenhängen beziehen und mit Hilfe der von Allport (1954) und Pettigrew (1998) dargestellten Faktoren für positive Effekte in gruppenübergreifenden Kontaktsituationen analysieren lassen. So trafen die von Allport (1954) angemerkten Bedingungen für positive Folgen von interkulturellem Kontakt, die gleichberechtigte Stellung der einzelnen Gruppen, gemeinsame Ziele, Kooperation zwischen den Gruppen sowie die Unterstützung der Zusammenarbeit durch Eliten, Gesetzte oder Traditionen, auf die Projekte „Emergency Entrance“ und „Connect Connect“ zu. Durch die geographisch beziehungsweise disziplinär heterogene Zusammensetzung und die damit gegebenen, von Pettigrew (1998) geforderten, Prozessfaktoren, das Kennenlernen einer fremden Gruppe, dadurch bedingte Verhaltensänderungen und die Entwicklung emotionaler Bindungen zur zuvor fremden Gruppe sowie die Neubewertung der Werte und Normen der eigenen Gruppe, formte sich ein europäisches beziehungsweise künstlerisches Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen den jeweiligen Akteur_innen. Die Beteiligten der anderen beiden Projekte begegneten sich jedoch nicht alle auf Augenhöhe, dadurch formte sich im Projekt „Childhood“ eine national homogene Gruppe, hinter die die disziplinäre Heterogenität zurück trat. Das Projekt „Via Villas“ spaltete sich in national sowie disziplinär homogene Gruppierungen auf, so dass kaum interkulturelle Kommunikationssituationen auftraten beziehungsweise diese Missverständnisse und Zuschreibungen noch verstärkten.

Die ständige Vermischung von „europäisch“, „global“ oder „international“ im Rahmen der untersuchten Projekte verweist zudem darauf, dass der Bezugsrahmen für Institutionen, die den finanziellen und personellen Hintergrund für die Teilnahme an einem europäischen Kooperationsprojekt mitbringen, eigentlich diffus international ist.

It makes national identification appear as being just one among the intermediary variables that explain European identification while this is where the puzzle lies. [...]. This is all the more convincing that in the discussions we have recorded, European issues have no salience because they are blurred by globalization. (Duchesne 2012, S. 60)

Damit wird von Seiten der Projekte einerseits auf nationale und lokale Identitäten und Verankerung verwiesen, während das Umfeld, in dem sich die Akteur_innen bewegen international ausgerichtet ist, und der Austausch auch als globale Vernetzung betrachtet wird. Die Europäische Union führt damit einen Zwischenschritt hin zu einer übergeordneten Entität aus. Wie und ob sich diese herausbildet, wird durch eine fortgeführte Zusammenarbeit zwischen kulturellen Akteur_innen beantwortet werden.

8 Fazit: Kooperationen als Orte der Aushandlung – wenn unterschiedliche Interessen zu gemeinsamen Zielen führen

In other words, international cultural cooperation, as initiated by governments in a bilateral relationship, does not necessarily start from cultural needs, but more often than not from political interests and interests in the promotional value of the action, and thus it has little consideration for the inner quality, coherence, logic, purpose and outcome of the exchange agreed upon. (Interarts and EFAH 2003, S. 30)

Die im Auftrag der Europäischen Kommission von Interarts und EFAH⁹⁷ erstellte Studie von 2003 über den Status kultureller Kooperation in Europa weist bilateral initiiertes kulturelles Zusammenarbeiten eine stark politisch geprägte Intention zu, die nicht auf die innere Logik und Anforderungen des künstlerischen Feldes achtet. Eine ähnliche Feststellung scheint auf die Kulturpolitik der Europäischen Union zu zutreffen, auch wenn sich diese in den letzten Jahren in ihrer Ausrichtung gewandelt hat und sich verstärkt mit den Anforderungen und Wünschen der Zivilgesellschaft auseinandersetzt (vgl. Karaca 2009). Während die Analyse der Ziele der Kooperationsprojekte, die zwischen 2007 und 2013 von Seiten der Europäischen Kommission finanziell unterstützt wurden, ebenfalls zeigte, dass die Projekte unter anderem für wirtschafts- und sozialpolitische Zwecke eingesetzt werden, belegte die Untersuchung der vier Einzelfälle, dass ähnliche Ziele, bezogen auf Innovation und Distinktion auch von Seiten der kulturel-

97 Die Interarts-Stiftung setzt sich zum Ziel, verstärkt Wissen über den Kulturbereich aufzubauen, das „European Forum for the Arts and Heritage (EFAH)“, welches inzwischen in „Culture Action Europe“ umbenannt wurde, ist ein Netzwerk kultureller europäischer Organisationen, welches sich mit den Bedürfnissen des Feldes künstlerischer Produktion auf europäischer Ebene auseinandersetzt und die Politik dazu beraten möchte. Siehe auch <http://www.interarts.net/en/index.php>, 27.04.2016 sowie <http://cultureactioneurope.org/>, 27.04.2016

len Einrichtungen, verfolgt werden, die Referenz aber das Feld künstlerischer Produktion und nicht die Bildung einer europäischen Bürgerschaft ist.

Durch die kreative Gestaltung von neuen Formaten und Formen in einem institutionell weniger stark beeinflussten Rahmen erhoffen sich die kulturellen Einrichtungen, sich voneinander abzugrenzen und ihren Einfluss im Feld künstlerischer Produktion auszubauen. Das mit dem Label der „europäischen Anerkennung“ verbundene Prestige trägt zu diesen Abgrenzungsmechanismen bei. Ebenso wurde deutlich, dass den Kooperationspartnern von Seiten der Europäischen Kommission ein Freiraum zugestanden wird, in dem diese ihren eigenen Absichten nachgehen können.

Weniger als die finanzielle Unterstützung bilden diese Aufwertung sowie die Möglichkeit der Umsetzung eigener Ziele und Vorstellungen das eigentliche Kriterium für die Antragsstellung. Auch wenn die Europäische Kommission primär die Schaffung einer europäischen Bürgerschaft mithilfe ihrer Kulturpolitik intendiert, so steht sie den inhärenten Zielen der kulturellen Akteur_innen nicht ablehnend gegenüber. Die Distinktionsmechanismen werden als Abgrenzung auf dem internationalen Kunstmarkt wohlwollend beobachtet und in einem marktwirtschaftlichen Zusammenhang des Wettbewerbs um Kreativität gedeutet, der zu Wachstum führen soll.

Die Europäische Kommission vermag durch ihre Förderpolitik Governance-Instrumente einzusetzen und die Durchführung der Kooperationen strukturell zu steuern. Der Einbezug von Nachwuchskünstler_innen führt so zu einer stärkeren frühen Vernetzung der Akteur_innen des künstlerischen Feldes. Die Kreation von Neuem basiert in diesem Fall auf der Zusammenführung von heterogenen Gruppen, die durch unterschiedliche Reibungspunkte oder durch das Kennenlernen neuer Methoden und Formen Innovationen bewirken sollen. Diese ursächliche Bedingung, die von Seiten der kulturellen Einrichtungen forciert wird, verbindet die unterschiedlichen Akteur_innen des künstlerischen Feldes in ihren Praxen über insti-

tutionelle, disziplinäre und geographische Grenzen hinweg. Dadurch entstehen Zusammengehörigkeits- und Zusammenhangsgefühle, und das Verständnis einer gemeinsamen Gruppe bildet sich aus.

Die Überwindung der Grenzen wird von Seiten der kulturellen Einrichtungen jedoch wie aufgezeigt nicht immer im Sinne eines nationalstaatenüberschreitenden Dialogs umgesetzt, sondern auf unterschiedliche Art und Weise ausgelegt und inszeniert. Dies entspricht auf den ersten Blick nicht der vermuteten Intention der Europäischen Kommission. Die sich dadurch bildende Gemeinschaft ist zwar in einigen Fällen europäisch konnotiert, verortet sich selbst aber sehr stark in einem internationalen Rahmen und in internationalen Verflechtungen. Durch die Globalisierung hat sich die weltweite Vernetzung insgesamt verstärkt und beschleunigt und strukturelle Veränderungen hervorgerufen, die auch Einfluss auf das politische Steuerungsvermögen von Nationalstaaten und supranationalen Gebilden wie der Europäischen Union haben.

Mit zunehmender Vernetzung sind Strukturveränderungen im Sinne von weltweiten, multidirektionalen, vieldimensionalen und dichten Verflechtungen in Wirtschaft, Sozialsystem, Kultur, Politik, Technologie, Kommunikation und Umwelt gemeint, die zum beschleunigten globalen Austausch von Waren, Personen, Geld und Informationen dienen. [...] Das Netzwerk ist aber nicht nur eine technische Größe, sondern hat sich längst zu einem Aspekt kultureller Praxis gewandelt. (Lehmann 2014, S. 102)

Mithilfe der „Kulturtechnik“ der Vernetzung (vgl. Barkhoff et al. 2004) werden wiederum Werte und Vorstellungen transportiert, die „europäisch“ gedeutet werden können, wie beispielsweise die Umsetzung einer (standardisierten) europäischen Zusammenarbeit auf Augenhöhe oder demokratische Werte. Der Austausch zwischen den einzelnen kulturellen Einrichtungen führt jedoch wie dargelegt nicht zwangsläufig zu einer immer stärkeren nachhaltigen Vernetzung und Zusammenarbeit zwischen den Akteur_innen (vgl. Lehmann 2014).

Die beiden Projekte „Childhood“ und „Via Villas“ unterstreichen die Flüchtigkeit der Zusammenarbeit für den Fall, dass die Interessen der Partner zu unterschiedlich sind oder andere Faktoren zu einer stark heterogenen Gruppe führen. Durch den Nachvollzug der Umsetzung und Institutionalisierung der Idee der politischen Integration Europas anhand einer „*Ethnografie des Kleinen*“ (Götz 2011, S. 62) zeigte sich, dass die vier untersuchten Projekte für unterschiedliche Aspekte europäischer Kulturpolitik stehen, die in einem stetigen Aushandlungsprozess aufeinander treffen. Während Innovation im Wettbewerb zu Distinktion führt und auch führen soll, bildet sich diese gerade aufgrund des Zusammenwirkens heterogener Akteur_innen. Dadurch ergeben sich bei den untersuchten Projekten ständige Mechanismen der Distinktion sowie der Zusammengehörigkeit. Somit entstehen nicht nur zwischen Kultur und Wirtschaft, beziehungsweise zwischen den Anforderungen durch das Kulturprogramm der Europäischen Kommission und das Feld künstlerischer Produktion, sondern auch zwischen Distinktion und Zusammengehörigkeit innerhalb des Feldes kultureller Produktion ständige Aushandlungsprozesse (siehe Abbildung 61).

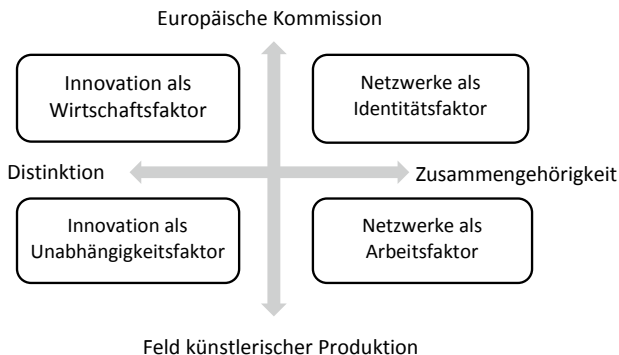


Abbildung 61: Aushandlungen von Kulturpolitik, eigene Darstellung

Sowohl von Seiten der Europäischen Kommission als auch innerhalb des Referenzrahmens des künstlerischen Feldes wird auf Innovationen Wert gelegt und tragen Netzwerke zur Ausgestaltung derselben

bei. Während Neuerungen auf europäischer Ebene eher als Faktor der Unterstützung zur Wirtschaft betrachtet wird, ist es im Feld künstlerischer Produktion die informelle und formelle Zusammenarbeit in Netzwerken, die zur Umsetzung der eigenen künstlerischen Tätigkeit nötig ist. Diese Kooperationen werden wiederum von Seiten der Europäischen Kommission zur Bildung einer europäischen Gesellschaft und einer auf zivilgesellschaftlichem und sozialem Engagement beruhenden europäischen Identitätskonstruktion genutzt. Innovative künstlerische Formen und Formate wiederum speisen sich auf Seiten des Feldes künstlerischer Produktion durch den Anspruch auf Unabhängigkeit und der Negierung der Abhängigkeit von den Anforderungen des Marktes.

Kulturpolitik ermöglicht so die Vereinigung von Widersprüchen. Es wird versucht, auf Europäisierungsprozesse, die sich durch ein Zusammengehörigkeitsverständnis oder „europäisch“ konnotiertes Handeln ausdrücken, einzuwirken. Diese sind jedoch ebenso von der Vorstellung eines innovativen, kreativen, modernen europäischen Wertehabens geprägt, auf den gleichzeitig lokale und internationale Zusammenhänge und Bezüge Einfluss nehmen. Inwieweit sich damit eine europäische Bürgerschaft herausbildet oder doch einfach vor allem eine international agierende künstlerische Elite gefördert wird, wird sich im Zusammenspiel der beiden Pole kulturpolitischer Förderung zeigen.

9 Literaturverzeichnis

- Alberth, Lars (2013): Die Fabrikation europäischer Kultur. Zur diskursiven Sichtbarkeit von Herrschaft in Europa. Bielefeld: Transcript.
- Allport, Gordon W. (1954): The nature of prejudice. Boston, Massachusetts: Beacon Press.
- Atıkcın, Ece Özlem (2010): European Union and Minorities: Different Paths of Europeanization? In: *Journal of European Integration* 32 (4), S. 375–392.
- Badenoch, Alexander (2014): Translating Objects, Transnationalising Collections: Inventing Europe between Museums and Researchers. In: Perla Innocenti (Hg.): Migrating heritage. Experiences of cultural networks and cultural dialogue in Europe. Farnham [u.a.]: Ashgate, S. 39–51.
- Barkhoff, Jürgen; Böhme, Hartmut; Riou, Jeanne (Hg.) (2004): Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne. Köln: Böhlau.
- Baumgarten, Britta; Lahusen, Christian (2006): Politiknetzwerke. Vorteile und Grundzüge einer qualitativen Analysestrategie. In: Betina Hollstein und Florian Straus (Hg.): Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 177–197.
- Beck, Ulrich; Grande, Edgar (2004): Das kosmopolitische Europa. Gesellschaft und Politik in der zweiten Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Becker, Howard (1974): Art as collective action. In: *American sociological review* 39 (6), S. 767–776.
- Bee, Cristiano (2008): The ‚Institutionally Constructed‘ European Identity: Citizenship and Public Sphere Narrated by the Commission. In: *Perspectives on European Politics & Society* 9 (4), S. 431–450.
- Bendixen, Peter; Weikl, Bernd (2011): Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Benjamin, Walter (1983): Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bernhard, Stefan (2010): Netzwerkanalyse und Feldtheorie. Grundriss einer Integration im Rahmen von Bourdieus Sozialtheorie. In: Christian Stegbauer (Hg.): Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 121–130.
- Bertram, Ursula (2012): Ein Muster für die Zukunft. Vom künstlerischen Denken in ausserkünstlerischen Feldern. In: Ursula Bertram (Hg.): Kunst fördert Wirtschaft. Zur Innovationskraft des künstlerischen Denkens. Bielefeld: Transcript, S. 32–44.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The location of culture*. London, New York: Routledge.
- Bideleux, Robert (2009): Introduction: Reconstituting Political Order in Europe, West and East. In: *Perspectives on European Politics & Society* 10 (1), S. 3–16.
- Blau, Eve; Platzer, Monika (Hg.) (1999): *Shaping the great city. Modern architecture in Central Europe, 1890-1937*. München, New York: Prestel.
- Blum, Sonja; Schubert, Klaus (2009): *Politikfeldanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Böhle, Fritz; Bürgermeister, Markus (2012): Management von Innovationen – Ungewissheit und neue Herausforderungen. In: Fritz Böhle, Markus Bürgermeister und Stephanie Porschen (Hg.): *Innovation durch Management des Informellen. Künstlerisch, erfahrungsgelenkt, spielerisch*. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 1–10.
- Böhle, Fritz; Bürgermeister, Markus; Porschen, Stephanie (Hg.) (2012): *Innovation durch Management des Informellen. Künstlerisch, erfahrungsgelenkt, spielerisch*. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J. D. (1996): Die Ziele der reflexiven Soziologie. In: Pierre Bourdieu und Loïc J. D. Wacquant (Hg.): *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 95–249.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brönnner, Wolfgang (2009): *Die bürgerliche Villa in Deutschland. 1830–1900*. Worms: Werner.

- Burns, Rob; Van der Will, Wilfried (2003): German cultural policy: An overview. In: *International Journal of Cultural Policy* 9 (2), S. 133–152.
- Büttner, Sebastian; Mau, Steffen (2010): Horizontale Europäisierung und Europäische Integration. In: Monika Eigmüller und Steffen Mau (Hg.): *Gesellschaftstheorie und Europapolitik. Sozialwissenschaftliche Ansätze zur Europaforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 274–318.
- Cantrell, Tom (2013): *Acting in documentary theatre*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Cate, Ritsaert ten (1997): Festivals, wer braucht sie? In: Tilmann Broszat und Gottfried Hattinger (Hg.): *Theater etcetera. zum Theaterfestival ,97 in München*. München: Spielmotor München e.V., S. 15–27.
- Cerutti, Furio (2011): Eine politische Identität der Europäer, was ist das? In: Furio Cerutti und Enno Rudolph (Hg.): *Brauchen die Europäer eine Identität. Politische und kulturelle Aspekte*. Zürich: Orell Füssli, S. 9–42.
- Clegg, Elizabeth (2006): *Art, design, and architecture in Central Europe, 1890-1920*. New Haven: Yale University Press.
- Cohn, Miriam (2014): Teilnehmende Beobachtung. In: Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: UTB, S. 71–85.
- Cram, Laura (2009): Identity and European integration: diversity as a source of integration. In: *Nations & Nationalism* 15 (1), S. 109–128.
- Delanty, Gerard (2013): *Formations of European modernity. A historical and political sociology of Europe*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Deutsch, Karl W. (1976): *Die Schweiz als ein paradigmatischer Fall politischer Integration*. Bern: Paul Haupt.
- Deutsch, Karl Wolfgang (1968): *The analysis of international relations*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Deutsch, Karl Wolfgang; Burrell, Sidney; Kann, Robert; Lee, Maurice, JR.; Lichterman, Martin; Lindgren, Raymond et al. (1969): *Political community and the North Atlantic area. International Organization in the light of historical experience*. New York: Greenwood Press.

- Draesner, Ulrike (2015): Kunst kann das Nichts. Zeit online (Freitext). Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/freitext/2015/08/13/kunst-relevanzdiktat-draesner/>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Dreyse, Miriam (2011): Begegnungen zwischen den Kulturen. Eine Theater- und Tanzkultur der Differenz und Ambivalenz. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld: Transcript, S. 65–70.
- Duchesne, Sophie (2012): National Identification, Social Belonging and Questions on European Identity. In: Rebecca Friedman und Markus Thiel (Hg.): European identity and culture. Narratives of transnational belongings. Farnham [u.a.]: Ashgate, S. 53–74.
- Dulla, Matús (Hg.) (2010): Great Villas of Slovakia. Prag: Foibos.
- EACEA (2007): Culture 2007 – Strand 1.2.1. List of projects proposed for funding. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2006/selection/documents/cult_com_2007_strand1.2.1.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.
- EACEA (2008): Culture Programme. List of selected projects 2008. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2007/selection/documents/selection_strand_11_121_2007/results_strand_1_2_1.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.
- EACEA (2009): Culture Programme. List of selected projects 2009. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2008/selection/documents/selection_strand_1_2_1_2008/selectionresults_strand1.2.12009.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.
- EACEA (2010): Project description 2010. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2009/selection/documents/strand_121/02_projects_description.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.
- EACEA (2011): Project description 2011. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2010/selection/documents/strand_1_2_1/02_projects_description.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.
- EACEA (2012): Project description 2012. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2011/selection/documents/strand121/project_description.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.

- EACEA (2013): Project description 2013. Online verfügbar unter http://eacea.ec.europa.eu/culture/funding/2012/selection/documents/strand_1-2-1/2-project-description.pdf, zuletzt geprüft am 30.10.2013.
- Eikhof, Doris; Haunschild, Axel (2004): Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie. Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater. In: Hans J. Pongratz und G. Günter Voß (Hg.): *Typisch Arbeitskraftunternehmer? Befunde der empirischen Arbeitsforschung*. Berlin: Edition sigma, S. 93–113.
- Elfert, Jennifer (2009): *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*. Bielefeld: Transcript.
- Englhart, Andreas (2013): *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- Europäische Kommission (2007): Mitteilung der Kommission an das Europäische Parlament, den Rat, den Europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und den Ausschuss der Regionen über eine europäische Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung. KOM(2007)242. Online verfügbar unter <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2007:0242:FIN:DE:PDF>, zuletzt geprüft am 05.09.2013.
- Europäische Union (2008): Konsolidierte Fassung des Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union – Artikel 167. In: *Amtsblatt der Europäischen Union* C 115/1. Online verfügbar unter <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=OJ:C:2008:115:FULL&from=DE>, zuletzt geprüft am 05.10.2015.
- Europäisches Parlament und Rat (2000): Beschluss Nr. 508/2000/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 14. Februar 2000 über das Programm „Kultur 2000“. In: *Amtsblatt der Europäischen Union* L 63/1. Online verfügbar unter <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32000D0508&rid=2>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Europäisches Parlament und Rat (2006): Beschluss Nr.1885/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 über das Programm „Kultur“ (2007-2013). In: *Amtsblatt der Europäischen Union* L 372/1. Online verfügbar unter <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:372:001:0011:DE:PDF>, zuletzt geprüft am 05.09.2013.

- Europäisches Parlament und Rat (2013): Verordnung Nr. 1295/2013 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 11. Dezember 2013 zur Einrichtung des Programms Kreatives Europa (2014-2020). In: *Amtsblatt der Europäischen Union* L 347/221. Online verfügbar unter <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32013R1295&from=DE>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Europarat (1954): Europäisches Kulturabkommen. Online verfügbar unter <http://conventions.coe.int/Treaty/ger/Treaties/Html/018.htm>, zuletzt geprüft am 30.06.2015.
- Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur (2010): Programmleitfaden. Programm Kultur (2007-2013). Online verfügbar unter <http://eacea.ec.europa.eu/culture/programme/documents/2010/may/DE.pdf>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Falzon, Mark-Anthony (2009): Introduction: Multi-sited ethnography: theory, praxis, and locality in contemporary research. In: Mark-Anthony Falzon (Hg.): *Multi-sited ethnography. Theory, praxis and locality in contemporary research*. Farnham: Ashgate.
- Florida, Richard L. (2002): *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York, NY: Basic Books.
- Flusser, Vilém (1991): Das Ende der Tyrannei. In: *Du : die Zeitschrift der Kultur* (51).
- Franke, Karola; Wald, Andreas (2006): Möglichkeiten der Triangulation quantitativer und qualitativer Methoden in der Netzwerkanalyse. In: Betina Hollstein und Florian Straus (Hg.): *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 153–175.
- Fuchs, Max (2011): *Kunst als kulturelle Praxis. Kunsttheorie und Ästhetik für Kulturpolitik und Pädagogik*. München: kopaed.
- Fuchs, Max (2014): Teilhabe im Kulturbetrieb. In: *Komische Oper Berlin* (Hg.): *Selam Opera! Interkultur im Kulturbetrieb*. Leipzig: Henschel, S. 43–52.
- Fuchs, Tanja (2015): *Kunst in Zeiten der Kreativwirtschaft. Zwischen Geniemythos und Unternehmertum*. Marburg: Jonas.
- Geertz, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Geertz, Clifford (1996): *Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts*. Dt. Erstaug. Wien: Passagen-Verl.
- Gerhards, Jürgen; Lengfeld, Holger (2014): In welchem Maße ist die Europäische Union eine sozial integrierte Gemeinschaft? In: Martin Heidenreich (Hg.): *Krise der europäischen Vergesellschaftung? Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 201–226.
- Geschwill, Roland (2015): *Der Rhythmus der Innovation. Was Manager und Unternehmen von Jazzern und anderen Künstlern lernen können*. Wiesbaden: Gabler.
- Glaser, Barney (1992): *Basics of grounded theory analysis. emergence vs forcing*. Mill Valley: Sociology Press.
- Glaser, Barney G.; Strauss, Anselm L. (1967): *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.
- Goebbels, Heiner (2012): Rede auf dem „Forum D’Avignon Ruhr“. Online verfügbar unter <http://www.labkultur.tv/blog/heiner-goebbels-erhaelt-hochdotierten-internationalen-ibsen-preis>, zuletzt geprüft am 06.08.2015.
- Goebbels, Heiner (2013): *Zeitgenössische darstellende Kunst als Institutionskritik. Über das Verhältnis zum Zuschauer, zu den Arbeits- und Produktionsverhältnissen*. In: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der darstellenden Künste*. Bielefeld: Transcript, S. 27–31.
- Goehler, Adrienne (2006): *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*. Unter Mitarbeit von Mareike Dittmer und Sophie Krempf. Frankfurt am Main: Campus.
- Götz, Irene (2011): *Deutsche Identitäten. Die Wiederentdeckung des Nationalen nach 1989*. Köln: Böhlau.
- Götz, Monika (2014): *Theoriebildung nach Grounded Theory*. In: Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: UTB, S. 444–458.
- Gudermann, Rita (2004): *Wem gehört die Mona Lisa?* In: *Die Zeit*, 08.01.2004 (03.2004). Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2004/03/Bildrechte-digital>, zuletzt geprüft am 25.06.2015.

- Gürses, Hakan (2000): Theater und Identität. In: Michael Hüttler, Susanne Schwinghammer und Monika Wagner (Hg.): Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende. Frankfurt am Main: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, S. 49–57.
- Habit, Daniel (2011): Die Inszenierung Europas? Kulturhauptstädte zwischen EU-Europäisierung, Cultural Governance und lokalen Eigenlogiken. Münster: Waxmann.
- Habit, Daniel (2013): Peripheral ECOCs between cultural policy and cultural governance: the case of Sibiu 2007. In: Kiran Klaus Patel (Hg.): The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980. Milton Park, Abingdon, Oxon, New York: Routledge, S. 127–140.
- Hall, Stuart (1992): The question of cultural identity. In: Stuart Hall, David Held und Anthony G. McGrew (Hg.): Modernity and its futures. Cambridge: Polity Press in association with the Open University, S. 273–316.
- Hall, Stuart (2008): Die Frage der kulturellen Identität. In: Stuart Hall (Hg.): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. 5. Auflage. Hamburg [u.a.]: Argument-Verl., S. 180–222.
- Harrison, Rodney (2013): Heritage. Critical approaches. Milton Park, Abingdon, New York: Routledge.
- Hartmann, Elisa; Munz, Claudia; Wagner, Jost (2012): Was Dienstleister von Künstlern lernen können – Wege zu innovativer und professioneller Dienstleistungsarbeit. In: Fritz Böhle und Sigrid Busch (Hg.): Management von Ungewissheit. Neue Ansätze jenseits von Kontrolle und Ohnmacht. Bielefeld: Transcript, S. 347–358.
- Haselbach, Dieter (2012): Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche; eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention. 3. Auflage. München: Knaus.
- Hegemann, Carl (2011): Gleichzeitigkeit von Kunst und Nicht-Kunst im Theater. In: Marion Tiedtke und Philipp Schulte (Hg.): Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit, S. 76–84.

- Hentschel, Ingrid (2013): Laboratorien der Gegenwart. Welches Theater braucht Europa? In: Wolfgang Schneider (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der darstellenden Künste. Bielefeld: Transcript, S. 101–120.
- Herzberg, Nathaniel (2012): Can theatre save Europe? A cross-EU collaboration aims to correct the oversight of failing to make culture the foundation stone of the union. In: *The Guardian*, 25.01.2012. Online verfügbar unter <http://www.theguardian.com/world/2012/jan/25/can-theatre-save-europe-eu>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Huber, Birgit (2010): Arbeiten in der Kreativindustrie. Eine multilokale Ethnografie der Entgrenzung von Arbeits- und Lebenswelt. Frankfurt am Main: Campus.
- Hulubaş, Adina (2011): Romanian Beliefs and Rites of Pregnancy with Special Reference to Moldova. In: *Folklore* 122 (3), S. 264–282.
- Ibelings, Hans (2011): Europäische Architektur seit 1890. Berlin: Jovis Berlin.
- Interarts and EFAH (2003): Study on the State of Cultural Cooperation in Europe. Final Report. Online verfügbar unter <http://www.interarts.net/descargas/interarts691.pdf>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Irmer, Thomas (2014): Strategien und Kontexte des Dokumentarischen in den Aufführungen von Parallel Lives. In: Martina Vannayová und Ján Šimko (Hg.): Parallele Leben. Ein Dokumentar-Theaterprojekt zum Geheimdienst in Osteuropa. Berlin: Theater der Zeit, S. 12–25.
- Isin, Engin F. (2013): Claiming European citizenship. In: Engin F. Isin und Michael Saward (Hg.): Enacting European citizenship. New York: Cambridge University Press, S. 19–46.
- Jachtenfuchs, Michael (2008): Institutionelle Struktur und Governance in der EU. In: Gunnar Folke Schuppert und Michael Zürn (Hg.): Governance in einer sich wandelnden Welt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 383–400.
- Jakobi, Ruth (2007): Kulturelle Netzwerke in Europa. Zivilgesellschaftliches Engagement für europäische Kulturpolitik. In: Bernd Wagner und Norbert Sievers (Hg.): Europäische Kulturpolitik. Kulturstatistik, Chronik, Literatur, Adressen. Essen: Klartext, S. 225–230.

- Jansen, Dorothea; Wald, Andreas (2007): Netzwerktheorien. In: Arthur Benz, Susanne Lütz, Uwe Schimank und Georg Simonis (Hg.): Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 188–199.
- Kaiser, Wolfram (2012): Brussels calling. Die Geschichte der Europäischen Union und die Gesellschaftsgeschichte Europas. In: Arnd Bauerkämper und Hartmut Kaelble (Hg.): Gesellschaft in der europäischen Integration seit den 1950er Jahren. Migration, Konsum, Sozialpolitik, Repräsentationen. Stuttgart: Steiner, S. 43–62.
- Kaiser, Wolfram; Krankenhagen, Stefan; Poehls, Kerstin (2012): Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung. Köln: Böhlau.
- Karaca, Banu (2009): Governance of or through culture? Cultural policy and the politics of culture in Europe. In: *Focaal: The European Journal of Anthropology* 2009 (55), S. 27–40.
- Karaca, Banu (2010): The art of integration: probing the role of cultural policy in the making of Europe. In: *International Journal of Cultural Policy* 16 (2), S. 121–137.
- Kaschuba, Wolfgang (2008): Europäisierung als kulturalistisches Projekt? Ethnologische Betrachtungen. In: Friedrich Jaeger und Hans Joas (Hg.): Europa im Spiegel der Kulturwissenschaften. Baden-Baden: Nomos, S. 204–226.
- KEA (2009): Der Einfluss von Kultur auf Kreativität. Eine Studie im Auftrag der Europäischen Kommission. Online verfügbar unter <http://www.keanet.eu/docs/excsumgerman.pdf?4f4eb7>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006): World Heritage and Cultural Economics. In: Ivan Karp, Corinne Kratz, Lynn Szwaja und Tomás Ybarra-Frausto (Hg.): Museum frictions. Durham: Duke University Press, S. 161–202.
- Kisseler, Barbara (2014): Interkultur als neue Dimension der Kulturpolitik. In: Komische Oper Berlin (Hg.): Selam Opera! Interkultur im Kulturbetrieb. Leipzig: Henschel, S. 53–59.

- Klamer, Arjo; Zuidhof, Peter-Wim (1999): The Values of Cultural Heritage: Merging Economic and Cultural Appraisals. In: The Getty Conservation Institute (Hg.): Economics and Heritage Conservation. A Meeting Organized by the Getty Conservation Institute. Los Angeles, S. 23–61.
- Knoblich, Tobias; Scheytt, Oliver (2009): Zur Begründung von Cultural Governance. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (8), S. 34–40.
- Kolbmüller, Burkhardt (2008): Förderprogramme der EU für internationale Kooperationen im kulturellen Bereich. In: Norbert Sievers (Hg.): Kultur.Macht.Europa – Europa.Macht.Kultur. Begründungen und Perspektiven europäischer Kulturpolitik. Essen: Klartext-Verl., S. 314–318.
- König, Gabriele (2012): Kinder und Museum. In: Yvonne Leonard (Hg.): Kindermuseen. Strategien und Methoden eines aktuellen Museumstyps. Bielefeld: Transcript, S. 243–252.
- Kraus, Peter A. (2012): The politics of complex diversity: A European perspective. In: *Ethnicities* 12 (1), S. 3–25.
- Kritzinger, Sylvia; Michalowicz, Irina (2008): Methodische Triangulation in der europäischen Policy-Forschung. In: Frank Janning und Katrin Toens (Hg.): Die Zukunft der Policy-Forschung. Theorien, Methoden, Anwendungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 191–210.
- Kroesinger, Hans-Werner (2014): Kroesinger Solo. Die Entscheidung für ein Dokument gegen hundert andre. In: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen dokumentarischen Theater. Berlin: Theater der Zeit, S. 84–89.
- Lähdesmäki, Tuuli (2012): Rhetoric of unity and cultural diversity in the making of European cultural identity. In: *International Journal of Cultural Policy* 18 (1), S. 59–75.
- Lange, Bastian (2009): Governance und Netzwerke in der Kreativwirtschaft. In: Bastian Lange, Ares Kalandides, Birgit Stöber und Inga Wellmann (Hg.): Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen. Bielefeld: Transcript, S. 47–60.

- Lange, Bastian; Kalandides, Ares; Stöber, Birgit; Wellmann, Inga (2009): Fragmentierte Ordnungen. In: Bastian Lange, Ares Kalandides, Birgit Stöber und Inga Wellmann (Hg.): Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen. Bielefeld: Transcript, S. 11–31.
- Langenstein, Gottfried (2008): Kultur als Identitätsträger und Wirtschaftsfaktor ... und als Faktor für die europäische Zukunftsfähigkeit. In: Norbert Sievers (Hg.): Kultur.Macht.Europa – Europa.Macht. Kultur. Begründungen und Perspektiven europäischer Kulturpolitik. Essen: Klartext-Verl, S. 66–73.
- Lehmann, Stefanie (2014): Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Lersch, Gregor H. (2013): Museum und Ausstellung: Partizipative Erinnerungsräume? In: Felix Ackermann, Anna Boroffka und Gregor H. Lersch (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen. Bielefeld: Transcript, S. 21–32.
- Lesnikowski, Wojciech G.; Šlapeta, Vladimír (Hg.) (1996): East European modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the wars. London: Thames and Hudson.
- Littoz-Monnet, Annabelle (2013): Cultural networks as vectors of European Integration. In: Richard McMahon (Hg.): Post-identity? Culture and European integration. Oxfordshire, England: Routledge, S. 161–175.
- Loacker, Bernadette (2010): Kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus. Bielefeld: Transcript.
- Lynen, Peter M. (2012): Drei grundlegende Mängel des Buchs »Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche«. In: *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft* (Beiheft 5), S. 42–43.
- Macdonald, Sharon (2011): Memorylands. Heritage and identity in europe today. London: Routledge.
- Marcus, George E. (2009): Multi-sited ethnography: notes and queries. In: Mark-Anthony Falzon (Hg.): Multi-sited ethnography. Theory, praxis and locality in contemporary research. Farnham: Ashgate.

- Menger, Pierre-Michel (2008): Die Attraktivität der künstlerischen Berufe, Risikomanagement und Sicherungsmechanismen. In: Norbert Sievers (Hg.): Kultur.Macht.Europa – Europa.Macht.Kultur. Begründungen und Perspektiven europäischer Kulturpolitik. Essen: Klartext-Verl, S. 202–208.
- Meuser, Michael (2013): Diversity Management – Anerkennung von Vielfalt? In: Ludger Pries (Hg.): Zusammenhalt durch Vielfalt? Bindungskräfte der Vergesellschaftung im 21. Jahrhundert. Wiesbaden: Springer VS, S. 167–181.
- Miller, Toby; Yúdice, George (2002): Cultural policy. London: SAGE Publ.
- Mittag, Jürgen (Hg.) (2008): Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Anfänge, Ausgestaltung und Auswirkungen europäischer Kulturpolitik. Essen: Klartext.
- Moosmüller, Alois (2012): Coping with Intercultural Challenges in Global Business: An Ethnographic View. In: Birgit Breninger und Thomas Kaltenbacher (Hg.): Creating Cultural Synergies. Multidisciplinary Perspectives on Interculturality and Interreligiosity. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 186–195.
- Moosmüller, Alois; Möller-Kiero, Jana (2014): Interkulturalität und kulturelle Diversität: Einführung. In: Alois Moosmüller (Hg.): Interkulturalität und kulturelle Diversität. Münster: Waxmann, S. 9–25.
- Moravánszky, Ákos (1988): Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa, 1900-1940. Salzburg: Residenz Verlag.
- Moravánszky, Ákos (1998): Competing visions. Aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Mortazavi, Azar (2011): Über das Bekenntnis zur Uneindeutigkeit. Die Konstruktion des „Anderen“ und was die Theaterkunst dem entgegensetzen kann. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld: Transcript, S. 73–76.
- Müller-Jentsch, Walther (2012): Die Kunst in der Gesellschaft. 2., durchgesehene Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Münch, Richard (2008): Von der Familie europäischer Nationen zur europäischen Gesellschaft – Soziologische Zugänge zur Europaforschung. In: Friedrich Jaeger und Hans Joas (Hg.): Europa im Spiegel der Kulturwissenschaften. Baden-Baden: Nomos, S. 73–96.
- Nakoneczny, Ryszard (Hg.) (2013): Great villas of Poland. Prag: Foibos.
- National Museum of the Romanian Peasant (Hg.) (2012): Childhood. Remains and Heritage. *Ausstellungskatalog*.
- Nectoux, Francois (2000): European Identity and the Politics of Culture in Europe. In: Barrie Axford, Daniela Berghahn und Nick Hewlett (Hg.): Unity and diversity in the new Europe. Oxford, New York: P. Lang, S. 145–162.
- Nikitin, Boris (2014): Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische. In: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen dokumentarischen Theater. Berlin: Theater der Zeit, S. 12–19.
- Oerters, Kathrin (2008): Die finanzielle Dimension der europäischen Kulturhauptstadt. Von der Kulturförderung zur Förderung durch Kultur. In: Jürgen Mittag (Hg.): Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Anfänge, Ausgestaltung und Auswirkungen europäischer Kulturpolitik. Essen: Klartext, S. 97–124.
- Offe, Claus (2008): Governance – „Empty signifier“ oder sozialwissenschaftliches Forschungsprogramm? In: Gunnar Folke Schuppert und Michael Zürn (Hg.): Governance in einer sich wandelnden Welt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 61–76.
- Osten, Marion von (2007): Unberechenbare Ausgänge. Online verfügbar unter <http://eipcp.net/transversal/0207/vonosten/de>, zuletzt geprüft am 01.10.2015.
- Oudenampsen, Merijn (2008): Back to the Future of the Creative City. In: *Variant* 31, S. 16–19.
- Pascoe, Carla (2013): Putting away the things of childhood. Museum representations of children's cultural heritage. In: Kate Darian-Smith und Carla Pascoe (Hg.): Children, childhood and cultural heritage. Oxon: Routledge, S. 209–221.

- Patel, Kiran Klaus (2013): Integration through expertise. Transnational experts in European cultural policies. In: Kiran Klaus Patel (Hg.): The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980. Milton Park, Abingdon, Oxon, New York: Routledge, S. 72–92.
- Pawlowska, Aneta (2011): European Art: The Definition of Art. In: Krystyna Kujawińska-Courtney, Maria Antonina Łukowska und Evan Williams (Hg.): European culture in diversity. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, S. 107–124.
- Pedersen, Thomas (2008): When culture becomes politics; European identity in perspective. Aarhus: Aarhus University Press.
- Pettigrew, Thomas F. (1998): Intergroup Contact Theory. In: *Annual Review of Psychology* (49), S. 65–85.
- Pettigrew, Thomas F.; Christ, Oliver; Wagner, Ulrich; Stellmacher, Jost (2007): Direct and indirect intergroup contact effects on prejudice: A normative interpretation. In: *International Journal of Intercultural Relations* 31 (4), S. 411–425.
- Poehls, Kerstin; Vonderau, Asta (2006): Turn to Europe. Einleitung. In: Kerstin Poehls (Hg.): Turn to Europe. Kulturanthropologische Europaforschungen. Münster: LIT Verl., S. 7–10.
- Potratz, Wolfgang; Widmaier, Brigitta (2000): Innovative Netzwerke zwischen Regionen in EU-Europa und den Beitrittsländern. Gelsenkirchen. Online verfügbar unter <http://econstor.eu/bitstream/10419/99095/1/788074121.pdf>, zuletzt geprüft am 04.10.2015.
- Prelovšek, Damjan (Hg.) (2013): Great villas of Slovenia. Prag: Foibos.
- Puhl, Antal (Hg.) (2013): Great villas of Hungary. Prag: Foibos.
- Quenzel, Gudrun (2005): Konstruktionen von Europa. Die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union. Bielefeld: Transcript.
- Reckwitz, Andreas (2011): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.
- Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus. Bielefeld: Transcript.
- Sanchez Salgado, Rosa (2014): Europeanizing civil society. How the EU shapes civil society organizations. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Sassatelli, Monica (2009): *Becoming Europeans. Cultural identity and cultural policies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schauspielhaus Graz GmbH (2012): *Emergency Entrance Festival*. 26.-29.01.2012. Online verfügbar unter http://emergency-entrance.beep.com/files/20111219_eezeitung_final_web.pdf, zuletzt geprüft am 30.09.2015.
- Schell-Kiehl, Ines (2007): *Mentoring: Lernen aus Erfahrung? Biographisches Lernen im Kontext gesellschaftlicher Transformationsprozesse*. Bielefeld: Bertelsmann.
- Schmidt, Colette M. (2013): „Unglaublich, was sich manchmal zusammenfügt“. Interview mit Anna Badora, Intendantin Schauspielhaus Graz. In: *Der Standard*, 19.06.2013. Online verfügbar unter <http://derstandard.at/1371170027168/Anna-Badora-Unglaublich-was-sich-manchmal-zusammenfuegt>, zuletzt geprüft am 03.02.2015.
- Schmitt, Thomas M. (2011): *Cultural governance. Zur Kulturgeographie des UNESCO-Welterberegimes*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schmitt-Egner, Peter (2012): *Europäische Identität. Ein konzeptioneller Leitfaden zu ihrer Erforschung und Nutzung*. Baden-Baden: Nomos.
- Schneider, Wolfgang (2007): *Theater (be-)lebt Europa. Die Kulturpolitik der Dramatischen Kunst mittels Koproduktionen, Festivals und Netzwerken*. In: Bernd Wagner und Norbert Sievers (Hg.): *Europäische Kulturpolitik. Kulturstatistik, Chronik, Literatur, Adressen*. Essen: Klartext, S. 303–312.
- Schneider, Wolfgang (2013): *Under Construction. Reformbedarf an der Baustelle Theater*. In: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der darstellenden Künste*. Bielefeld: Transcript, S. 21–26.
- Schultheis, Franz (2005): *Prekär auf hohem Niveau*. In: Franz Schultheis und Kristina Schulz (Hg.): *Gesellschaft mit begrenzter Haftung. Zumutungen und Leiden im deutschen Alltag*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 375–378.
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Shore, Cris (2000): *Building Europe. The cultural politics of european integration*. Transferred to digital printing. London: Routledge.

- Shore, Cris (2006): „In uno plures“ (?). EU Cultural Policy and the Governance of Europe. In: *Cultural Analysis* 5, S. 7–26.
- Shore, Cris; Wright, Susan (1997): Policy: A new field of anthropology. In: Cris Shore und Susan Wright (Hg.): *Anthropology of policy. Critical perspectives on governance and power*. London: Routledge, S. 3–39.
- Šlapeta, Vladimír; Zatloukal, Pavel (2010): *Great villas of Bohemia, Moravia and Silesia*. Prag: Foibos.
- Smismans, Stijn (2007): European Citizenship through Networking? In: Paolo Foradori, Simona Piattoni und Riccardo Scartezzini (Hg.): *European citizenship. Theories, arenas, levels*. Baden-Baden: Nomos, S. 91–108.
- Smith, Laurajane (2011): *All heritage is intangible. Critical heritage studies and museums*. Amsterdam: Reinwardt Academie, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- Smudits, Alfred (2014): *Kunstsoziologie*. München: Oldenbourg.
- Sting, Wolfgang (2010): Interkulturalität und Migration im Theater. In: Wolfgang Sting (Hg.): *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin, Münster: LIT, S. 21–30.
- Stollberg-Rilinger, Barbara (2013): *Rituale*. Frankfurt am Main: Campus.
- Strath, Bo (2012): Die enttäuschte Hoffnung auf das soziale Europa. In: Arnd Bauerkämper und Hartmut Kaelble (Hg.): *Gesellschaft in der europäischen Integration seit den 1950er Jahren. Migration, Konsum, Sozialpolitik, Repräsentationen*. Stuttgart: Steiner, S. 23–42.
- Strauss, Anselm L. (1991): *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München: W. Fink.
- Strauss, Anselm L.; Corbin, Juliet M. (1990): *Basics of qualitative research. Grounded theory procedures and techniques*. Newbury Park, California: Sage Publications.
- Tagiuri, Giacomo (2014): Forging Identity: The EU and European Culture. In: *Survival* 56 (1), S. 157–178.
- Tiedtke, Marion; Schulte, Philipp (2011): Einleitung. In: Marion Tiedtke und Philipp Schulte (Hg.): *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, S. 7–16.

- van Gennep, Arnold (1909): *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption...* Paris: Nourry.
- Volke, Kristina (Hg.) (2010): *Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Voß, G. Günter; Pongratz, Hans J. (1998): *Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 50 (1), S. 131–158.
- Wagner, Bernd (2012): *Von allem zu viel und überall das Gleiche? Zu einigen Thesen und Argumenten des Buches „Der Kulturinfarkt“.* In: *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft* (Beiheft 5), S. 17–38.
- Wagner, Monika (2000): *Performance. Berührungspunkte zwischen Bildender und Darstellender Kunst.* In: Michael Hüttler, Susanne Schwinghammer und Monika Wagner (Hg.): *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende.* Frankfurt am Main: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, S. 109–121.
- Wald, Andreas; Jansen, Dorothea (2007): *Netzwerke.* In: Arthur Benz, Susanne Lütz, Uwe Schimank und Georg Simonis (Hg.): *Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 93–105.
- Warstat, Matthias (2009): *Theater und Fest in Europa: von der Gemeinschaft zur Vernetzung.* In: Winfried Eberhard (Hg.): *Die Vielfalt Europas. Identitäten und Räume.* Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 511–524.
- Weiss, Peter (1971): *Notizen zum Dokumentarischen Theater.* In: Peter Weiss (Hg.): *Rapporte 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 91–104.
- Welz, Gisela (2013): *Europäisierung beobachten: Forschungsansätze der Sozial- und Kulturanthropologie.* In: Volker Hinnenkamp und Hans-Wolfgang Platzer (Hg.): *Interkulturalität und europäische Integration.* Stuttgart: Ibidem-Verlag, S. 53–77.
- Welz, Gisela; Lotterman, Annina (2009): *Projekte der Europäisierung.* In: Gisela Welz und Enikö Baga (Hg.): *Projekte der Europäisierung. Kulturanthropologische Forschungsperspektiven.* Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europ. Ethnologie, S. 11–18.