

**ecm–educating/curating/managing 2012-2014**

**Masterlehrgang für Ausstellungstheorie & Praxis an der Universität für  
Angewandte Kunst**

**Master Thesis**

**Teilnehmen. Teilhaben. Teilsein.**

**Von großen Kulturdampfern und kleinen kulturinitiativen Schinakeln**  
Neue Formen der kulturellen Vergemeinschaftung und Konzepte zur  
Reduzierung der sozialen Selektivität für kulturelle Initiativen

Master Thesis

Vorgelegt von

**Mag. Peter Hörburger, 17.07.1973**

Wien, 15. Oktober 2019

Betreut von **Prof. Dr. MA Nora Sternfeld** und **Mag. Christine Haupt-Stummer**

## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>7</b>
<b>Einleitung</b> .....	<b>9</b>
<b>1 Historische Entwicklung von „Kultur für alle“ aus den 1970er-Jahren bis heute</b> .....	<b>13</b>
1.1 Wenig hat sich geändert bei Publikumsdurchmischung und Kulturetats.....	19
1.2 Nachweise für unveränderte oder kaum veränderte Verteilungsmuster kultureller Teilhabe .....	24
1.2.1 Kulturelle Partizipation im Langzeitvergleich. Am Beispiel der Stadt Köln .....	26
1.2.2 Das 1. InterKulturBarometer – zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration. Von Susanne Keuchel .....	28
1.2.3 Kulturbegriff und Migration .....	30
1.2.4 Einflussfaktor Migration auf kulturelle Teilhabe .....	31
1.2.5 Stellenwert der kulturellen Erfahrungen im Herkunftsland .....	34
1.2.6 Maßnahmen, die kulturelle Teilhabe von sogenannten migrantischen Bevölkerungsgruppen unterstützen .....	35
1.2.7 Themenfeld Kunst, Kultur und Migration .....	37
1.3 Von „Kultur für alle“ zu „Kultur mit, von und durch alle“ .....	38
1.3.1 Vier Ansätze der Partizipation .....	39
1.4 Bedeutung der neuen Kulturpolitik für die Kulturinitiativen .....	41
<b>2 Kulturpolitik als Einflussfaktor</b> .....	<b>45</b>
2.1 Aktivierende Kulturpolitik und Governance im Kulturbereich .....	46
2.2 Was ist Governance? .....	47
2.3 Neuorientierung von Kulturpolitik.....	49
2.4 Governance – erste Schritte .....	51
2.5 Partizipative Kulturentwicklungsplanung – Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe?52	
2.5.1 Kulturentwicklungsprozesse sind wieder ein großes Thema.....	53
2.5.2 Worauf gründet die Neue Bedeutung von KEP's? .....	55
2.5.3 Funktion aktueller Kulturentwicklungsplanung.....	58
2.5.4 Planungsgebiete.....	59
2.5.5 Neues Verständnis für die Einbindung von Akteur*innen .....	60
2.5.6 Wer soll miteinbezogen werden? .....	62
2.5.7 Methoden einer Kulturentwicklungsplanung .....	63

2.5.8	Transformationsarbeit als Konsequenz von Kulturentwicklungsprozessen .....	64
2.6	Kulturkonzept für Österreich nach 1980? .....	66
2.6.1	Aktuelle kulturpolitische Situation in Österreich .....	71
<b>3</b>	<b>Neue und überarbeitete Methoden zur Förderung kultureller Teilhabe .....</b>	<b>73</b>
3.1	Besucher*innenforschung für Kulturinitiativen und soziokulturelle Zentren/Initiativen .....	73
3.1.1	Statistische Auswertungen Deutschland und Österreich .....	80
3.1.2	Veranstaltungsspektrum und Altersstruktur .....	81
3.1.3	Akteur*innen in Soziokulturellen Zentren .....	82
3.1.4	Einnahmenstruktur .....	83
3.1.5	Ausgabenstruktur .....	88
3.2	Kulturinitiativen als „dritte Orte“ .....	91
3.2.1	Kulturinitiativen als Dritte Orte nach Oldenburg .....	91
3.2.2	Thirdspace: „Ethnoscapes“ der globalen und lokalen Handlungsebene. Die Konzepte von Bhabha, Appadurai, Said und Soja angewandt auf die Begegnungsebene im Kulturbereich .....	95
3.3	Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsweise für Kulturinitiativen am Beispiel des „steirischenherbst“ .....	101
3.3.1	Arten von Kooperationen .....	106
3.3.2	Lokale und nationale Kooperationen .....	107
3.3.3	Internationale Kooperationen .....	109
3.3.4	Herausforderungen in der Zusammenarbeit .....	111
3.4	Community Building – Vergemeinschaftung .....	113
3.5	Kulturinitiativen und kulturelle Stadtraumentwicklung .....	119
3.6	Outreach .....	122
3.6.1	Outreach – Begriffsklärung .....	122
3.6.2	Was sind die Ziele eines Outreach? .....	124
3.6.3	Die Kategorien eines Outreach .....	124
<b>4</b>	<b>Fazit .....</b>	<b>128</b>
4.1	<b>Schluss: A yes is a yes, a no is a no .....</b>	<b>133</b>
<b>5</b>	<b>Verzeichnis.....</b>	<b>137</b>
5.1	Literaturverzeichnis .....	137
5.2	Internetrecherche.....	141

5.3	Abbildungsverzeichnis .....	144
-----	-----------------------------	-----

**“I believe in everything until it's disproved. So I believe in fairies, the myths, dragons. It all exists, even if it's in your mind. Who's to say that dreams and nightmares aren't as real as the here and now?”**

**John Lennon**

**“We are buried beneath the weight of information, which is being confused with knowledge; quantity is being confused with abundance and wealth with happiness. We are monkeys with money and guns.”**

**- Tom Waits**



## Vorwort

Schon lange bevor Community Building<sup>1</sup>, interkulturelles Audience Development<sup>2</sup>, Cultural Citizenship<sup>3</sup>, partizipative Kulturentwicklungsplanung<sup>4</sup> und weitere Formen zur Reduzierung der sozialen Selektivität als kulturpolitische Strategien angewendet wurden, gab es Forderungen nach einem „Bürgerrecht Kultur“ (Glaser/Stahl 1974) und einer „Kultur für alle“ (Hoffmann 1979). Ausgehend von den kulturpolitischen Bewegungen der 1970er-Jahre und der daraus resultierenden „neuen Kulturpolitik“ wurde gefordert, Barrieren vielfältiger Art abzubauen und allen Menschen eine kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. Inwiefern ist das gelungen? Wer sind alle? Wie war diese Forderung wirklich gemeint und wie wurde sie in der Praxis umgesetzt? In welche Richtung hat sie sich weiterentwickelt?

In dieser Arbeit versuche ich mit Beispielen aus der Praxis kultureller Initiativen auch abseits der bestehenden, klassischen Kultureinrichtungen wie Theater, Konzerthäuser und Museen neue funktionierende Formen der kulturellen Teilhabe auszumachen. Nach wie vor wird das Angebot der klassischen Kultureinrichtungen vor allem von den höher gebildeten und sozial bessergestellten Bevölkerungsgruppen wahrgenommen. Neue Formen kultureller Communities haben sehr häufig ihren Ursprung in kulturellen Initiativen der sogenannten Freien Szene. Das Ziel, Kultur „über den Kunstbetrieb hinaus“, d.h. angereichert durch eine soziokulturelle Dimension, zu entwickeln und zu produzieren, öffnet gute Möglichkeiten, neues Publikum und Akteur\*innen einzubinden.

Den Kulturinitiativen, die dies anstreben, geht es im Optimalfall darum, verschiedene Akteur\*innen eines lokalen Raums dazu zu ermächtigen, sich zu beteiligen, ihre Stimme zu Gehör zu bringen, mitzubestimmen und ihre Arbeit selbständig zu evaluieren. Durch kleinere Strukturen, „Niederschwelligkeit“, die oft schon vorhandene und entwickelte Vielspartigkeit und den breiteren kulturellen Zugang fällt es ihnen leichter, mehr Menschen eine Plattform

---

<sup>1</sup> Vgl. Doug S. BORWICK, Building communities, not audiences. The Future of the Arts in the United States, Winston-Salem 2010

<sup>2</sup> Vgl. Birgit MANDEL, Audience Development, in: Verena LEWINSKI-REUTER, Stefan LÜDDEMANN (Hg.), Glossar Kulturmanagement, Wiesbaden 2011, S. 9-14

<sup>3</sup> Renato ROSALDO, Cultural Citizenship and Educational Democracy“. In: Cultural Anthropology, Vol. 9, No. 3, 1994

<sup>4</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL / Gernot WOLFRAM, Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building, in: Mandel, Birgit (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung, Bielefeld 2016, S. 265-278

zu bieten, um ihre eigenen Ideen für kulturelle Aktivitäten in die Tat umzusetzen und somit auf die sich ändernden gesellschaftlichen Gegebenheiten flexibel zu reagieren. Mit welchen Inhalten und Strategien kulturelle Initiativen abseits von der Bereitstellung immer neuer Angebote heute versuchen, eine breite, sozial diverse Bevölkerung zu erreichen und aktiv einzubinden, ist ein Fokus dieser Untersuchung.

Es geht schlussendlich auch um das Ausloten der Grenzen der Partizipation<sup>5</sup>. Wer will eigentlich Teil sein und aktiv mitmachen? Partizipation ist immer ein Wagnis. Partizipation setzt Vertrauen voraus und den Mut, Verantwortung abzugeben. Wird dem Publikum durch auf Partizipation ausgerichtete Konzepte wirklich ein eigenständiger Handlungsraum und Mitbestimmung zugestanden?

---

<sup>5</sup> Vgl. Nora STERNFELD, Kritisches Glossar: Partizipation, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis, Wien 2013, S. 178



## Einleitung

Ziel dieses Buches ist die Ergründung und das Aufzeigen der Potenziale, die neue Formen kultureller Teilhabe hinsichtlich einer weiteren Diversifizierung kultureller Initiativen spielen können. Welche Maßnahmen zur kulturellen Teilhabe könnten sich als die sinnvollsten und zielführendsten für aktuelle Kulturinitiativen erweisen? Können durch umsichtige Einbindung, Kooperation und Unterstützung von und mit bestehenden Communities und den Aufbau neuer Communities soziale und kulturelle Grenzen sowie strukturelle Benachteiligungen besser überwunden werden? Welche Bedeutung haben die unterschiedlichen Überlegungen zu „Dritten Orten“ für Kultureinrichtungen, die niederschwellige Begegnung über Kunst und Kultur mit ihrem Umfeld nachhaltig aufbauen wollen? Kann durch das Öffnen von Kultureinrichtungen und das Hinausgehen in sogenannte kulturferne Gebiete die Demokratisierung von Kultur erhöht werden und werden damit unterschiedliche soziale Gruppen besser angesprochen? Wie müssen sich Kulturanbieter\*innen verändern oder neu erfinden, um diese Vorhaben glaubwürdig umsetzen zu können?

Am Beginn der vorliegenden Arbeit steht der Versuch, die historische Entwicklung der Forderung „Kultur für alle“ seit den 1970er-Jahren und deren Bedeutung für die Entstehung von Kulturinitiativen aufzuzeigen. Freie Kulturinitiativen griffen diese Forderungen auf und bemühten sich um eine Einbindung bisher kaum bis gar nicht berücksichtigter Teile der Gesellschaft. In den folgenden Jahrzehnten wird diese Entwicklung dann nach und nach von den klassischen Kulturanbietern adaptiert und übernommen.

Im nächsten Schritt nehme ich eine kritische Analyse der unterschiedlichen Beweggründe der Einbindung traditionell eher kulturferner Teile der Gesellschaft und der Entwicklung bis heute vor, unter Einbeziehung von soziologischen Argumenten. Dabei wird ein kritischer Blick darauf gerichtet, inwieweit sich die soziale Homogenität des öffentlich geförderten Kulturlebens seither wesentlich verändert hat und ob die starke Kulturangebotssteigerung das Verteilungsmuster der kulturellen Teilhabe nachhaltig verbessern konnte. Daraufhin analysiere ich in Kapitel 1.2 zwei Kulturstudien und zeige auf, dass sich die Verteilmuster kultureller Teilhabe kaum verändert haben.

In Kapitel 1.3 gehe ich auf unterschiedliche Definitionen des Partizipationsbegriffs ein und versuche, eine Arbeitsdefinition für die vorliegende Arbeit zu finden. Welche Voraussetzungen müssen für mich gemeinsam erfüllt sein, damit von echter Partizipation gesprochen werden kann? Ist wirkliche Partizipation ohne Veränderung der bestehenden Machtverhältnisse möglich?

Daraus folgernd gehe ich detaillierter auf die Machtstrukturen und deren Veränderungsresistenz ein. Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht der Einfluss der Kulturpolitik auf Kulturinitiativen und den Kulturbetrieb im Allgemeinen. Was wären die wesentlichen Voraussetzungen, um hier Veränderungen im versteinerten Verteilungsmuster hin zu einem sozial ausgeglichenen Gemeinsamen zu ermöglichen? Oft scheitern in der politischen Praxis geplante Veränderungen der Kulturpolitik aber auch an den schnell wechselnden politischen Verantwortungsträger\*innen. Auch noch so partizipative Kulturentwicklungsprozesse „verpuffen“ in der Realität, wenn die politischen Verantwortungsträger\*innen sie nicht umsetzen wollen oder wenn sich die Kulturverwaltung zu veränderungsresistent zeigt bzw. wenn sie sich die Arbeit für diesen Veränderungsprozess nicht antun möchte. Oft scheitern solche Initiativen auch nur an zu viel „top down“ ohne wirkliche Wertschätzung von „bottom up“. Oftmals fehlen die nötigen Kompetenzen. Nicht selten fehlt aber auch der gut organisierte, anhaltende und vereinte konstruktive Widerstand der veränderungsinteressierten sogenannten freien Szene. Mit Hilfe einer aktivierenden Kulturpolitik und in Bezug auf den Governance-Ansatz versuche ich zu klären, ob eine grundsätzliche Neuorientierung von Kulturpolitik, die sich einer kooperativen Vorgehensweise verschreibt, die Chance auf positiv-demokratische Veränderungen in der Kulturlandschaft erhöhen könnte und ob und wie eine Neuorientierung bezüglich des Verteilungsmusters der kulturellen Teilhabe realistisch umsetzbar ist. Welche Szenarien, Hindernisse und Vorbehalte der Involvierten sollten berücksichtigt werden, um wirkliche Transformationsprozesse zu ermöglichen?

Darauf aufbauend wird die partizipative Kulturentwicklungsplanung und ihr Potenzial für die Entwicklung neuer kulturpolitischer Konzepte als Wegbereiterin für neue Formen der kulturellen Teilhabe durchleuchtet. Wie kann sie auf Basis eines breiten Dialoges mit möglichst unterschiedlichen Kulturakteur\*innen und mit zivilgesellschaftlicher Beteiligung entstehen? Das zweite Kapitel schließe ich mit einer Diskussion des Kulturkonzeptes der

öffentlichen Hand für Österreich und der Darstellung der aktuellen kulturpolitischen Situation in Österreich ab. Mit dem Blick auf die Kulturpolitik Österreichs nach 1980 möchte ich veranschaulichen, woran nötige Veränderungen im Sinne einer gesamtgesellschaftlichen positiven Weiterentwicklung konkret scheitern können. Den ambitionierten theoretischen Konzepten und Methoden stehen nicht selten politische Realitäten im Wege. In Österreich können hier auch sich schnell ändernde Regierungskonstellationen erschwerend hinzukommen. Hier ist in diesem Zusammenhang zu hinterfragen, ob momentan überhaupt ein politisches Interesse an konkreten langfristigen Kulturkonzepten besteht. Gibt es einen bundespolitischen Willen zur Veränderung herrschender Verhältnisse, der über parteipolitische Machtumfärbungen hinausgeht? Wieso ist es fast unmöglich, auch nur kleinere Veränderungen im Verteilungsmuster der öffentlichen Kulturbudgets zugunsten von bisher kaum berücksichtigten Bevölkerungsschichten zu erreichen? Was sind die Ziele der politischen Verantwortlichen?

Im dritten Kapitel versuche ich jene Methoden zur Stärkung der kulturellen Teilhabe und Vergemeinschaftung herauszuarbeiten und genauer darzustellen, die meiner Meinung nach am meisten Relevanz in Bezug auf Diversität und Einbindung von neuen sozialen Gruppen haben. Wichtig ist mir dabei, auf die gewonnenen Erkenntnisse der Kapitel 1 und 2 aufzubauen. Dabei steht bewusst das Bereitstellen von immer neuen Angeboten, die mehr oder weniger das gleiche stark kulturinteressierte Publikum ansprechen, im Hintergrund.

Anfangs gehe ich auf die Besonderheit der „Besucher\*innenforschung, –bindung und –zufriedenheit“ bei kulturellen Initiativen ein. Der Grad ihrer Authentizität, Glaubwürdigkeit und die Einbettung in ihrem Umfeld sind grundsätzlich die wichtigsten Zutaten für eine funktionierende Kulturinitiative. Das lässt sich nicht primär durch die Zufriedenheit des Publikums ausdrücken, sondern viel mehr im sozialen Akzeptanzgrad in spezifischen Milieus, der gesellschaftspolitischen Wirkung und Wahrnehmbarkeit. Der Erfolg einer Kulturinitiative kann insofern auch in einer klaren Haltung bestehen, die recht wahrscheinlich zu keinem Publikumserfolg führt. Das unterscheidet sie sehr stark von institutionellen Kultureinrichtungen, die nur bis zu einem bestimmten Grad unabhängig agieren können. Wichtig ist mir dabei auch aufzuzeigen, dass viele kulturelle Teilhabeprozesse bei Kulturinitiativen oftmals aus ihrer Entstehungsgeschichte und Grunddenkweise organisch entwickelt wurden. Das Kopieren dieser Ansätze durch institutionelle, klassische

Kulturhäuser ohne Berücksichtigung der wichtigen Faktoren Glaubwürdigkeit und Interesse am nicht automatisch „zugehörigen“ Umfeld, kombiniert mit einer historisch gelernten Mitbestimmungs- und Transformationsoffenheit, bleibt allerdings wesentliche Voraussetzung und zugleich reales Hindernis für nachhaltig erfolgreiche Anwendung.

Das Andocken an und aktive Einbinden von Kulturnutzer\*innen, die das bestehende Angebot bisher kaum in Anspruch nahmen, steht bei den Punkten 3.2 bis 3.6 im Vordergrund. Die einzelnen Methoden werden dargestellt, durchleuchtet und hinterfragt. Besonderer Fokus liegt auf Kooperationen, „Building Communities“, dritten Orten, Outreach, Kulturinitiativen und kultureller Stadtraumentwicklung. Die Idee, Kulturräume zu öffnen und inhaltlich kulturelle Arbeit in nicht typisch kulturaffine Orte und Stadteile ausweiten, liegt einigen dieser Anwendungen zugrunde.

Andere Maßnahmen, die eher marketingorientiert sind und deren Hauptfokus auf Besucher\*innensteigerungen oder öffentliche Meinungsbildung liegt (Audience Development, neue Marketing- und Kommunikationswege, PR Strategien u.v.m.) habe ich bewusst vernachlässigt. Natürlich ist es wichtig, bei allen Transformationsbestrebungen der Kulturinitiativen und sonstigen Kulturanbieter\*innen alle wirklich neuen klaren Schritte Richtung Öffnung, Partizipation und Mitbestimmung auch über verschiedenste Wege zu kommunizieren. Die breite Öffentlichkeit muss so gut wie möglich darüber informiert werden. Wichtig ist mir jedoch, dass inhaltliche Veränderungen im Zugang, die viel Mut und Selbstbewusstsein und vor allem umfassende Glaubwürdigkeit erfordern, nicht mit Kommunikationsstrategien verwechselt werden sollten. Zuerst gilt es, Bereitschaft und Möglichkeit für inhaltliche und strukturelle Veränderung zu schaffen, tiefgehende Veränderung zu wagen und diese im Anschluss auch umfassend zu kommunizieren. Dann wird mit der nötigen zivilgesellschaftlichen Einbindung automatisch die breitere Öffentlichkeit erreicht.

## 1 Historische Entwicklung von „Kultur für alle“ aus den 1970er-Jahren bis heute

„Jeder Bürger muss grundsätzlich in die Lage versetzt werden, (kulturelle, Anm.d.V.) Angebote in allen Sparten und mit allen Spezialisierungsgraden wahrzunehmen und zwar mit einem zeitlichen Aufwand und einer finanziellen Belastung, die so bemessen sein muss, dass keine einkommensspezifischen Schranken aufgerichtet werden. Weder Geld noch ungünstige Arbeitszeitverteilung, weder Familie oder Kinder noch das Fehlen eines privaten Fortbewegungsmittels dürfen auf die Dauer Hindernisse bilden, die es unmöglich machen, Angebote wahrzunehmen oder entsprechende Aktivitäten auszuüben.“<sup>6</sup>

„Kultur für alle“ – Hilmar Hoffmanns Schlachtruf der Siebziger- und Achtzigerjahre verkündet feierlich den erweiterten Kulturbegriff für eine kulturelle Öffentlichkeit mit unbeschränktem Zugang und unabgeschlossenem Teilnehmer\*innenkreis.<sup>7</sup> Teilhabe wurde schon zuvor als Grundelement der Demokratie verstanden und eng mit den Ideen der Menschenrechte verknüpft, die Verbindung von Gleichheit und Freiheit als ein wesentliches Resultat der politischen Philosophie der Aufklärung gesehen. Die Vereinten Nationen haben 1948 als Erkenntnis aus den Gräueltaten des 2. Weltkrieges mit der „Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte“, wo mit Artikel 27 auch explizit ein Recht auf kulturelle Teilhabe benannt wird, insgesamt 30 Artikel beschlossen.

### Artikel 27

Jeder Mensch hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Errungenschaften teilzuhaben.

---

<sup>6</sup> Hilmar HOFFMANN, 1979: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a.M., S.11

<sup>7</sup> Vgl. Vera ALLMANRITTER, Klaus SIEBENHAAR, Kultur mit allen! : wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen, Berlin 2010

(Menschenrechtscharta Vereinte Nationen, 1948)

Detailliertere Überlegungen in der Form, wie Hilmar Hoffmann sie verfasste, waren bis dahin relativ neu: Sowohl in Deutschland als auch in Österreich wurden zwar Kultureinrichtungen nach dem Zweiten Weltkrieg recht schnell wieder aufgebaut<sup>8</sup>, diese blieben aber Orte starrer sozialer und künstlerischer Übereinkunft.<sup>9</sup> Seit den 1950er-Jahren war eine angebotsorientierte Kulturpolitik der Normalfall. Besucher\*innen von Kulturveranstaltungen wurden "prinzipiell nicht als Subjekt, sondern vorrangig nur als Objekt der eigenen 'kulturpflegerischen' Bemühungen" gesehen.<sup>10</sup> Mit dem gesellschaftlichen und politischen Wandel der 1970er-Jahre wurden auch kulturpolitische Ideen in Deutschland und Österreich überdacht und neu ausgerichtet. Unter dem Begriff „Kultur für alle“ wollte man Kunst und Kultur als Repräsentations- und Selbstbeweihräucherungsinstrument einem bis dahin nur kleinen Teil der Bevölkerung entziehen und das Potenzial von Kunst und Kultur für die individuelle und gesellschaftliche Entwicklung einsetzen.

Nicht nur Hilmar Hoffman, sondern auch Helmut Glaser mit seiner Forderung „Bürgerrecht Kultur“<sup>11</sup> und auch Willy Brandt mit seinem berühmten Motto „mehr Demokratie wagen“ waren zu dieser Zeit starke Vertreter auf politischer und kulturpolitischer Ebene, die dieses Klima der Demokratisierung im deutschsprachigen Raum formulierten. In Österreich hat Bruno Kreisky diesen Gedanken übernommen und in die Kulturpolitik einfließen lassen. Der Europarat war auf übergeordneter Ebene die wichtigste kulturpolitische Institution, die von „kultureller Demokratie“ sprach. Das war und ist ein anspruchsvolles politisches Konzept, das zwar auch auf die Demokratisierung der Kultur abzielte und sich mit dem „Kultur für alle“ Slogan von Hilmar Hoffmann deckte, aber auch weit darüber hinaus ging. Vom Europarat wurde auch das Konzept „Soziokultur“ sehr stark verbreitet. Im Buch von Hilmar Hoffmann geht es um die Akzeptanz von „niederen“ Kunstformen und alternativer Kultur, aber es ging ihm auch darum, Barrieren vielfältiger Art abzubauen, und um die Steigerung

---

<sup>8</sup> Vgl. Manfred OVERESCH, 2003: Hildesheim 1945-2000. Neue Großstadt auf alten Mauern, Hildesheim 2003, S.311

<sup>9</sup> Vgl. Steffen HÖHNE, „Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart“, in: Sigrid Bekmeier-Feuerhahn (Hg.): Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Bielefeld 2012, S. 42

<sup>10</sup> Vgl. Armin KLEIN, „Besucherorientierung als Basis des exzellenten Kulturbetriebs“, in: Mandel, Birgit (Hg.), Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung, München 2008, S.92

<sup>11</sup> Vgl. Hermann GLASER, Karl-Heinz STAHL, Die Wiedergewinnung des Ästhetischen, München 1974

der Teilhabe an den traditionellen Kultureinrichtungen und ihren Produktionen.<sup>12</sup> Dahinter steckte eine sehr starke sozialdemokratisch orientierte Prägung. Die SPD, aber auch die SPÖ war noch eine sehr klassische Arbeiterpartei. Das Hauptinteresse war, dass ihre Wähler\*innen an diesen teuren Kultureinrichtungen partizipieren konnten. Die prosperierenden Nachkriegsjahre bescherten gefüllte Staatskassen und satte Kulturetatsteigerungen, daran wollte auch die Arbeiterklasse beteiligt sein. Die damalige Situation wurde als ungerecht empfunden und durch die vorangehenden Studentenunruhen wurde man in der Forderung gestärkt, dass nicht immer nur das Bildungsbürgertum seine Kinder an die Hochschule schicken sollte und der Zugang zu Kultureinrichtungen auf eine breitere Basis gestellt werden musste. Wenn wir uns schließlich zu „Kultur für alle“ das mitgemeinte „Hochkultur für alle“ dazu denken, dann wird aus dem Leitmotiv der 1970er-Jahre der nachvollziehbare Zorn der Revolutionär\*innen, die fordern, öffentlichen Gelder und Privilegien gerechter zu verteilen.<sup>13</sup>

**The protest years were over, not just for me but for a whole generation, and in music, just like in politics, many of the greatest talents were dead or in exile, and their place was filled by third-rate imitators.**

**Nina Simone**

Dass diese Forderungen nach wie vor gerechtfertigt und noch lange nicht erfüllt sind, unterstreichen aktuelle Forderungen von Interessensvertretungen der Kulturinitiativen und der freien Kulturszene:

**IG Kultur Wien<sup>14</sup>: Unsere Forderungen an die Kulturpolitik (zuletzt Mai 2018)**

Punkt 3: Angemessene Kunst- und Kulturbudgets für die freie Szene

Die freie Szene hat nachweislich einen ganz entscheidenden Anteil am Kunst- und Kulturgeschehen und damit am unverwechselbaren Profil der Stadt. Der Anteil der

---

<sup>12</sup> Vgl. Max FUCHS, Interview mit Sabine Benzer in: Sabine BENZER (Hg.), 2016: Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016, S. 11ff

<sup>13</sup> Vgl. Pius KNÜSEL, „Kultur für alle – Illusion oder konkrete Utopie? Soziale Kulturarbeit ist nicht Populismus“ in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 130, III/2010, S. 48. URL: [https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130\\_47-50.pdf](https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130_47-50.pdf) (15.11.2018)

<sup>14</sup> Vgl. IG Kultur Wien, Unsere Forderungen an die Kulturpolitik, in: <https://www.igkulturwien.net/projekte/istnoetig/forderungen> (29.03.2019)

Gesamtausgaben der Stadt Wien für Kultur, der für die freie Szene zur Verfügung steht liegt laut Studie „Kultur und Geld“ bei 2,5% und ist damit viel zu niedrig.

Die IG Kultur Wien fordert die Erhöhung des Anteils des Kulturbudgets für die freie Szene auf mindestens 10 %, um mehr Verteilungsgerechtigkeit herzustellen. Um die Leistungen der freien Szene sichtbar zu machen und einen Vergleich zu den erhaltenen Förderungen und den staatlichen Institutionen zu ermöglichen, muss eine Basisdatenerhebung in Auftrag gegeben werden.

#### Punkt 4: Zugang zu Ressourcen – Bottom up statt Top down

Der Zugang zu Ressourcen für künstlerische Arbeit ist abhängig von sozialer Situation, Herkunft, Klasse, Alter, Gesundheit, Staatsbürger\*innenschaft, Geschlecht, Betreuungspflichten, sexueller Orientierung, Vernetzung und medialer Präsenz. Schlagworte wie „Exzellenzförderung statt Gießkannenprinzip“ und „Förderung unkonventioneller Initiativen“ verschleiern, dass Mittel gekürzt und Zugänge erschwert werden.

Die IG Kultur fordert für Künstler\*innen und Kulturschaffende mit unterschiedlichen Bedürfnissen gleichberechtigten Zugang zur Erfüllung ihrer Arbeitsvorhaben. Öffentliche Förderungen sollten nicht nur einigen wenigen, sondern einer möglichst breiten Schicht zugutekommen.

#### **Tiroler Kulturinitiativen (TKI) richtet kulturpolitische Forderungen an wahlwerbende Parteien | 30. Jänner 2013<sup>15</sup>**

Aufstockung des Kulturbudgets und Erhöhung der Ausgaben für den Bereich „Kulturinitiativen, -zentren“ auf mindestens 5 Prozent der Gesamtausgaben für Kultur

Das Kulturbudget für „Kulturinitiativen und -zentren“ des Landes Tirol ist in den letzten zehn Jahren sukzessive gesunken und hat laut Kulturberichte 2011 den historischen Tiefststand

---

<sup>15</sup> Vgl. Tiroler Kulturinitiativen TKI, TKI richtet kulturpolitische Forderungen an wahlwerbende Parteien, in: <https://www.tki.at/kulturpolitik/tirol/kulturpolitische-forderungen-der-tki-an-die-wahlwerbenden-parteien> (29.03.2019)

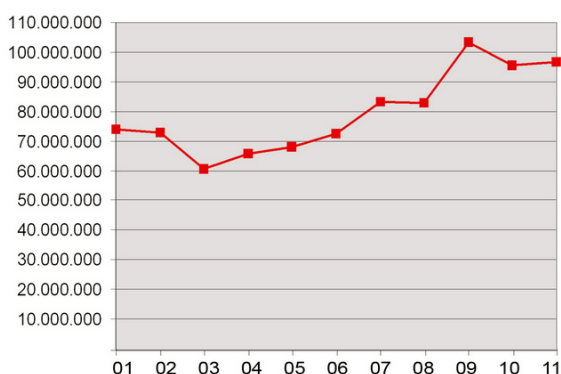


von 1.242.254 Euro erreicht, das sind gerade einmal 1,29 Prozent der Gesamtausgaben für Kultur. Gleichzeitig sind die Gesamtausgaben für Kultur mit 96.560.897 Euro im Jahr 2011 – abgesehen vom Jahr 2009 – so hoch wie nie in dem besagten Zeitraum, wobei der Löwenanteil der Förderungen mit 35 Prozent der Kulturgesamtausgaben in den Bereich „Aus- und Weiterbildung“ fließt (der unter anderem Stipendien und Fahrtkosten für Schüler\*innen beinhaltet), gefolgt von „Museen, Archive und Wissenschaft“ mit 31,3 Prozent. Die budgetären Entwicklungen im Bereich „Kulturinitiativen und -zentren“ liegen also nicht nur nicht im Trend der Entwicklungen der Gesamtausgaben für Kultur, sondern sind sogar gegenläufig.

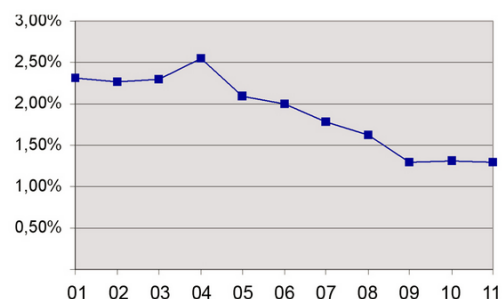
### ANHANG ZUR MEDIENINFORMATION DER TKI vom 30. Jänner 2013: Entwicklung der Kulturförderung des Landes Tirol von 2001 bis 2011<sup>1</sup>

Stand: Jänner 2013

Jahr	Gesamtausgaben Kultur	Ausgaben für „Kulturinitiativen, -zentren“	Prozentanteil der Ausgaben für „Kulturinitiativen, -zentren“ an den Gesamtausgaben für Kultur
2001	74.026.929,97	1.635.883,82	2,21 %
2002	72.944.919,87	1.659.650,25	2,28 %
2003	60.481.973,15	1.386.354,18	2,29 %
2004	65.624.729,89	1.667.637,00	2,54 %
2005	68.101.558,36	1.424.098,00	2,09 %
2006	72.556.566,50	1.439.735,90	1,98 %
2007	83.340.279,68	1.487.945,35	1,79 %
2008	83.010.806,57	1.354.448,75	1,63 %
2009	103.482.537,20	1.341.575,00	1,30 %
2010	95.487.591,96	1.257.635,68	1,32 %
2011	96.560.897,65	1.242.254,00	1,29 %



Entwicklung der Gesamtausgaben für Kultur 2001-2011



Prozentanteil der Ausgaben für „Kulturinitiativen und -zentren“ am Gesamtkulturbudget im Zeitraum von 2001-2011

**Abb. 1:** Entwicklung der Kulturförderung des Landes Tirol von 2001 bis 2011 (Stand Jänner 2013)

Quelle: Kulturberichte des Landes Tirol, in: [https://www.tirol.gv.at/fileadmin/themen/kunst-kultur/abteilung/Publikationen/Kulturberichte\\_2017.pdf](https://www.tirol.gv.at/fileadmin/themen/kunst-kultur/abteilung/Publikationen/Kulturberichte_2017.pdf) (01.10.2018)

Zeitgenössische und regionale Kulturinitiativen sind vitaler Bestandteil der österreichischen Kulturlandschaft, aber sie schaffen das nicht wegen, sondern eher trotz der österreichischen Kulturpolitik. Obwohl sie den Großteil des Angebots liefern, erhalten sie österreichweit nur 5% des Kunstbudgets. Der Großteil geht an die wenigen großen Kulturtanker.<sup>16</sup>

Ab den 1970er-Jahren wurden jedenfalls viele Kulturakteur\*innen und –politiker\*innen durch den Slogan „Kultur für alle“ maßgeblich sozialisiert und der Kulturbegriff mehrerer Generationen dadurch beeinflusst.<sup>17</sup> Die Auswirkungen sind bis heute spürbar, jedoch wurde der Begriff sehr unterschiedlich aufgenommen und die Auslegung war und ist sehr wechselvoll. Was ursprünglich als demokratisierender Zugang zu Kunst und Kultur gedacht war, wurde später für seine normierende und bevormundende Vorstellung von Kulturvermittlung kritisiert. Der Soziologe Albrecht Göschel spricht im Zusammenhang von „Kultur für alle“ retrospektiv von einer „autoritären Geste der 1970er Jahre“<sup>18</sup> und Nora Sternfeld sieht es nicht als politische Forderung, sondern sogar „vielmehr als Drohung in der Geschichte der Kulturpolizei“.<sup>19</sup> Der damalige Zeitgeist war noch sehr an einem Verordnen von oben herab orientiert. Das betraf die im deutschsprachigen Raum stark sozialdemokratisch geprägte Kulturpolitik im Allgemeinen genauso wie diejenigen, die diesen Slogan erfunden haben. Die inhaltliche Füllung dieses Slogans ist heute aber eine andere, eine partizipativere. Man denkt dabei nicht mehr so sehr in diesen Kategorien der Steuerung<sup>20</sup> und kann den Leuten nicht mehr einfach etwas vorsezen, bei dem sie nichts mitzubestimmen haben. Nora Sternfeld versucht daher, neben dem hegemonialen Verständnis von „Partizipation“ einen anderen Begriff der Partizipation vorzustellen und zu entwickeln, und schlägt vor, „Partizipation nicht als bloßes „Mitmachen“ zu begreifen,

---

<sup>16</sup> Vgl. IG Kultur Österreich, Von Kulturpolitik und Kettensägen, in: <https://igkultur.at/artikel/von-kulturpolitik-und-kettensaegen> (01.04.2019)

<sup>17</sup> Vgl. Sabine BENZER (Hg.), Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016

<sup>18</sup> Vgl. Albrecht GÖSCHEL, 20 Jahre Kulturmanagement in Deutschland, in: Armin KLEIN (Hg.), Taten. Drang. Kultur. Kulturmanagement in Deutschland 1990-2030, Heidelberg 2011

<sup>19</sup> Vgl. Nora STERNFELD, Das radikaldemokratische Museum, Wien 2018, S. 73

<sup>20</sup> Vgl. Max FUCHS, 2016: Interview mit Sabine Benzer in: Sabine BENZER (Hg.), Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016, S. 15ff

sondern als eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt.“<sup>21</sup>

## 1.1 Wenig hat sich geändert bei Publikumsdurchmischung und Kulturetats

40 Jahre später hat sich „Kultur für alle“ in Kulturpolitik, Kulturbetrieb und den Kulturwissenschaften festgeschrieben<sup>22</sup>, das Angebot an kulturellen Veranstaltungen ist enorm gewachsen<sup>23</sup> und spätestens im 21. Jahrhundert ist kulturelle Bildung als Zusatznutzen von Kunst und Kultur ein Boom-Thema geworden. In den letzten drei bis vier Jahrzehnten ist die kulturelle Infrastruktur in den Städten und den eher ländlichen Regionen quantitativ stark gewachsen. In Deutschland hat sich die Zahl der Museen von 2000 Anfang 1970 auf 6800 im Jahr 2017<sup>24</sup> erhöht und nach der Statistik des Deutschen Bühnenvereins<sup>25</sup> hat sich die Anzahl der Spielstätten der Theater seit 1991 von 462 auf 838 im Jahr 2017 nahezu verdoppelt. Die Zahl der Ausstellungen und der Produktionen/Inszenierungen hat sich deutlich erhöht. Übereinstimmende Entwicklungen lassen sich auch für Konzerte, Festivals, Kulturinitiativen/soziokulturelle Zentren (detaillierte Zahlen siehe Kapitel 3.1 Besucher\*innenforschung bei Kulturinitiativen und Soziokulturellen Zentren), Jugendkunstschulen usw. nachweisen, ganz abgesehen von unzähligen kulturellen Projekten und dem kommerziellen Angebot. Kultur und die Bereitschaft, öffentliches Geld dafür einzusetzen, hatte in der Aufbruchzeit der 1970er- und 1980er-Jahre von „Kultur für Alle“ eine Hochkonjunktur. Allerdings zeigen die Ergebnisse der Kulturforschung eine sehr ernüchternde Situation. Das Verteilungsmuster der kulturellen Teilhabe hat sich trotz der starken Kulturangebotssteigerung kaum verändert.<sup>26</sup> Noch immer bleibt die Hälfte der Menschen von den öffentlich finanzierten Kulturangeboten ausgeschlossen und nur 5-10%

---

<sup>21</sup> Vgl. Nora STERNFELD, „Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum“, in Das radikaldemokratische Museum, Wien 2018, S. 76

<sup>22</sup> Vgl. Wolfgang SCHNEIDER (Hg.), Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns Kultur für alle reloaded, Hildesheim 2010

<sup>23</sup> Vgl. Patrick GLOGNER, Patrick S. FÖHL, Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2010

<sup>24</sup> Vgl. Das Statistik Portal, Entwicklung der Anzahl von Museen\* in Deutschland, in: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/2821/umfrage/entwicklung-der-anzahl-von-museen-in-deutschland> (01.04.2019)

<sup>25</sup> Vgl. Deutscher Bühnenverein, Theaterstatistik, in: <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html> (01.04.2019)

<sup>26</sup> Vgl. Oliver SCHEYTT, Norbert SIEVERS, 2010: „Kultur für alle!“, in Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 130, III/2010, S. 30, URL: [https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130\\_30-31.pdf](https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130_30-31.pdf) (15.11.2018)

der Bevölkerung bilden den verlässlichen Kern der Vielnutzer\*innen, um den sich immer mehr Anbieter\*innen bemühen und für die immer mehr und immer exklusivere Angebote auf öffentliche Kosten zur Verfügung gestellt wurden und werden.

Die Statistik zeigt auf, dass das Stammpublikum öffentlich geförderter Kultureinrichtungen in Deutschland immer noch eine kleine, eher besser gebildete Gruppe der Bevölkerung ausmacht und man weit von der Idee einer Partizipation von „allen“ entfernt ist.<sup>27</sup> Es gibt zwar mehr Besuche, aber nicht unbedingt mehr Besucher\*innen, was die Kulturstatistik in der Regel verschweigt bzw. nicht offen legt.<sup>28</sup> Besonders gravierend macht sich diese Bildungsexklusivität im Klassikbereich bemerkbar: Über 80 Prozent der Besucher\*innen von Operaufführungen und klassischen Konzerten haben eine Hochschulreife.<sup>29</sup> Dieser Befund ist umso bemerkenswerter, als sich die Voraussetzungen für kulturelle Partizipation – mehr Kaufkraft, mehr Freizeit, höhere formale Schulabschlüsse und ein überproportional gewachsenes Angebot in den letzten Jahrzehnten erheblich verbessert haben. In Österreich gibt es leider nicht annähernd so ausführliche Statistiken wie für Deutschland. Die Grundtendenz ist allerdings länderübergreifend.

Bis heute ist es vor allem den klassischen Kultureinrichtungen kaum gelungen, wirklich neues Publikum und im Speziellen Jugendliche und Migrant\*innen nachhaltig anzusprechen. Beide finden nach wie vor viel zu wenig Beachtung. Obwohl man Deutschland und auch Österreich als klassische Einwanderungsländer bezeichnen kann – Deutschland definiert sich offiziell als Einwanderungsland. Der Zusammenhang von sozialer Exklusion und kultureller Ausschließung verfestigt sich und dies – relativ gesehen – paradoxer Weise umso mehr, je mehr Angebote geschaffen werden, weil die Erfahrung zeigt, dass Intensivnutzer\*innen eher bereit sind, neue Angebote zusätzlich wahrzunehmen, als dass Nichtnutzer\*innen überhaupt den Zugang zur Kultur finden. Die soziale Selektivität der Kultureinrichtungen hat sich

---

<sup>27</sup> Vgl. Thomas RENZ, Nichtbesucher im Kulturbetrieb, in Birgitt MANDEL (Hg.), 2016: Teilhabeorientierte Kulturvermittlung : Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens, Bielefeld 2016, S. 62

<sup>28</sup> Susanne KEUCHEL, Kultur für alle« in einer gebildeten, ungebundenen, multikulturellen und veralteten Gesellschaft? Der demografische Wandel und seine Konsequenzen für die kulturelle Partizipation, in: Andrea HAUSMANN/Jana KÖRNER (Hrsg.), Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage, Wiesbaden 2009, S. 150 – 177

<sup>29</sup> Hans NEUHOFF, Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile, in: [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf) (11.04.2019)

demnach nicht durchschlagend verändert. Noch immer gibt es einen klaren Zusammenhang zwischen Bildung, Sozialstatus und kultureller Beteiligung. Die „kulturelle Spaltung“ zwischen Nutzern und Nicht-Nutzern kultureller Einrichtungen hat sogar zu- und nicht etwa abgenommen.<sup>30</sup> Mit diesem Vorenthalten von Partizipation gegenüber bestimmten Menschengruppen wird auch eine große Chance auf das Zusammenführen der Gesellschaft verpasst. Die soziale Homogenität des öffentlich geförderten Kulturlebens hat sich vor allem beim klassischen Kulturprogramm kaum verändert. Schlussendlich führt das natürlich auch zu einer Zerstörung eines Kulturbetriebes, der sich hauptsächlich über eine Hochkultur im Sinne von Kunst und Kultur als elitäres Bildungsgut definiert. Auf lange Sicht wird niemand mit gutem Gewissen ein System aufrecht erhalten können, das den Großteil des Kulturerats verschlingt, aber nur für kaum mehr als fünf Prozent der Bevölkerung zugänglich ist und diese fünf Prozent sind in erster Linie auch noch die, die besonders gut situiert sind und vorwiegend zu den hochgebildeten sozialen Milieus gehören.<sup>31</sup> Auf der Diskursebenen hat sich viel getan, viel wurde über „Kultur für alle“ geschrieben, diskutiert und reflektiert. Selbst Politiker\*innen aus dem konservativen Spektrum stellen öffentlich dieses „Kultur für alle“ nicht in Frage. Es herrscht aber eine sehr große Diskrepanz zwischen der Ebene der Theorie und der Ebenen der Praxis. Die klassischen Kultureinrichtungen schlucken durchwegs mehr oder weniger genauso viel an öffentlichen Kulturförderungen wie vor 40 Jahren. Da hat sich sehr wenig geändert. Der Unterschied zu damals ist vielleicht, dass die Kulturbudgetentscheider\*innen auf Bundes-, Landes- und Kommunalebene nicht ganz so begeistert oder mitunter auch mit einem schlechteren Gewissen durchschnittlich 90% des Kulturbudgets in die großen Kultur- und Kunsthäuser hineinstecken.

Um die Situation konkreter zu veranschaulichen ein Beispiel aus Wien:

In der Studie „Kultur, Kunst und Theater für Alle“<sup>32</sup>, die sich auf Wien bezieht, ging es vor allem darum, die Ebene der Zugänglichkeit zu den öffentlichen Kulturfördermitteln

---

<sup>30</sup> Horst W., OPASCHOWSKI, Wachstumsgrenzen des Erlebnismarktes. Folgen für die Kulturpolitik, in: Kulturpolitische Gesellschaft (Hrsg.), publikum.macht.kultur. Kulturpolitik zwischen Angebots- und Nachfrageorientierung, Dokumentation des 3. Kulturpolitischen Bundeskongresses, Essen/Bonn (Kulturpolitische Gesellschaft) 2006, S. 256 – 269

<sup>31</sup> Max FUCHS, Interview mit Sabine Benzer, in Benzer, Sabine (Hg.), 2016: Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016, S. 15ff

<sup>32</sup> Vgl. Ülkü AKBABA, Ljubomir BRATIC, Sarah GALEHR, Andreas GÖRG, Gabriele C. PFEIFFER, Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst- und

anzusprechen. Ljubomir Bratić<sup>33</sup> meint dazu, dass der Ausgangspunkt der Studie die Tatsache war, dass ein eklatanter Widerspruch zwischen der behaupteten Kultur für alle und dem stattfindenden und finanzierten kulturellen Leben und Schaffen feststellbar ist.

Trotz der Beteuerung der Wichtigkeit der Migrant\*innen für das Wiener Selbstbild (Diversitätskonzept) sind Migrant\*innen als Kulturproduzent\*innen kaum oder sehr marginalisiert an der Kulturpolitik der Stadt Wien beteiligt. Die Wahrheit der Kulturpolitik ist vielmehr ein konstanter Kampf zwischen denen, die dazu gehören, und denen, die auf eine zukünftige Position der Teilhabe Anspruch erheben.

Die Bevölkerung Österreichs diversifiziert sich, es sind jedoch auch immer mehr Menschen da, die für sich das Attribut „Migrationshintergrund“ kritisieren und ablehnen. Diese starke numerische Präsenz der sogenannten Migrant\*innen – in Wien machen sie ein Viertel der hier wohnenden Bevölkerung aus – steht im Gegensatz zur mangelnden öffentlichen Präsenz des Kunst- und Kulturagierens, das von diesen und für diese Minderheiten betrieben wird. Menschen mit einem ursprünglich anderen kulturellen, ethnischen oder religiösen Hintergrund als jene der Mehrheitsbevölkerung haben oft deutlich weniger Zugang zu jenen Ressourcen, die für das Kunst- und Kulturagieren von Relevanz sind. Dieser Zustand ist Teil einer allgemeinen Tendenz, die den österreichischen Nationalstaat von manchen anderen Staaten in der EU unterscheidet. Trotz zunehmender Kritik ist in Österreich nach wie vor ein Diskurs vorherrschend, der die Realität des Landes als de facto Einwanderungsland leugnet. Daraus ergeben sich folgenschwere Konsequenzen: Die politische Repräsentation der sogenannten Migrant\*innen ist mangelhaft und wird zum demokratiepolitischen Problem. „Migrant\*innen“ haben in der Mainstream-Öffentlichkeit keine legitimen Vertreter\*innen, die dafür sorgen, dass ihre Themen u. a. gegen rassistische Diskurse wirksamer werden und dass sie für ihre eigenen (durchaus nicht homogenen) Interessen in politischen Konflikten – nicht zuletzt in der Kunst- und Kulturpolitik – Stellung beziehen können. Das Resultat dieser ausgrenzenden Tradition ist eine angespannte Multikulturalität<sup>34</sup>. Ein Nebeneinander von

---

Kulturpolitik in Wien 2010-2015. Mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität. Wien, 2009. Verfügbar unter: Kunst und Kultur für Alle! <http://www.iodo.at/kulturstudie090606.pdf> (20.11.2018)

<sup>33</sup> Vgl. Ljubomir BRATIC, 2011: Die Wahrheit der Kulturpolitik. <https://igkultur.at/artikel/die-wahrheit-der-kulturpolitik> (20.11.2018)

<sup>34</sup> Multikulturalität bezieht sich auf die sozialen Strukturen einer Organisation oder Gesellschaft. Im Sinne der Multikulturalität wird davon ausgegangen, dass es nicht zur Verschmelzung der verschiedenen Kulturen kommt, sondern, dass sie nebeneinander bestehen. URL: <https://www.ikud.de/glossar/multikulturalitaet-interkulturalitaet-transkulturalitaet-und-plurikulturalitaet.html> (21.02.2019)

Gruppen und kaum nachhaltige Integrationsbestrebungen, was unumgänglich zu größeren sozialen Spannungen führt. Was die Zugänglichkeit zu den Kulturbudgets und deren Folgen betrifft, kann sehr ähnlich für sozial Benachteiligte, niedere Bildungsschichten und Jugendliche argumentiert werden.

Der unausgesprochene Konsens, der über sechzig Jahre gehalten hat – die Landesvertreter\*innen in der Politik haben den Landesvertreter\*innen des vor allem institutionellen und im öffentlichem Eigentum stehenden Kulturbereichs die Bälle zugespielt – dass jede Anfechtung dieses Deals quasi unantastbar war, dieser Konsens zerbricht zusehends. Es hängt natürlich sehr stark von der aktuellen Realpolitik eines Landes und der Widerständigkeit und dem gemeinsamen Vorgehen der Interessensvertretungen ab, ob und wie stark an diesem Verhältnis gerüttelt wird. Es lässt sich allerdings nicht verleugnen, dass die Frage nach Publikum in vielen stark geförderten Bereichen sich in den nächsten 10-20 Jahren biologisch zum Negativen lösen wird, wenn nicht noch viel stärker als bisher dafür gesorgt wird, dass die Türen für ein anderes Publikum geöffnet werden und auch klar danach gefragt wird, wo die Interessen dieses neuen Publikums liegen. Die Brisanz dieses Themas ist vielleicht noch nicht so stark auf Funktionär\*innen- und Politiker\*innenebene angekommen. An der Basis wird das sehr wohl wahrgenommen und verursacht berechtigterweise Sorgen und Misstrauen. Bisher werden vor allem bei den klassischen geförderten Kultureinrichtungen die Menschen, die sich durch regelmäßige Besuche und hohes Kulturinteresse auszeichnen, die Kernbesucher\*innen, verstärkt und wiederholt angesprochen und oft bauen darauf die Steigerungen bei den Besucher\*innenzahlen auf. In Deutschland machen diese Kernbesucher\*innen<sup>35</sup> etwa 10% der Bevölkerung aus. Schon schwieriger wird es, die Gelegenheitsbesucher\*innen zu erreichen, die grundsätzlich am Kulturangebot interessiert sind, zu denen etwa 40% der deutschen Bevölkerung zählen. Etwa die Hälfte der Bevölkerung sind den Nie-Besucher\*innen zuzuordnen.<sup>36</sup> Bei dieser Gruppe ist kein persönliches Interesse am Besuch von Theatern, Museen oder Konzerthäusern vorhanden. Im Gegensatz zu den Kernbesucher\*innen sind in dieser Gruppe überdurchschnittlich formal

---

<sup>35</sup> Vgl. Susanne KEUCHEL, Das 1. Jugend-Kulturbarometer. „Zwischen Eminem und Picasso...“, Bonn 2006

<sup>36</sup> Vgl. Thomas RENZ, Nichtbesucher im Kulturbetrieb, in Birgitt MANDEL (Hg.), 2016: Teilhabeorientierte Kulturvermittlung : Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens, Bielefeld 2016, S. 65ff

niedrige Bildungsabschlüsse festzustellen.<sup>37</sup> Aus rein ökonomischer Sicht ist es verständlich, wieso sich Kultureinrichtungen um die bereits kulturaffine Zielgruppe kümmern, da sie mehrheitlich wenig erfolgreich darin waren, wirklich neue, ganz andere Gruppen zu erreichen. Mit einem reinen Kulturmarketingzugang lässt sich dieses Phänomen nicht auflösen. Armin Klein, einer der Pioniere der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kulturmarketing, bringt das Interesse an den Gelegenheitsbesucher\*innen und damit auch an den Nie-Besucher\*innen auf den Punkt: „Kulturmarketing in öffentlichen Kulturbetrieben ist die Kunst, jene Zielgruppen zu erreichen, die aussichtsreich für das Kulturprodukt interessiert werden können.“<sup>38</sup> Im Sinne der Reduzierung der sozialen Selektivität muss aber weit darüber hinaus gedacht werden, das sogenannte „Kulturprodukt“ muss sich auch im Austausch und mit aktiver Einbeziehung neuer Gruppen verändern. Der Moment der Mitbestimmung dieser neuen Gruppen sollte dabei in den Vordergrund rücken.<sup>39</sup>

## 1.2 Nachweise für unveränderte oder kaum veränderte Verteilungsmuster kultureller Teilhabe

Vergleichbare Bevölkerungsbefragungen auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene zur kulturellen Partizipation sind selten. Zwar hat es auf Seiten der Städtestatistiken in Deutschland schon vor mehreren Jahren Bemühungen gegeben, die Kulturstatistik nicht allein auf die Zahl der verkauften Karten, sondern ebenfalls auf Befragungen in der Bevölkerung zu stützen (DEUTSCHER STÄDTETAG 2004)<sup>40</sup>. Doch haben die Statistikämter der Städte bislang von diesem methodischen Zugang wenig Gebrauch gemacht. Auch außerhalb der Statistikämter kam es in den letzten Jahren, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, nicht zu nennenswerten Initiativen – weder im akademischen noch in anderem Rahmen<sup>41</sup> – so dass es nicht nur an entsprechenden Studien, sondern auch an

---

<sup>37</sup> Vgl. Volker KIRCHBERG, Gesellschaftliche Funktion von Museen. Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven, Wiesbaden 2005

<sup>38</sup> Vgl. Armin KLEIN, 2001: Kulturmarketing, München, S. 40

<sup>39</sup> Vgl. Nora STERNFELD, „Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum“, in: Das radikaldemokratische Museum, Wien 2018, S. 74

<sup>40</sup> DEUTSCHER STÄDTETAG, Methodik von Befragungen im Kulturbereich, Köln 2004

<sup>41</sup> Es gibt allenfalls im Auftrag von Kulturämtern und ähnlichen Einrichtungen gelegentlich Erhebungen (z. B. KEUCHEL 2003, KEUCHEL/GRAFF 2011), die allerdings punktuell als Bestandsaufnahme aktueller Bedingungen angelegt sind und keine Langzeitvergleiche ermöglichen.



Zeitvergleichen in Deutschland mangelt. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass kein großes Interesse besteht an aufklärenden, langfristig vergleichbaren Zahlen und Statistiken, die auch erklären, was hinter Besucherzahlen und verkauften Tickets steht.

Wissenschaftlich präzise betrachtet bleibt daher die Frage ungeklärt, ob steigende oder sinkende Besucher\*innenzahlen (wie sie sich in den Kulturstatistiken widerspiegeln) auf Veränderungen bei den Nutzer\*innenzahlen oder auf Veränderungen in der Häufigkeit der Nutzung innerhalb eines konstanten Kreises der Nutzer\*innen zurückgehen. Genauso ungeklärt bleibt, aus welchen Kreisen der Bevölkerung sich die Nutzer\*innen rekrutieren und ob sich im Laufe der Zeit klare Veränderungen diesbezüglich vollzogen haben. Es gibt in Deutschland auf bundesweiter Ebene vereinzelte Studien, in denen die Nutzung kultureller Einrichtungen mit einer ausreichenden Stichprobe wiederholt und mit gleichem Instrumentarium erfragt wurde. In einigen geschieht dies in differenzierter Form, durch Einteilung nach der Art der Kultureinrichtungen (KEUCHEL 2005, OPASCHOWSKI 2005, KEUCHEL/GRAFF 2011), in anderen wird die Partizipation nur global erfasst (wie etwa im SOEP<sup>42</sup> oder ALLBUS<sup>43</sup>).

Genannte Studien eignen sich nur eingeschränkt für einen Langzeitvergleich kultureller Partizipation.<sup>44</sup> Die bundesweiten Umfragen in Deutschland erlaubt zwar Aussagen für die Gesamtheit der Bundesbürger, allerdings ohne Berücksichtigung, ob überhaupt kulturelle Einrichtungen an den jeweiligen Wohnorten vorhanden sind. Die Frage, wie häufig kulturelle Einrichtungen genutzt werden, wenn sie existieren, bleibt damit ungeklärt. Es können jedoch durch Aufgliederung der Daten nach Ortsgröße gewisse Rückschlüsse gezogen werden, da davon ausgegangen werden kann, dass in größeren Städten hinreichend kulturelle Infrastruktur vorhanden ist. Studien auf lokaler Ebene bieten sich demnach besser an für die Bewertung der Änderungen des Nutzungsverhaltens.

---

<sup>42</sup> Das Sozio-oekonomische Panel (SOEP) ist eine repräsentative Wiederholungsbefragung von Privathaushalten in Deutschland. Die Befragung wird im jährlichen Rhythmus seit 1984 immer bei denselben Personen und Familien durchgeführt (wobei neue Sample über die Zeit hinzukamen). Die befragten Personen und Familien wurden „zufällig“ ausgewählt, so dass sie die in Deutschland lebenden Menschen repräsentieren. Es nehmen etwa 14.000 Haushalte und 30.000 Personen teil (Stand 2015).

<sup>43</sup> Die Allgemeine Bevölkerungsumfrage der Sozialwissenschaften (ALLBUS) ist ein nationales Datengenerierungsprogramm für die gesellschaftliche Dauerbeobachtung (Social Monitoring) in der Bundesrepublik Deutschland.

<sup>44</sup> Vgl. Karl-Heinz REUBAND, Kulturelle Partizipation im Langzeitvergleich, in: Sigrid BEKMEIER-FEUERHAHN / Steffen HÖHNE / Rolf KELLER / Birgit MANDEL usw. (Hg.), Zukunft Publikum Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Berlin/Bielefeld 2012, S.230-263

Im folgenden Text nehme ich Bezug auf Analysen des Langzeitwandels kultureller Partizipation, die vermehrt in wissenschaftlichen Texten und Büchern verwendet wurden und deren Verfasser sich über einen längeren Zeitraum mit dem Thema wissenschaftlich unabhängig auseinandergesetzt haben und an verschiedenen Orten publiziert wurden. Die Auflistung einzelner Statistiken und Grafiken lasse ich hier nicht einfließen, da die Vergleichbarkeit problematisch ist und es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Ich versuche über deren Herangehensweise und Schlussziehungen einen umfassenden Einblick in das Thema zu bringen. In dieser Arbeit verwende ich hauptsächlich Studien aus Deutschland, weil die kulturelle Partizipation in Deutschland viel umfassender wissenschaftlich untersucht wurde und gut vergleichbar zur Situation in Österreich ist bezüglich kultureller Infrastruktur und Verteilungsmuster kultureller Teilhabe.

### 1.2.1 Kulturelle Partizipation im Langzeitvergleich. Am Beispiel der Stadt Köln

Eine empirische Analyse aus dem Jahr 2012 von KARL-HEINZ REUBAND<sup>45</sup>

Reubands Studie unternimmt eine Analyse des Langzeitwandels kultureller Partizipation am Beispiel der Stadt Köln. Köln ist eine Stadt mit gut ausgebauter kultureller Infrastruktur: einem Opernhaus, mehreren Theatern und Museen sowie einem großen Konzertsaal, der Philharmonie. Es gibt zwei Erhebungen die sich für den Langzeitvergleich anbieten: eine Bevölkerungsumfrage aus dem Jahr 1991 und eine im Jahr 2010 durchgeführte Umfrage. Die Erhebungen haben den Vorteil, zusammen einen Zeitraum von rund zwanzig Jahren zu umspannen. Außerdem bieten sie den Vorteil, die Partizipation differenziert nach Art der Einrichtung durch annähernd gleiche Frageformulierungen und Antwortkategorien zu ermitteln.

#### Schlussziehung von Reuband zur Analyse der Erhebung

Wie am Beispiel der Stadt Köln gezeigt wurde – und sich ebenfalls für andere Städte zeigen ließe – genießen unter den Institutionen der Hochkultur die Museen die größte Popularität, mit größerem Abstand folgen Theater, klassische Konzerte und Opern. Im Zeitvergleich der

---

<sup>45</sup> Vgl. Ebenda, S.230-263

letzten 20 Jahre hat sich in dieser Hinsicht nichts geändert. Die Rangordnung der Nutzung entspricht der Rangordnung der kulturellen Interessen der Bürger\*innen.

Die Besucher\*innenzahlen in Köln – aber auch bundesweit – sind der Tendenz nach rückläufig (wobei die Museen davon bislang am wenigsten betroffen zu sein scheinen). Je größer die Popularität einer kulturellen Einrichtung ist, sowohl auf der Ebene der Wertschätzung als auch der Nutzung, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, in der eigenen Umwelt auf eine Person zu treffen, welche diese Einrichtung besucht. Die eigene Motivation zum Besuch der Einrichtung dürfte dadurch eher gestärkt werden. Aus dieser Sicht kann sowohl ein Rückgang als auch ein Anstieg der Besucher\*innenzahlen Prozesse in Gang setzen, die aufgrund der sozialen Verstärkerwirkung umfassender sind als die anfängliche Entwicklung der Besucher\*innenzahlen selbst. Gelingt es, den Kreis der Besucher\*innen auszuweiten, so ist mit einer Art Schneeballeffekt zu rechnen, durch den weitere Kreise in den Besucher\*innenpool einbezogen werden.

Wie die Analyse aufzeigt, üben Geschlecht, Alter und Bildung nach wie vor einen bedeutenden Einfluss aus. Demgegenüber erwies sich der Einfluss des Einkommens als klar abnehmend heraus. Insgesamt gesehen kann man als Fazit ziehen, dass die in der Literatur weit verbreitete Annahme, dass gesellschaftliche Individualisierungsprozesse den Einfluss sozialer Merkmale schwächen, in den Daten keine Bestätigung fand. Im Gegenteil: Die soziale Spaltung des Kulturpublikums scheint größer als zuvor.

Ungewiss ist, ob sich der Befund zunehmender sozialer Spaltung auf Köln beschränkt, für Großstädte mit ausgebauter kultureller Infrastruktur typisch oder ganz allgemein beispielgebend für die Entwicklungen in Deutschland ist. Auch ist die Frage, ob die Tatsache, dass die Besucher\*innenzahlen innerhalb des betrachteten Zeitraums in Köln rückläufig waren, Auswirkungen auf den beschriebenen Zusammenhang hat, nicht klar zu beantworten. Voraussichtlich hat sich der Kreis der Besucher\*innen verstärkt auf den Kreis der typischen Hochkultur-Nutzer\*innen reduziert. Eine sichere Erkenntnis, die Reuband aus seiner Analyse zieht, ist aber: Die Forderung nach „Kultur für alle“, wie sie in den 70er- und 80er-Jahren vermehrt vorgebracht wurde und auch heute noch das Selbstverständnis der Kulturpolitik kennzeichnet, ist noch längst nicht eingelöst. Die traditionelle soziale Spaltung, wie auch durch andere Studien belegt wird, besteht fort. Das Kulturmanagement ist nach wie vor gefordert, der Frage ungleicher Beteiligungsbereitschaft und Beteiligungschancen

von Personen in unterschiedlichen Soziallagen in Theorie und Praxis besondere Beachtung zu schenken.<sup>46</sup>

## **Fremd ist der Fremde nur in der Fremde.**

### **Karl Valentin**

#### 1.2.2 Das 1. InterKulturBarometer – zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration. Von Susanne Keuchel<sup>47</sup>

Diese Studie liefert einige interessante Erkenntnisse und dadurch, dass sie sowohl quantitativ und qualitativ ist und mit einer vergleichsweise großen Stichprobe arbeitet, habe ich sie zuerst recht umfassend in meine Arbeit aufgenommen. Es hat sich jedoch nach genauerer Auseinandersetzung mit dieser Studie als äußerst problematisch herausgestellt, dass sogenannte „Migrant\*innen“<sup>48</sup> so in Generationen aufgeteilt und erforscht werden. Öfter wird die Bezeichnung deutschstämmig verwendet. Wer ist eigentlich deutschstämmig? Das Wort deutschstämmig versteh ich schlichtweg nicht und finde ich auf jeden Fall problematisch. Ein nicht zu vernachlässigender Faktor ist, dass viele dieser sogenannten Migrant\*innen zuvor an den Rändern der Gesellschaft und der eurozentrischen Landkarte positioniert waren. Da ist es nicht überraschend, dass der Vertrauensaufbau zu Europa durchaus kritisch verläuft, verlaufen muss. Als Ersatzbegriff verwende ich folgend „schon länger ansässige Bevölkerung“. Was die Studie kaum bis gar nicht thematisiert, ist ein grundlegendes Problem: Solange kulturelle Institutionen nicht so heterogen sind wie die Gesellschaften, in denen wir leben, fehlt ihnen etwas. Es ist ein sehr wesentlicher Faktor, ob und wie sich die Institutionen öffnen. Die Öffnung kann natürlich nicht nur in Richtung Besucher\*innen sein. Grundsätzlich muss man, um Gesellschaftsgruppen einzubeziehen, die das Kulturangebot aus unterschiedlichen Gründen nicht eigeninitiativ wahrnehmen, auch an der Veränderung der Haltung der Institution, der Diversität des Personals, ihrer

---

<sup>46</sup> Vgl. Ebenda, S.255-257

<sup>47</sup> Vgl. Susanne KEUCHEL, Das 1. InterKulturBarometer –Zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration, in: [https://www.qualitaetsverbund-kultur-macht-stark.de/fileadmin/user\\_upload/Vortraege/RK\\_Remscheid\\_09122014/Keuchel\\_Susanne\\_Interkulturbarometer.pdf](https://www.qualitaetsverbund-kultur-macht-stark.de/fileadmin/user_upload/Vortraege/RK_Remscheid_09122014/Keuchel_Susanne_Interkulturbarometer.pdf) (08.05.2019)

<sup>48</sup> Eine genauere Bezeichnung wäre z.B. Einwander\*innenethnien mit ihren Herkunftsregionen. Da das doch sehr lange ist, verwende ich folgend sogenannte Migrant\*innen, for the Leserlichkeit

Programmgestaltung und Kommunikation arbeiten. Nur so kann das Ziel, eine diverse, die Gesellschaft widerspiegelnde Besucherschaft nachhaltig einzubeziehen, erreicht werden. Zielführender und richtig wäre es auch, die zu homogenen Strukturen und Diskurse der Institutionen zu erforschen<sup>49</sup>.

Ganz allgemein dazu meint Mark Terkessidis:

„Es ist egal, woher die Menschen, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Polis aufhalten, kommen und wie lange sie sich dort aufhalten. Wenn erst einmal die Zukunft im Vordergrund steht, dann kommt es nur noch darauf an, dass sie jetzt, in diesem Moment anwesend sind und zur gemeinsamen Zukunft beitragen.“<sup>50</sup>

Das 1. InterKulturBarometer (Keuchel 2012), das das Zentrum für Kulturforschung 2011 für den Bundesbeauftragten für Kultur und Medien sowie die Länder Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen durchgeführt hat, basiert auf einem multimethodischen Ansatz: In einer quantitativen Erhebung wurden im Rahmen einer repräsentativen Bevölkerungsumfrage innerhalb einer geschichteten Stichprobe 2.800 Personen, darunter 1.637 Personen mit sogenanntem Migrationshintergrund, persönlich befragt. In einer qualitativen Erhebung wurden 60 Interviews zur Vertiefung und Lokalisierung der Themeninhalte durchgeführt.

Ziel des 1. InterKulturBarometers war es, erstmals verlässliche Zahlen über die kulturellen und künstlerischen Prozesse einer Einwanderungsgesellschaft sowie die kulturelle Partizipation und Identität der Menschen mit und ohne Zuwanderungsgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des Faktors Migration zu liefern. Ein wesentlicher Fokus der Untersuchung war, welche Auswirkungen speziell der Faktor Migration auf die Wahrnehmung und Gestaltung kultureller Prozesse hat. In diesem Kontext wurde nicht nur die migrantische, sondern auch die nichtmigrantische Bevölkerung untersucht. Die Antworten der Befragung wurden unter Berücksichtigung der Ergebnisse der „Sinus-Migranten-Milieu-Studie“<sup>51</sup> (What a word! Auf das zu kommen, ist eigentlich schon wieder fast kreativ) kritisch überprüft, ob bei den empirischen Befunden der Faktor Migration oder

---

<sup>49</sup> Vgl. Natalie BAYER, Belinda KAZEEM-KAMINSKI, Nora STERNFELD (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin 2017

<sup>50</sup> Mark TERKESSIDIS, Interkultur, Berlin 2010

<sup>51</sup> Vgl. Sinus Sociovision (Hg.): Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland, Heidelberg 2007

andere Faktoren wie z.B. Bildung, Werteinstellung der Familie, Alter usw. eine entscheidende Rolle spielen.

### 1.2.3 Kulturbegriff und Migration

Eigentlich müsste man den Kulturbegriff für eine solche Arbeit diskutieren. Das wäre dann wohl ein neues Buch. Ich verweise allerdings gerne auf Paul Feyerabend, der die Europäer geärgert hat und Wrestling als einen vornehmen Ausdruck der lebendigen amerikanischen Kultur geschildert hat.<sup>52</sup>

Migration hat in den letzten Jahrzehnten mit dazu beigetragen, dass sich der Kulturbegriff in Deutschland ausgeweitet hat. Als weiterer kultureller Vorteil durch Migration kann auch das erweiterte kulturelle Interessenspektrum der in Deutschland lebenden Bevölkerung hervorgehoben werden. So interessieren sich die befragten Bevölkerungsgruppen mit nichteuropäischem Migrationshintergrund explizit auch für Kunstwerke bzw. Künstler\*innen aus den Kulturräumen ihrer Herkunftsländer: 65% der türkischen Community und 54% der aus Nahost stammenden Bevölkerungsgruppen, die in Deutschland leben, zeigen z.B. ein reges Interesse für Kunstwerke bzw. Künstler aus dem arabischen Kulturraum. Daneben sind sie umgekehrt aber auch an kulturellen Werken aus dem europäischen Kulturraum (57% bzw. 45%) interessiert, wohingegen sich nur 15% der deutschstämmigen Bevölkerung für Kunst aus dem asiatischen, 13% für Kunst aus dem afrikanischen und 3% für Kunst aus dem arabisch geprägten Kulturraum interessieren.

Im Sinne der Förderung von kultureller Vielfalt und eines stärkeren kulturellen Transfers kann es sinnvoll sein, in Vermittlungsangeboten nicht nur sogenannte migrantische Bevölkerungsgruppen gezielt für hiesige Kulturangebote zu interessieren, sondern auch die schon länger ansässigen Bevölkerungsgruppen mit Kunst aus anderen Kulturräumen typischer Herkunftsländer vertraut zu machen. Nach einer viermonatigen Angebotsanalyse des öffentlich zugänglichen Kulturangebots der Stadt Köln<sup>53</sup>, die knapp 5.000

---

<sup>52</sup> Vgl. Paul FEYERABEND, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt 1983

<sup>53</sup> Vgl. Susanne KEUCHEL, Dominic LARUE: *Kulturwelten in Köln. Eine empirische Analyse des Kulturangebots mit Fokus aus Internationalität und Interkulturalität*, Köln 2011

Kulturveranstaltungen im Untersuchungszeitraum behandelte, stammt das Gros der Kunstwerke (68%) aus Deutschland bzw. dem angloamerikanischen Raum und beispielsweise nur 1% der Kunstwerke aus der Türkei, obwohl 34% der Kölner Bürger einen sogenannten Migrationshintergrund haben und das Herkunftsland Türkei unter den ausländischen Kölner Bürgern am häufigsten vertreten ist<sup>54</sup>.

#### 1.2.4 Einflussfaktor Migration auf kulturelle Teilhabe

Betrachtet man die Entwicklung kultureller Teilhabe in Deutschland speziell bei sogenannten migrantischen Bevölkerungsgruppen, zeigen sich klare Veränderungen und Entwicklungsprozesse. Bei dieser Betrachtung muss jedoch berücksichtigt werden, dass sich die sogenannte Migrant\*innengenerationen in Deutschland nicht nur in ihrer Verweildauer und ihrem Geburtsstatus voneinander unterscheiden, sondern auch in ihrer Schulbildung, und diese steht, das zeigen viele Studien sehr deutlich, in Beziehung zur kulturellen Teilhabe<sup>55</sup>. So ist die Schulbildung der ersten Generation auf einem niedrigeren Bildungsniveau als die der zweiten und dritten Generation, die weitgehend dem Bildungsniveau der schon länger ansässigen Bevölkerung entspricht.

Das Interesse am Kulturgesehen der eigenen Wohnregion in Deutschland im Sinne eines weiten Kulturbegriffs, der auch populäre und soziokulturelle Kunstdarbietung umfasst, hängt zusammen mit der Zugehörigkeit sogenannter migrantischer Bevölkerungsgruppen: Im Vergleich wenig Interesse zeigt anteilig die erste sogenannte Migrant\*innengeneration. Dies könnte mit ihrem Bildungshintergrund und möglicherweise auch mit einer geringeren Vertrautheit gegenüber der kulturellen Infrastruktur in Deutschland zusammenhängen. Auffällig ist das überproportionale Kulturinteresse speziell der dritten Generation, das anteilig stärker ausgeprägt ist als das der schon länger ansässigen und speziell auch der jungen schon länger ansässigen Bevölkerungsgruppe. Das stärker ausgeprägte Kulturinteresse der sogenannten dritten Migrant\*innengeneration, die vor allem eine junge

---

<sup>54</sup> Vgl. dazu Amt für Stadtentwicklung und Statistik der Stadt Köln (Hg.): Bevölkerung und Haushalte, in: Kölner Statistische Nachrichten 6/2012 Statistisches Jahrbuch 2012, 90. Jahrgang, S. 31,37.

<sup>55</sup> Vgl. Susanne KEUCHEL, Andreas J. WIESAND, Das 1. Jugend-Kultur Barometer. "Zwischen Eminem und Picasso...", Bonn 2006

Generation ist, hängt möglicherweise mit dem gelebten Perspektivenwechsel zusammen, der auch hilfreich ist, wenn man sich zwischen zwei oder mehr unterschiedlichen Kulturen bewegen muss. Mit Blick auf den gesellschaftlichen Zusammenhalt kulturell heterogener Gesellschaften wie der der Bundesrepublik Deutschland sind „interkulturelle Kompetenzen“ im Zeitalter der Globalisierung vielfach hervorgehobene Schlüsselkompetenzen.

Möglicherweise sind diese stärker ausgeprägten interkulturellen Perspektiven der dritten Generation, die sich ansonsten im Bildungsniveau oder anderen Merkmalsausprägungen kaum von der schon länger ansässigen Bevölkerung unterscheidet, der Grund dafür, dass sich die dritte sogenannte Migrant\*innengeneration (30%) punktuell auch aufgeschlossener gegenüber klassischen Kunstformen zeigt als vergleichsweise die schon länger ansässigen 14- bis 24-Jährigen (22%).

Die zweite Migrant\*innengeneration ist laut der Studie des 1. InterKulturBarometers überproportional an populären Kunstformen interessiert – möglicherweise eine Sehnsucht nach dem "Mainstream". So beklagen Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund vermehrt, dass sie von Dritten auf ihr "Anderssein" aufmerksam gemacht werden und das als Ausgrenzungsprozess empfinden, wie dies auch Mark Terkessidis<sup>56</sup> und andere Studien hervorheben<sup>57</sup>. Dies könnte möglicherweise ein Grund dafür sein, warum sich die zweite Generation allgemein akzeptierter und verbreiteter kulturell-künstlerischer Codes bedient, um ihre Zugehörigkeit zur Gesamtbevölkerung zu unterstreichen.

Die erste Migrant\*innengeneration zeigt dagegen eine stärkere Nähe zu traditionellen, volkstümlichen Kunstformen, was sicherlich auch auf das Bildungsniveau und die spezielle Migrationsgeschichte der Arbeitsmigration in den 50er-Jahren zurückgeführt werden kann.

Angesichts des überproportionalen Interesses der dritten Migrant\*innengeneration am Kulturgesehen, und hier auch an klassischen Kunstformen, verwundert die Rückmeldung, dass diese anteilig seltener unter den wiederkehrenden Besuchern von klassischen Kultureinrichtungen (42%) und Angeboten der freien Szene (24%) zu finden sind als vergleichsweise die schon länger ansässigen, hier auch die jungen schon länger ansässigen

---

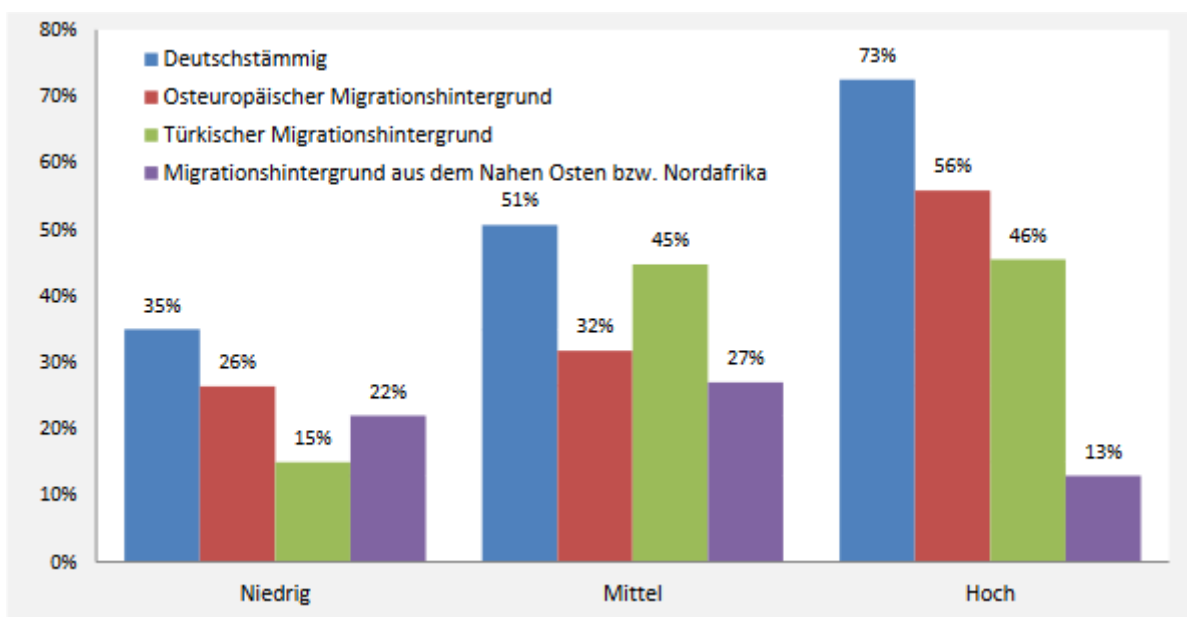
<sup>56</sup> Vgl. Mark TERKESSIDIS, Kulturarbeit in der Einwanderungsgesellschaft, In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2002/03, Band 3, Thema: Interkultur. a.a.O., Essen 2003, S. 173-186.

<sup>57</sup> Vgl. TNS Infratest Sozialforschung Berlin (Hg.), Muslime in Deutschland. Eine Erhebung im Auftrag des Bundespresseamtes, Berlin 2006, S.444



Bevölkerungsgruppen (46% bzw. 29%). Allgemein kann beobachtet werden, dass sogenannte migrantische Bevölkerungsgruppen (31% bzw. 15%) seltener von diesen Einrichtungen erreicht werden als schon länger ansässige Bevölkerungsgruppen (46% bzw. 25%), dies gilt vor allem auch für Bevölkerungsgruppen mit sogenanntem Migrationshintergrund aus weiter entfernten Kulturräumen wie beispielsweise mit türkischem (18% bzw. 13%) oder Migrationshintergrund aus dem Nahen Osten (14% bzw. 7%).

Dagegen wird die dritte sogenannte Migrant\*innengeneration überproportional von kommerziellen Kulturanbietern erreicht. Dies wirft die Frage nach Vertriebswegen und Marketing der kommerziellen im Vergleich zu den öffentlichen Kultureinrichtungen auf, im Sinne der Frage nach dem Erreichen von breiteren Bevölkerungsgruppen.



**Abb. 2:** Wiederkehrender Besuch („öfter“ und „ab und zu“) in klassischen Kultureinrichtungen bei der Bundesbevölkerung differenziert nach Schulbildung und einzelnen Herkunftsländern

Quelle: Zentrum für Kulturforschung (ZfKf), 1. Interkulturbarometer, 2011

Auffällig ist zugleich die Beobachtung, dass bei Bevölkerungsgruppen mit sogenanntem Migrationshintergrund aus weiter entfernten Kulturräumen der wiederkehrende Besuch von klassischen Kultureinrichtungen im Gegensatz zu schon länger ansässigen oder Bevölkerungsgruppen mit europäischem Migrationshintergrund nicht mit der Schulbildung

korreliert. Dies unterstreicht oben genannte These, dass Bevölkerungsgruppen aus Ländern mit anderer kultureller Infrastruktur mehr Schwierigkeiten haben, sich mit der bestehenden kulturellen Infrastruktur in Deutschland vertraut zu machen – und eine Ansprache eher kommerziellen Kulturanbietern mit einer sehr direkten Öffentlichkeitsarbeit gelingt. Auch das daraus resultierende fehlende Elternengagement von sogenannten migrantischen Bevölkerungsgruppen aus Herkunftsländern mit anderer kultureller Infrastruktur könnte mit dafür verantwortlich sein, dass in dieser Gruppe die kulturelle Teilhabe nicht mit der Schulbildung korreliert. So hat das 2. Jugend-Kultur Barometer<sup>58</sup> anschaulich belegt, wie wichtig eine frühe Kulturvermittlung von Seiten des Elternhauses ist. Sind einzelne sogenannte migrantische Bevölkerungsgruppen mit der bestehenden kulturellen Infrastruktur nicht vertraut, dann können sie ihre Kinder – auch wenn sie einen hohen Bildungshintergrund haben – mit diesen Angeboten nicht vertraut machen.

**As a political weapon, it has helped me for 30 years defend the rights of American blacks and third-world people all over the world, to defend them with protest songs. To move the audience to make them conscious of what has been done to my people around the world.**

**Nina Simone**

#### 1.2.5 Stellenwert der kulturellen Erfahrungen im Herkunftsland

Wurde die Bevölkerung nach relevanten Einflussfaktoren befragt, die die eigene Identität besonders prägten bzw. allgemein sehr prägend sind – und begrenzt diese auf zwei bzw. drei Nennungen – wird an erster Stelle in der Bevölkerung die Familie (50% bzw. 67%) im Sinne der Werteprägung, wie sie auch die Sinus-Milieu-Studien<sup>59</sup> hervorheben, genannt. An zweiter Stelle steht jedoch, noch vor der Bildung (18% bzw. 40%), überraschend die Völkerzugehörigkeit bzw. das Geburtsland (22% bzw. 49%) – und dieser Faktor wird besonders hervorgehoben von Bevölkerungsgruppen mit Migrationshintergrund aus weiter

---

<sup>58</sup> Susanne KEUCHEL, Dominic LARUE, Das 2. Jugend-KulturBarometer. a.a.O., Köln 2012, S.67ff.

<sup>59</sup> Vgl. Sinus Sociovision (Hg.): Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland, Heidelberg 2007

entfernten Kulturräumen, so beispielsweise Bevölkerungsgruppen, die aus der Türkei (70%) oder arabischen Ländern (63%) stammen.

Man könnte letztgenannte Beobachtung mit Theorien der "cultural studies"<sup>60</sup> erklären, die davon ausgehen, dass in Zeiten der Postmoderne große Sinnsysteme innerhalb einer Gesellschaft im Zuge der als Postmoderne bezeichneten Pluralisierung und Fragmentierung von Kultur und Gesellschaft ihren Alleinvertretungsanspruch verloren haben. In diesem Sinne vertritt der Soziologe und Mitbegründer der "cultural studies" Stuart Hall die Ansicht, dass in der Postmoderne statt großer Sinnsysteme vielmehr "die Abweichung von der kulturellen Norm [...] zur Grundlage von Identität erklärt"<sup>61</sup> wird.

Dafür würden auch untersuchte Personenmerkmale des InterKulturBarometers sprechen, die nicht direkt etwas mit dem Herkunftsland zu tun haben, wie beispielsweise eine hohe Bildung: 64% der Hochschulabsolvent\*innen heben die Bildung als besonders prägenden Identitätsfaktor hervor, jedoch vergleichsweise nur 31% der Hauptschulabsolvent\*innen und 20% der Personen ohne Schulabschluss. Die Teilhabe am kulturellen Leben wird als besonders prägender Identitätsfaktor (4% bzw. 11%) eher selten hervorgehoben. Dennoch spielen kulturelle Themen, insbesondere die Kulturgeschichte, eine wichtige Rolle, geht es um die Wertschätzung von Lebensbereichen im Aufnahme- und im Herkunftsland.

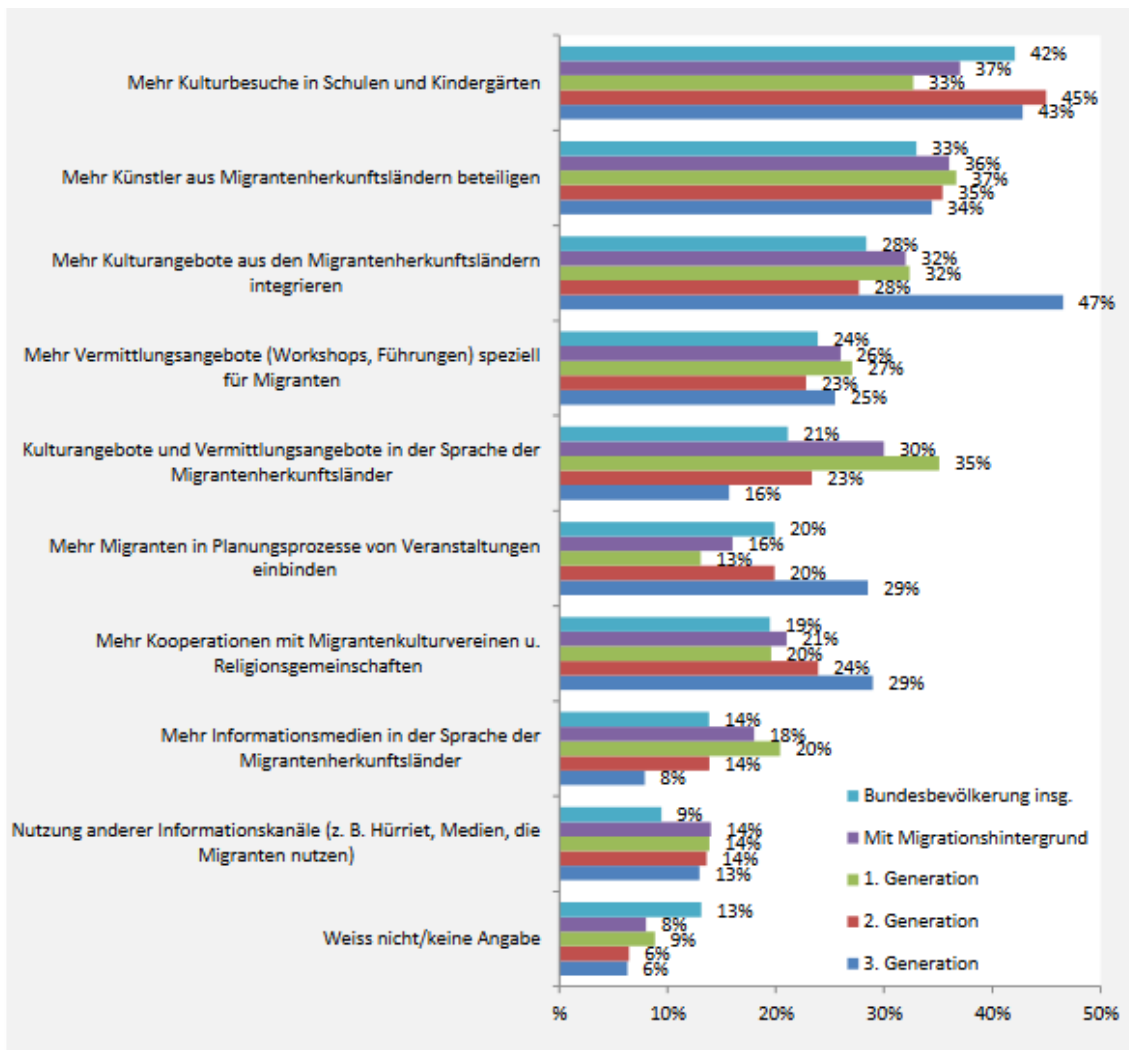
#### 1.2.6 Maßnahmen, die kulturelle Teilhabe von sogenannten migrantischen Bevölkerungsgruppen unterstützen

Die Bevölkerung wurde auch konkret gefragt, welche Maßnahmen ergriffen werden sollten, um speziell die sogenannte migrantische Zielgruppenansprache in Kultureinrichtungen verbessern zu können. Dabei wurde von allen Befragten an erster und zweiter Stelle kulturelle Bildung sowie eine stärkere Einbindung von Künstler\*innen bzw. Kunstwerken aus den Herkunftsländern genannt, wie dies auch folgende Übersicht verdeutlicht.

---

<sup>60</sup>Vgl. Stuart HALL, Paul DU GAY (Hg.): Questions of Cultural Identity, London 1996.

<sup>61</sup>Heiner KEUPP, Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek 2008, S. 172.



**Abb. 3:** Vorgeschlagene Maßnahmen zur besseren Erreichbarkeit von migrantischen Zielgruppen für klassische Kultureinrichtungen von der Bundesbevölkerung insgesamt und der Bevölkerung mit Migrationshintergrund differenziert nach 1., 2. und 3. Migrantengeneration (max. drei Nennungen)

Quelle: Zentrum für Kulturforschung (ZfKf), 1. Interkulturbarometer, 2011

Die qualitativen Interviews zeigen klar, dass sich auch hier alle Befragten mit und ohne sogenannten Migrationshintergrund für mehr Künstler\*innen und Kulturangebote aus sogenannten Migrant\*innenherkunftsländern in Deutschland einsetzen. Das geht allerdings immer mit "Befürchtungen" sowohl bei der schon länger ansässigen Bevölkerung als auch der sogenannten migrantischen Bevölkerung einher, dass die "eigene" Kultur nicht ausreichend berücksichtigt und von anderen Bevölkerungsgruppen wahrgenommen bzw. respektiert werden könnte. Eine einfache Erhöhung oder Quotenregelung von Kunstwerken und Künstler\*innen aus sogenannten Migrant\*innenherkunftsländern ohne zusätzliche Vermittlungsansätze birgt nach diesen Rückmeldungen Konfliktpotenzial und die Gefahr,

Haltungen zu festigen, nach denen es eine klar abgrenzbare "eigene" und eine "andere" Kultur gibt.

Kulturprogramme die sich auf gemeinsamen Dialog bzw. Kunst als Entwicklungsprozess konzentrieren, wurden in den qualitativen Interviews dagegen positiv bewertet. Die Bevölkerung wünscht sich allgemein bei Kulturveranstaltungen mehr Raum für menschliche Begegnungen und partizipative Ansätze. Hohes Interesse, vor allem bei der jungen Bevölkerung, wird zudem für Kulturangebote gezeigt, die Kunstwerke nicht nur aus einem oder zwei Herkunftsländern einbinden, sondern aus vielen verschiedenen Kulturräumen, und für sogenannte "hybride" Kunstformen, die sich explizit auf künstlerische Ausdrucksformen des Aufnahmelandes sowie typischer sogenannter Migrant\*innenherkunftsländer beziehen.

#### 1.2.7 Themenfeld Kunst, Kultur und Migration

Im InterKulturbarometer konnte beobachtet werden, dass sogenannte migrantische Bevölkerungsgruppen ihre eigene Migrationserfahrung anteilig stärker als vorteilhaft einstufen, wenn sie sowohl die Kulturgeschichte des Aufnahme- wie des Herkunftslandes wertschätzen (78%). Dass Fragen der kulturellen Identität bezogen auf das Herkunftsland für sogenannte migrantische Bevölkerungsgruppen eine wichtige Rolle spielen, wurde vorausgehend bei der Betrachtung maßgeblicher Identitätsfaktoren deutlich. Eine Schlüsselfunktion nimmt dabei die Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte des Herkunftslandes ein, die vor allem für die dritte Migrant\*innengeneration eine wichtige Rolle spielt, die oftmals nur noch wenig Berührungspunkte mit dem Herkunftsland hat und sich ein breiteres kulturelles Angebot aus typischen sogenannten Migrant\*innenherkunftsländern in den öffentlich geförderten Kultureinrichtungen wünscht. Der Kulturgeschichte wurde, bezogen auf die Bindung ans Herkunftsland, in der Studie von migrantischen Bevölkerungsgruppen ein ähnlich hoher Stellenwert eingeräumt wie anderen "emotionalen Lebensfaktoren", z.B. dem menschlichen Miteinander, der Familie oder Essen und Trinken. Daher könnte bei Inklusionsprozessen die Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte des Aufnahmelandes, aber auch typischer

Migrant\*innenherkunftsländer eine Schlüsselrolle einnehmen, da diese nach den vorliegenden Daten des InterKulturBarometers offenbar eine positive Ausgangsbasis für mehr Verständnis, Zugang und Offenheit gegenüber alternativen Handlungsweisen und Wahlmöglichkeiten bietet.

### 1.3 Von „Kultur für alle“ zu „Kultur mit, von und durch alle“

Nicht nur mitmachen, sondern mitbestimmen.

Es geht also nicht mehr nur um ein „für alle“ oder das sich daraus zu Beginn des 21. Jahrhunderts weiterentwickelte „mit allen“, sondern auch immer mehr um ein „von und durch alle“. Es soll nicht mehr einseitig gedacht sein: Auf der einen Seite die Kulturverantwortungsträger\*innen und auf der anderen Seite jene, denen die „Kultur für alle“ hingetragen werden muss.<sup>62</sup> „Kultur mit allen“ fokussiert zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf die Aspekte ebenbürtiger Teilhabe, aktiver Einbindung und thematischer Öffnung vor allem im gemeinnützigen Kulturbetrieb und im Hinblick auf gewachsene migrantische Zielgruppen. Im Grunde handelt es sich dabei – noch immer – um den großen Entwurf einer bürgerlich-aufgeklärten Öffentlichkeit, der gerade vor dem Hintergrund tiefgreifender gesellschaftlicher Transformationen (soziografische Entwicklungen, Migration) nichts von seiner Gültigkeit und Aktualität eingebüßt hat.<sup>63</sup> Unter dem Label „Herstellung von Sichtbarkeit“ wird versucht, marginalisierte Gruppen der Gesellschaft, die bisher nicht als Zielgruppe gewonnen werden konnten, einerseits zum Mitmachen einzuladen, und andererseits sollen einzelne Akteur\*innen stellvertretend für ihre Gruppe als Objekte der Repräsentation zur Verfügung stehen.<sup>64</sup> Die Institution selber bleibt dabei zumeist komplett unangetastet. Oft wird es als ausreichend gesehen, ambitionierte Kunst- und Kulturvermittlung mit pädagogischem Zusatzprogramm als Brücke zwischen den neuen Zielgruppen und den elitären Inhalten der Institution zu installieren. Abgesehen davon wird

---

<sup>62</sup> Vgl. Silke HELFRICH, Interview mit Sabine Benzer, in: Sabine BENZER (Hg.), Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016, S. 21ff

<sup>63</sup> Vgl. Vera ALLMANRITTER, Klaus SIEBENHAAR, Kultur mit allen! : wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen, Berlin 2010, S. 7

<sup>64</sup> Vgl. Nora STERNFELD, Das radikaldemokratische Museum, Wien 2018, S. 74ff

meist vernachlässigt, mit einem ganzheitlichen, zielgruppenorientierten strategischen Gesamtkonzept aus Marketing, Services, zusätzlichen Kulturprogrammen, Zusatzveranstaltungen und Vermittlungsarbeit als Bildungsarbeit umfassend darauf einzugehen. Im Zusammenhang mit „Kultur mit allen“ versteht sich Partizipation eigentlich vor allem als Interaktion<sup>65</sup>. Alle sollen den Eindruck haben, sich zu beteiligen, jedoch ohne dass diese neuen Beteiligten irgendeinen Einfluss nehmen können. Dementsprechend kurzzeitig sind dann meistens auch die Verbindungen zwischen Kulturinstitution und den angestrebten neuen Zielgruppen. Nora Sternfeld versucht daher, neben dem hegemonialen Verständnis von „Partizipation“ einen anderen Begriff der Partizipation vorzustellen und zu entwickeln, und schlägt vor, „Partizipation nicht als bloßes „Mitmachen“ zu begreifen, sondern als eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt.“<sup>66</sup>

**“It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else.”**

- **John Cage**

### 1.3.1 Vier Ansätze der Partizipation

Aus den vier verschiedenen Formen der Vermittlung, die von der Kunstvermittlungstheoretikerin Carmen Mörsch unterschieden werden, lassen sich sehr gut folgende Ansätze der Partizipation ableiten<sup>67</sup>:

---

<sup>65</sup>Vgl. Christian KRAVAGNA, in: republicart webjournal, 1, 1998

[http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_de.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.htm) (22.11.2018): „Interaktivität überschreitet ein bloßes Wahrnehmungsangebot insofern, als sie eine oder mehrere Reaktionen zulässt, die das Werk in seiner Erscheinung - meist momentan, revidierbar und wiederholbar - beeinflussen, seine Struktur aber nicht grundlegend verändern oder mitbestimmen.“

<sup>66</sup> Nora STERNFELD, 2018: „Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum“, in Das radikaldemokratische Museum, Wien, S. 76

<sup>67</sup> Vgl. Carmen MÖRSCH 2009: Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: dies. (Hg.), Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Zürich/Berlin, S. 9-33.

### 1. Affirmativer Ansatz

Das Wissen und die Werte der Institution werden frontal weitergegeben.

Es wird in erster Linie eine spezialisierte, selbstmotivierte und von vornherein interessierte (Fach-)Öffentlichkeit angesprochen.

### 2. Reproduktiver Ansatz

Für den Erwerb von institutionellem Wissen und Werten werden eher dialogische und interaktive Mittel gewählt. Ziel ist es, ein neues, möglichst breites Publikum anzusprechen und bei jenen, die nicht von alleine kommen, Schwellenängste abzubauen. Typische damit verbundene Praktiken sind z.B. Workshops für Schulklassen und Fortbildung für Lehrpersonen, Kinder- und Familienprogramme, Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen sowie ereignisorientierte Veranstaltungen mit hohem Publikumszuspruch wie lange Nächte oder Festivals. Dieser Ansatz ist jener, der in der aktuellen Praxis der Kunst- u Kulturvermittlung weitgehend herangezogen wird.

In den beiden ersten Fällen wird der institutionelle Kanon nicht hinterfragt.

### 3. Dekonstruktiver Ansatz

Hier werden gemeinsam mit dem Publikum die Institution und ihre Logiken hinterfragt und dieser Ansatz ist dementsprechend seltener zu finden. In der Praxis wären das z.B. Interventionen ins Programm durch Künstler\*innen, Kulturvermittler\*innen, aber auch eine Mitwirkung des Publikums ist meistens beabsichtigt. Oft werden Maßnahmen gesetzt, die sich an Gruppen wenden, die sonst eher nicht angesprochen werden.

### 4. Transformativer Ansatz

Bei diesem Ansatz wird noch ein Schritt weitergegangen. Die Institution wird nicht nur analysiert und kritisiert, sondern soll sich auch verändern. Auf den Bildungsprozess bezogen wechseln bei diesem Ansatz die Positionen wechselseitig von Lehrenden zu Lernenden, wobei nicht außer Acht gelassen werden kann, dass bestehende Machtverhältnisse nicht so leicht aufgelöst werden können. Dieser Ansatz ist in der Praxis bisher am seltensten zu finden. Die betreffende Institution wird dabei nicht nur als



veränderbare Organisation begriffen, sondern sie sollte ihre Funktion im Sinne von gesellschaftlicher Mitgestaltung und Annäherung an das lokale Umfeld stärken und erweitern.

Mit einem ausgeprägten demokratischen Verständnis betrachtet ist Partizipation die Teilhabe nicht nur an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens, sondern auch an den Bedingungen der Entscheidungsfindung und der Repräsentation. Das bloße Mitspielen ist also nicht schon als Partizipation zu bezeichnen, es geht vielmehr darum, wer entscheidet über die Spielregeln. Es ist schlussendlich ein Kampf um Vormachtstellung und um Umverteilung. Wirkliche Partizipation sollte also auch die Möglichkeit zur Veränderung der bestehenden Machtverhältnisse beinhalten.<sup>68</sup> Für die Praxis bestehender Kulturinstitutionen heißt das, über das Zeigen und Aufführen hinaus ihre Funktion zu erweitern und einen kollaborativen Produktions- und Handlungsraum zu schaffen, der sich an der Bearbeitung gesellschaftlicher Fragestellungen beteiligt. Dafür sollten Kooperationen im lokalen Kontext initiiert werden, um sich an der Mitgestaltung ihres Umfelds aktiv zu beteiligen und als deren Co-Akteur\*in zu verankern.

### **Nieder mit dem Verstand – es lebe der Blödsinn.**

- **Karl Valentin**

#### 1.4 Bedeutung der neuen Kulturpolitik für die Kulturinitiativen

Trotz der berechtigten Kritik am „Kultur für alle“ Begriff waren die 1970er- und 80er-Jahre der Startschuss für viele größere Kulturinitiativen in ganz Europa. Durch die neue Kulturpolitik war es für freie Kulturinitiativen oft zum ersten Mal möglich, substanzielle und strukturelle öffentliche Kulturförderung zu lukrieren. Dadurch war es möglich, professionelle und nachhaltige Strukturen aufzubauen. Im Gegensatz zu den etablierten Kulturanbietern entstanden diese Kulturinitiativen meistens aus Bürgerprotestbewegungen, die neue Räume für freie Initiativen und unabhängige Kulturvereine erkämpften, oft durch das Besetzen von nicht mehr benötigten Fabrikhallen und sonstigen Gebäuden, die leer standen.

---

<sup>68</sup> Vgl. Nora STERNFELD 2018: „Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum“, in Das radikaldemokratische Museum, Wien, S. 76ff

In Österreich wurde schlussendlich auf Bundesebene zur Förderung der Kulturinitiativen 1992 eine eigene Abteilung in der Kunstsektion eingerichtet, die über ein Budget von 41,7 Millionen Schilling verfügte und im darauffolgenden Jahr 147 Kulturinitiativen quer durch Österreich subventionierte<sup>69</sup>. Im Jahr 2017 wurden Kulturinitiativen österreichweit mit 5,1 Millionen Euro (die aktuellen Förderungen für KIs liegen also leicht unter der inflationsbereinigten Anpassung) vom Bundeskanzleramt, Abteilung Kulturinitiativen gefördert. Davon fließen etwa zwei Drittel der zur Verfügung stehenden Mittel in die Förderung von Vereinen, die einen dauerhaften Jahresbetrieb unterhalten. Ein knappes Drittel der aufgewendeten Budgetmittel entfällt auf jährlich wiederkehrende Festivals oder saisonale Veranstaltungen sowie Einzelprojekte. Der inhaltliche Fokus liegt laut Kunstbericht des Bundeskanzleramtes auf der Förderung von Vorhaben, die sich durch einen innovativen und experimentellen Umgang mit Kunst- und Kulturformen auszeichnen, sich kritisch und konstruktiv mit aktuellen gesellschaftlichen Fragen auseinandersetzen und aktive Partizipation und Inklusion beinhalten. Die Kunstvermittlung und die Schärfung des Bewusstseins für neue künstlerische und kulturelle Strömungen, die Erweiterung kreativer und künstlerischer Handlungsspielräume sind weitere wesentliche Parameter. Unter Berücksichtigung der kulturpolitischen Schwerpunktsetzung Kunst und Integration im Jahr 2017 wurden zusätzlich Projekte des interkulturellen Dialogs durch Sonderbudgetmittel in Höhe von knapp 500.000 Euro ermöglicht.<sup>70</sup>

Auch viele der noch heute bestehenden österreichischen Kulturinitiativen wurden großteils ab den 1980er-Jahren gegründet wie z.B.:

- WUK Wiener Werkstätten- und Kulturhaus

(Vereinsgründung 1979. Eröffnung 1981 nach einer sanften Hausbesetzung und späterer Privatbürgschaft vom damaligen Kulturstadtrat Helmut Zilk.) Das WUK, untergebracht in einer ehemaligen Lokomotiv- und Maschinenfabrik, die 1855 erbaut wurde, ist eine der größten autonomen Kulturinitiativen in Europa auf insgesamt

---

<sup>69</sup> Vgl. Marion KNAPP, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main, 2005, S. 175

<sup>70</sup> Vgl. Bundeskanzleramt, Sektion für Kunst und Kultur, Kunstbericht 2017, in: <https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/394491/KuKu-Bericht+2017> (12.12.2018)

12.000m<sup>2</sup> Nutzfläche. Ganze 10.000m<sup>2</sup> werden von den rund 150 Hausgruppen, Initiativen und Einzelpersonen genutzt. Die freien WUK Gruppen sind in den sieben selbstverwalteten Bereichen Tanz/Theater/Performance, Musik, Bildende Kunst, Werkstätten, Gesellschaftspolitik, Kinder/Jugend und Interkulturell äußerst aktiv. Gemeinsam sind ihnen basisdemokratische Entscheidungsstrukturen und die Organisation bereichsinterner Belange über ein monatlich stattfindendes Plenum. So ein großer Anteil an selbstverwalteten Initiativen ist mittlerweile eher die Ausnahme bei den großen freien Kulturinitiativen in Europa. Die restlichen 2000m<sup>2</sup> teilen sich WUK Kultur und Verwaltung sowie WUK Bildung und Beratung, die jeweils von einer Geschäftsführung geleitet sind. Bei WUK Kultur und Verwaltung arbeiten rund 30 Angestellte und bei WUK Bildung und Beratung rund 350 angestellte Mitarbeiter\*innen.

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

- Arge Kultur Salzburg (Vereinsgründung 1981, Eröffnung Kulturgelände Nonntal 1987)

Die Geschichte der ARGEkultur beginnt mit der Gründung des ARGE Kulturgelände im Jahr 1981. In einem Zusammenschluss von ca. 50 Initiativen und Gruppen wurde dieser Verein mit dem Ziel gegründet, das Gelände des ehemaligen Sternbräu-Areals am Fuß des Rainbergs mit einer Nutzfläche von 24.000m<sup>2</sup> als ein selbstverwaltetes Kulturzentrum zu nutzen.

Die ARGEkultur führt heute als größtes unabhängiges Kulturzentrum Salzburgs zeitgenössische Kunst und Kultur zusammen. Sie agiert als Veranstalterin und Produzentin für zeitgenössische, innovative und gesellschaftskritische Kultur. Als Kommunikations- und Produktionsstätte – auch für zahlreiche Initiativen und Gruppen – positioniert sich die ARGEkultur als Treffpunkt und Arbeitsplatz für aktuelles kulturelles Schaffen in Salzburg.

Jährlich finden in der ARGEkultur bis zu 350 Veranstaltungen (Eigen-, Co- und Gastveranstaltungen) mit insgesamt rund 40.000 Besucher\*innen statt. Dazu kommen zahlreiche Workshops, Kurse, Seminare und Proben.

In einem dynamischen Hausnutzungskonzept bietet die ARGEkultur eine Plattform für Arbeits- und Vernetzungsmöglichkeiten für mehr als 20 permanente bzw. regelmäßige Nutzer\*innengruppen verschiedener Sparten.

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

- Spielboden Dornbirn (Gründungsjahr 1981).

Der Spielboden wurde 1981 als Verein (bzw. Forum für Jugend und Kultur) gegründet. Die Gründung erfolgte nach langen vorausgehenden Forderungen der Dornbirner Jugendlichen und Kulturschaffenden nach einem Jugendhaus, die 1981 in eine Jugendhausdemo vor dem Dornbirner Rathaus mündete. Diese Forderung wurde maßgeblich vom Verein "Offenes Haus Dornbirn" bereits seit 1970 (Flint-Festival) artikuliert. Vor der Gründung des Vereines Spielboden wurden seit 1976 im notdürftig adaptierten zweiten Stock der Dornbirner Stadthalle unter der Verantwortlichkeit der Jeunesse musicale zahlreiche Kulturveranstaltungen durchgeführt, z.B. Verein Triangel: lokale Rockbands, Verein Literaturforum: Lesungen, Jeunesse musicale; Musikveranstaltungen, u.v.m. Alle diese Initiativen wurden schließlich im Vorstand des Vereines Spielboden zusammengeführt, blieben aber für sich autonom.

Der Verein Spielboden hat im Mai 1997 die gemeinnützige Spielboden Kulturveranstaltungs GmbH gegründet. Gesellschafter der GmbH ist ausschließlich der Verein Spielboden. Der Beirat der GmbH ist ident mit dem Vorstand des Vereines. Die Spielboden Kulturveranstaltungs GmbH beschäftigt derzeit 14 Angestellte in Voll- bzw. Teilzeitarbeit und arbeitet mit rund zwanzig freien Kurator\*innen zusammen. Jährlich finden im Spielboden bis zu 380 Veranstaltungen mit insgesamt über 50.000 Besucher\*innen statt. Das Programm umfasst Kinderprogramm (Kinderreihe jeden Samstag auf der Bühne, KinderKinoWelten, Workshops, Spielboden Kasperltheater), Literatur (Lesungen, Poetry Slams, Wortfärberei, Lyrikfestival, Lesebühne), Musik (Pop&Rock, Jazz&, Worldmusic, Experimentelle Musik, Avantgarde, Kunstpop, Dynamo Festival, Soundsnoise Festival, Spielbodenchor), Theater, Tanz- &

Performance (tanz ist Festival im Juni und Oktober mit einer internationalen Ausrichtung, regionale Tanzproduktionen), Kabarett, neue Spielräume (Politik, Kultur, Gesellschaft) sowie Kino/Film. Dazu kommen zahlreiche Sonderveranstaltungen, Workshops, Kurse, Seminare und Proben.

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

## 2 Kulturpolitik als Einflussfaktor

Vorweg möchte ich eine Realität ansprechen, die gerade heute in Österreich hohe Relevanz hat. Politische Realität ist in einer Mediengesellschaft zum überwiegenden Teil massenmedial konstruierte und vermittelte Realität, wie auch politischer Wettbewerb in öffentlichen Räumen stattfindet, die durch medienspezifische Nachrichten- und Präsentationsregeln geprägt werden.<sup>71</sup>

Das Interesse der herrschenden Kulturpolitik ist seit den Anfängen der „Kultur für Alle“ Bewegung der 1970er-Jahre und dem zumindest anfangs klaren Bekenntnis zu einer Öffnung des Kulturangebots für bestmöglich alle Bevölkerungsschichten immer wieder von diesem Weg abgekommen. Die Gründe dafür sind mannigfaltig. In diesem Kapitel möchte ich auf Ansätze und Methoden eingehen, wie eine nachhaltige Transformation zu mehr Verteilungsgerechtigkeit von kulturpolitischer Seite realistischer ermöglicht werden könnte. Wie könnte eine Neuorientierung in der Kulturpolitik in die Wege geleitet werden? Kann eine partizipative Kulturentwicklungsplanung ein realistischer Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe sein? Welche Schritte sollten gesetzt werden? Welche Szenarien, Hindernisse und Vorbehalte der Involvierten sollten berücksichtigt werden, um wirkliche Transformationsprozesse zu ermöglichen?

---

<sup>71</sup> Vgl. Fritz PLASSER, Politische Kommunikation in Österreich : ein paxisnahes Handbuch, Wien 2004

## 2.1 Aktivierende Kulturpolitik und Governance im Kulturbereich

Der Kulturbetrieb und viele seiner Akteur\*innen scheinen gefangen zu sein zwischen Besitzstandsbewahrung und der großen Ungewissheit, wie sich die vorhandene kulturelle Infrastruktur tatsächlich verändern wird. Beide Positionen sind nachvollziehbar, doch angesichts der immensen gesellschaftlichen Veränderungen leuchtet allen an der Gestaltung von Kulturpolitik und Kulturarbeit involvierten Akteur\*innen ein, dass der Status quo nur noch wenige Jahre zu halten sein wird.<sup>72</sup> Oft entsteht der Eindruck, dass die Grundprobleme wie Verteilungsgerechtigkeit und der Fakt, dass immer mehr Mittel in einige wenige große Kunst- und Kultureinrichtungen fließen, einer Schockstarre gleichen und nur schwer überwunden werden können. Die Diskussionen, die dazu stattfinden, sind umso wichtiger. Dadurch wird zunehmend Transparenz geschaffen, was momentan getan und gedacht wird. Um Veränderungen durchdacht und gesamtgesellschaftlich umsichtig angehen zu können, sind kritische Bestandsaufnahmen und Analysen notwendig. Es ist wichtig, Strategien zu entwickeln und einen nachhaltigen Entwicklungshorizont zu erarbeiten, der dem Sparen als Politikansatz, kurzfristigen Behelfslösungen und parteipolitisch motivierten Zugeständnissen entgegengesetzt wird. Dabei ist es unumgänglich, dass auf die Vor-Ort-Situation angepasst, mit fundierten Fakten und partizipativ Lösungen gesucht werden. Eine breite gesellschaftliche Partizipation ist besonders wichtig, damit sich Politik, Verwaltung und die jeweiligen kulturellen Meinungsführer\*innen sowie die lokalen Eliten keine passfähige Strategie auf den Leib schreiben.<sup>73</sup> Differenzierte Positionen müssen abgebildet werden. Mit dieser Feststellung befindet man sich mitten in einer seit einigen Jahren auch im Kulturbereich geführten Governance-Debatte, die diese Perspektiven einer kooperativen Kulturpolitik und -arbeit differenziert aufgreift. Im Folgenden werde ich allgemein das Governance-Konzept kurz darstellen und die Einsetzbarkeit für den Kulturbereich erläutern.

---

<sup>72</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Governance im Kulturbereich-Neue Konzepte braucht das Land. In: Norbert SIEVERS, Bernd WAGNER (Hg.). für das Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft e.V.: Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Essen 2012, S.79 ff

<sup>73</sup> Vgl. Ute CLEMENT, Jörg NOWAK, Christoph SCHERRER, Sabine RUß (Hg.), Public Governance und schwache Interessen, Wiesbaden 2010: VS Verlag für Sozialwissenschaften

**Diese Steine, die mir in den Weg gelegt werden, nehme ich einfach auf. Ich lege sie nicht an die Seite, ich baue mir ein Haus daraus.**

## **DJ Ötzi**

### 2.2 Was ist Governance?

„Der Staat wird auf Kooperationen setzen müssen, weil er in einer dynamischen Welt keine andere Chance hat. Der Staat verfügt über kein Wissen, über das die Gesellschaft – die Bürger wie ihre Wirtschaft – nicht längst besser verfügt.“<sup>74</sup>

Der Governance-Ansatz wurde im Jahr 2008 im Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages nachdrücklich in die kulturpolitische Debatte eingeführt und greift die kooperative Vorgehensweise auf. So heißt es dort unter anderem: „Governance versucht, vielfältige Interaktionen zwischen Staat, Wirtschaft und Zivilgesellschaft zur Lösung von gesellschaftlichen Problemen zu organisieren und setzt hierbei auf eine Kooperation statt auf Konkurrenz von staatlichen und nichtstaatlichen Akteuren.“<sup>75</sup> Aufgenommen wurde der Begriff Governance wenig später in Oliver Scheytts Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik, das kooperative Ansätze ermöglichen und koordinieren soll.<sup>76</sup> Fürst geht sogar noch etwas weiter und bezeichnet Governance als zentrales Instrument, um den gegenwärtigen Herausforderungen und den angesichts von Verteilungskämpfen ansteigenden Entsolidarisierungstendenzen in der Gesellschaft etwas entgegenzusetzen.<sup>77</sup>

„Die Diskussion zu ... Governance richtet sich auf die Frage, wie Entwicklungsprozesse ... in einer zunehmend fragmentierten und sektoralisierten Welt verwirklicht werden. Angenommen wird, dass Akteure hierbei gemeinschaftliche Lösungen finden müssen. Wenn

---

<sup>74</sup> Vgl. Birger P. PRIDDAT, Umverteilung: Von der Ausgleichssubvention zu Sozialinvestition, in: Lessenich, Stephan (Hg.): Wohlfahrtsstaatliche Grundbegriffe. Historische und aktuelle Diskurse, Frankfurt am Main/New York 2003, S. 393

<sup>75</sup> Vgl. hierzu Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/PDF/schlussbericht-der-enquete-kommission.pdf> S.92 (letzter Zugriff 10.01.2019)

<sup>76</sup> Oliver SCHEYTT, Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik, Bielefeld 2008

<sup>77</sup> Dietrich FÜRST, Regional Governance, in: Arthur BENZ, Susanne LÜTZ, Uwe SCHIMANK, Georg SIMONIS (Hg.): Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder, Wiesbaden 2007, S.353

etwa in einer schrumpfenden Region jeder isoliert handelt, löst dies einen Teufelskreis sich beschleunigender Abwanderung aus, weil niemand Zukunftschancen sieht. Setzen sich dagegen die Akteure zusammen, entwickeln Ideen des „Standhaltens“ und bemühen sich um gemeinsame Aufbruchstimmung, lässt sich der Prozess möglicherweise aufhalten.“<sup>78</sup>

Es existiert allerdings keine feststehende Begriffsdefinition, da Governance in vielen verschiedenen Feldern angewendet wird, in vielen Wissenschaften dazu geforscht wird und sich der Ansatz noch in einem relativ frühen Entwicklungsstadium befindet. Governance wird zudem oft als Brückenbegriff eingesetzt.<sup>79</sup> Ein gewisser Grundkonsens an definitorischen Annäherungen wurde von Benz/Dose zusammengefasst:<sup>80</sup>

- Steuern und koordinieren mit dem Ziel des Managements von Interdependenzen zwischen in der Regel kollektiven Akteur\*innen aus dem öffentlichen, privaten oder privat-gemeinnützigen/zivilgesellschaftlichen Sektor und/oder innerhalb dieser Sektoren.
- Steuerung und Koordination beruhen auf zumeist institutionalisierten Regelsystemen, welche das Handeln der Akteur\*innen lenken sollen, wobei üblicherweise Kombinationen aus unterschiedlichen Regelsystemen – wie zum Beispiel Markt, Hierarchie und Mehrheitsregeln – vorliegen.
- Interaktionsmuster und Modi kollektiven Handelns, welche sich im Rahmen von Institutionen – unter anderem Netzwerken, Vertragsbeziehungen oder Initiativen, z.B. Bürgervereinigungen – ergeben.
- Prozesse des Steuerns beziehungsweise Koordinierens sowie Interaktionsmuster, die der Governance-Begriff erfassen will, überschreiten in aller Regel Organisationsgrenzen, insbesondere auch die Grenzen von Staat und Gesellschaft, die in der politischen Praxis zunehmend fließend werden. Politik und Gestaltungsprozesse in diesem Sinne finden im Zusammenwirken staatlicher und nicht-staatlicher Akteur\*innen beziehungsweise Organisationen statt.

---

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Vgl. Gunnar Folke SCHUPPERT (Hg.), Governance-Forschung. Vergewisserung über Stand und Entwicklungslinien, Baden-Baden 2006, (2. Aufl.)

<sup>80</sup> Vgl. Arthur BENZ, Nicolai DOSE (Hg.), Governance – Regieren im komplexen Regelsystem. Eine Einführung, Wiesbaden 2010 (2.aktual. u. veränderte Aufl.)



## 2.3 Neuorientierung von Kulturpolitik

Aus den oben genannten Faktoren ergibt sich eine grundsätzlich neue Orientierung von Kulturpolitik. Diese wird bedingt durch eine Neujustierung der Verhältnisse von staatlicher Politik, gesellschaftlicher Selbststeuerung und marktwirtschaftlichen Mechanismen<sup>81</sup>. Die Rolle der drei Sektoren

- Staat (Gouvernement/sozialstaatliches Versorgungsdenken)
- Zivilgesellschaft/intermediärer Sektor (die Verantwortung des Einzelnen)
- und Markt/Privatwirtschaft (neoliberale Deregulierung)

bleibt erhalten. Sie wird allerdings erweitert um die sektorenübergreifende Kombination von öffentlicher Regulierung, marktvermittelter Produktion und gesellschaftlichem Engagement. Gleichzeitig sollen kooperative Prozesse innerhalb der Sektoren gestärkt werden.

Das Konzept der aktivierenden Kulturpolitik kann in diesem Zusammenhang als Fundierung des Governance-Ansatzes in der kulturpolitischen Debatte verstanden werden. Durch konzeptbasierte Beteiligungsverfahren und Anreizmechanismen setzt sie auf Aktivierung von Kooperationen, Abstimmungsverfahren und Koordination von Eigenverantwortung. In der realen Umsetzung erhofft man sich folgende Effekte zu erzielen:<sup>82</sup>

- Förderung von künstlerischen/konzeptionellen Innovationen durch neue Vernetzung,
- Aktivierung vorhandener endogener Potenziale durch sparten- und sektorenübergreifendes Handeln, z.B. zwischen Kultur und Tourismus, Kultur und Wirtschaft sowie Kultur und Bildung,
- Entlastung der öffentlichen Finanzierungssysteme,
- Ergänzung/Ersatz der staatlichen Produzentenrolle durch eine Gewährleistungsrolle,

---

<sup>81</sup> Bernd WAGNER, Kulturpolitik im Zusammenwirken von Staat, Markt und Gesellschaft, in: Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2007, Kap. B 2.2.

<sup>82</sup> Vgl. Oliver SCHEYTT, Rüdiger KERSTEN, Zielsetzungen als Elemente von Kulturpolitik. Konsens und Kooperation in der Vielfalt kulturpolitischer Akteure, Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2009, Kap. B. 1.6.

- Etablierung neuer Betrachtungsweisen von kultureller Infrastruktur und entsprechender Wertigkeiten,
- neuartige Synthesen aus staatlicher Gesamtverantwortung, privatwirtschaftlichen Leistungen und bürgerlicher Selbsttätigkeit durch deren konsequente Koordination und – wo sinnvoll – Verbindung.

Oft wird jedoch der Fehler gemacht Governance beziehungsweise eine kooperative Demokratie<sup>83</sup> als Ersatz für die bisherigen demokratisch legitimierte Entscheidungs- und Beschlussfindungsverfahren einzusetzen. Governance ist allerdings gegenteilig kein Ersatz, sondern eine Ergänzung der vorhandenen demokratischen Strukturen. Durch eine breitere Beteiligung und Einbeziehung externer Wissensressourcen sollen Entscheidungsfindungsverfahren, die meistens durch die öffentliche Hand gesteuert oder mitgetragen werden, zu qualitativ hochwertigeren Ergebnissen führen. Durch temporäre oder bestmöglich dauerhafte Dialogstrukturen soll dieser Austausch aktiviert und manifestiert werden. Bezogen auf materielle Ressourcen richtet sich der Fokus unter anderem darauf, wie vorhandene Ressourcen, auf gemeinsam formulierte Ziele ausgerichtet, im gesamtgesellschaftlichen Sinne mehr bewirken können und öffentliche Leistungen möglicherweise durch Dritte oder in Mischformen zu einem optimaleren Ergebnis führen können. Laut Scheytt/Kersten basiert erfolgreiche Governance auf verschiedenen Grundbedingungen:<sup>84</sup>

- Konsens durch dauerhaften Dialog,
- Koexistenz von Autonomie und Interdependenz,
- Anerkennung und Wahrnehmung der Vielfalt der Kulturakteur\*innen und Bürger\*innen,
- Anerkennung des Dualismus von Governance und Gouvernement,
- Kontextsensibilität,

---

<sup>83</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Gesellschaftliche Mitwirkung und Teilhabe bei Planungs- und Entscheidungsprozessen: Governance-Aspekte einer zeitgemäßen Museumspolitik, in: Matthias DREYER, Rolf WIESE (Hg.): Das offene Museum. Rolle und Chancen von Museen in der Bürgergesellschaft, Rosengarten-Ehestorf 2010, S. 123-146

<sup>84</sup> Vgl. Oliver SCHEYTT, Rüdiger KERSTEN, Zielsetzungen als Elemente von Kulturpolitik. Konsens und Kooperation in der Vielfalt kulturpolitischer Akteure, in: Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2009, S. 15f.

- Spannungsverhältnis zwischen Gemeinwohlorientierung (Staat) und partikularen Interessen (Kulturakteur\*innen, Bürger\*innen, Unternehmen etc.) bewusst thematisieren und im Auge behalten,
- Kooption befördern (Kooperation wo möglich, Konkurrenz wo nötig).

In der Praxis sind die Ausformungen von Governance sehr vielfältig. Dazu zählen die Entwicklung regionaler Themenverbände, kooperative Planungsverfahren, permanente Beteiligungsprozesse, die Implementierung langfristiger Kooperationsverbände, die Fundierung ressortübergreifender politischer Handlungsfelder, Strukturen eines kooperativen Kulturföderalismus, die Förderung des Ehrenamts u.v.m. In zahlreichen Fällen in der Praxis kristallisierte sich oft ein thematisches Dreiecksmuster heraus: Die Fokussierung auf die kulturelle Bildung (Innenorientierung) und den Kulturtourismus (Außenorientierung) auf Grundlage der Stärkung regionaler Identität.

#### 2.4 Governance – erste Schritte

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Governance-Gedanke schon in vielen Ländern Deutschlands und Bundesländern Österreichs in verschiedenen Formen angekommen ist, auch wenn dieser in den wenigsten Fällen so bezeichnet beziehungsweise konzeptionell reflektiert wird. Es ist mittlerweile durchaus üblich, bei Kulturkonzeptentwicklungen und sonstigen Kulturentwicklungsprozessen neue Möglichkeitsräume durch Kooperationen und Beteiligungen zu schaffen. Das führt allerdings abseits der erwähnten Potenziale direkt zu den Herausforderungen und Gefahren, die Governance in sich birgt. Es kommt gerne vor, dass das Konzept von Governance missverstanden, undurchdacht oder zum Schein, z.B. zur Zufriedenstellung der Forderung nach Partizipation, angewendet wird.

Herausforderungen und Gefahren von Governance<sup>85</sup>:

- Gleichschaltung von Kultur (Innovationsverlust)/Stärkung der Mittelmäßigkeit

---

<sup>85</sup> Vgl. Oliver SCHEYTT, Rüdiger KERSTEN, Zielsetzungen als Elemente von Kulturpolitik. Konsens und Kooperation in der Vielfalt kulturpolitischer Akteure, in: Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2009, S. 15ff

- Politischer Legitimations- und Steuerungsverlust
- Erosion gemeindlicher Selbstverwaltungskompetenz
- Governance als Vehikel zum Abbau staatlicher Fürsorge
- Stärkung partikularer Interessen unter dem Deckmantel partizipativer Prozesse
- Dominanz der Eliten und Opinionleader in Governance-Prozessen
- Verlangsamung von Entscheidungsprozessen/Entscheidungsvakuum

Mit durchdachten Spielregeln kann diesen Gefahren begegnet werden. Sehr wichtig ist, Transparenz herzustellen, warum, wie, zu welchem Punkt und von wem Entscheidungen getroffen werden.

## 2.5 Partizipative Kulturentwicklungsplanung – Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe?

Kulturelle Bildung wird hier als ein zentrales Element gesehen, um möglichst unterschiedliche Akteur\*innen an der Weiterentwicklung des kulturellen Lebens zu beteiligen. In diesem Zusammenhang wird kulturelle Bildung im Sinne von Empowerment gesehen, die Ermutigung von mannigfaltigen zivilgesellschaftlichen Akteur\*innen durch die Kulturpolitik, eigene Ziele, Ideen, Erwartungen und Beteiligungsbereitschaften offen und transparent zu formulieren, ohne dabei von den üblichen Elitediskursen eingeschränkt zu werden<sup>86</sup>. Klares Ziel dabei ist das wechselseitige Voneinander-Lernen der sehr unterschiedlichen Akteur\*innen und Institutionen während dieses Prozesses, indem Kulturpolitik vor allem als Gesellschaftspolitik verstanden wird<sup>87</sup>. Es soll dabei auch die Möglichkeit eröffnet werden, den Ansatz einer top-down orientierten Kulturpolitik durch Bottom-up-Ansätze zu ergänzen und bereichern.

---

<sup>86</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Gernot WOLFRAM, Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building, in: Birgit MANDEL (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung, Bielefeld 2016

<sup>87</sup> Vgl. Dirk BAECKER, Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik?, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Thema: Kulturpolitik und Planung, Bonn/Essen 2013, S. 29-42

### 2.5.1 Kulturentwicklungsprozesse sind wieder ein großes Thema

Die mit dem Governance-Gedanken eng zusammenhängende partizipative Kulturentwicklungsplanung (KEP) ist seit gut zehn Jahren, nach der Aufbruchszeit in den 1970er-Jahren, wieder ein großes Thema in vielen Städten, Regionen und Bundesländern. KEP hatte in der ersten Phase der 1970er vor allem eine Programmierungs-, Konzeptualisierungs- und Strukturierungsfunktion<sup>88</sup>. Es gab aber auch finanzpolitische Argumente. Man erhoffte sich, durch eine KEP der strukturell schwachen Position der kommunalen Kulturpolitik entgegenwirken zu können, wenn die Ziele und Maßnahmen der städtischen Kulturarbeit durch einen Plan manifestiert und mit konkreten Kulturetatansätzen unterlegt würden. Es ging dabei vor allem auch darum, das kulturpolitische Konzept einer Kultur für alle zu untermauern, um zusätzliche Investitionen, z.B. in soziokulturelle Infrastruktur, zu legitimieren. Im Rückblick kann festgestellt werden, dass viele Kulturentwicklungspläne nicht immer die erhofften Ziele erreicht haben. Sie waren in der Regel allerdings durchaus hilfreich für die Entwicklung kommunaler Kulturpolitik und für die Fortentwicklung eines neuen Verständnisses für Kultur und einer planungsbezogenen Kulturforschung. Nach den 1970er-Jahren ist es in den folgenden Jahrzehnten wieder relativ ruhig um dieses Planungsfeld geworden.

Der neu aufkommende Wunsch, Bewegung im Kulturbereich zu erzeugen, sich den aktuellen Herausforderungen zu stellen und mit Dialogformaten zeitgemäße Schwerpunkte zu formulieren, steht im Vordergrund aktueller KEPs. Hervorzuheben sind beispielhaft zwei umfangreiche Kulturentwicklungspläne in Österreich, die über einen längeren Zeitraum liefen und sehr beteiligungsorientiert entwickelt wurden.

- KEP Salzburg 2018

#### Entstehung des Kulturentwicklungsplans KEP Land Salzburg

Im Herbst 2015 wurde die Kulturverwaltung des Landes von der Salzburger Landesregierung, Ressort Kulturlandesrat Heinrich Schellhorn, beauftragt, bis Ende des Jahres 2017 einen

---

<sup>88</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Norbert SIEVERS, Kulturentwicklungsplanung. Zur Renaissance eines alten Themas der Neuen Kulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen/Bonn 2013, S. 63-82

Kulturentwicklungsplan für das Land Salzburg zu erstellen, d.h. einen Plan, der vor allem dem Ziel dient, zukünftige Potenziale für die kulturellen Leistungen im Land Salzburg sichtbar zu machen und deren weitere Entfaltung in einem strategischen Entwicklungsprogramm festzuschreiben. Nach der Einleitung eines zweistufigen, europaweiten Ausschreibungsverfahrens und der Auswahl des besten Konzepts durch eine Jury im Februar 2016 begannen die Arbeiten am Kulturentwicklungsplan KEP Land Salzburg im April 2016.

Das ausgewählte Konzept beinhaltet dabei drei Phasen:

1 Phase: Aktivierende Grundlagenarbeiten (April 2016 bis Dezember 2016)

2 Phase: Diskussions- und Workshopphase (Jänner 2017 bis Juni 2017)

3 Phase: Endredaktion, Beschlussfassung und Präsentation (Juli 2017 bis Dezember 2017)

Der Kulturentwicklungsplan KEP Land Salzburg entstand in einem mehrmonatigen offenen, transparenten und partizipativen Verfahren. Durch die Formate und die Strukturierung des Prozesses (u.a. durch eine anfängliche Ist-Analyse, Expert\*inneninterviews, offene Workshops im ganzen Bundesland Salzburg, Dokumentation aller Zielformulierungen und Maßnahmenvorschläge, Analysen, Priorisierungen sowie Clusterungen der Themen und Konzepte durch eine Steuerungsgruppe, runde Tische zu Querschnittsthemen etc.) repräsentiert der KEP einen umfassenden, breit reflektierten und inklusiven Kulturbegriff auf Höhe der Zeit und als selbstbewussten Ausdruck des Gesamtspektrums an kulturellen Leistungen und Möglichkeiten im Bundesland Salzburg. Insgesamt waren über 600 Menschen eingebunden. Der KEP erfüllt mit seinen Themen, Analysen, Zielen und Maßnahmen ein sinnvolles, realistisches, gegenwärtiges und zukunftsorientiertes Leitbild, das Rahmenbedingungen, Aufgaben, Chancen und Defizite der Kultur Salzburgs präzise benennt und sehr exakte Strategien und Vorschläge für ein kulturpolitisches Handeln in einem Zeithorizont der nächsten zehn Jahre in Salzburg vorstellt. In diesem Sinn formuliert der Landes-Kulturbeirat sein Vertrauen in die Qualität des KEP und die von ihm ausgeführten Ziele und Maßnahmen zu den 14 vorgestellten Punkten (grundsätzliche Ziele des Kulturlandes Salzburg, Kulturpolitik, Kulturverwaltung und Kulturförderung, kulturelle Teilhabe, kulturelle Traditionen, Kunstproduktion, Kreativität und Wissen, Inter- und Transkultur, Kunst und Kultur im ländlichen Raum, Vernetzung und Kooperation,

Infrastruktur und Räume, Kinderkultur, Jugendkultur und kulturelle Bildung, Kunst- und Kulturvermittlung, Baukultur, Kulturtourismus).

[https://www.salzburg.gv.at/kultur\\_/Documents/WebNeu\\_Kulturentwicklungsplan.pdf](https://www.salzburg.gv.at/kultur_/Documents/WebNeu_Kulturentwicklungsplan.pdf)

- KEP LINZ 2013

Das KEP Grundlagenpapier wurde von Oktober 2011 bis Mai 2012 in monatlichen Workshops mit vielen Beteiligten erarbeitet. Im Februar 2013 war die erste offizielle Erstpräsentation vom neuen KEP.

Nachdem ich zum KEP Salzburg mehr oder weniger die offizielle Kommentierung wiedergegeben habe, möchte ich beim KEP Linz 2013 kurz auf ein paar Punkte eingehen, die vom KEP Linz in der Realität der freien Szene angekommen sind:

- Der im KEP niedergeschriebenen zentralen Maßnahme der Erhöhung der Fördergelder für die freie Szene wurde nicht nur nicht nachgekommen, sondern Gelder wurden drastisch gekürzt.
- Eine zweite, für die freie Szene ganz zentrale Maßnahme des KEP lautet, dass die Kulturverwaltung in Abstimmung mit der freien Szene einen Kriterienkatalog zur Bewertung von Fördereinreichungen erstellt. Wurde bisher nicht erfüllt.

Recht allgemein kann zur realen Umsetzung von KEP gesagt werden, viele der Maßnahmen und Forderungen verstauben in amtlichen Schubladen. Es werden zwar immer breitere Beteiligungsprozesse initiiert und die freie Szene mit eingebunden, aber schon 1-2 Jahre nach den KEPs weiß meistens schon niemand mehr in der Kulturpolitik und -verwaltung davon. Auch zentrale Veränderungsmaßnahmen werden zu schnell unter den Tisch gekehrt und zu leicht verfällt die Kulturverwaltung in alte Muster und ist nachhaltig veränderungsresistent.

<http://kep-linz.at/wp-content/uploads/2011/08/KEPneu.pdf>

## 2.5.2 Worauf gründet die Neue Bedeutung von KEP's?

Durch neue gesellschaftliche Herausforderungen wie Digitalisierung und Pluralisierung sind Planungsaktivitäten im Kulturbereich stark angestiegen. Ein wachsendes Aufgabenvolumen steht einer zunehmenden Bewegungsunfähigkeit der Kulturpolitik bzw. -förderung gegenüber. Die in der Regel sehr einseitig verteilten Kulturförderungen, konzentriert auf wenige große Kulturinstitutionen, wirken sich stark auf die vorhandenen kulturellen Angebote aus. Die Voraussetzungen, um neue, freie, darauf flexibel reagierende Kulturformate zu entwickeln, werden durch diese zunehmende Veränderungsunfähigkeit der Kulturpolitik massiv erschwert. Veränderungen im Kulturbereich lösen zudem häufig Empörung, Angst oder polemische Zustimmung aus<sup>89</sup>. Es gibt wohl kaum einen Bereich des öffentlichen Lebens, in dem regelmäßig eine so starke Emotionalisierung von Sachfragen stattfindet wie im Kulturbereich. Veränderung oder gar Transformation erscheinen per se in vielen Kontexten als Begriffe, die automatisch eine negative Entwicklung auslösen. Verbesserter Strukturen und Prozesse werden nicht erwartet.

Zahlreiche etablierte Kultureinrichtungen müssen durch die stetige Abnahme des klassischen Bildungsbürgertums zunehmend um ihre gesellschaftliche Stellung kämpfen.<sup>90</sup> Andererseits hat die Kulturpolitik große Aufgaben zu meistern und gewinnt dadurch an anderer Stelle wieder vermehrt an Bedeutung. Das klingt aufs Erste vielleicht widersprüchlich. Kulturwirtschaft, Kulturtourismus, kulturelle Bildung bzw. Teilhabe sowie Stadt- und Regionalentwicklung erweitern jedoch den Aufgabenhorizont und erhöhen den Stellenwert von Kultur.

Es scheint so, als würde sich dadurch die gegenwärtige Komplexität von Kulturarbeit und Kulturpolitik erhöhen. Es stellt sich allerdings auch die Frage, ob Kunst und Kultur nicht mit zu viel Anspruchshaltungen überladen werden bzw. diese „Bindestrichzuweisungen“ die vorhandene Kulturlinfrastruktur nicht mit den sich daraus ergebenden Kooperationsnotwendigkeiten überfordert.

Diese neuen Bedeutungszuweisungen können jedoch auch als Chance gesehen werden. Es tun sich neue Begründungen für mehr Kulturförderung auf. Neue Zielgruppen könnten mit Hilfe von wesentlich besseren finanziellen Grundlagen angesprochen werden und

---

<sup>89</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Kulturentwicklungsplanung, in: Armin KLEIN (Hg.): Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis, 4. Aufl., München 2017, S. 159

<sup>90</sup> Vgl. Patrick GLOGNER-PILZ, Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und –befunde, Wiesbaden 2016



festgefahrene Sicht- und Handlungsweisen im (öffentlichen) Kulturbereich könnten aufgebrochen werden.

Vor diesem Hintergrund kommt der Kulturentwicklungsplanung eine stark auf Moderation, Mediation und Kommunikation bezogene Rolle zu, verbunden mit Analyse- und Entscheidungsfindungsverfahren.

Es ergeben sich vor allem drei Untersuchungsfelder, die bei derzeitigen Kulturentwicklungsplanungen vermehrt betrachtet werden<sup>91</sup>:

- Kulturpolitische Kernfragen (Transparenz und Wirkung von Kulturförderung, Umverteilungsfragen, Transformation vorhandener kultureller Infrastruktur, Einführung von dauerhaften Dialogverfahren etc.)
- Querschnittsthemen und -maßnahmen (z.B. Stärkung der kulturellen Teilhabe und kulturellen Bildung v.a. für Kinder und Jugendliche sowie von Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund und des Kulturtourismus auf Basis gemeinsamen Wissensaustausches)
- Sparten- und einrichtungsspezifische Fragestellungen (konzentriert sich häufig auf die Entwicklung von Museums- und/oder Theaterlandschaft, Stärkung der freien Szene, Künstler\*innenförderung, Ermöglichung offener Räume für die Kunst- und Kulturentwicklung)

Eine der Gründe für den starken Anstieg von Kulturstrategieprozessen sind die genannten komplexen Hintergründe, auf Grund derer sich zunehmend die Erkenntnis durchsetzt, es wäre sinnvoller, anstatt eines segmentierten Vorgehens durch einzelne Maßnahmensetzungen besser eine kulturpolitische Gesamtstrategie zu entwickeln unter Einbeziehung möglichst vieler Akteur\*innen. Sievers bemerkt zudem, dass es heute weder selbstverständlich ist, welche Ziele Kulturpolitik hat (Policy), noch wer sie in welchen Verfahren formuliert und bestimmt (Politics) und wer schließlich im Netzwerk der

---

<sup>91</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Kulturentwicklungsplanung, in: Armin KLEIN (Hg.): Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis, 4. Aufl., München 2017, S. 160-161

Kulturpolitik (Polity) die Verantwortung für die Umsetzung trägt<sup>92</sup>. Von Kulturplanungsprozessen erhofft man sich Antworten auf diese und weitere Fragen.

Folglich hängen kulturpolitische Planungsverfahren wesentlich von der jeweiligen Ausgangssituation vor Ort ab, also vor allem von der kulturellen Infrastruktur oder gesellschaftlichen Herausforderungen sowie den verfügbaren materiellen und immateriellen Ressourcen. In der Umsetzungsrealität heißt das, die Kultureinrichtungen sind für die zunehmenden Aufgaben, die sie zu meistern haben, schlichtweg nicht ausreichend ausgestattet. Häufig gibt es keine frei verfügbaren Ressourcen für Veränderungsprozesse. In den meisten Fällen sind temporäre Mittel nötig, um Transformation überhaupt erst zu ermöglichen und zukünftige Aufgaben neu zu verteilen.

### 2.5.3 Funktion aktueller Kulturentwicklungsplanung

Aufbauend auf Bestandsaufnahmen und Analysen sind die wesentlichen Erwartungen an gegenwärtige Kulturentwicklungsplanungsverfahren, Ziele für die Kulturpolitik zu formulieren, Schwerpunkte zu setzen und Maßnahmen zu definieren, wie diese Ziele erreicht werden sollen. Ein zentraler Punkt ist die politische Beschlussfähigkeit der Ziele und Maßnahmen. Etwas differenzierter betrachtet ergeben sich während der Umsetzung folgende zentrale Funktionen:

Funktionen	Beschreibung
Kommunikationsfunktion	Vermittlung, Austausch und Gewinnung von Information / Herstellung von Transparenz über den kulturellen Bestand, Verfahren, Potenziale und Herausforderungen
Moderations-/ Beteiligungsfunktion	Einbeziehung von durch die jeweilige Konzeption adressierten und interessierten Akteur*innen zur kooperativen Entwicklung von Ideen, Zielen und Maßnahmen. Thematisierung bzw. Ausräumung von Konflikten. Erarbeitung von Konsens- sowie Sichtbarmachung von Dissenspositionen

<sup>92</sup> Vgl. Norbert SIEVERS, Patrick S. FÖHL, Einleitung. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Thema: Neue Kulturpolitik der Länder, Band 12, Essen/Bonn 2012, S. 19f.

Analysefunktion	Auswertung vorhandener Daten und Konzeptionen. Ggf. auch Durchführung empirischer Untersuchungen zur Fundierung späterer Entscheidungen. Abermals: Potenziale erkennen / Probleme offen benennen
Reflexionsfunktion	Kollektive Erarbeitung von Leitbildern, Projektideen und Umstrukturierungsprogrammen auf Grundlage der Erhebungen, Diskussionen und Analysen
Koordinationsfunktion	Reduktion vorhandener Komplexität durch Schwerpunktsetzungen und klare Aufgabenverteilung
Aktivierungsfunktion	Beförderung des Engagements der an der Planung beteiligten Akteur*innen zur aktiven Begleitung und Umsetzung der in der Kulturentwicklung vereinbarten Maßnahmen
Entscheidungs-/ Verpflichtungsfunktion	Konzeptionelle Grundlegung – bestenfalls Anbahnung – von kulturpolitischen Entscheidungsverfahren mittels belastbarer Ziele und Maßnahmen, die in der Regel diverse Verpflichtungen nach sich ziehen. Aufbrechen von kulturpolitischem Entscheidungskvakuum.

**Abb. 4:** Idealtypische Funktionen aktueller Kulturentwicklungsplanungen

(Auswahl: angelehnt an Fürst / Ritter 2005: S. 766)<sup>93</sup>

#### 2.5.4 Planungsgebiete

Die umfänglichsten Aktivitäten kultureller Planung finden aufgrund der föderalen Struktur naturgemäß auf der kommunalen Ebene statt. Gemeinden, Städte und auch Regionen befassen sich (wieder) zunehmend mit diesem Thema.

Durch die Europäisierung und Globalisierung hat die Region als Identifikations- und Wirtschaftsraum an Bedeutung gewonnen und dadurch wird die regionale Ebene vermehrt zum kulturellen Planungsgebiet. Verstärkt wird diese Tendenz durch das Erstarren regionaler

<sup>93</sup> Dietrich FÜRST, Ernst-Hasso RITTER, Planung. In: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): Handwörterbuch der Raumordnung, 4. Neu bearb. Aufl., Hannover 2005, S. 766

Zusammenarbeit, um gemeinsame Herausforderungen besser bewältigen und im internationalen Wettbewerb besser bestehen zu können.

Was die Bundesebene betrifft, gibt es in Österreich keine Anzeichen oder Aktivitäten in Bezug auf partizipative Kulturentwicklungsplanung. Deutschland ist hier zumindest schon einen Schritt weiter. Im Rahmen der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ im Deutschen Bundestag wurde schon 2007 Bund und Ländern empfohlen, im „Diskurs mit Kommunen und freien Trägern“<sup>94</sup> Kulturentwicklungskonzeptionen und -pläne zu erarbeiten. Mit dieser Aussage wurde die Dimension von Konzeptorientierung sogar explizit auf die Bundeskulturpolitik erweitert. Dieser Aspekt wird trotz der Widrigkeiten durch den Kulturföderalismus zunehmend diskutiert.<sup>95</sup>

## 2.5.5 Neues Verständnis für die Einbindung von Akteur\*innen

Ein wesentlicher Punkt bei der partizipativen Kulturentwicklungsplanung ist die Frage, wie es bei der Aushandlung der Themen gelingt, Kulturakteur\*innen sowie Bürger\*innen unterschiedlicher Sparten und Milieus konkret anzusprechen und einzubinden in Planung und Entscheidungen. Kulturentwicklungsplanungen sollten dabei demokratisch fundierte Aushandlungs- und Lernprozesse sein. Dieser Ansatz betont einen dialogischen Charakter, bei dem wechselseitiges Voneinander-Lernen im Vordergrund stehen sollte. Bestehende und entstehende Konzepte werden miteinander vernetzt, diskutiert und reflektiert.<sup>96</sup> Wissen entsteht bei dieser Vorgehensweise durch einen Austausch von Ideen, Meinungen und (Fehler-)Analysen. Ein wesentlicher Faktor für das erfolgreiche Funktionieren ist, dass die Vermittlung von Wissen immer auch an die Aufnahme von Wissen gekoppelt ist.

---

<sup>94</sup> Deutscher Bundestag (Hg.), 2007: Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Drucksache 16/7000 (11.12.2007).

<sup>95</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Doreen GÖTZKY, Zukunft der Bundesmusikförderung. Verfahrenskonzeption für die Neugestaltung der Musikförderung des Bundes unter Berücksichtigung von Governance-Aspekten, herausgegeben von der Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2013

<sup>96</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Gernot WOLFRAM, Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building, in: Birgit MANDEL (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung, Bielefeld 2016, S. 267-269

Zur verständlicheren Veranschaulichung ein konkretes Beispiel:

Aktuelle Projekte, die sich mit der kulturellen Teilhabe von Geflüchteten beschäftigen, zeigen häufig die Tendenz, Angebote zu formulieren (Tickets, Konzepte, Projekte für Konzerte, Theater, Kino, Museen), ohne dabei die Frage zu stellen, was bei gesetzten Maßnahmen eigentlich der Kulturveranstalter lernt, der das Angebot macht? Das Berliner Forschungsprojekt „The Moving Network – Kulturelle Teilhabe für Geflüchtete“ (vgl. [www.the-moving-network.de](http://www.the-moving-network.de)) konnte aufgrund von über 90 Interviews aufzeigen, dass auf der Seite der Geflüchteten der klare Wunsch besteht, selbständig aktiv zu werden und eigenes Wissen in Projekte einzubringen. Ein wesentlicher Punkt ist demzufolge die Voraussetzung zu schaffen, dass Geflüchtete ihre Perspektiven in die Institution hineintragen können. Nur wenn Kulturanbieter verstehen, dass sie durch Prozesse des Weiterlernens und Aufnehmens von neuem Wissen sich weiterentwickeln können, lassen sich längerfristig erfolgreich Formen kultureller Teilhabe etablieren, die sich nicht auf die Bereitstellung immer neuer Angebote verlassen.

Dieser Ansatz eines gegenseitigen Lernens gilt natürlich für alle Formen der Integration und Vernetzung kultureller Angebote. Gerade im Hinblick auf die digitale Veränderung ist der Austausch von Wissen wesentlich relevanter als eine fortwährende Angebotsformulierung. Im Optimalfall entstehen am Schluss solcher dialogischen Ansätze neue „Communities“, die durch eine Vielzahl von gemeinsamen Interessen zusammengehalten werden. „Communities“ können dabei auch als Vertrauensgemeinschaften bezeichnet werden. Auf Basis von persönlichen Kontakten und Erfahrungen, gemeinsamer Themenformulierung und Anliegen wird Zusammenhalt gestiftet, der nicht so leicht wieder zerbricht, wie es bei temporären Projektgruppen im Kulturbereich oft vorkommt.<sup>97</sup>

Ein wesentlicher Grund, wieso aktuell so viele Städte und Gemeinden partizipative Kulturentwicklungsprozesse initiieren, liegt vor allem in der gewonnenen Erkenntnis, dass die Komplexität von Ansprüchen, Forderungen, Bedürfnissen oft gekoppelt mit angespannten Kulturbudgethaushalten nicht allein durch Bottom-up-Ansätze gelöst werden kann. Es braucht eine gemeinsame Handlungsbasis zwischen Kulturpolitik und Gesellschaft.

---

<sup>97</sup> Vgl. Doug S. BORWICK, Building communities, not audiences. The Future of the Arts in the United States, Winston-Salem 2012

## 2.5.6 Wer soll miteinbezogen werden?

Das ist natürlich sehr abhängig von der Ausgangslage und Fragestellung und kann nicht allgemein beantwortet werden. Als Grundregel kann aber gelten: Je mehr Menschen mitentscheiden bzw. -diskutieren, sich verantwortlich fühlen und Kultur nicht als eine Angelegenheit von sehr begrenzten, elitären Gruppen begreifen, desto größer ist die Chance, dem zum Teil drohenden Bedeutungsverlust kultureller Arbeit entgegenzusteuern.<sup>98</sup>

Eine Reduktion auf die klassischen Planungsakteur\*innen der Kulturämter, (Kultur-)Verwalter\*innen und (Kultur-)Politiker\*innen wäre hier zu kurz gegriffen. Oftmals werden Kulturentwicklungsprozesse initiiert von Verbänden und Interessensvertretungen, Künstler\*innen, Kulturschaffenden, Akteur\*innen aus der Kulturwirtschaft, Vertreter\*innen aus den für Kultur relevanten Querschnittsbereichen, Bürger\*innen und Anderen. Oft werden auch externe Begleiter\*innen für die Planung hinzugezogen, um ein größtmögliches Maß an Neutralität zu gewährleisten und um die zuständigen Ämter zu entlasten.

Auch sehr relevant ist, wann man wen in einen Prozess einbezieht. Sollen Bürger\*innen als Impulsgeber\*innen einbezogen werden oder sollen sie erst Ideen aus dem engeren Feld der Kulturakteur\*innen kritisch kommentieren? Geht es vorerst mehr um das Große und Ganze, dann müssen konkrete Fragestellungen erst entwickelt werden, um einen konstruktiven Dialog auf breiterer Basis angehen zu können.

In den meisten Fällen ist es sinnvoll, anfangs das Hauptaugenmerk auf die Einbeziehung möglichst vieler Akteur\*innen aus allen Sparten und Sektoren der Kunst und Kultur zu legen. Sie sind diejenigen mit dem konkreten Praxiswissen und sie sind auch direkt vom Kulturentwicklungsverfahren betroffen. Sie sollen dann ja auch schlussendlich die entwickelten Maßnahmen (mit)umsetzen oder mitunter sogar selbst formulieren. Sehr wesentlich ist dabei die direkte und persönliche Ansprache. Voraussetzung, um Betroffene zu Mitplaner\*innen zu machen, ist zunächst das Festlegen von Zielstellung, Möglichkeiten, Spielregeln und nicht zuletzt die Verantwortungs- und Entscheidungskompetenz. Falls das

---

<sup>98</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Kulturentwicklungsplanung, in: Armin KLEIN (Hg.): Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis, 4. Aufl., München 2017, S. 164-166

versäumt wird, kann die Beteiligung von Akteur\*innen auch zum Ausbremsen solcher Verfahren führen. Das Gleiche gilt auch für die politischen Verantwortlichen. Sie sind diejenigen, die die am Ende umzusetzenden Maßnahmen schlussendlich mittragen und politisch verantworten müssen.

Baldmöglichst sollten dann aber neben den oben Genannten gezielt gesellschaftliche Akteur\*innen angesprochen werden, die sich für Kultur interessieren und sich beteiligen wollen.<sup>99</sup> Die Erfahrung aus vergangenen Kulturentwicklungsplanungen hat u.a. gezeigt, dass oftmals Menschen aus anderen Bereichen wie etwa aus der Sozialarbeit, der Wirtschaft, dem Sport oder der Bildung inspirierende Ideen einbringen und mit ihrem kritischen, prüfenden Blick den Prozess bereichern können.

Auf jeden Fall ist es wichtig, dass Kulturentwicklungsprozesse nicht die Türen für eine offene Beteiligung schließen und auf spezifische Zielgruppen direkt zugegangen wird. Transparenz der Abläufe und laufende Information zum Entwicklungsstand (Website, Social Media, sonstige Medienarbeit etc.) sowie das Ermöglichen der direkten Ansprechbarkeit von Prozessverantwortlichen sind weitere zentrale Elemente für eine erfolgreiche Umsetzung.<sup>100</sup>

### 2.5.7 Methoden einer Kulturentwicklungsplanung

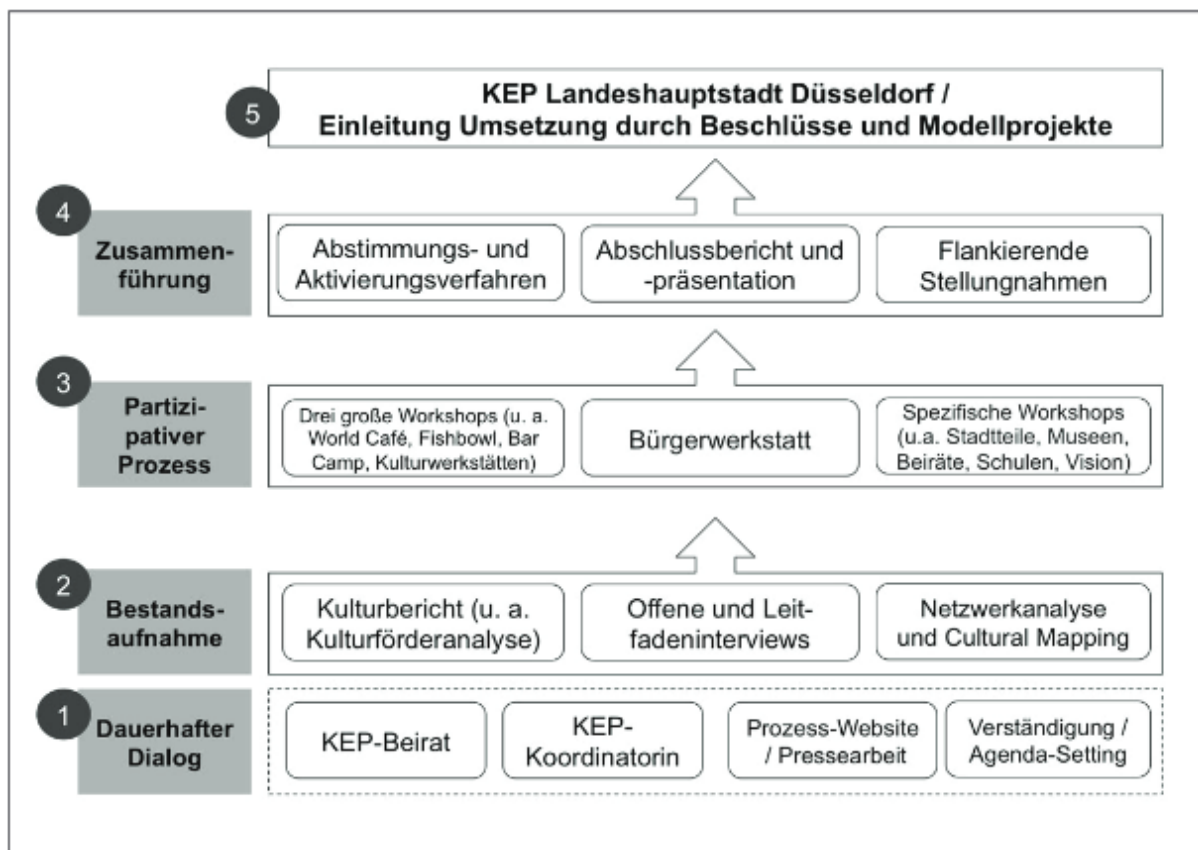
Neben der Frage „Mit wem?“ und „Wann?“ muss auch ein starker Fokus auf das „Wie?“ gelegt werden. Zeitgemäße Analyse-, Diskurs- und Beteiligungsansätze sind wichtig für die unterschiedlichen Formen der Wissens- und Ideengewinnung und der Vertrauensbildung. Als aktuelles Beispiel verweise ich auf die Kulturentwicklungsplanung von Düsseldorf (vgl. [www.kep-duesseldorf.de](http://www.kep-duesseldorf.de))<sup>101</sup>:

---

<sup>99</sup> Vgl. Nina SIMON, *The Art of Relevance. Museum 2.0*, Santa Cruz, CA 2016

<sup>100</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, *Kulturentwicklungsplanung*, in: Armin KLEIN (Hg.): *Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis*, 4. Aufl., München 2017, S. 166

<sup>101</sup> Vgl. *Kulturentwicklungsplanung Düsseldorf* [www.kep-duesseldorf.de](http://www.kep-duesseldorf.de) (letzter Zugriff: 15.01.2019)



**Abb. 5:** Sequentieller analyse- und beteiligungsorientierter Methodenansatz am Beispiel der Kulturentwicklungsplanung der Landeshauptstadt Düsseldorf 2016 – 2017 (© Patrick S. Föhl)

Die Abbildung des Ansatzes aus Düsseldorf zeigt gut die verschiedenen Ebenen der Beteiligung, die von exklusiver (z.B. leifadengestützten Experteninterviews), dauerhafter (z.B. KEP-Beirat) bis hin zu großformatiger Beteiligung reichen. Es werden die Analyse- und Beteiligungsschritte abgebildet, die gegenwärtig in Kulturentwicklungsprozessen eingesetzt werden. Im Rahmen der Workshops werden u.a. intensive Arbeitssituationen in World-Cafés, Diskussionsrunden, Plenumsdiskussionen, Bar Camps bis hin zu groß angelegten Fishbowl-Diskussionen angewendet. Die Workshops finden sowohl an einem zentralen Ort als auch mit Hilfe von aufsuchenden Formaten wie zielgruppenspezifischen Workshops in Schulen oder Stadtteilzentren statt.

## 2.5.8 Transformationsarbeit als Konsequenz von Kulturentwicklungsprozessen



Im Folgenden möchte ich kurz einige konkrete Aspekte der Transformationsarbeit beleuchten, die sich bei aktuellen Kulturentwicklungsprozessen als hilfreich erwiesen haben, um strukturelle Veränderungen zu gestalten. Sie sollen als Denkansätze dienen und manche dieser Aspekte werden in weiterer Folge in dieser Arbeit noch genauer beschrieben und analysiert. Aktuell werden Transformation und Community Building als zentrale Kategorien in Veränderungsprozessen im Kulturbereich gesehen.<sup>102</sup>

Viele Jahre wurde etwa über Fragen des Audience Developments diskutiert, um zu neuen Beteiligungsformen zu finden. Die Hoffnungen, die in dieses Konzept gesetzt wurden, konnten in der Praxis nur teilweise erfüllt werden. Es zeichnet sich immer mehr ab, dass wirksame Veränderungen in erster Linie in lebendigen bzw. „reaktivierten“ lokalen Gemeinschaften stattfinden.<sup>103</sup> Doug Borwick brachte es mit seinem Buchtitel „Building Communities, not Audiences“ auf den Punkt und verdeutlichte damit, dass kulturelle Teilhabe Netzwerke und in Gemeinschaften engagierte Akteure benötigt.<sup>104</sup>

Kulturentwicklungsplanungen können als Inkubatoren und Triebfedern für von Gemeinschaften akzeptierten Wandel verstanden werden. Veränderung wird dabei nicht als Maßgabe gesehen, sondern als Entwicklung innerhalb von verschiedenen kooperativen Gruppen und Akteur\*innen. Somit wird Transformation als partizipativer Prozess gesehen. Föhl und Wolfram<sup>105</sup> haben im Hinblick auf den Themenkomplex Transformation und Community Building beispielhaft folgende zentralen Handlungsfelder definiert:

- Schaffung von Ankereinrichtungen und neuen kooperativen Räumen
- Formulierung aktivierender Themen für eine kooperative Kulturentwicklung
- Verständnis von kultureller Teilhabe und Bildung als Form von Community Building
- Initiierung von Ermächtigungs- und Outreach-Prozessen
- Ermöglichung von Sichtbarkeit und Partizipation über digitale Plattformen

---

<sup>102</sup> Vgl. Norbert SIEVERS (Hg.), Patrick S. FÖHL (Hg.), Tobias KNOBLICH (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16. Schwerpunkt: Transformatorische Kulturpolitik, Bielefeld 2016

<sup>103</sup> Vgl. Föhl Patrick S. FÖHL, Gernot WOLFRAM, Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building, in: Birgit MANDEL (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung Diskurse und Konzepte für einen Neuausrichtung des öffentliche geförderten Kulturlebens, Bielefeld 2016, S. 272-278

<sup>104</sup> Vgl. Doug S. BORWICK, Building communities, not audiences. The Future of the Arts in the United States, Winston-Salem 2012

<sup>105</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Kulturentwicklungsplanung, in: Armin KLEIN (Hg.): Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis, 4. Aufl., München 2017, S. 174

## 2.6 Kulturkonzept für Österreich nach 1980?

Ein Blick auf die Kulturpolitik Österreichs nach 1980 veranschaulicht recht klar, wie nötige Veränderungen an der Realpolitik und Praxis scheitern können. Es scheint noch ein weiter Weg zu sein. Regierungskoalitionen haben sich öfters geändert, letztverantwortliche Politiker\*innen vertraten teilweise sehr unterschiedliche bis widersprüchliche Ansichten und die Motivation an Veränderungsprozessen im Kulturbereich war oft sehr voneinander abweichend. Belege für ein nationales österreichisches Kulturkonzept nach den 1980er-Jahren zu finden, ist leider unmöglich. Es sind schon immer wieder Versuche unternommen worden. Unter der Ägide von Rudolf Scholten (gehörte von 1990 bis 1997 mehreren Kabinetten als u.a. für Kunstangelegenheiten zuständiger Bundesminister an) wurde nochmals der Versuch unternommen, Kulturpolitik auf eine stärker konzeptive Basis zu stellen, eine systematische Umsetzung unterblieb allerdings. Rudolf Scholten stand für eine Refokussierung von Kulturpolitik auf Kunstpolitik. Es gelang ihm in seiner Amtszeit trotz genereller Budgeteinsparungsstrategien, die Kunstförderbudgets fast um das Dreifache zu erhöhen. Das Bundeskulturbudget wuchs in seiner Amtszeit von 27,6 Mio. Euro im Jahr 1985 auf 86,4 Mio. Euro im Jahr 1995<sup>106</sup>.

Der letzte wirkliche Versuch zur Erarbeitung eines bundesweiten österreichischen Kulturkonzepts liegt allerdings schon 19 Jahre zurück. Der damalige sozialdemokratische Bundeskanzler Viktor Klima, der als „Kunstkanzler“ Kunst und ihre kulturpolitische Behandlung sogar zu Chefsache erklärt hatte, lud eine Reihe von Expert\*innen zu einem breit angelegten Beratungsprozess ein, dessen Ergebnisse in Form eines „Weißbuches – Zur Reform der Kulturpolitik in Österreich“ (Republik Österreich 1999)<sup>107</sup> veröffentlicht wurden. Viktor Klima signalisierte damit zumindest den politischen Willen, eine kritische Ist-Analyse der Kulturpolitik und Kulturverwaltung, aber auch darüber hinausgehend der Kulturszene im Allgemeinen zu erarbeiten. In seinem Vorwort plädierte er auch dafür, dass möglichst viele Betroffene, also auch die Künstler\*innen selbst, über die einzelnen Probleme nachdenken

---

<sup>106</sup> Vgl. Michael WIMMER, Kultur und Demokratie: Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich, Wien 2011, S.226ff

<sup>107</sup> Vgl. Republik Österreich, Dieter BOGNER (Red.), Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich, Wien 1999

und mitbestimmen können. Er hat auch extra hervorgehoben, wie wichtig ihm die diskursive Erarbeitung von Problemen ist und dass es nicht darum geht, von oben Maßnahmen zu dekretieren, sondern sie mit den Betroffenen zu erarbeiten. Durch geänderte politische Mehrheiten geriet dieses Buch allerdings bereits wenige Monate später schon wieder in Vergessenheit.

Für die darauffolgenden, konservativ-rechtspopulistisch geprägten Regierungen ab dem Beginn der 2000er-Jahre hat sich der damalige Parlamentspräsident Andreas Kohl in seinem Buch „Die Wende ist geglückt“ (2001) folgendermaßen zu einem kulturpolitischen Konzept geäußert: Vorrangiges kulturpolitisches Anliegen sei „die Brechung der linken und grünen Kulturhegemonie“. Noch deutlicher wurde der damals führende Kopf der immer wieder hart am Rechtsextremismus vorbeischarmenden Freiheitlichen Partei Jörg Haider. Anlässlich einer seiner Aschermittwochsreden formulierte er die Leitlinien für die Kulturpolitik wie folgt: „Die Hand, die füttert, beißt man nicht“ (2000)<sup>108</sup>.

Im Jahr 2006 lebten die Hoffnungen für ein Ende der politischen Instrumentalisierungsversuche durch die Wiederauflage einer sozialdemokratisch-konservativen Koalition wieder auf. Die Jahre davor waren darauf ausgerichtet, den Kulturbetrieb für die Legitimation des eigenen Regierungsanspruches zu nutzen, auf Linie zu bringen und bestmöglich von politischen Kritiker\*innen zu befreien. Die Erwartungen des Kulturbereichs auf Veränderung nach dem zweiten Anlauf zur Bildung einer Regierungskoalition wurden durch Aussagen wie: „Erhalt und Ausbau der kulturellen Vielfalt und eines offenen kulturellen Klimas“ (Republik Österreich 2008) und einen „offenen Dialog mit Kunst- und Kulturschaffenden“ erneut geschürt.

Von der Sozialdemokratie wurde die aus dem Bankenbereich kommende neue Bundesministerin Claudia Schmied in die Regierung entsandt. Zum ersten Mal wurden die Bereiche Unterricht, Kunst und Kultur vereint und durch ihre Forderung nach auf Evidence basierenden Entscheidungsprozessen hoffte der Kulturbereich auf einen konzeptiveren Zugang zu Fragen der Kulturpolitik. Durch einige programmatische Reden, deren Botschaft im Wesentlichen war, Kulturpolitik und mit ihr Künstler\*innen wieder stärker ins Zentrum

---

<sup>108</sup> Vgl. Michael WIMMER, Kulturkonzeptionelle Trends in Österreich: Die Macht des Betriebes ist die Ohnmacht der Politik. Norbert SIEVERS, Bernd WAGNER (Hg.) für das Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft e.V.: Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Essen 2012, S.212 ff

der politischen Aufmerksamkeit rücken zu wollen, entstand kurzzeitig eine positive Aufbruchsstimmung. Mit Hilfe von mehreren Beratungsrunden kristallisierte sich bald „Kunst- und Kulturvermittlung“ als primäres kulturpolitisches Thema heraus. Dafür sollte ein Gesamtkonzept geschaffen werden, das Kultur- und Bildungspolitik gleichermaßen berücksichtigt. Allerdings wurden anlässlich der Nationalratswahlen 2008 die enttäuschten Stimmen aus dem Kulturbereich lauter, die zwar die programmatischen Bekundungen einerseits wahrnahmen, jedoch andererseits den Mangel an konkreten Maßnahmen vermissten.

Die IG Kultur als Interessensvertretung der freien Kulturinitiativen kritisierte die Konzentration auf bildungspolitische Fragen während gleichzeitig die Kulturpolitik immer mehr in den Hintergrund rückte. Die damalige Feststellung der IG Kultur anlässlich der Fortsetzung der rot-schwarzen Regierung war: „Die Ausgangslage für emanzipatorische, politische Kulturpolitik war und ist nicht rosig: Kunst- und Kulturpolitik wurde im hierfür geschaffenen Ministerium bislang leider stiefmütterlich behandelt und auf Fragen der Vermittlung auf schulischer Ebene reduziert. Gegen Kunst und Kultur im Bildungsbereich an sich ist nichts zu sagen, aber als einzige Schwerpunktsetzung neben der Versorgung der Hochkultur fällt die bisherige Bilanz von Ministerin Claudia Schmied sehr mager aus.“<sup>109</sup> (IG Kultur Österreich 2008)

An dieser skeptischen Grundeinschätzung hat sich seither nicht viel geändert. Die Frustration über das Fehlen von kulturpolitischen Konzepten hat sich auf Bundesebene weiterfolgend verschärft. In einer Kritik des Kunstberichtes 2011 heißt es: „Musealisierung geht weiter – Die oftmals angekündigte kulturpolitische Wende in Richtung zeitgenössisches, dezentrales Kulturschaffen lässt auf sich warten“.<sup>110</sup> (IG Kultur Österreich 2012).

Einer der möglichen Gründe für das Fehlen einer strukturellen Veränderung bei Fragen der Kulturpolitik in Österreich ist womöglich die Fortschreibung des Bundeskunst- und Kulturbudgets in der Höhe von € 450 Millionen (0,6% des Bundesbudgets). Alleine wegen der Gehaltsautomatik fließen immer mehr Mittel in einige wenige große Kunst- und Kultureinrichtungen. Für die freien Initiativen wird die Situation allerdings zunehmend

---

<sup>109</sup> Vergleiche hierzu: Presseaussendungen der IG Kultur Österreich <https://igkultur.at/organisation/presse> (letzter Zugriff 03.12.2018)

<sup>110</sup> ebend. <https://igkultur.at/organisation/presse> (letzter Zugriff 03.12.2018)

schwieriger. Ein Blick in die jüngere Vergangenheit zeigt, dass konzeptive Ansprüche in Österreich stets von einem starken politischen Willen nach Umverteilung gespeist waren. In den 1970ern gab es von offizieller politischer Seite den Anspruch, neue Schichten der Bevölkerung am kulturellen Leben zu beteiligen und dafür ein Bündel an ressourcenrelevanten kulturpolitischen Maßnahmen zu implementieren.<sup>111</sup> Ein politischer Wille in dieser Stärke lässt sich seither in der offiziellen Kulturpolitik Österreichs nicht mehr festmachen. Kulturministerin Schmied meinte dazu anlässlich der Eröffnung der Salzburger Festspiele 2012, sie halte nichts von einem Gegeneinander-Ausspielen von Altem und Neuem. Es gelte, kulturpolitisch einen „Spagat zwischen Tradition und Zukunft“ zu vollführen, der durch die Aufgabe charakterisiert würde, „zu bewahren und zugleich fortzuschreiben“<sup>112</sup>.

Diese Aussage von höchster Stelle gerade in Salzburg als dem Zentrum der traditionellen Kulturvorstellungen konnte angesichts der Fortschreibung ungleicher Budgetverteilung nur als Eingeständnis gesehen werden, die kulturpolitische Gesamtverfassung weitgehend unverändert zu lassen.

Vergleicht man die Bundesausgaben der letzten 20 Jahre, so ist eine nominale Steigerung festzustellen, die jedoch inflationsbereinigt einen Rückgang der Realausgaben bedeutet. Auch das Verhältnis der Kulturausgaben zum Gesamthaushalt des Bundes sank von 1,09% im Jahr 1997 auf 0,66% im Jahr 2013<sup>113</sup>.

Dieses Zahlenverhältnis (0,66%) weist darauf hin, dass die Kulturausgaben keinen großen Ausgabenposten im Bundesbudget darstellen. Bei den Bundesländern liegt der prozentuelle Anteil der Kulturausgaben zwischen 1,5 und 3,5% und bei den Gemeinden zwischen 2,5 und 4,5%. Wenn berücksichtigt wird, dass die Finanzierung der Kunstuniversitäten, der Bundestheater, der Bundesmuseen und anderer Bundeseinrichtungen sondergesetzlich fixiert ist – zusammengerechnet betragen diese Ausgaben fast zwei Drittel der gesamten

---

<sup>111</sup>Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1975:

[https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/639816/kunstbericht1975\\_ocr.pdf/db8e8951-2876-4bb3-b93d-f0c517c3ce49](https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/639816/kunstbericht1975_ocr.pdf/db8e8951-2876-4bb3-b93d-f0c517c3ce49) (letzter Zugriff 03.12.2018)

<sup>112</sup> Vgl. Claudia, SCHMIED, 2012: „Rede von Frau Bundesminister Dr. Claudia Schmied zur Eröffnung der 92. Salzburger Festspiele“, vom 27.07.2012 siehe unter: [www.bmukk.gv.at/ministerium/ministerin/reden/salzburg\\_2012.xml](http://www.bmukk.gv.at/ministerium/ministerin/reden/salzburg_2012.xml) (letzter Zugriff: 04.12.2018)

<sup>113</sup> Vgl. Tasos ZEMBYLAS, Kulturpolitik in Österreich, in: Armin, KLEIN (Hg.) Kompendium Kulturmanagement, München, 2017, S. 141-153

Kulturausgaben des Bundes –, dann lässt sich recht leicht erkennen, dass Kürzungen in erster Linie die Förderungen nicht-staatlicher Akteur\*innen betreffen. Die Finanzierungsasymmetrie zwischen staatseigenen und nicht-staatlichen Kulturorganisationen wächst regelmäßig, was die Prekaritätslage österreichischer Kulturschaffender wiederum verschlechtert (siehe auch: Kulturrat Österreich<sup>114</sup> 2012: S. 17-20 und noch umfassender in Österreichische UNESCO-Kommission 2015<sup>115</sup>: S. 5-7). Die realen fiskalischen Spielräume sind so gering, dass sich durch Einsparungen der Kulturausgaben kein verschuldeter Staatshaushalt (zumindest nicht auf Bundes- und Länderebene) sanieren lässt.

Eine Besonderheit der österreichischen Kulturpolitik bleibt, dass institutionelle Repräsentanten einiger weniger, vor allem auf sich selbst bezogen agierender Kunst- und Kultureinrichtungen aufgrund ihrer historisch gewachsenen Bedeutung im Wesentlichen bestimmen, was kulturpolitisch passiert. Die politischen Verantwortlichen haben hier oft das Nachsehen oder keine Ambitionen, etwas an dieser Ungleichverteilung zu ändern. Das dürfte auch ein weiterer Grund sein für diesen anhaltenden Mangel an kulturpolitischem Konzeptionswillen.

Die kulturpolitische Schwerpunktsetzung unter Schmied war, dass der Aufgabenbereich des Vermitteln in die Geschäftsordnung der seit den frühen 2000er-Jahren in die Vollrechtsfähigkeit entlassenen Einrichtungen wie Bundesmuseen, Bundestheater, Bundesdenkmalamt und Nationalbibliothek aufgenommen wurde. Die Aufmerksamkeit blieb also bei den großen Tankern und der freie Bereich blieb der in Sonntagsreden vielgelobte Bereich. Statt die Förderstrukturen weiterzuentwickeln, beschränkten sich die Veränderungen auf nicht besonders ambitionierte Initiativen im Bereich von Nachwuchsförderung, Preisverleihungen und Entsendungen zu internationalen Festivals.

Eine kulturpolitische Absicht, die vor allem darin besteht, die bestehenden großen Kultureinrichtungen für neue Zielgruppen zu öffnen, wurde formuliert. Das wurde v.a. durch freien Eintritt für junge Menschen bis 19 Jahre in die Bundesmuseen und die

---

<sup>114</sup> Kulturrat Österreich, 2012: 42 Monate Interministerieller Arbeitsgruppen (IMAG): eine Bilanz. Wien (siehe [http://kulturrat.at/agenda/imag/42monate\\_IMAG\\_kulturrat.pdf](http://kulturrat.at/agenda/imag/42monate_IMAG_kulturrat.pdf)) (07.01.2019)

<sup>115</sup> Österreichische UNESCO-Kommission (Hg.), 2015: Schlusskommuniqué der Expert\*innen-Klausurtagung 2015 zur UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (siehe <https://www.unesco.at/kultur/vielfalt-kultureller-ausdrucksformen/artikel/cat/11/page/2>) (07.01.2019)

Nationalbibliothek und die Organisation von speziellen Vermittlungsprogrammen erfüllt, deren Hauptziel die Verbesserung der Zusammenarbeit mit Schulen war.

Blickt man auf die Jahre mit und nach Claudia Schmieds Abberufung 2013 zurück, waren Kunst und Kultur zumeist in der Zuständigkeit von Politiker\*innen, die in ihren Parteien gut verankert waren. Es gab viele schnelle Wechsels und für alle war ein anderes Aufgabengebiet die Hauptsache:

- Unterricht (wie Claudia Schmied (SPÖ), 2007-2013),
- Kanzleramt (wie Josef Ostermayer (SPÖ), 03/2014-05/2016 und Thomas Drozda (SPÖ), 05/2016-12/2017)
- oder EU und Medien (wie Gernot Blümel (ÖVP), seit 01/2018)<sup>116</sup>.

In allen großen Koalitionen hatte die SPÖ die Agenden für Kunst und Kultur. Und bei Schwarz-Blau war dies eindeutig Sache der ÖVP.

### 2.6.1 Aktuelle kulturpolitische Situation in Österreich

Bisher war bei den jeweiligen Kulturminister\*innen trotz der Ablenkung durch die Verantwortung für andere Aufgabengebiete ein Interesse für die Kunst- und Kulturagenda zu erkennen. Am 8. Jänner 2018 hat allerdings Gernot Blümel die Agenden EU, Kunst, Kultur und Medien übernommen. So wie es bis jetzt ausschaut, dürfte er den Tiefpunkt der jüngeren Kulturpolitik in Österreich markieren. Abseits seiner Repräsentationsaufgaben als Eröffnungsredner und Preisverleiher und nach einer Reihe von abgebrühten Antrittsinterviews, in denen er nicht viel mehr sagte, als dass man sich kulturpolitisch alle Themen noch sehr genau „anschauen“ werde, ist er bisher noch kaum aufgefallen. Die Kritik aus der Opposition und aus dem Kunst- und Kulturbereich wird immer vehementer. Es gebe bislang keine Kulturpolitik, es sei für Künstler- und Kultureinrichtungen fast unmöglich, beim Minister Termine zu bekommen, und Blümel entziehe sich der Diskussion im

---

<sup>116</sup> Vgl. URL Salzburger Nachrichten: <https://www.sn.at/kultur/bisherige-ministerinnen-und-minister-fuer-kunst-und-kultur> (12.12.2018)

parlamentarischen Kulturausschuss. Bisher erweckt er nicht den Anschein, als hätte Kultur irgendeine Priorität.<sup>117</sup>

Im Regierungsprogramm<sup>118</sup> 2017-2022 der türkis-blauen Regierung in Österreich (ÖVP und FPÖ) wird zwar gleich einleitend Österreich als Kulturnation gelobt. Laut Programm<sup>119</sup> der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) ist eine Förderung für Kunst und Kultur allerdings nur eine Starthilfe, um sich damit später selbst finanzieren zu können. Die Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ)<sup>120</sup> gibt in ihrem aktuellen Wahlprogramm an, Kunst und Kultur zu fördern, wenn es dem Tourismus hilft und das Brauchtum erhält. Zwischen Hochkultur und Volkskultur scheint es nichts zu geben. Ein Großteil des bestehenden Angebotes, das sich nicht kommerziell orientiert, wird dadurch ignoriert.

Wenn man einen Blick auf das Land Oberösterreich wirft, das seit 2015 unter einer schwarz-blauen Regierung steht, lässt sich mutmaßen, wie es in der Kulturpolitik einer schwarz-blauen Bundesregierung in Zukunft aussehen könnte. 1.182.200 Euro weniger Förderung für zeitgenössische Kunst und Kultur und eine geplante 30-prozentige Kürzung bei den Fördermitteln für 2018 konnten durch massive Proteste der Zivilgesellschaft mit Hilfe der Initiative „Kulturland retten“<sup>121</sup> zumindest leicht abgeschwächt werden. Geplante Kürzungen beim Topf für regionale Kulturinitiativen wurden von 30% auf 10% reduziert. Falls es tatsächlich zu einem starken Einschnitt im Bundeskulturbudget kommen sollte, hätte dies drastische Folgen für alle Kulturakteur\*innen. Bisher wurde das heiße Eisen allerdings noch nicht angefasst und der Budgetentwurf für 2018/2019 wurde vorsichtig um 0,5 Prozent gegenüber dem Vorjahr angehoben. Kein Grund zur Freude, da hohe Beträge für das kulturelle Rahmenprogramm der EU-Ratspräsidentschaft, das Europäische Kulturerbejahr 2018 und Ausgaben im Zusammenhang mit dem Gedenk- und Erinnerungsjahr 2018 nicht extra im Budget ausgewiesen sind. Jedenfalls sinkt das Budget für die unabhängige

---

<sup>117</sup> Vgl. URL Der Standard: <https://derstandard.at/2000087587364/Gernot-Bluemel-Der-nicht-Amts-fuehrende> (12.12.2018)

<sup>118</sup> Regierungsprogramm Österreich 2017-2022, siehe: <https://www.dieneuevolkspartei.at/download/Regierungsprogramm.pdf> (12.12.2018)

<sup>119</sup> ÖVP Wahlprogramm zur Nationalratswahl 2017, siehe: <https://secure.sebastian-kurz.at/der-neue-weg> (12.12.2018)

<sup>120</sup> FPÖ Wahlprogramm, siehe: [https://www.fpoe.at/fileadmin/user\\_upload/Wahlprogramm\\_8\\_9\\_low.pdf](https://www.fpoe.at/fileadmin/user_upload/Wahlprogramm_8_9_low.pdf) (12.12.2018)

<sup>121</sup> Vgl. Kulturland retten, siehe: <https://kulturlandretten.at> (12.12.2018)



zeitgenössische Kunst- und Kulturarbeit, selbst ohne Berücksichtigung der Inflation. Das wird zu Lasten der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Kunst- und Kulturarbeiter\*innen gehen.

Keinen Eingang findet die Fair-Pay-Studie<sup>122</sup> zur finanziellen Situation freier Kulturinitiativen. Soziale Aspekte von Kulturarbeit, Zugang zu Kunst und Kultur und Partizipation werden kaum verhandelt. 2019 verschwindet der Punkt „soziale Lage“ wieder ganz aus den Zielsetzungen und Vorhaben. Ein Dialog darüber, welche Ergebnisse die Politik in der Gesellschaft anstrebt, hat nicht sattgefunden, stattdessen wird die schleichende Erosion der Grundlagen unabhängiger Kulturarbeit fortgeschrieben<sup>123</sup>.

Ein Schwerpunkt des Kulturbudgets für 2018 wird zwar auf eine Förderung von zeitgenössischer Kunst und Kultur gesetzt, berücksichtigt aber leider wie gehabt nur die sogenannten „Leuchttürme der kulturellen Repräsentation“. Die freie Szene und die Kulturinitiativen bleiben außen vor. Der Schwerpunkt der letzten Regierung auf Fördermaßnahmen bei Kunst- und Kulturprojekten mit Integrationsgedanken fand 2018 keine Fortsetzung.

**Stolz sein sollte ein Volk vor allem auf die Traditionen, die es nicht hat.**

**Helmut Qualtinger**

### **3 Neue und überarbeitete Methoden zur Förderung kultureller Teilhabe**

#### **3.1 Besucher\*innenforschung für Kulturinitiativen und soziokulturelle Zentren/Initiativen**

Das Thema Besucher\*innenforschung und vor allem Nichtbesucher\*innenforschung im Kulturbereich war in den letzten Jahren ein großes Thema. Viele wissenschaftliche Bücher wurden dazu publiziert und viele große Kulturinstitutionen haben viel Geld in

---

<sup>122</sup> Vgl. <https://igkultur.at/projekt/fair-pay> (10.10.2019)

<sup>123</sup> Vgl. IG Kultur. Stagnation und Erosion: Das neue Kunst- und Kulturbudget. 2018a., siehe: <https://igkultur.at/kunst-und-kulturbudget-2018-2019> (12.12.2018)

Besucher\*innen und Nichtbesucher\*innenforschung investiert. Natürlich ist es wichtig zu erkennen und analysieren, wer das Publikum eine Kultureinrichtung ist und auch welche Teile der Bevölkerung sehr selten oder gar nicht mit einer Kultureinrichtung in Berührung kommen. Im Gegensatz zu großen Kulturinstitutionen ist es für die meisten Kulturinitiativen finanziell und personaltechnisch schlichtweg unmöglich, eine umfassende Besucher\*innen- und Nichtbesucher\*innenforschung durchzuführen. Vieles wird intuitiv und durch persönliche Einschätzungen bewertet und gründet auf einen glaubwürdigen „Publikumsaufbau“ und eine „Publikumspflege“, die sehr oft jahrzehntelang im permanenten Austausch mit der umgebenden, vielfach aktiv eingebundenen Bevölkerung entwickelt wurde. Ich versuche im folgenden Text genauer zu analysieren, was das Spezielle an den Besucher\*innen der Kulturinitiativen ist und wie sie sich von den eher klassischen Kultureinrichtungen unterscheiden. In den letzten Jahren haben große Kulturinstitutionen schon Vieles übernommen, was in den Kulturinitiativen schon spätestens seit den 70er-Jahren erfolgreich praktiziert wurde. Ein wesentlicher Unterschied bleibt: Die glaubwürdige Entstehung aus und mit Unterstützung, Mitsprache und optimalerweise auch Mitbestimmung der Bevölkerung im Gegensatz zur oftmals Top-down-Entstehung von öffentlich geförderten Kulturinstitutionen.

Bei Kulturinitiativen im Allgemeinen und noch viel mehr bei Kulturinitiativen mit einer breit aufgestellten soziokulturellen Ausrichtung kommt man mit Publikums- oder Besucher\*innenforschung nicht wirklich weiter, da es oft nicht um konsistente Angebotsformate und spezifische Zielgruppen geht, sondern vielmehr um die Transformation des Kulturell-Gesellschaftlichen<sup>124</sup>. Wie die Kulturinitiative als Ganzes wirkt, mit dem sozialen Umfeld reagiert oder sich im zeitlichen Verlauf verändert, erfolgreich ist oder nicht, lässt sich noch viel weniger als bei klassischen Kultureinrichtungen auf die Frage nach dem Publikumsaufkommen reduzieren. Kulturinitiativen sind trotz grundlegender Vergleichbarkeit zudem sehr unterschiedlich, verfügen meist über eine prägende Gründungs- und Entwicklungsgeschichte und betten sich in ihr spezifisches Umfeld ein. Sehr entscheidend ist oft auch der Kreis kooperierender Partner aus dem lokalen Netzwerk. Eine verwendbare Untersuchung, Forschung oder Statistik gibt es nicht wirklich. Für die

---

<sup>124</sup> Vgl. Tobias J. KNOBLICH, Forschungsfragen- und -befunde zur Publikumsentwicklung im Bereich Soziokultur, in: Patrick GLOGNER-PILZ (Hg.), Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum : Forschungsfragen und –befunde, Wiesbaden, 2016, S. 370 ff

Kulturinitiativen selbst würde eine dafür nötige Erhebung und Erforschung schlichtweg an den dafür nötigen Mitteln scheitern. Die IG Kultur oder KUPF, die Kulturplattform Oberösterreich, versuchen da ansatzweise mehr Licht in die Sache zu bringen. Es fehlt ihnen aber auch an bezahltem, ausreichend und hinreichend qualifiziertem Personal und sie müssen sich fast vollständig auf ehrenamtliche Mitarbeiter\*innen stützen. Publikum bedeutet bei Kulturinitiativen mehr als die über verkauften Eintrittstickets oder in konkreten Veranstaltungen zählbaren Menschen. Vielmehr geht es um:

- angebotene Veranstaltungen, Kurse und Workshops
- selbstorganisierte Kultur und Kunst unterschiedlicher Genres
- die Wirkung der Teilnehmer\*innen in ihr Lebensumfeld/Aktionen im Gemeinwesen
- Stärkung der Community, Bildung von Gemeinschaft
- Engagementförderung und gezielte Förderung/Aktivierung des Laienschaffens
- eigenständige Nutzung von Raum, Technik und Netzwerken
- Kooperationen über den Kulturbereich hinaus, etwa in die Bereiche Soziales, Bildung, Umwelt hinein
- offene Treffs und zwanglose Begegnung (auch in der kommunikativ eingebundenen, methodisch gedachten Gastronomie)
- Projektarbeiten mit unterschiedlichen Partnern und Zielhorizonten u.v.m.

Sehr wichtig für die Funktionsfähigkeit einer Kulturinitiative ist der Grad ihrer Authentizität, Glaubwürdigkeit und die Einbettung in ihrem Umfeld. Das lässt sich nicht primär durch die Zufriedenheit des Publikums ausdrücken, sondern viel mehr im sozialen Akzeptanzgrad (vor allem spezifischer Milieus), in der gesellschaftspolitischen Wirkung (Debattenkultur, Einfluss auf kommunalpolitische Entscheidungen, Mobilisierungsfähigkeit, Einbindung in gesellschaftsrelevante Projekte, aber auch wirksamer Widerstand oder gar Protest) und Wahrnehmbarkeit. Das gilt vor allem, wenn es um unbequeme, nicht erfolgsversprechende oder experimentelle Ansätze geht. Erfolg kann insofern auch eine klare Haltung bedeuten, die recht wahrscheinlich zu keinem Publikumserfolg führt. Hier kann die Reduktion auf Angebote mit möglichst breiter Nachfrage an der nötigen Glaubwürdigkeit kratzen. Eine glaubhafte Kulturinitiative sollte die Fähigkeit haben, bestimmte Szenen zu bündeln, sich zu

engagieren, Nischen nicht außer Acht zu lassen und Partizipation, optimaler Weise über mehrere Generationen, auf vielen Ebenen zu ermöglichen. Bei vielen engagierten Projekten geht es erstmals viel mehr um Aktivierung als um Publikumsgewinnung. Insofern würde es Sinn machen, die Besucherforschung zu erweitern und zumindest mit einer Wirkungsforschung zu ergänzen, sofern nicht nur Teilaspekte in Ansprache und Resonanz beleuchtet werden sollen.

Oft geraten unabhängige Kulturinitiativen in das Fahrwasser von anderen Kulturakteur\*innen und Kulturinstitutionen. Im Gegensatz zu kommerziellen Anbietern, die einen Markt bedienen, und kommunalen Angeboten, die in Form eines tradierten Gefüges von Institutionen im Sinne des öffentlichen Kulturauftrag agieren, stellt sich eine kritische und selbstverwaltete Kulturinitiative als frei-gemeinnützige Organisation in ein komplexeres Verhältnis. Die Position zwischen Selbstermächtigung und öffentlich geförderter Instanz wandelt sich auch häufig: Sie kann Ergänzung, Konkurrenz, klientelorientiert, selbstreferentiell, partiell marktrelevant und Vieles mehr und vor allem gleichzeitig sein. Größere Kulturinitiativen treten durchaus grenzgängerisch auf: Ihre Partyschiene kann Konkurrenz für örtliche Marktteilnehmer bedeuten und wird mitunter auch als Marktverzerrung gedeutet, eine Programmschiene kann sozialpädagogische Angebote der Region oder Stadt (z.B. Kinder- u. Jugendtheaterprogramm, Kinderfilmfestival) ergänzen oder gar kompensieren. Da für den Kampf ums wirtschaftliche Überleben oft Programmschienen wichtig sind, die nach einer Aufbauphase nur noch geringe Kosten verursachen und optimaler Weise durch Publikumserfolg getragen werden, sind unterschiedliche Identitätsbilder und Wirkungsabsichten wahrnehmbar. Was schlussendlich die tatsächlichen Wirkungen sind, bleibt meist frei interpretierbar und ist jedenfalls kaum messbar. Viele Kulturinitiativen sehen sich nach wie vor als mehr als nur Veranstalter, sie erheben den Anspruch, das Gemeinwesen zu durchdringen. Die Frage ist also nicht nur, wie Kulturinitiativen Publikum an sich binden, sondern wie sie mit der Gesellschaft interagieren oder aber auch in kritische Distanz zu dieser gehen.

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die Kommunalpolitik und -verwaltung die Etablierung der größeren Kulturinitiativen eher duldet als euphorisch begrüßt. Das ändert sich auch kaum und wann dann sehr schleppend. Die Entstehung aus linken Protestbewegungen heraus macht sie eher zu einem „Feindbild“ gegenüber dem oft etwas

konservativeren Mindset der Kulturpolitik und Kulturverwaltung. Die Kulturinitiativen werden voraussichtlich um Zuschüsse bangen müssen und gut möglich, dass sie trotz des geringen Anteils am Gesamtkulturbudget und dem überschaubaren Einsparungspotential als Erste mit Kürzungen konfrontiert werden. Große Kulturinitiativen kann man als vorerst letzte Institutionalisierung im Kulturbereich werten. Sie reihen sich trotzdem in eine inzwischen unüberschaubare Angebots- und Aktionspalette freier Kultur ein, die insgesamt unter prekären Rahmenbedingungen arbeitet.

Bei vielen Einrichtungen ist eine Ausweitung des Angebots auf neue Genres und Kunstformen erkennbar, wobei auch die Scheu vor Formaten abnimmt, die früher der Unterhaltungskultur zugeschrieben wurden. Die Breite umfasst alle künstlerischen Sparten, Musik, Party, Comedy, Kabarett, Ausstellung, Kleinkunst, Theater, Tanz, Performance, Literatur, Lesung, Poetry Slam, neuer Zirkus, Diskussion, Film, Fest und Festival, wobei Livemusik meist für den größten Publikumszuspruch sorgt. Die damit verbundene Durchlässigkeit und sich reduzierende Abgrenzung zur Hochkultur sagen etwas über Erfahrungen mit Publikum in einer sich verändernden Gesellschaft und Angebotskulisse aus. Es dürften nicht primär Ergebnisse eines novellierten Selbstverständnisses sein, dafür fehlen auch die programmatischen Belege<sup>125</sup>.

Ein wichtiger Faktor, der Kulturinitiativen vergleichbarer mit dem kommerziellen Kulturangebot macht, ist die Notwendigkeit, Eigenmittel zu erwirtschaften und damit einen Spagat zwischen Erfolg und politischer Wirkungserzielung zu wagen. Inzwischen kommt es auch öfters vor, dass Kulturinitiativen Vereinbarungen mit Stadt oder Gemeinde eingehen, sie folgen also auch bestimmten Zweckbündnissen neben der partiellen Marktrelevanz<sup>126</sup>. Darüber hinaus haben die Kulturinitiativen auch ihre Rolle als Karriereeröffner ausgebaut. Viele Künstler – gerade im Bereich Kabarett und Musik – starten ihre Laufbahn dort. Was aber bleibt und neben der programmatischen Konstanz auch als Gefahr gewertet wird, ist der zielgruppen- und generationsübergreifende Anspruch, der zu Profilverwässerungen führen kann und in der veränderten Marktsituation problematisch ist.

---

<sup>125</sup> Vgl. Tobias J. KNOBLICH, Forschungsfragen- und -befunde zur Publikumsentwicklung im Bereich Soziokultur, in: Patrick GLOGNER-PILZ (Hg.), Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum : Forschungsfragen und –befunde, Wiesbaden, 2016, S. 380ff

<sup>126</sup> Vgl. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hg.), 2010: Ist Soziokultur lehrbar? Dokumentation des Forschungsprojektes › Arbeit und Wirkungsweise von soziokulturellen Zentren als Berufsfelder für Absolventen von Kulturstudiengängen. Materialien Heft 12, Bonn

Ich beziehe mich in dieser Arbeit sehr oft auf Literatur und Statistik aus Deutschland. Das hat den ganz einfachen Grund, dass es wesentlich breiter gefächerte Literatur und umfassendere Statistiken für Deutschland gibt. Österreich hinkt da leider sehr hinterher. In Österreich hat sich der Begriff Kulturinitiativen gut etabliert und wird mittlerweile auch seit Mitte/Ende der 1990er-Jahre in den LIKUS (Länderinitiative Kulturstatistik) Statistiken berücksichtigt. Leider fehlt immer noch eine durchgehende österreichweite Übersichtlichkeit und Vergleichbarkeit. Oft werden Bereiche bei den Kulturinitiativen, die dort nichts verloren haben (in Vorarlberg etwa landeseigene Kulturhäuser, Kosten der Kulturabteilung usw.). In Deutschland wird adäquat zu den österreichischen Kulturinitiativen der Begriff soziokulturelle Zentren/Initiativen verwendet. Die IG Kultur Österreich als Interessensgemeinschaft für autonome Kulturarbeit und Interessensvertretung von mehr als 550 autonomen Kulturinitiativen<sup>127</sup> definiert Kulturinitiativen folgendermaßen: Freie Kulturinitiativen arbeiten selbstbestimmt und kontinuierlich im Bereich der zeitgenössischen Kulturvermittlung und -produktion. Sie sind inhaltlich unabhängig von Gebietskörperschaften und Einrichtungen der öffentlichen Hand sowie von Parteien, Kammern und Religionsgemeinschaften. Die Arbeit der freien Kulturinitiativen reicht von Theater-, Performance- und Tanzarbeit über interdisziplinäre Kunst- und Vermittlungsprojekte bis hin zu Veranstaltertätigkeiten im Musik-, Literatur- und Kunstbereich.

Gereinigt von den Turbulenzen der politischen Durchsetzung und der Etablierung soziokultureller Angebote im Portfolio der Kultursparten ergeben sich Grundkonstanten der Arbeit soziokultureller Zentren, die die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ in Auswertung einer Erhebung wie folgt komprimiert hat:<sup>128</sup>

- beteiligungsorientierte, spartenübergreifende Kulturpraxis mit Schwerpunkt auf Kinder- und Jugendarbeit unter Einbeziehung von sozialer Arbeit, Umweltsachen, Bildung und demokratischer Praxis
- nichtkommerzielle Ausrichtung der Angebote, kulturelle Standortsensibilität und Engagement für das Gemeinwesen

---

<sup>127</sup> IG Kultur Österreich, Vereinsbegriff, in: <https://www.igkultur.at/organisation/verein> (03.04.2019)

<sup>128</sup> Vgl. Tobias J. KNOBLICH, Forschungsfragen- und -befunde zur Publikumsentwicklung im Bereich Soziokultur, in: Patrick GLOGNER-PILZ (Hg.) / Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum : Forschungsfragen und –befunde, Wiesbaden 2016, S. 376-377

- niedrigschwellige Angebote, die auch benachteiligten Bevölkerungsgruppen den integrativen Zugang durch offene Treffs, Veranstaltungs- und Kreativangebote ermöglichen
- Förderung kreativer Eigentätigkeit und Vermittlung zwischen professioneller Kunstproduktion und selbstorganisiertem künstlerisch-kulturellem (Deutscher Bundestag 2008)

Soziokultur lebte lange aus einer dezidiert kapitalismuskritischen Haltung. Ihre Angebote wie Produkte zu verstehen, einen Markt zu simulieren und jenseits der Fundamentalkritik an der affirmativen Kultur an einem Wettbewerb um ein Publikum teilzunehmen, läuft der aufklärerischen, zuweilen revolutionären Gesamtgeste entgegen.

Dies ist in der Tat erst eine spätere Perspektive, als Soziokultur im Zuge ihrer Anerkennungsgeschichte (vgl. Deutscher Bundestag 1990) sowie im Rahmen ihrer Selbstfindung als fester Bestandteil der kulturellen Infrastruktur und nicht mehr als Gegenkultur oder Substitut gehandelt wird.

Verbindendes Element in Europa ist die Geschichte sozialer Bewegungen, politischer Proteste und der Aneignung von Raum für neue oder alternative Projekte. Selbstverwaltung, Basisdemokratie und Autonomie sind generationelle, aber auch europäische Themen, die Veränderungsprozesse widerspiegeln und gegen die strikte Unterscheidung von Angebot und Nachfrage angehen, vielmehr auf Begegnung, Engagement, Selbstverwirklichung und Kommunikation im Gemeinwesen setzen.

Kunst und Kultur also für die Gesellschaft nutzbar zu machen, scheint Audience Development und Soziokultur gemeinsam in den Blick zu nehmen. Und dennoch sind genau diese Ziele am schwersten messbar. Bisher gelingt die Erarbeitung von Methoden noch kaum, die die Erreichbarkeit dieser Ziele in der Soziokultur belegen oder gar optimieren helfen. Die methodische Schwierigkeit beginnt – wie oben beschrieben – schon beim Publikumsbegriff, zieht sich durch die unterschiedlichen Aktionsformen und angesprochenen politischen Felder (nicht nur Kulturpolitik) und ist letztlich mit der Vielfalt und Heterogenität der Praxisformen und dem Fehlen der Gesamtwirkungsbilanz einer Einrichtung konfrontiert.

Allein an dieser Aufgabenstellung wird noch einmal deutlich, dass es das Publikum für Soziokultur nicht geben kann, ja dass selbst die Eingrenzung spezifischer,

einrichtungsübergreifend darstellbarer Grundpublika nur sehr schwer möglich scheint. Positiv allerdings fällt auf, dass die Anregungen, die Birgit Mandel für die Befassung mit Audience Development in Deutschland gibt, mit soziokulturellen Ansätzen korrespondieren: Sie empfiehlt, dass wir den Künsten mehr gesellschaftsveränderndes Potenzial zutrauen und einen neuen Förderschwerpunkt etablieren, der die Integration sozial benachteiligter Bevölkerungsgruppen ins Zentrum rückt.<sup>129</sup>

### 3.1.1 Statistische Auswertungen Deutschland und Österreich

Um den Umfang und die gesamtgesellschaftliche Bedeutung von Kulturinitiativen (Österreich) und soziokulturellen Zentren (Deutschland) etwas besser zu veranschaulichen, führe ich einige Zahlen und Statistiken in den Kapiteln 5.1.2 bis 5.1.5 an. Sie sollen auch dabei helfen, deren Besonderheit und Unterschiedlichkeit im Vergleich zu anderen Kulturanbietern darzustellen.

Die Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V. veröffentlicht seit den 1990er-Jahren in ca. 2-3-jährigen Abständen die Publikation „Soziokulturelle Zentren in Zahlen“. Die unten angeführten Zahlen / Tabellen / Statistiken stammen aus: „Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017“. Die Fragebögen wurden an die 530 Mitgliedseinrichtungen ausgesendet und beruhen auf den Angaben von 255 Einrichtungen.<sup>130</sup>

Die Bedeutung der soziokulturellen Zentren in Deutschland spiegelt sich auch in den Zahlen wider: Bei 294.000 Veranstaltungen und Angeboten werden 12 Millionen Besuche im Erhebungszeitraum verzeichnet. Das sind durchschnittlich 800 Veranstaltungen und 33.000 Besuche pro Tag! Dabei kommen zwei Drittel zu Einzelveranstaltungen wie Konzerten, Lesungen oder Theateraufführungen. Diese machen jedoch nur ein Viertel aller Angebote der Zentren aus: Drei Viertel sind kontinuierliche und offene Angebote. Der überwiegende Teil der Veranstaltungen und Projekte wird selbst konzipiert oder gemeinsam mit Partner\*innen durchgeführt. Das zeigt: Ein soziokulturelles Angebot ist nichts von der

---

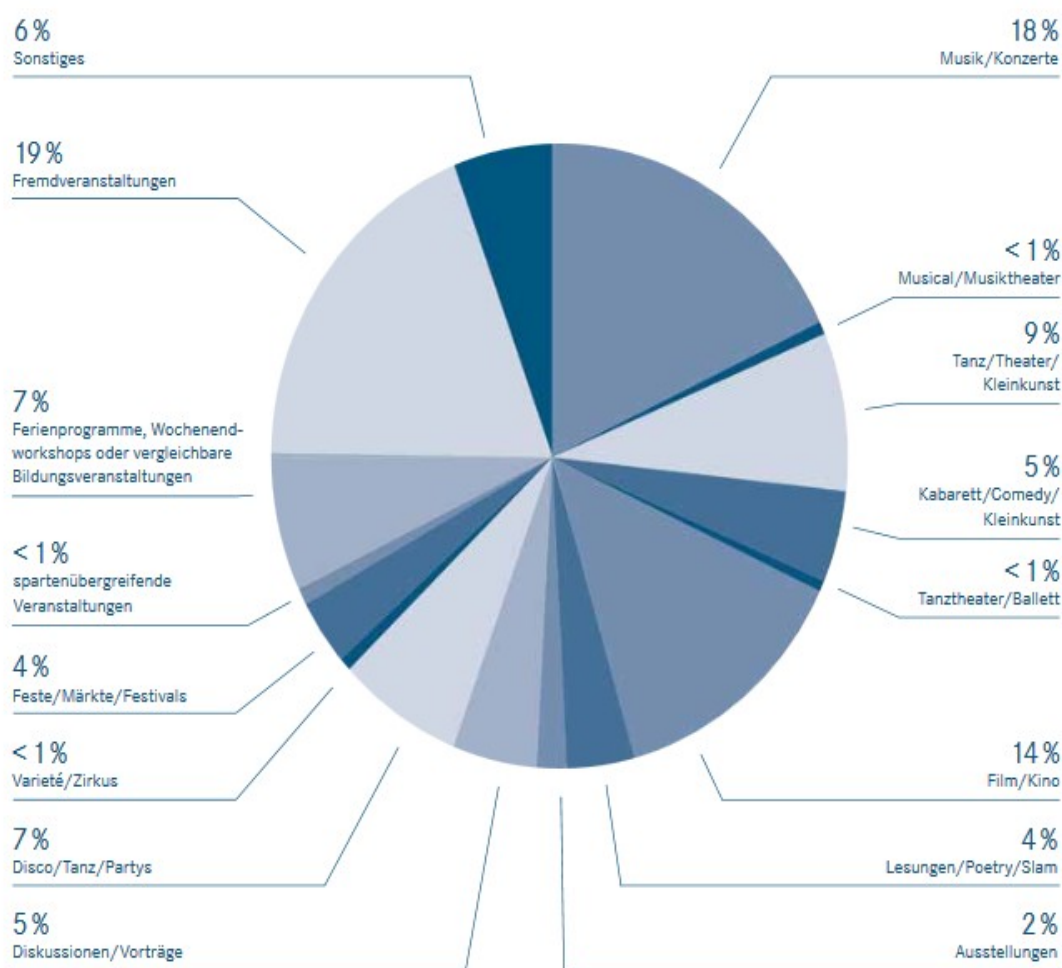
<sup>129</sup> Vgl. Birgit MANDEL, Audience Development, Kulturmanagement, kulturelle Bildung : Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung, München 2008

<sup>130</sup> Vgl. Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (04.04.2019)



Stange. Für Österreich gibt es leider nicht so umfassende Erhebungen. Ich führe weiter unten einige Zahlen, Statistiken und Diagramme des alternativen Kulturberichts 2015 der IG Kultur an, die für eine Vergleichbarkeit mit den Zahlen der soziokulturellen Zentren in Deutschland geeignet sind. Von den 765 befragten Kulturinitiativen gab es von den Mitgliedern der IG Kultur Österreich (IGKÖ) einen Rücklauf von 25%. Das sind insgesamt 189 Online-Befragungsbögen, die für die statistische Auswertung herangezogen wurden.<sup>131</sup>

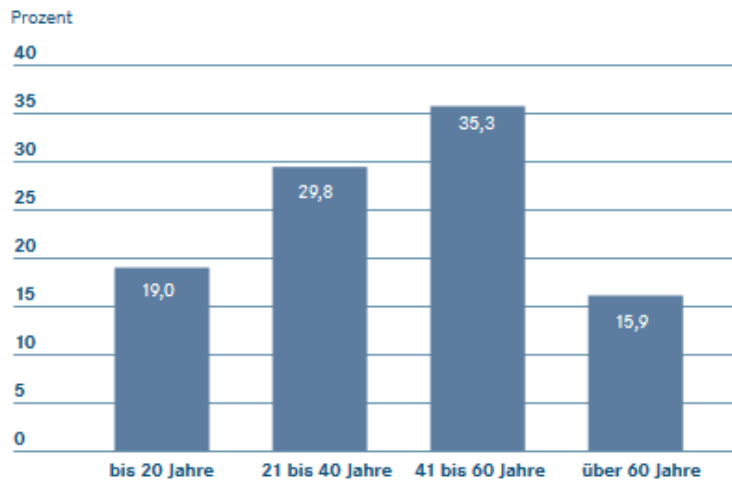
### 3.1.2 Veranstaltungsspektrum und Altersstruktur



**Abb. 6:** Veranstaltungsspektrum Soziokultureller Zentren in Deutschland 2016

<sup>131</sup> Vgl. IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

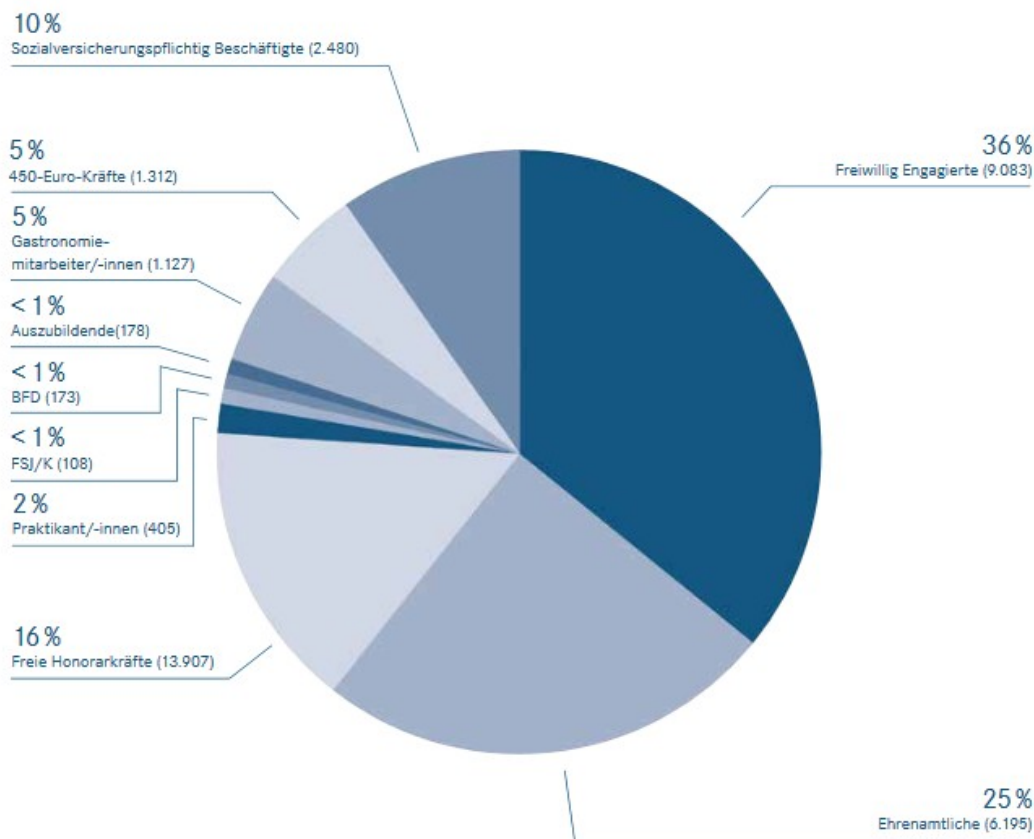
Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)



**Abb. 7:** Altersstruktur der Besucher/-innen Soziokultureller Zentren in Deutschland 2016

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

### 3.1.3 Akteur\*innen in Soziokulturellen Zentren



**Abb. 8:** Akteur\*innen Soziokultureller Zentren in Deutschland 2016

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

### 3.1.4 Einnahmenstruktur

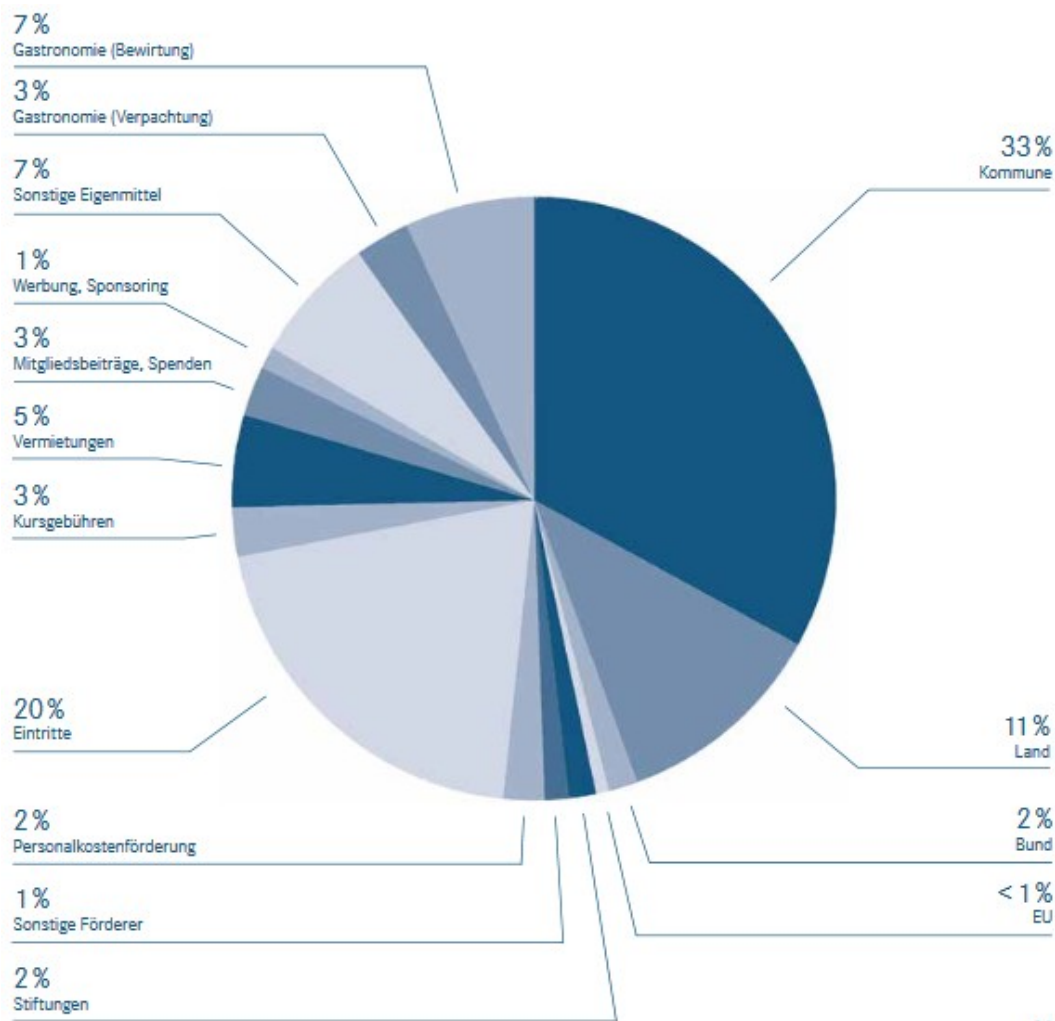
Die Eigeneinnahmen der soziokulturellen Zentren in Deutschland betragen 2015 insgesamt 82,7 Millionen Euro. Die Gesamteinnahmen betragen inklusive Förderung 170,5 Millionen Euro. Die Eigeneinnahmen machen davon knapp 49 Prozent aus (gegenüber 48 Prozent vor zwei Jahren). Öffentliche Zuschüsse für die kontinuierliche Arbeit – institutionelle Förderung – betragen insgesamt 61,5 Millionen Euro, das entspricht 36 Prozent der Gesamteinnahmen. Sie stammen überwiegend von den Kommunen. Die weiteren Zuschüsse in Höhe von 26,3 Millionen Euro sind als Projektförderung zweckgebunden für einzelne Aktivitäten oder Investitionen geflossen. Sie stammen etwa von Kommunen, Ländern, Bund, EU und aus unterschiedlichen Töpfen (Kultur, Bildung, Jugend, Soziales usw.). Die Ausgaben der

soziokulturellen Zentren in Höhe von insgesamt 166,1 Millionen Euro verteilen sich auf Personalkosten, Veranstaltungsausgaben, Betriebskosten, investive Ausgaben und Gemeinkosten.

Beträge in Euro					
	Institutionelle Förderung	Projektförderung	Baukostenförderung	Summe	Prozent
<b>Kommune</b>	51.403.248,00	4.204.388,00	893.711,00	56.501.347,00	33
<b>Land</b>	10.077.742,00	6.443.878,00	2.993.513,00	19.515.133,00	11
<b>Bund</b>		2.897.717,00	31.653,00	2.929.370,00	2
<b>EU</b>		348.687,00	55.593,00	404.280,00	< 1
<b>Stiftungen</b>		2.788.908,00	118.300,00	2.907.208,00	2
<b>Sonstige</b>		1.781.377,00	278.328,00	2.059.705,00	1
<b>Personalkostenförderung (Beschäftigung und Freiwilligendienste)</b>				3.472.746,00	2
<b>Institutionelle Förderung gesamt</b>	61.480.990,00 (36%)				
<b>Projektförderung (inklusive Bau und Personal) gesamt</b>		26.308.799,00 (15%)			
<b>Förderung gesamt</b>				87.789.789,00	51
<b>Eigenmittel</b>					
Eintritte				34.708.370,00	20
Kursgebühren				4.359.305,00	3
Vermietungen				8.611.857,00	5
Mitgliedsbeiträge und Spenden				5.082.018,00	3
Werbung und Sponsoring				1.480.368,00	1
Sonstige				11.634.142,00	7
Gastronomie (Verpachtung)				4.722.257,00	3
Gastronomie (Bewirtung)				12.139.825,00	7
<b>Eigenmittel gesamt</b>				82.738.142,00	49
<b>Einnahmen gesamt</b>				170.527.931,00	100
Multiplikatoreffekt		1,94			
gezahlte Steuern		6.949.353,00			
Anteil Steuern an öffentlichen Zuschüssen		8%			

**Abb. 9:** Einnamestructur Soziokultureller Zentren in Deutschland 2015 (Hochrechnung)

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)



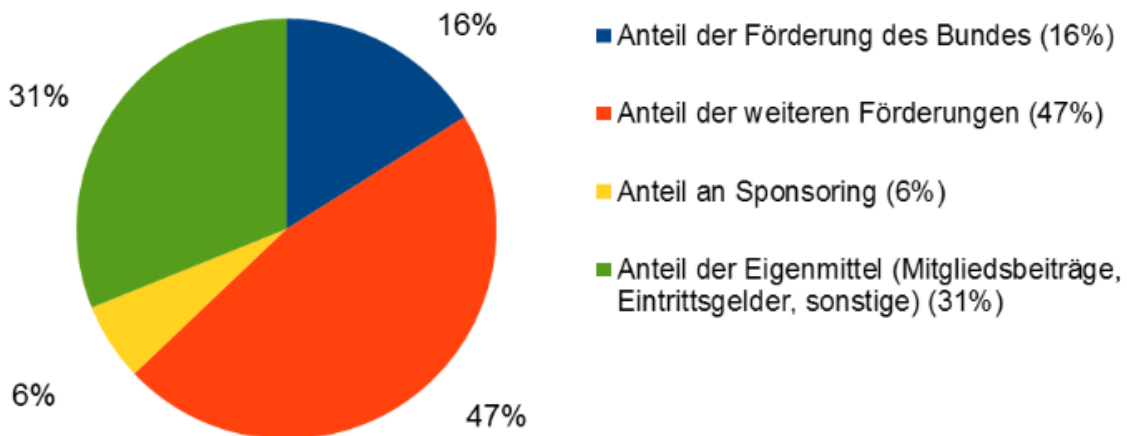
**Abb. 10:** Einnahmestruktur Soziokultureller Zentren in Deutschland 2015 (Hochrechnung)

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

Die durchschnittliche Einnahmenstruktur inklusive Ehrenamt zeigt bei den österreichischen Kulturinitiativen im Vergleich zu den Einnahmen ohne Wertung des Ehrenamtes, dass der Anteil der Eigenmittel auf 45% inklusive Ehrenamt stieg, der Anteil der Förderungen sank hingegen auf 50%. Bei den Förderungen hatte der Bund 13% Anteil und die weiteren Förderungen machen 37% aus. (davon 20% aus den Bundesländern, 13% aus den Gemeinden, 4% von sonstigen öffentlichen Fördergebern und 0,4% aus der EU). Sponsoring hatte einen Anteil von 5%, dieser Anteil ist annähernd konstant zu den Jahren 2013 und 2012 (jeweils 4%). Der Anteil der Bundesförderung ist von 10% (2013 u. 2012) auf die angeführten 13% gestiegen. Der Anteil sonstiger Förderungen betrug im Jahr 2013 nur 35%

(2012 42%). Der Anteil Eigenmittel mit 45% sank von 52% im Jahr 2013 auf denselben Wert wie im Jahr 2012.

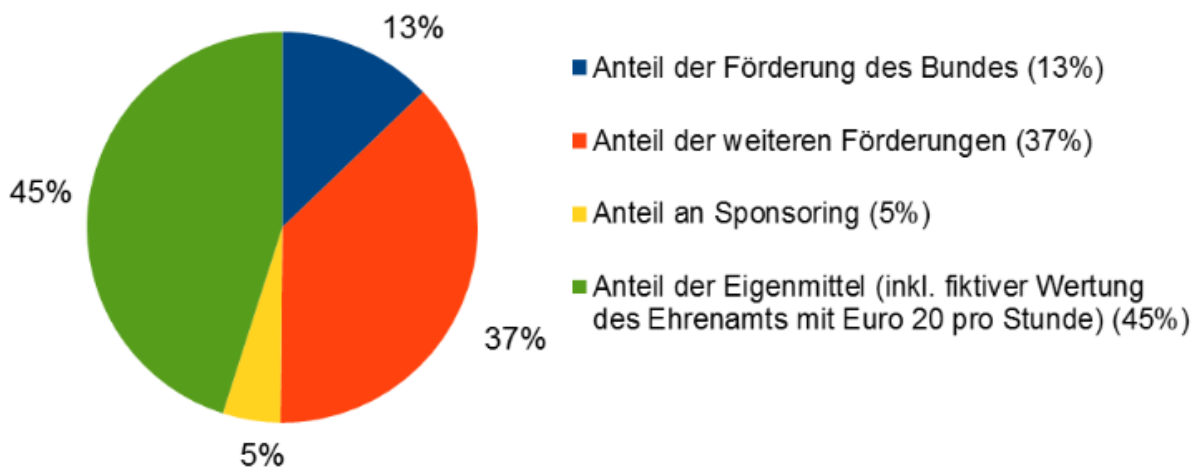
### Durchschnittliche Einnahmenstruktur 2014 (Eigenmittel ohne Ehrenamt)



**Abb. 11:** Durchschnittliche Einnahmenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (Eigenmittel ohne Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

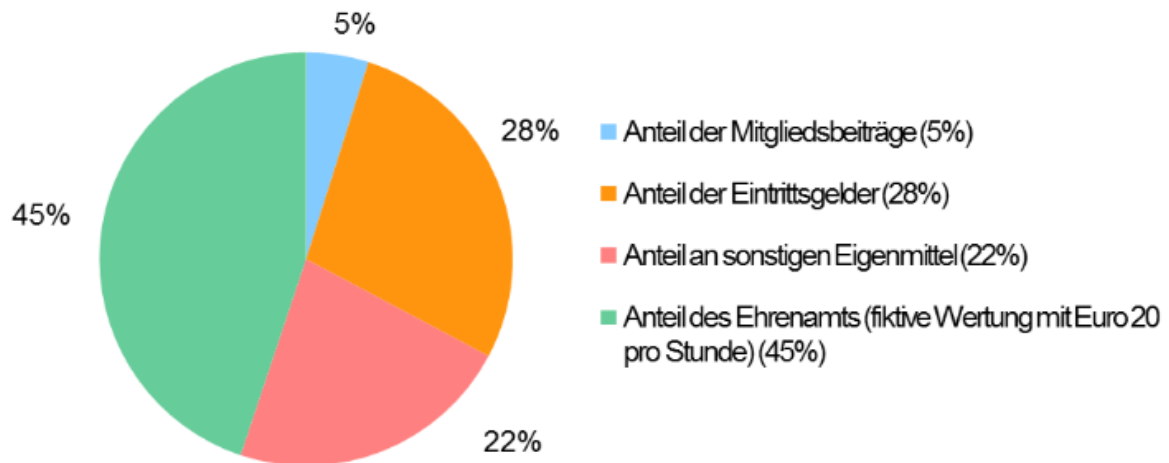
### Durchschnittliche Einnahmenstruktur 2014



**Abb. 12:** Durchschnittliche Einnahmenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (Eigenmittel inkl. Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

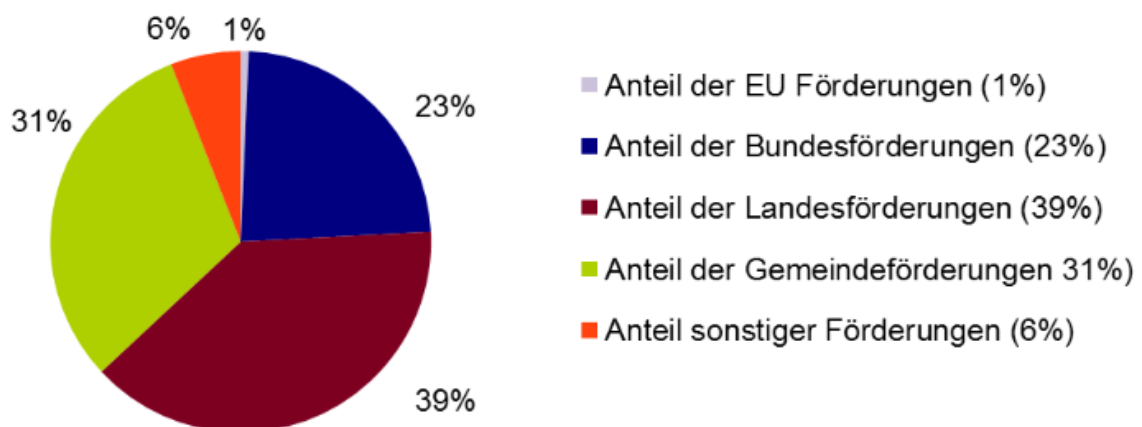
### Durchschnittliche Eigenmittelverteilung 2014



**Abb. 12:** Durchschnittliche Eigenmittelverteilung österreichischer Kulturinitiativen 2014 (Eigenmittel inkl. Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

### Durchschnittliche Verteilung öffentlicher Förderungen 2014

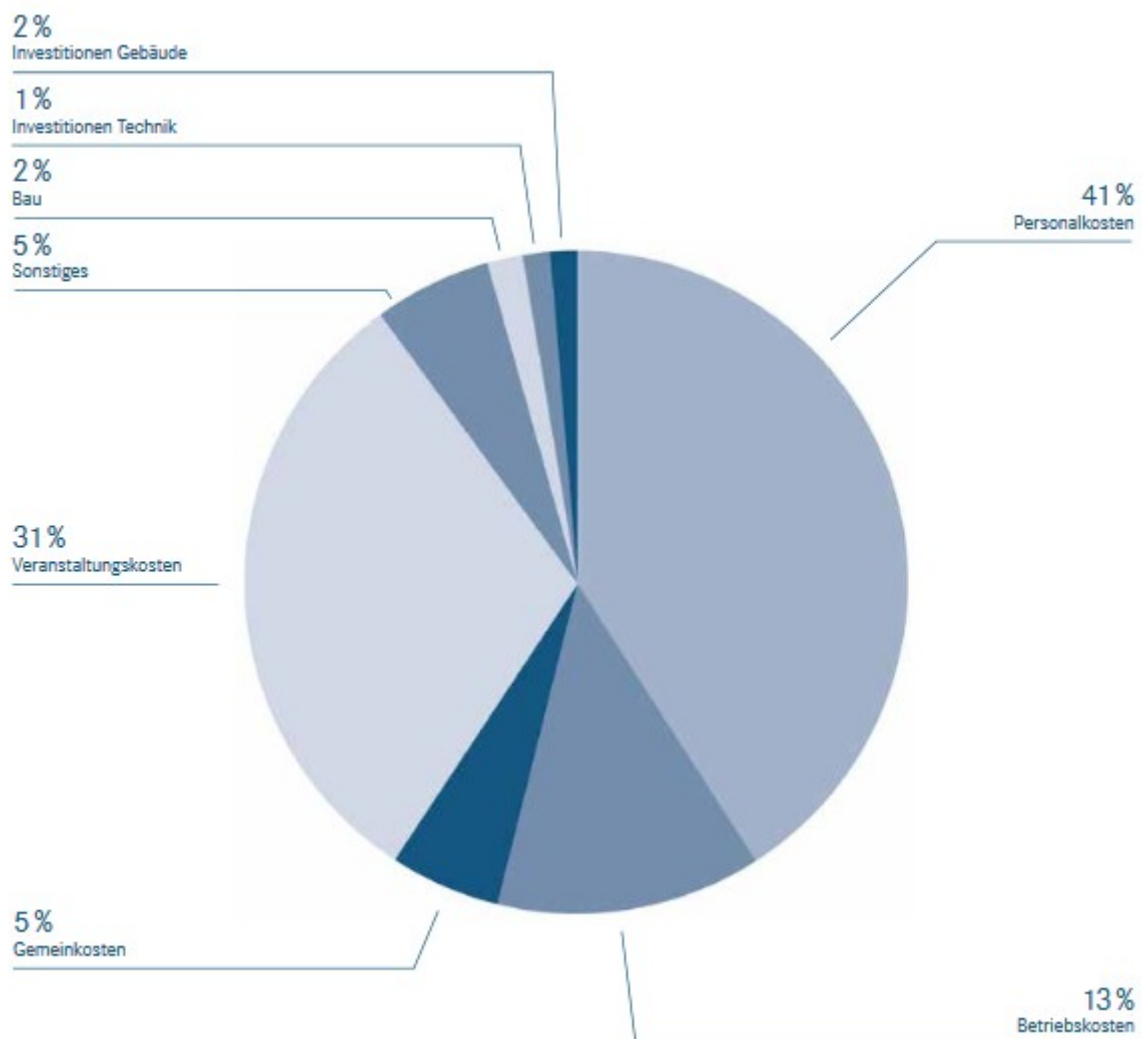


**Abb. 13:** Durchschnittliche Verteilung öffentlicher Förderungen österreichischer Kulturinitiativen 2014

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

### 3.1.5 Ausgabenstruktur

In der Soziokultur in Deutschland wurden 2015 68,2 Millionen Euro an Personalkosten ausgegeben, das entspricht 41 Prozent der Ausgaben. Ein weiterer großer Anteil sind die Veranstaltungskosten mit 50,9 Millionen Euro (31 Prozent der Gesamtausgaben). Geringe Betriebs- und Gemeinkosten (Verwaltung usw.) mit einem Anteil von 13 beziehungsweise 5 Prozent der Gesamtausgaben weisen darauf hin, dass effektiv und wirtschaftlich gearbeitet wird. 7,8 Millionen Euro fließen als Steuern (Einkommenssteuer, Umsatzsteuer, Ausländersteuer usw.) in die öffentlichen Kassen zurück. Das sind 9 Prozent der erhaltenen Zuschüsse. Nach wie vor geben lediglich 21 Prozent der Einrichtungen an, dass sie die Tarifverträge der öffentlichen Hand anwenden. Insbesondere größere Einrichtungen machen Abstriche in der Höhe der Bezahlung, lediglich 11 Prozent der Zentren in der Größenklasse von über einer Million bezahlen tarifgerecht.

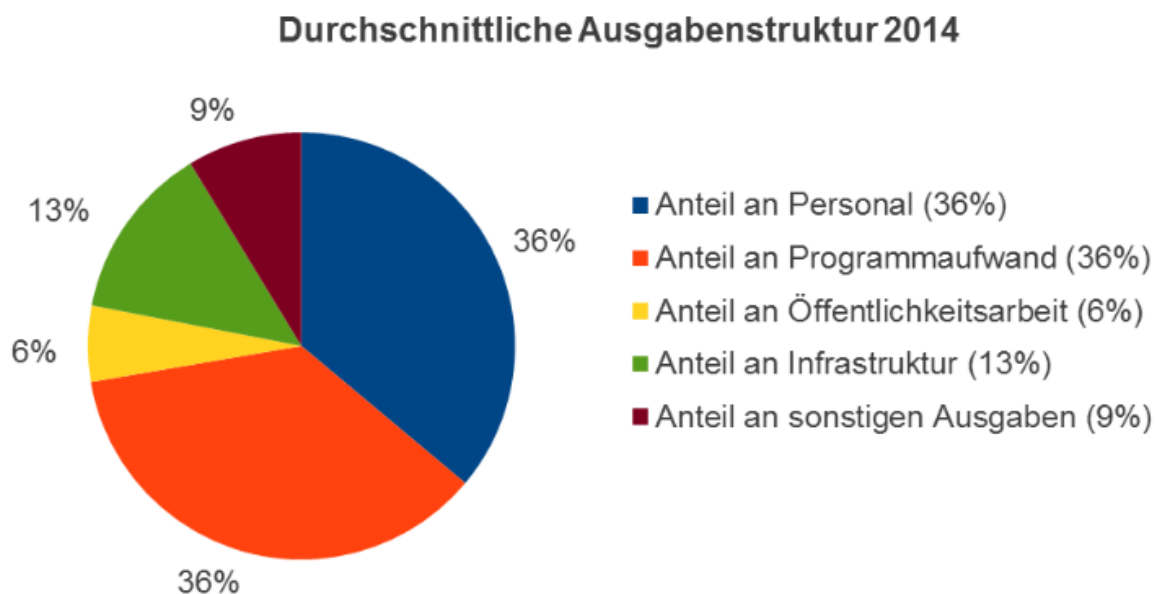




**Abb. 14:** Ausgabenstruktur Soziokultureller Zentren in Deutschland 2015 (Hochrechnung)

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

Die durchschnittliche Ausgabenstruktur der österreichischen Kulturinitiativen für 2014 ist in Abbildung 15 dargestellt. Der Anteil von Personalkosten und Programmaufwand lag im Jahr 2014 bei jeweils 36%. Während damit im Vergleich zum Vorjahr der anteilige Programmaufwand zurückging (40% im Jahr 2013), stieg der durchschnittliche Personalaufwand (28% im Vorjahr). Vor diesem Hintergrund lässt sich die anteilmäßige Verschiebung von den Programm- in Richtung Personalausgaben erklären: 2014 haben deutliche größere Kulturplayer mit einem entsprechenden Personalbudget an der Befragung teilgenommen, als dies in den Jahren zuvor der Fall war. Wie der Medianwert aufzeigt, können sich die meisten Kulturinitiativen – wenn überhaupt – nur in sehr geringem Maß bezahlte Arbeitsstunden leisten.<sup>132</sup>

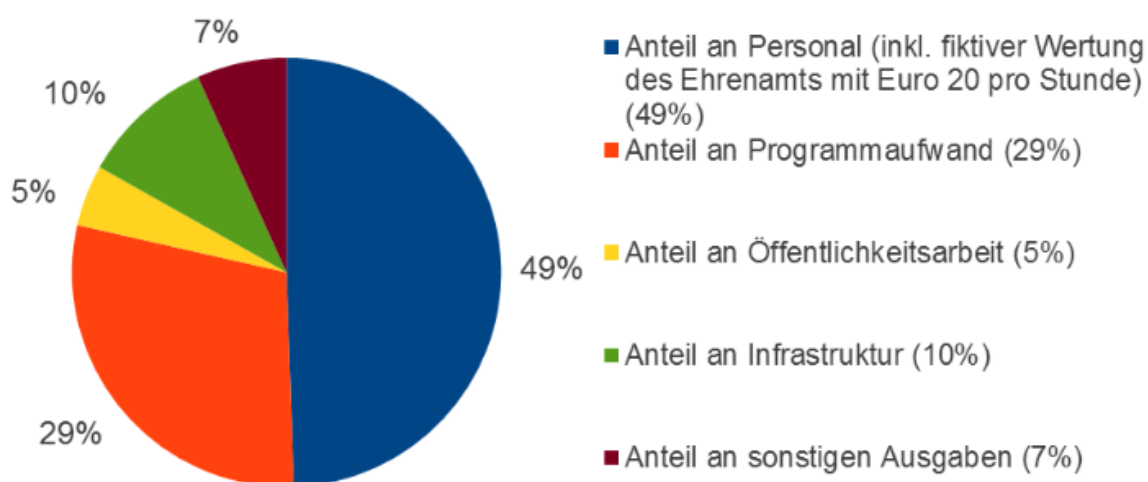


**Abb. 15:** Durchschnittliche Ausgabenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (ohne Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

<sup>132</sup> Vgl. IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

### Durchschnittliche Ausgabenstruktur (inkl. Ehrenamt) 2014



**Abb. 16:** Durchschnittliche Ausgabenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (inkl. Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

## 3.2 Kulturinitiativen als „dritte Orte“

Sehr allgemein gesprochen sind Dritte Orte Plätze des Zusammentreffens und bieten Menschen die Möglichkeit der möglichst niederschweligen Begegnung über Kunst und Kultur im direkten und nahen Lebensumfeld. Vor allem Kultureinrichtungen, die nicht zentral in großen Städten oder Metropolen stehen, definieren sich neu als Ankerpunkte für kulturelle Vielfalt, als ein Beitrag der Kultur zur Stärkung des gesellschaftlichen Zusammenhaltes. Ich gehe folgend im Kapitel 3.2.2 genauer auf die Theorien zu „dritten Orten“ und Thirdspaces von Oldenburg, Bhabha, Appadurai, Said und Soja ein.

### 3.2.1 Kulturinitiativen als Dritte Orte nach Oldenburg

Oldenburg arbeitet acht grundsätzliche Eigenschaften von „dritten Orten“ heraus, die einen öffentlichen und wirksamen „Thirdspace“ ausmachen<sup>133</sup>:

#### 1. Neutraler Boden

Der „dritte Ort“ befindet sich auf neutralem Boden. Oldenburg betont «the importance of neutral ground and the kinds of relationships, interactions, and activities to which it plays host» (ebd.: 23). «The banquet table and coffee counter bring people together in an intimate and privat social fashion – people who would not otherwise meet in that way» (ebd.).

#### 2. Gleichheit der Versammelten

Am „dritten Ort“ herrscht unter den Versammelten grundsätzliche Gleichheit, unabhängig von ihrer Herkunft, ihren Fähigkeiten oder Überzeugungen (ebd.: 23). Oldenburg spricht dabei von einer „reinen Sozialität“ (pure sociability). Die Menschen kommen aus keinem anderen Grund zusammen als dem freudigen Interesse an der

---

<sup>133</sup> Vgl. Ray OLDENBURG, *The great good place: cafés, coffe shops, bookstores, bars, hair salons and other hangouts at the heart of a community*, New York 1989, 1997, 1999, S. 22-43

persönlichen Begegnung jenseits von alltäglichen Zwecken, Verpflichtungen und Rollen („of engaging their personalities beyond the contexts of purpose, duty, or role“ (ebd.)).

### 3. Kommunikation als Hauptaktivität

Die am „dritten Ort“ vorzufindende Hauptaktivität ist Kommunikation: „communication is [...] the sine qua non of the third place“ (ebd.: 26). Zugleich sind die „dritten Orte“ auch der Platz natürlicher Eloquenz der „einfachen Leute“, die der akademischen Rhetorik häufig überlegen ist (vgl. ebd.: 30).

### 4. Zugänglichkeit/Zugehörigkeit

„Dritte Orte“ sind grundsätzlich für alle frei zugänglich und offen (ebd.: 32). Oldenburg illustriert dieses Kriterium am Begriff des britischen Pubs als ein für alle zugängliches „Lokal“ (ebd.: 33).

### 5. Stammkunden

„Dritte Orte“ haben Stammkunden, d. h. regelmäßige Gäste (ebd.: 33): „Third places are dominated by their regulars but not necessarily in a numerical sense. It is the regulars, whatever their number on any given occasion, who feel at home in a place and set the tone of conviviality“ (ebd.: 34). „Dritte Orte“ sind zugleich inklusive Orte. Auch neue Gäste erhalten Zugang.

### 6. Schlichtheit

„Dritte Orte“ erscheinen als äußerlich schlichte Orte und sind unkommerziell (ebd.: 37): „When people consider the establishment the „in“ place to be seen, commercialism will reign. When that happens, an establishment may survive; it may even thrive, but it will cease to be a third place [...] Finally, the low visual profile typical of third places parallels the low profile they have in the minds of those who frequent them“ (ebd.: 37).

### 7. Spielerische Gestimmtheit

„Dritte Orte“ weisen eine spielerische Stimmungslage auf (ebd.: 37): „It may be an impromptu gathering with no set activity at which everyone stays longer than intended because they are enjoying themselves and hate to leave“ (ebd.: 38).

#### 8. Zuhause außerhalb Zuhause

Als erweiterte Bezeichnung „dritte Ort“ entwickelte Oldenburg die Kennzeichnung der informellen Treffpunkte als „Home Away from Home“ (ebd.: 38), als „Zuhause außerhalb von Zuhause“. „Dritte Orte“ bieten dem Individuum (besser noch als Oldenburg dies dem „Zuhause“ zutraut) ein „ebenbürtiges Umfeld“ („congenial environment“) zur persönlichen Entfaltung (vgl. ebd.: 39).

Oldenburgs Verdienst ist es, als Stadtsoziologe den Mangel an informellen öffentlichen Plätzen in den US-amerikanischen Städten und Vororten zu benennen. Er liefert damit eine soziologische Beschreibung des öffentlichen Raums. Die drei Bereiche des Heimischen, der Arbeit und der informellen „dritten Orte“ verfügen nach Oldenburg über jeweils eigene Legitimität und ganz besonders die informellen Treffpunkte müssen seiner Einschätzung nach im Interesse einer lebendigen Gesellschaft im städtischen Raum vorhanden sein (ebd.: 15).

Ray Oldenburg betrachtet den Mangel an „dritten Orten“ als ein Defizit sozialer Resilienz und fehlende Festigung von Nachbarschaften (Communities). Ohne die gemeinsam geteilte Lebenspraxis der Bewohner an vitalen „dritten Orten“ sind sie weniger „erfolgreich“ gegenüber den (soziologischen wie subjektbezogenen) Problemstellungen des modernen urbanen Lebens. „Dritte Orte“ produzieren soziales Kapital mit aus Oldenburgs Sicht auch ökonomischen Effekten. Letztlich leiden auch die innerfamiliären Strukturen auf gesellschaftlicher Ebene unter dem Mangel an informellem Leben, sichtbar etwa an steigenden Scheidungsraten, begründet durch den Wegfall der kompensatorischen Funktion informellen öffentlichen Lebens (vgl. ebd.: 9): „the third place is the people’s own redemy for stress, loneliness, and alienation“ (ebd.: 20).

Aus heutiger Sicht fällt auf, dass es beim aktuellen angloamerikanischen Konzept des Community Buildings um eine folgerichtige Verbindung der von Oldenburg angesprochenen Komponenten von Individuum, Stadt- und Raumplanung geht mit dem Ziel, soziale

Interessen von Bewohner\*innengemeinschaften zu befördern. Kommunales Gemeinwohl, soziale Integrität, Lebensqualität und Standortattraktivität sind ganz wesentliche Bestandteile. Dies schließt also auch wirtschaftliche Akteur\*innen ein. In gewisser Hinsicht kann die gegenwärtige Präsenz des Community Buildings im amerikanischen – und in der Folge auch im globalen – Urbanitätsdiskurs als erfolgreicher und nachhaltiger Einzug der Erläuterungen Oldenburgs in die aktive Raumplanungspraxis ausgelegt werden.<sup>134</sup>

In seinem späteren Buch „Celebrating the third Place“ wird deutlich, dass es Oldenburg besonders um die Eigenschaften der Anziehungskraft, Faszination und Inspiration geht, die von „dritten Orten“ als informellen Plätzen des Austauschs ausgehen.<sup>135</sup>

Der Politikwissenschaftler Robert Putnam, dessen These vom Verfall des „sozialen Kapitals“ in den USA<sup>136</sup> auch im deutschsprachigen Raum viel diskutiert wurde, vertritt wie Oldenburg den Standpunkt, dass es die Beziehungen zwischen den Menschen und das schwindende bürgerschaftliche Vertrauen war, das während der Repression der Reagan-Ära in den Städten massiv für eine ebenso starke soziale Repression sorgte. Seinen ganz besonderen Ausdruck fand dies Putnams Einschätzung nach im Freizeitverhalten der US-amerikanischen Bevölkerung. Putnam beschreibt das informelle öffentliche Leben sinnbildlich mit dem bowlenden Einzelkämpfer, der den vormaligen Teamplayer ablöste. Neben der Diagnose der sozialen Erosion spricht Putnam aber im größeren gesellschaftlichen Kontext auch von den Fähigkeiten öffentlich lebendiger Gesellschaften. Neben den von ihm so bezeichneten „bonding“-Kapazitäten des „binnensozialen Kitts“ spricht er von der Fähigkeit sozialer Gemeinschaften, Diversität und Andersartigkeit zu kompensieren. Dies geschieht, so Putnam, durch soziale „Überbrückung“, die er als zweite wesentliche Funktionalität sozialer Beziehungen in den Begriff des „bridging“ fasst. Er zielt dabei auf die bürgerschaftliche Kapazität von sozialem Vertrauen ab, die den internen sozialen Frieden auch angesichts verschiedener Einwanderungskulturen und Migrationsgruppen zu erhalten hilft.

---

<sup>134</sup> Vgl. Katja DREWS, Kulturtourismus im ländlichen Raum an "dritten Orten" der Begegnung als Chance zur Integration von Kultur- und Tourismusentwicklung, Hildesheim 2016  
[https://hildok.bsz-bw.de/files/729/Drews\\_Kulturtourismus.pdf](https://hildok.bsz-bw.de/files/729/Drews_Kulturtourismus.pdf) (20.05.2019)

<sup>135</sup> Vgl. Ray OLDENBURG, Celebrating the third place. Inspiring stories about the „great good places“ at the heart of our communities. New York 2001

<sup>136</sup> Vgl. Robert D. PUTNAM (2001), Bowling alone. The collapse and revival of American community. New York, NY 2001

Als Effekt sehen Oldenburg wie auch Putnam Entwicklungsstrategien städtischer Gemeinschaften, die in den USA zu einer besonders deutlichen theoretischen Fundierung, alltagspraktischen Betätigung und allgemeinen Praxis des Community Buildings führten. Es ist auch naheliegend, die in diesen Konzepten formulierten positiven sozialen Potenziale auch auf die durch erhöhte kulturelle Beteiligung in Kulturinitiativen und Kulturinstitutionen entstehenden Begegnungspunkte von unterschiedlichen sozialen Schichten anzunehmen und ähnliche, dort stattfindende Effekte zu vermuten.

Oldenburgs Forderung nach den „dritten Orten“ als informelle öffentliche Versammlungspunkte findet in Borwicks Konzept ein Pendant. Auch Borwick befindet den Kunst- und Kultursektor als besonders geeignetes Mittel zur Schaffung von Kommunikations- und Austauschstrukturen in sozialen Räumen.

### 3.2.2 Thirdspace: „Ethnoscapen“ der globalen und lokalen Handlungsebene. Die Konzepte von Bhabha, Appadurai, Said und Soja angewandt auf die Begegnungsebene im Kulturbereich

Um die komplexen Beziehungen der sozialen Koexistenz heterogener Lebenswelten an konkreten lokalen Orten zu erklären, beziehe ich mich weiterfolgend neben Oldenburgs Konzept der „dritten Orte“ auf das theoretische Konzept des Thirdspace. Seit den 1980er-Jahren fand die Auseinandersetzung mit dem „dritten Raum“ Einzug in die Stadtplanung und -geografie, Ethnologie und Anthropologie sowie auch in die Kultur- und Literaturwissenschaften insbesondere in den angloamerikanischen Cultural Studies. Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit der verstärkten Globalisierung und der gleichzeitig wachsenden Relevanz globaler Migrationsrealitäten. Eine wichtige sozial- und geisteswissenschaftliche Grundlage hierfür bildet der postcolonial turn der postmodernen Kulturwissenschaften. Der Theoriediskurs des postcolonial turn legt offen, dass die Lebensrealität und Kultur wachsender Bevölkerungsanteile mit Herkünften aus dem

„globalen Süden“ in den westlichen Metropolen im ideellen Gefolge der früheren kolonialen Machtverteilungen als fremd bleibende „Andersartigkeit“ herabgesetzt werden.<sup>137</sup>

Aus verschiedenen Disziplinen entsteht ein Diskurs über den (Stadt-)Raum und den migrantischen Lebensraum, der sich mit den Phänomenen von kultureller Hybridität (Bhabha), „imaginären Geographien“ (Said), globalen „Ethnoscapes“ (Appadurai) und „real and imagined places“ (Soja) beschäftigt. Es geht dabei hauptsächlich um die Auseinandersetzung von identitätsbezogenen und raumbezogenen Aspekten, um die Diversität verschiedener und gleichzeitig präsenter Lebenswelten an einem Ort sowie die Vernetzung von Einwander\*innenethnien mit ihren Herkunftsregionen. Die spezifischen neuen Nutzungsperspektiven, die die neuen Bewohner\*innen in den Stadträumen entwickeln, werden dabei untersucht. Durch neu entstehende Wege durch das Stadtareal oder in Form von Ausschlüssen lassen die neuen Bevölkerungsgruppen die gesellschaftliche Veränderung sichtbar werden. Globalität offenbart sich damit oft als ein Parallelaspekt zur konkreten Lokalität von Aufenthaltsorten und Stadtgebieten. Diese kritische Geografie und Raumplanung wendet sich hin „zur Mikroperspektive der Raumwirkung von Subjekten, Körpern, Interaktionen, sozialen Beziehungen.“<sup>138</sup> Das Konzept des Thirdspace kommt also einer beschreibenden Handlungsermächtigung der Akteur\*innen im Raum gleich, die zuvor an den Rändern der Gesellschaft und der eurozentristischen Landkarte positioniert waren: „The margin refuses it's place as 'Other'“<sup>139</sup>. Die Handelnden im Raum werden dabei nicht als „das Andere“ aufgefasst und der vormals „binäre Raum“ von Eigenem und Fremden wird aufgebrochen und es entsteht der hybride, multiperspektivische und mehrschichtige „dritte Raum“. Die Theorien des Thirdspace eignen sich gut für eine Reflexion über die Begegnung von Menschen im Umfeld von Kulturanbieter\*innen, da sie genauer auszuloten helfen, was durch die Anwesenheit von ganz unterschiedlichen Menschen diverser Herkünfte an einem konkreten Ort entstehen kann. Nachfolgend zeige ich kurz vier theoretische Herleitungen und soziopolitische Einbindungen des Thirdspace auf, die für den Kulturanbieter\*innenbereich relevant sind.

---

<sup>137</sup> Vgl. Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 2006

<sup>138</sup> Vgl. ebenda, S.290

<sup>139</sup> Edward W. SOJA, Barbara HOOPER, *The Space that Difference Makes. Some Notes on the Geographical Margins of the New Cultural Politics*. In: Keith, Michael, Pile, Steve (Hrsg.): *Place and the Politics of Identity*. London, New York 1993, S. 190



➤ Hybridität, Mimikry, Zwischenraum als Bedingungen der Sprache: Homi K. Bhabha

Der Geisteswissenschaftler Homi K. Bhabha hat durch mehrere Begriffsschöpfungen die Theorie des Thirdspace geprägt. Mit dem Ausdruck der Hybridität beschreibt er u. a. in „The Location of Culture“<sup>140</sup> erstmals das zentrale Bild des „dritten Standorts“, den die (migrantische) Außensicht auf eine dominante umgebende Lebensrealität einnimmt: „For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity for me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it“<sup>141</sup>. Den „dritten Raum“ erklärt Bhabha als diejenige Dimension, in der die Eigenheit verschiedener Identitäten überhaupt als Unterschied aufgefasst werden kann und als Beziehung der Differenz erscheint. Bhabha nimmt besonders die sprachlichen Vorgänge zum Ausgangspunkt und entwickelt daraus seine Theorie des „Zwischenraums“. Mit dem Bild des Treppenhauses umschreibt er Übersetzungen, das „Hin-und-Her“ originaler und „anderer“ Sprachen und Kulturkontexte. Darin begegnen sich beide „Blickrichtungen“, jene der Aufenthaltssprache und jene der Herkunftssprache. Die hegemoniale „Gastgeberkultur“ schließt das Neue, Fremde ein, indem es als „Anderes“ präsent bleibt. Gleichzeitig bleiben migrantische Strategien der Imitation als eine subversive Distanz des „Anderen“ zur Gastgebersprache bzw. –kultur erhalten. Mit dem Begriff Mimikry bezeichnet Bhabha dieses Phänomen. Dadurch bleibt es der als „fremd“ etikettierten Perspektive vorbehalten, die hegemoniale Lebenswelt der Gastgeberkultur durch einen weiteren Horizont (der anderen Kultur, Sprache und Lebenswelt) vom „dritten Standort“ des Anderssein heraus wahrnehmen zu können.

Thirdspace bildet bei Bhabha einen „handlungsträchtigen Zwischenraum“<sup>142</sup>, der Machtverhältnisse, Widerstand und Anderssein thematisiert.

➤ Globale „Ethnoscapes“ der trans- und multilokalen Zivilgesellschaft: Arjun Appadurai

---

<sup>140</sup> Vgl. Homi K. BHABHA, The location of culture. Repr. London (1994) 2003

<sup>141</sup> Ebenda, S.211

<sup>142</sup> Vgl. Doris BACHMANN-MEDICK, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg, 2006, S. 296

Der Ethnologe Arjun Appadurai überdenkt die Bedingungen von Lokalität in einer globalisierten Welt. In „Globale ethnische Räume“<sup>143</sup> reflektiert er den Bezug zwischen physischer (lokaler) Umgebung und deren gleichzeitiger Einbettung in den überörtlichen globalen Wahrnehmungsraum. Globale Vernetzung erzeugt Enträumlichung, physische Anwesenheit verliert aufgrund der ortsunabhängigen medial verfügbaren Inhalte und Kommunikation an Bedeutung. Auch Identitätsbilder zum Beispiel von ethnischen Gruppen sind somit nicht mehr an eine konkrete Lokalität gebunden. Gleichzeitig stellt aber die Anwesenheit an konkreten Orten und physischen Nachbarschaften ein zentrales Denkmoment im Werk Appadurais dar, das er in den Begriff der «Lokalität» fasst.

„Lokalität“ bedarf für Appadurai einerseits der globalen Bezugsgröße, um sichtbar und überhaupt thematisiert werden zu können, „eines (notwendig nichtlokalen) ethnoscape, gegenüber dem lokale Praktiken und Projekte in ihrem Vollzug imaginiert werden“. Andererseits wird das typisch Lokale erst durch den konkreten sozialen Kontext der „Nachbarschaft“, in den es eingebettet ist, konsistent<sup>144</sup>.

Demzufolge versteht Appadurai die Räume von kulturellen Gemeinschaften als unter anderem durch Rituale sozial hergestellt. Wie auch Soja nimmt Appadurai mit dem Aspekt der sozialen Herstellung von Örtlichkeit, Lokalität und Raum direkten Bezug auf die Theorie Henri Lefèbvres<sup>145</sup>. Für die Begegnung im Kulturbereich entsteht hiermit die Perspektive auf eine mögliche Verbundenheit des Lokalen mit dem Globalen, auf den ländlichen Raum im Kontext globaler Vernetzung.

- Kritik des abendländischen Kulturmonopols und „imaginäre Geographien“: Edward Said

---

<sup>143</sup> Vgl. Arjun APPADURAI, Globale ethnische Räume. In: Ulrich Beck (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M 1998, S. 11–40.

<sup>144</sup> Vgl. Arjun APPADURAI, Die Herstellung von Lokalität. In: Andreas Langenohl, Ralph J. Poole und Manfred Weinberg (Hrsg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Bielefeld 2015, S. 155–172.

<sup>145</sup> Vgl. Henri LEFEBVRE, Die Produktion des Raumes. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 1. Aufl., Originalausg. Frankfurt am Main 2006, S. 330–342.

In seinem bereits 1978 erschienenen Werk „Orientalism“<sup>146</sup> trägt der Literaturwissenschaftler Edward Said den Aspekt „kultureller Topografien“ vor. 1994 reformuliert und ergänzt er ihn in seinem Werk „Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht“<sup>147</sup>. Said verbindet damit eine Kritik am europäischen – ehemals kolonialen – Herrschaftsraum und dessen tiefgreifender kultureller Marginalisierung von peripheren Territorien. Er führt vor Augen, wie die Geografie und Vorstellung von „anderen“ Kulturen vor allem von den Vorstellungen der westlichen Wissenschaft und Kultur geleitet ist, die die betrachteten Kulturkreise negativ verfremden, ohne sich dieses Umstands überhaupt bewusst zu sein oder ihn zu thematisieren. Said verleiht dem Begriff des Thirdspace eine deutlich politische Bedeutung. Es entstehen, so Said, „ungleichmäßige Geographien“, die mit imaginativen Räumen gefüllt wie z.B. dem westlichen „Orient“-Bild sind. Durch „kontrapunktisches Lesen“ werden diese imaginären Bilder erst sichtbar und analysierbar, etwa durch die Darstellung einer verfremdeten Innenperspektive dieser „anderen“ Kultur (z.B. aufgrund eigener Zugehörigkeit) und mit dem Bewusstsein um die sonst üblichen „imaginären“ Interpretationen des westlichen Blicks.

Said wendet dieses „kontrapunktische“ Vorgehen in zahlreichen Schriften an, die das Vorhandensein einer westlichen Interpretation etwa Indiens, Afrikas, des Fernen Ostens, der Karibik oder Australiens in der europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts offenbaren. Er bezieht die historische Ausgangslage direkt mit dem kolonialen Machtanspruch, fremde Kulturen als „primitiv“ zu unterwerfen. Said legt ein „weltweites Muster imperialer Kultur und eine historische Erfahrung des Widerstands dagegen“<sup>148</sup> frei. Saims originärer Beitrag zum Verstehen des Thirdspace besteht darin, eine Politik der Repräsentationen sichtbar zu machen. Er hinterfragt, wie es mit den Repräsentationen fremder Gesellschaften bzw. Kulturen in den angloamerikanischen, europäischen Repräsentations- und Lebensräumen bestellt ist, und fordert anhand seiner literarischen Analysen unter anderem als Konsequenz den Thirdspace auch als Boden für die wissenschaftliche, etwa ethnologische, Produktion einer weniger kolonialen, „imaginären Topografie“.

---

<sup>146</sup> Vgl. Edward W. SAID, *Orientalism*. New York 1979

<sup>147</sup> Vgl. Edward W. SAID, Hans-Horst HENSCHEN, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt am Main 1994

<sup>148</sup> Ebenda, S. 14

➤ Zugleich reale und imaginierte Raumerfahrung der Gegenwart: Edward Soja

Der Stadtplaner und Geograf Edward Soja nähert sich dem Phänomen des „dritten Raumes“ in den Lebens- und Repräsentationsräumen der urbanen, industrialisierten Welt konkret realräumlich-topografisch. Er wirft dafür in seinem begriffsprägenden Werk „Thirdspace“<sup>149</sup> einen detaillierten Blick auf seine Heimatstadt Los Angeles. In „Thirdspace“ wird die Heteronomie und gleichzeitige Präsenz von „real-and-imagined places“ in der Lebensrealität der Einwandergruppen im Stadtraum beschrieben. Soja geht es dabei in erster Linie um die Marginalisierung gesellschaftlicher Gruppen, die er dem Raum der Stadt „abliest“. Ganz Geograf belegt er dies konkret am stadträumlichen Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Er fordert Prozesse des „Re-Mappings“ und „Re-Writings“, um die durch Machtstrukturen gekennzeichneten Stadtplanungen, die Zentrum und Randbezirke festlegen, außer Kraft zu setzen.<sup>150</sup> Bei Sojas Stadtraumanalyse dreht es sich vor allem um einen differenzierten Blick auf die Wechselbeziehung des Produzierens und Reproduzierens sozialer städteräumlicher Realitäten, die zugleich geprägt sind durch schon bestehende gesellschaftliche Strukturen und diese selbst immer wieder neu prägen.

Soja interessiert dabei vor allem das Verhältnis zwischen übergeordnetem Stadtraum als Ausdruck der politischen Gestaltung und gesellschaftlichen Kontrolle und dem Gebrauch durch seine Bewohner\*innen. In direkter Anlehnung an die trialektische Theorie der sozialen Produktion von Raum von Henri Lefèbvre<sup>151</sup> entwickelt Soja drei Raumebenen des Stadtgeschehens: den wahrgenommenen, konzipierten und gelebten Raum<sup>152</sup>.

Es ergibt sich also hier weniger das Konzept des „dritten Raumes“ als vielmehr die außer Kraft gesetzte Polarität von „eigen“ und „fremd“. Soja zielt vielmehr auf ein Verständnis des Stadtraums ab, das die verschiedenen Schichten des konkreten Stadtraums,

---

<sup>149</sup> Vgl. Edward W. SOJA, Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Cambridge 1996

<sup>150</sup> Vgl. Doris BACHMANN-MEDICK, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg, 2006, S. 293

<sup>151</sup> Vgl. Henri LEFEBVRE, Die Produktion des Raumes. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 1. Aufl., Originalausg. Frankfurt am Main 2006, S. 330–342.

<sup>152</sup> Vgl. Edward W. SOJA, Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Cambridge 1996

Gestaltungsraums und Erlebnisraums unterscheidet. In diesem aus drei Ebenen bestehenden System des Raums allerdings ist „Thirdspace“ auch für Soja ein Raum struktureller Offenheit und radikaler Freiheit:

“The urban thus becomes for Lefebvre something very much like what I have been describing as Thirdspace: a lived space of radical openness and unlimited scope, where all histories and geographies, all times and places, are immanently presented and represented, a strategic space of power and domination, empowerment and resistance.<sup>153</sup>”

Für die in meiner Arbeit genauer betrachteten neuen Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe ist an Sojas Konzept besonders interessant, dass er sich im realen Raum der Stadt dem Phänomen entstehender „dritter Räume“ zuwendet und eine topografische Annäherung an die Parallelität der gleichzeitig anwesenden Ebenen des realen und imaginären Raums vollzieht. Er veranschaulicht, wie die in Städten lebenden Menschen sich den städteplanerisch entstandenen Stadtstrukturen einerseits anpassen müssen, sie andererseits aber auch selbst strukturieren durch ihre (unter anderem räumlichen) Lebenspraxen, etwa durch Anwesenheit in bestimmten Stadtvierteln oder ihre Präsenz an nicht dafür vorgesehenen Arealen. Besonders der Aspekt, dass durch die Nutzungsweisen der Bewohner\*innen von Städten neue Raumstrukturen entstehen, kann für die vorliegende Untersuchung raumproduktiver Effekte in und um Kulturinitiativen herangezogen werden. Neu entstehende relationale Raumstrukturen können erkennbar gemacht werden.

### 3.3 Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsweise für Kulturinitiativen am Beispiel des „steirischen Herbst“

Wenig andere Begriffe haben in den letzten Jahren so viel Aufmerksamkeit im Kulturbereich auf sich gezogen wie Kooperationen. Die Grenzen von Kultureinrichtungen, künstlerischen Projekten und der Kultursektoren insgesamt werden durchlässiger. Viele wichtige kulturelle Entwicklungsfelder wie die der kulturellen Teilhabe oder des Kulturtourismus sind von sich aus kooperationsimmanent. Zugleich nimmt der Druck durch die gesellschaftlichen und

---

<sup>153</sup> Ebenda, S. 311

wirtschaftlichen Verhältnisse zu. Um diesen Herausforderungen gerecht zu werden und die Potenziale der gesellschaftlichen Transformation zu nutzen, setzen Kulturakteur\*innen verstärkt auf kooperative Arbeitsweisen. Kooperation auf lokaler wie internationaler Ebene als Arbeitsweise gehört seit Langem zu den Tools innovativer Kulturinstitutionen. Neu ist wahrscheinlich nur die Intensität und Motivation, mit der diese Kooperationen verfolgt bzw. gelebt werden, stets vor dem Hintergrund einer Mischung von lokaler Identität und internationaler Ausrichtung. Oft sind finanzielle Gründe und das Sinken öffentlicher Förderungen anfangs der Hauptgrund für die stärkere Orientierung auf neue Kooperationen. Man erhofft sich entweder Kosten zu sparen oder neue Einnahmequellen aufzutun. Auch haben sich aufgrund der Förderkriterien von Förderstellen wie beispielsweise der Europäischen Union in den letzten Jahren vermehrt neue Netzwerke gebildet, die durch ihren Zusammenschluss gemeinsamen Einreichungen bei Förderstellen mehr Chancen zurechnen. Der Verstärkung von künstlerischer Zusammenarbeit geht oft voraus, dass Kooperationen die einzige Möglichkeit sind, sinkende Budgets abzufangen, ohne dabei auf Vielfalt verzichten zu müssen. Ziel wäre natürlich, dass sich die Gestaltung der Kooperationen an den Bedürfnissen der Kunst bzw. Künstler\*innen orientiert. Dabei ist es wichtig, bei zukunftsweisenden kooperativen Vernetzungsmodellen bei aller Wichtigkeit der gemeinsamen Finanzierung von künstlerischen Projekten nicht auf die Inhalte, Kompetenzen der einzelnen Partner\*innen und auch die Vermittlung auf lokaler wie internationaler Ebene zu vergessen<sup>154</sup>. Kooperationen können natürlich auch die kulturelle Teilhabe wesentlich erhöhen. Vollkommen neue Menschen und Communities können durch Kooperationen auf Augenhöhe viel glaubwürdiger angesprochen und eingebunden werden.

Ich möchte beispielgebend anhand des Festivals steirischerherbst aufzeigen, wie wichtig Kooperationen für das Überleben einer Kulturinitiative sein können und wie sehr deren Arbeitsweise dadurch zentral beeinflusst wird. Der steirische herbst eignet sich hervorragend als Beispiel dafür, was Kooperationen in der Praxis bedeuten. Welche Gestalt sie annehmen, woraus sie entstehen, wie sie gelebt werden und welche Herausforderungen mit ihnen verbunden sind.

---

<sup>154</sup> Vgl. Artemis VAKIANIS, Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsstruktur für Festivals am Beispiel des „steirischen herbst“, in: Wolfram, Gernot (Hg.), Kulturmanagement und europäische Kulturarbeit. Tendenzen - Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld, Bielefeld 2012, S. 155-158

Das multidisziplinäre Festival steirischer Herbst war 1968 auf Initiative der lokalen Szene entstanden und spielt bis heute eine wichtige Rolle bei der Etablierung von Netzwerken. Indem es viele, wenn nicht die meisten, ihrer Kulturräume aktivierte, hat das Festival die Stadt und die Region wesentlich beeinflusst. Lange bevor die Vernetzung der Künste als Forderung in aller Munde war, integrierte es Kunst, Musik, Performance, Tanz, Theater, Literatur, Architektur, Neue Medien und Theorie – im Lauf der Jahre mit unterschiedlichen Schwerpunkten, immer aber selbstbewusst aus den jeweiligen Bedingungen des Genres heraus. Als Dialog, der die spezifischen Eigenheiten der Ästhetiken und Praxen zwar hinterfragt, nicht aber nivelliert<sup>155</sup>. Im Sinne einer bewahrenswerten Vielfalt sind Kooperationen für den steirischen Herbst die zeitgemäße Form, Kultur zu ermöglichen. Aufgrund der Größe der Veranstaltungsbereiche ist ein starkes Netzwerk für ein zeitgenössisches Festival, das man auch als grundlagenforschend im Künstlerischen begreifen kann, ein wichtiges Überlebenskriterium. Neben der Mehrspartigkeit ist der Anspruch, ein produzierendes Festival zu sein, ein weiterer wichtiger Grund, wieso der steirische Herbst sehr stark mit Kooperationen arbeitet. Die Einbeziehung und Vernetzung sowohl internationaler wie regionaler Künstler, Szenen und Kontexte ist dabei zentral. Schließlich ist der steirische Herbst einerseits aus einer Initiative lokaler Szenen heraus entstanden und hat andererseits (lange vor der weitgehenden Öffnung der Grenzen) die unmittelbare Nähe zu Slowenien, Kroatien und dem mittel- und osteuropäischen Raum produktiv genutzt. Die Präsentation von Produktionen ist der sichtbarste Teil des Programms. Genauso wichtig ist beim steirischen Herbst das Aufzeigen und Unterstützen von aktuellen künstlerischen Arbeitsweisen, Diskursen, Recherchen, Prozessen und Entwicklungen. Das gehört ebenso zu diesem Festival wie spektakuläre Aufführungen, raumgreifende Konzerte neuer Musik, architektonische Forschungen, groß angelegte Ausstellungen, öffentliche Debatten und nächtelanges Feiern. In knapp vier Wochen werden rund 100 verschiedene Projekte und 200 Veranstaltungen in allen Bereichen der Kunst (Theorie und verstärkt Vermittlung inkludiert) umgesetzt. Nur durch konsequente Initiierung von Auftragswerken und Uraufführungen konnte der internationale Ruf, eines der wichtigsten zeitgenössischen Kunstfestivals zu sein, erreicht werden. Durch sinkende Jahresetats scheiterten in den Jahren ab 2005 immer mehr Projekte mit international renommierten Künstler\*innen. Bald war klar, dass mit dem bestehenden Festivalbudget

---

<sup>155</sup> Vgl. Steirischer Herbst Homepage: [www.steirischerherbst.at/de/about/6/steirischer-herbst](http://www.steirischerherbst.at/de/about/6/steirischer-herbst) (15.06.2019)

unmöglich die Programmvierfalt von mindestens zehn Produktionen der darstellenden Kunst , zehn Ausstellungen, fünfundzwanzig Konzerten und Vieles mehr nicht mehr finanziert werden konnte. Im Festivalprogrammbudget spiegelt sich von vielen Produktionen nur ein Teil der tatsächlichen Produktionskosten wider. Mittlerweile entstehen große Produktionen im Bereich der Darstellenden Kunst meist nur noch mit mindestens zwei weiteren Kooperationspartner\*innen in und außerhalb Europas. Der steirischeherbst hat seit 2006 kontinuierliche Partnerschaften mit dem Brüsseler Kunstenfestivaldesarts, dem Alcantara-Festival in Lissabon, dem Festival d’Avignon, dem Festival d’Automne in Paris, der Rotterdamse Shouwburg, dem Bergen International Festival und dem Berliner HAU entwickelt. Das Gesamtbudget solcher Produktionen liegt meist zwischen 150.000 EUR und 400.000 EUR. Für den steirischenherbst belaufen sich die Kosten für Produktionen dieser Größenordnung durch die Kooperationen im Durchschnitt ausschließlich auf 50.000 EUR<sup>156</sup>.

Bereits bei einer vorsichtigen Schätzung kann man in diesem Bereich somit von einer Verdreifachung des Budgets durch das internationale Netzwerk von Kooperationspartner\*innen ausgehen. Nur durch die über die Jahre gewachsenen internationalen wie auch lokalen Netzwerke an Kooperationspartner\*innen konnte die Anzahl der präsentierten Produktionen annähernd gehalten werden. Darüber hinaus konnten nur mit Hilfe von einigen dieser Partner\*innen weitere Fördergeber, wie beispielsweise die Europäische Union, überzeugt werden.

Der steirischeherbst wäre schlichtweg ohne nationale und internationale Kooperationen nicht umsetzbar. Speziell durch die Ausrichtung als interdisziplinäres, internationales Mehrspartenfestival ist der steirischeherbst aus inhaltlichen, organisatorischen und finanziellen Gründen auf Partner\*innen angewiesen. Die Kooperationen nehmen dabei unterschiedlichste Formen an. Als Festival sind Kooperationen mit anderen Veranstalter\*innen, mit Institutionen wie Universitäten und selbstverständlich auch mit Künstler\*innen unumgänglich, um „Neues“ in der Kunst überhaupt möglich zu machen. Die Gründe dafür sind dabei ebenso vielfältig wie die Ausdrucksformen.

---

<sup>156</sup> Vgl. Artemis VAKIANIS, Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsstruktur für Festivals am Beispiel des „steirischen herbst“, in: Wolfram, Gernot (Hg.), Kulturmanagement und europäische Kulturarbeit. Tendenzen - Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld, Bielefeld 2012, S. 159-163



Vorweg eine Sammlung wichtiger Schlüsselfaktoren für die Gestaltung von Kooperationen<sup>157</sup>:

- Kooperationen sollten partnerschaftlich auf gleicher Augenhöhe stattfinden, damit sie Erfolgspotenziale mobilisieren können.
- Die Freiwilligkeit der Kooperation ist ein zentraler Erfolgsfaktor (von unten nach oben).
- Die Machbarkeit sollte bei intensiveren Kooperationen grundsätzlich hinsichtlich strategischem, kulturellem, fundamentalem und organisatorischem Fit überprüft werden<sup>158</sup>.
- Strategisches und unternehmerisches Denken befördert eine Kooperation.
- Umwelt/Infrastruktur müssen zentral berücksichtigt werden (u.a. Entfernungen, ergänzen sich die jeweiligen Infrastrukturen bzw. passen diese zueinander).
- Kooperative Systeme stellen hohe Anforderungen an die Empathie und die Lernfähigkeit der involvierten Akteur\*innen.
- Intensive Kooperationsprojekte verursachen zusätzliche Kosten und sollten öffentlich unterstützt werden.
- Kooperationen müssen wie komplexe Projekte koordiniert werden.
- Festlegen der Prozesse (Zeitplan, Inhalte etc.) und Aufgabenverteilung legen den Grundstein für einen effizienten Kooperationsablauf.
- Interne und externe Kommunikation sind wichtige Schlüssel zum Erfolg.
- Alle Beteiligten müssen die Gründe für die Kooperation kennen, um sich mit dieser identifizieren bzw. arrangieren zu können.
- Behutsamer Umgang mit regionalen Identitäten.
- Kooperationen können den Blick auf weitere Gemeinsamkeiten und Themen weiten.

---

<sup>157</sup> Vgl. Andrea HAUSMANN, Jana KÖRNER (Hg.), Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage, Wiesbaden 2009, S. 220-224

<sup>158</sup> Vgl. Patrick S. FÖHL, Kooperationen im öffentlichen Kulturbereich. Mit Zusammenarbeit Synergien ausschöpfen, in: Oliver SCHEYT, Friedrich LOOCK (Hg.), Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2008, Kap. D 1.5

- Absichtserklärung, klare Ziele und Verträge: Nachhaltigkeit garantieren und Integrationstiefe festlegen.
- Verständigung auf gleiche Normen und Standards in der Aufgabenerfüllung.
- Es sollte von Anfang an geklärt sein, wie eine etwaige Beendigung der Kooperation ablaufen sollte.

### 3.3.1 Arten von Kooperationen

Für das Beispiel steirischerherbst lassen sich die unterschiedlichsten Formen von Kooperationen am leichtesten durch die Frage erklären: Wer kooperiert mit wem? Nicht nur die Motive für Kooperationen sind sehr vielfältig, sondern Kooperationen können sich auch im Laufe der Zeit verändern bzw. in ihrer Gewichtung verschieben. Um das bestmöglich zu veranschaulichen, werde ich im folgenden Text einige Beispiele für Kooperationen zwischen dem steirischen herbst und Veranstalter\*innen und Künstler\*innen darstellen.

Als Mehrspartenfestival war es dem steirischenherbst immer sehr wichtig, in einzelnen Sparten mit lokalen Partner\*innen in Graz, aber auch in der gesamten Steiermark zusammenzuarbeiten. Neben der jeweiligen großen „herbst-Ausstellung“, die vom steirischenherbst selber beauftragt und produziert wird, gestalten auch lokale Institutionen aus dem Bereich der Bildenden Kunst (Grazer Kunstverein, Camera Austria, Kunsthaus, rotor, Medienturm u.a.) mit. Die lokalen Partner\*innen werden jedes Jahr eingeladen, zu dem sich jährlich ändernden Leitmotiv<sup>159</sup> ein Ausstellungskonzept zu entwerfen, das dann in enger kuratorischer Zusammenarbeit mit dem Festival für das Programm umgesetzt wird. Die Kofinanzierung durch den steirischenherbst ermöglicht den lokalen Partnerinstitutionen, außerhalb ihres normalen Jahresprogramms und somit auch budgetären Rahmens zu kuratieren und experimentieren. Lokale Partner\*innen können dadurch nicht nur in größere Formate gehen, die sie sich sonst vielleicht nicht leisten könnten, sie genießen auch die gesammelte Aufmerksamkeit nicht zuletzt einer internationalen Presse. Dadurch fließt eine

---

<sup>159</sup> Im Jahr 2019 lautet das Leitmotiv „Grand Hotel Abyss“, in: [www.steirischerherbst.at/de/press/184/pressematerialien](http://www.steirischerherbst.at/de/press/184/pressematerialien) (15.06.2019)

viel breitere Basis an künstlerischem und kreativem Potential in das Festival ein. Der steirische Herbst kann eine viel größere Vielfalt an Programmpunkten anbieten und auf andere und viel mehr Kontakte und Kompetenzen zurückgreifen. Aus eigener Kraft könnte das der steirische Herbst organisatorisch und finanziell niemals anbieten.

### 3.3.2 Lokale und nationale Kooperationen

Lokale Kooperationen erweitern das Programm des steirischen Herbst, verankern das Festival in der Stadt und stabilisieren das ganzjährige Kulturangebot der Steiermark durch eine Stärkung der einzelnen Institutionen, aber auch Initiativen. Alle Anstrengungen, die unternommen werden, um als internationales und inhaltlich starkes Festival wahrgenommen zu werden, können auch die Vorhaben bezüglich Erhöhung der kulturellen Teilhabe auf lokaler Ebene unterstützen. Ein schönes Beispiel für eine lokale Kooperation, die das Thema kulturelle Teilhabe in den Mittelpunkt stellt, ist das Projekt STUBENrein.

Mit der temporären Neubesetzung privater und öffentlicher Räume in jeder der vierzehn Gemeinden des Bezirks Murau werden fernab etablierter Kunstorte leicht zugängliche kulturelle Teilhabe und die Entwicklung von Visionen für eine mögliche (Neu-)Gestaltung sozialen Zusammenlebens ermöglicht. Rund vierzig Künstler\*innen und Alltagsexpert\*innen werden im Rahmen des Festivals STUBENrein an Orten aktiv, die vom Recycling-Center bis zu einer Wirtsstube, vom leerstehenden Amtsgebäude bis zur Lkw-Halle, vom Seniorenheim bis zur Almstube oder zu einem nicht mehr genutzten Geschäftsraum reichen. Der heutzutage kaum mehr verwendete Begriff Stube wird dabei rein soziologisch und nicht kulturhistorisch gesehen.

Das Festival untersucht 2019 bereits zum vierten Mal die „Temperatur“ der Kulturlandschaft der Region Murau mit Methoden, die sich im Spannungsfeld von Kunst und Soziologie bewegen. 2019 steht die Frage, ob der Begriff Stube „weniger“ neu besetzt und umgedeutet werden sollte, im Zentrum: Mit welchen Allianzen kann verlorengegangene regionale Identitäten, dem Verlust herkömmlicher Berufsfelder, dem Zwang zur Selbstoptimierung, digitalem Sucht- und Fluchtverhalten, Warenüberangebot und demografischem Wandel etwas entgegengesetzt werden? STUBENrein findet in Kooperation mit Kultur-Spiel-Räume

der Holzwelt Murau und dem ANDERE Heimatmuseum Neumarkt statt und wird vom steirischen herbst unterstützt<sup>160</sup>. Neben den lokalen Kooperationen gibt es auch nationale Kooperationen mit anderen Veranstaltern, die für den steirischen herbst von großer Bedeutung sind. Die Choreographic Platform Austria (CPA) ist der Zusammenschluss mehrerer österreichischer Institutionen, die sich für zeitgenössischen Tanz engagieren (u.a. ImpulsTanz, Tanzquartier). Herausragende Positionen der österreichischen Tanz- und Performancelandschaft werden alle zwei Jahre gebündelt von dieser Plattform gezeigt, um aktuellen Arbeiten vor allem über nationale Grenzen hinaus eine Aufmerksamkeit zu geben, indem Choreografen, Journalisten, Dramaturgen und Veranstalter der internationalen Szene in diesem Zeitraum eingeladen werden<sup>161</sup>. Die Organisation dieses „Tanzfestivals“ wurde zwar alle zwei Jahre von einer anderen Partner\*in übernommen, die Akquisition der finanziellen Mittel fand aber immer in einem gemeinsamen Kraftakt statt. Durch den gemeinsamen Auftritt bei öffentlichen Förderstellen war es wesentlich leichter möglich, Projektfinanzierungen zu bekommen. Der Vorteil für die Mitglieder der Plattform war nicht nur die Entlastung des eigenen Budgets, sondern vielmehr der Austausch über künstlerische Inhalte und natürlich in der Stärkung und Absicherung der Tanzszene. Daraus entstanden dann wiederum Projekte, Initiativen und Programmpunkte für die jeweilige Partner\*in bzw. Veranstalter\*in. Leider zeigt diese Plattform auch, wie schnell durch ein fehlendes Förderrädchen das ganze Kooperationskonstrukt zusammenfallen kann. Durch die Ablehnung des Förderansuchens durch das Kulturamt der Stadt Wien und die daran gebundene Kofinanzierung durch den Bund konnte die CPA nicht wie geplant stattfinden, da es für die Veranstalter\*innengemeinschaft der CPA nicht möglich war, die gesamte Finanzierung dieses Großereignisses alleine zu tragen.

Eine weitere nationale Kooperation im Bereich der Musik ist die langjährige Zusammenarbeit mit dem ORF für das „musikprotokoll“. Seit 1968 findet das Festival für zeitgenössische und experimentelle Musik und intermediale Spielformen im Rahmen des steirischen herbst statt<sup>162</sup>. Es ist eine Koproduktion der beiden ORF Programme Radio Österreich 1 und Radio Steiermark, in denen die aufgeführten Werke in Kooperation mit dem Festival steirischer herbst gesendet werden. Es werden aktuelle künstlerische Tendenzen und ihre

---

<sup>160</sup> Vgl. Homepage steirischer herbst, in: [www.steirischerherbst.at/de/program/16/stubenrein](http://www.steirischerherbst.at/de/program/16/stubenrein) (15.06.2019)

<sup>161</sup> Vgl. [www.choreographicplatform.at](http://www.choreographicplatform.at) (14.06.2019)

<sup>162</sup> Vgl. [musikprotokoll.orf.at](http://musikprotokoll.orf.at) (14.06.2019)

herausragenden Vertreter\*innen vorgestellt, wobei sich die Einbindung österreichischer Positionen in internationale Zusammenhänge als ein roter Faden durch die Festivalgeschichte zieht. Kuratorische Beratung, Programmierung und Organisation erfolgt zwar in Abstimmung und Koordination mit dem steirischenherbst, läuft aber operativ über den ORF.

### 3.3.3 Internationale Kooperationen

Wie weiter oben erwähnt, können große Produktionen der Darstellenden Kunst mittlerweile meist nur mehr mit mindestens zwei weiteren Kooperationspartner\*innen in und außerhalb Europas umgesetzt werden. Aufgrund der schon bestehenden Zusammenarbeit in diesen Netzwerken lag es nahe, dass sich einige der Festivals zusammenschlossen und gemeinsam bei dem neu aufgelegten Kulturprogramm der Europäischen Kommission Kultur 2007-2013 für eine Förderung einreichten. Sieben europäische Festivals<sup>163</sup> haben sich gemeinsam mit dem steirischenherbst unter dem Namen NXTST (NextStep) mit dem Ziel zusammengeschlossen, die gemeinsame Produktion und grenzüberschreitende Verbreitung von neuen Arbeiten einer aufstrebenden jungen Generation von europäischen Künstler\*innen zu fördern – und damit auch Impulse für eine weiterhin lebendige europäische Theater-, Performance- und Tanzszene zu setzen. Durch das Netzwerk werden neue Arbeiten gefördert und koproduziert. Wichtig ist dabei auch, durch eine solide finanzielle Basis adäquate Arbeitsbedingungen zu schaffen. Da die Werke von verschiedenen Festivals präsentiert werden, ist die Verbindung zu einem internationalen Publikum garantiert. Das Projekt wurde als mehrjähriges Kooperationsprojekt mit dem höchstmöglichen Betrag von 2,5 Millionen EUR gefördert. Die Kooperationspartner\*innen treffen sich zweimal jährlich, um über potenzielle NXTSTP-Projekte zu diskutieren. Jede Partner\*in kann dabei Künstler\*innen bzw. Künstler\*innengruppen vorstellen und übernimmt innerhalb der Gruppe die „Patenschaft“ für das jeweilige Projekt. Sobald sich mehr als drei Festivals bereiterklären, eine Produktion bei sich zu zeigen, wird das Projekt in

---

<sup>163</sup> Kunstenfestivaldesarts in Brüssel, Alkan-tara-Festival in Lissabon, Baltoscandal Festival in Rakvere, Göteborgs Dans & Theater Festival in Göteborg, De Internationale Keuze van de Rotterdamse Schouwburg in Rotterdam, Théâtre National de Bordeaux in Bordeaux und steirischer herbst in Graz

den Pool aufgenommen. Diese Partner\*innen übernehmen mit ihren Koproduktionsbeiträgen die Finanzierung der Produktion. Die anschließende Aufführungsserie zahlt jede Partner\*in nach ihren jeweiligen finanziellen Möglichkeiten. Der wesentliche Vorteil dieser Kooperation ist der regelmäßige inhaltliche Austausch über Künstler\*innen, interessante Strömungen, Produktionsbedingungen und Vieles mehr. Viele Produktionen konnten erst durch NXTSTP realisiert werden und haben es den Netzwerkpartner\*innen ermöglicht, interessante Produktionen abseits des Gastspiel-Marktplatzes mitzuentwickeln.

Für den steirischen herbst war NXTSTP eine sehr wichtige Chance, weiterhin Erst- und Uraufführungen im deutschsprachigen Raum zu garantieren. Für die internationale Aufmerksamkeit von Medien, anderen Veranstalter\*innen und Künstler\*innen ist das ein wesentlicher Überlebensfaktor.

Selbstverständlich sind Zusammenarbeiten zwischen Veranstalter\*innen und Institutionen wie Universitäten, Interessensvertretungen u.v.a.m. wichtig für die Verankerung eines Festivals in der Szene. Der steirische herbst ist beispielsweise Mitglied beim International Network for Contemporary Performing Arts (IETM)<sup>164</sup>. IETM ist eine Mitgliederorganisation, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Qualität, die Weiterentwicklung und die Rahmenbedingungen von zeitgenössischem Theaterschaffen in einer globalisierten Welt zu verbessern, indem sie ein Netzwerk von Expert\*innen im Sinne eines Austauschs von Informationen und Wissen betreut (IETM 2011). Insofern versucht IETM, all die Vorteile von Kooperationsformen für den Bereich des Performativen zu nutzen bzw. zu intensivieren.

Neben den Kooperationen zwischen Veranstalter\*innen im Sinne von Informationsaustausch, Finanzierungsmöglichkeiten u.v.a.m. gibt es jedoch auch viele Kooperationen zwischen einem Veranstalter wie dem steirischenherbst und Künstler\*innen bzw. Künstler\*innengruppen. Eine der herausragendsten Kooperationen ist die Projektkooperation Terra Nova mit der Künstler\*innengruppe CREW<sup>165</sup> aus Belgien. CREW lotet mit deren Arbeiten die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft, Aufführung und Forschung aus. Die Kooperation bestand einerseits darin, für eine Kofinanzierung bei der

---

<sup>164</sup> siehe [www.ietm.org](http://www.ietm.org) (15.06.2019)

<sup>165</sup> siehe [www.crewonline.org](http://www.crewonline.org) (15.06.2019)

Europäischen Union einzureichen, und andererseits, eine entsprechende Aufführungsserie zu garantieren, die den großen Produktionsaufwand erst ermöglichen konnte.

Aus Terra Nova wurde schlussendlich eine Kooperation und ein Forschungsschwerpunkt von zehn europäischen Festivalpartner\*innen, die in der Sparte „New Media, Performing Arts und Spectatorship“ der Europäischen Union gefördert wurde. Zentral beim Projekt Terra Nova sind ebenfalls der Know-how-Austausch zwischen den Partner\*innen, die Recherche und Weiterentwicklung von Forscher\*innen und Künstler\*innen in Seminaren, Workshops, Publikationen und ganz wesentlich auch die Vermittlung an die Öffentlichkeit. Alle Partner\*innen gemeinsam entwickeln das Projekt Terra Nova weiter und kümmern sich auch gemeinsam um die Präsentation. Speziell für die Produktion Terra Nova wurden eigene Videobrillen entwickelt, die eine Form von sensorischem Theater entstehen lassen. Die Trennlinien zwischen Technik, Körper, Realität und Virtualität sowie Draußen und Drinnen werden dabei laufend verschwommen. Eine einzelne Veranstalter\*in hätte niemals alleine die dafür nötige Forschung und Entwicklung finanzieren können.

### **Der Chinesische Turm ist der ruhigste Platz von ganz München.**

#### **Fredl Fesl**

#### 3.3.4 Herausforderungen in der Zusammenarbeit

Kooperationen haben selbstverständlich nicht nur Vorteile. Es gibt auch eine Vielzahl von Nachteilen bzw. Schwierigkeiten, die sich aufgrund von selbstaufgelegten Regeln innerhalb einer Kooperationsform ergeben können. Auf die Kommunikationsanforderungen, die Kooperationen mit sich bringen, gehe ich im Rahmen dieser Arbeit nicht detaillierter ein. Klar ist jedoch, mit jeder hinzugenommenen Organisation, jedem zusätzlichen Kulturkreis usw. steigen die Herausforderungen. Sehr häufig wird auch der Faktor Zeit unterschätzt. Es bieten sich immer noch mehr interessante Kooperationsmöglichkeiten an, jede für sich betrachtet kann sinnvoll sein. Oft scheitert es an der dafür nötigen Personalkapazität. Ohne persönlichen Kontakt gibt es jedoch keine funktionierende Kooperation. Auch noch so

moderne Kommunikationsmöglichkeiten können das persönliche Gespräch im Rahmen von Kooperationen nur unterstützen, niemals jedoch ersetzen. Interessenskonflikte zwischen den beteiligten Kooperationspartner\*innen sind oft nicht vermeidbar. Alleine die Rahmenbedingungen des steirischenherbst sind bereits sehr vielfältig. Genauso sind die unterschiedlichen Anspruchsgruppen nicht leicht unter einen Hut zu kriegen. Lebensfähige und beständige Kooperationen müssen sehr auf die Vermeidung von Interessenskollisionen ihrer Partner\*innen achten. Bereits Komplexes wird also durch jede weitere Kooperation noch komplexer<sup>166</sup>.

Abschließend möchte ich aber nochmals darauf hinweisen, dass der steirischeherbst nur als Beispiel dient, um die Vielfalt möglicher Partnerschaften aufzuzeigen. Die Größe, seine Ausrichtung auf die verschiedenen Kunstsparten und Theoriebereiche, die Einzigartigkeit der Programmierung, aber vor allem auch die Kooperation mit einer Vielzahl von Institutionen aus verschiedensten Bereichen, Ländern und Regionen machen den steirischenherbst im europäischen Vergleich außergewöhnlich. Beim steirischenherbst sieht man sehr klar, was man mit Kooperationen erreichen kann. Einerseits eine inhaltliche Stärkung des Festivals über regionale, nationale und internationale Kooperationen, andererseits eine Steigerung der kulturellen Vergemeinschaftung durch Kooperationen im Sinne von Outreach, Community Building und regionaler Vernetzung. Kooperationen sind für jede Kulturinstitution bereichernd und somit empfehlenswert. Unabhängig davon, ob es sich um einen ganzjährigen Kulturbetrieb oder ein Festival, eine lokal agierende Institution oder eine international verankerte Organisation handelt, es wird immer Partner\*innen geben, mit denen es zu einem bereichernden Austausch oder einem gemeinsamen Engagement kommen kann. Kooperationen bilden für Kultureinrichtungen eine wesentliche strategische Option für unterschiedliche Einbindungsmöglichkeiten und neue kulturelle Teilhabe. Ich denke, dass in Zukunft der Grad der Kooperationsfähigkeit vor allem von privaten Non-Profit-Einrichtungen über deren Existenz entscheiden wird. Ich gehe auch davon aus, dass Kooperationen generell einen sehr wichtigen Beitrag zu den kommenden Veränderungs- und Reformprozessen im Kulturbereich leisten können. Da Kooperationen an gewachsenen Strukturen „rütteln“, diese oft auch offenlegen und hinterfragen, stellen sie auch immer eine

---

<sup>166</sup> Vgl. Artemis VAKIANIS, Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsstruktur für Festivals am Beispiel des „steirischen herbst“, in: Wolfram, Gernot (Hg.), Kulturmanagement und europäische Kulturarbeit. Tendenzen - Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld, Bielefeld 2012, S. 165-166



Intervention dar<sup>167</sup>. Kooperationen bergen in sich die Möglichkeit, Innovations- und Veränderungsprozesse in Gang zu setzen, die bei normalen Alltags- und Strukturabläufen sonst nicht möglich wären. Wichtig ist jedoch, dass Kooperationen nicht als Allheilmittel gesehen werden und dadurch den Blick auf andere Lösungsansätze versperren.

Damit synergetische Effekte und optimierter Ressourceneinsatz durch verstärktes Einsetzen von Kooperationen immer mehr in den Vordergrund rücken, wäre auch hier die Kulturpolitik zunehmenden gefordert. Die Rolle der Kulturpolitik könnte sehr vielfältig sein:

- Mitgestalter\*in und Partner\*in,
- Förderer\*in von innovativen Kooperationsideen,
- als Lobbyist\*in, die neue Beziehungsgeflechte für die Kultur herstellt und als
- Koordinator\*in, die Kooperationen eine Plattform bietet  
(z.B. Anlaufstelle, Infrastruktur und Weiterbildungsmöglichkeiten).

### 3.4 Community Building – Vergemeinschaftung

Vorweg ist es einmal wichtig, Community genauer zu definieren. Community Building ist momentan gerade sehr beliebt und wird leider immer wieder falsch oder missverständlich eingesetzt. Communities sind Personen. Sie sind keine Abstraktionen. Sie sind keine Phrasen. Communities sind Menschen.<sup>168</sup>

Es ist unmöglich, mit jeder/m Einzelnen in der betreffenden Community zu sprechen, um deren individuelle Bedürfnisse und Wünsche zu verstehen. Das wären hunderte, tausende, Millionen von Menschen, Träumen und Bedürfnissen. Es bleibt unumgänglich, über Menschen in Clustern und Gruppen nachzudenken. Communities.

Grundsätzlich versteht man unter Communities einen langfristigen, vornehmlich selbst organisierten Zusammenschluss von Personen, der auf private oder wirtschaftliche Zwecke ausgerichtet ist und realen oder virtuellen Charakter hat.

---

<sup>167</sup> Vgl. Andrea HAUSMANN, Jana KÖRNER (Hg.), Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage, Wiesbaden 2009, S. 222-224

<sup>168</sup> Vgl. Nina SIMON, The art of relevance, Santa Cruz, 2016

Communities sind oftmals definiert über:

- einen Ort / eine Umgebung (arbeiten, wohnen, Sport- oder „Spielplatz“)
- Identität, extern (z.B. Hautfarbe) oder intern (z.B. Religion)
- Affinität / Ähnlichkeit / Neigung
- Zugehörigkeit (man kennt sich, gemeinsame Erfahrungen, gemeinsame Werte)

Starke Communities erzeugen meistens enge Zugehörigkeit und Zusammengehörigkeit unter den Mitgliedern, wenden spezielle soziale Normen an und haben klar erkennbare Anführer\*innen. Im Folgenden erläutere ich fünf Strukturmerkmale von Communities:

- Zielsetzung

Ausgangspunkt einer jeden Community ist ein geteiltes Interesse oder ein Ziel, das es zu erreichen gilt. Je nach Art der Community hat das Ziel eine unterschiedliche Fokussierung. Ein wesentlicher Aspekt ist auch, dass zur Erreichung der Ziele die Zusammenarbeit aller beteiligten Mitglieder notwendig ist. Dadurch entsteht eine positive gegenseitige Abhängigkeit, die als Antrieb der Community wichtig ist. Konkrete und für alle erkennbare Ziele sind hierbei Erfolg versprechend.<sup>169</sup>

- Mikro-Kultur

Innerhalb einer Community bildet sich im Laufe der Zeit eine Mikro-Kultur heraus, über die die Identität innerhalb einer Gemeinschaft deutlich wird. Es entwickeln sich gemeinsam geteilte Werte und Vorgehensweisen, Gepflogenheiten, Verhaltens- und Kommunikationsregeln und Rituale. Die Bildung einer Vertrauensbasis und der Austausch von implizitem Wissen über Geschichten innerhalb der Gemeinschaft ist auch ein wesentlicher Aspekt.

- Interaktion

Die Art der Interaktion einer jeden Community wird zunächst durch die Häufigkeit und Dauer der Treffen bzw. der Kontakte der Mitglieder innerhalb der Gemeinschaft bestimmt. Die Bandbreite reicht von regelmäßigen persönlichen Treffen über Chatrooms und Foren bis hin

---

<sup>169</sup> Vgl. Heinz MANDL, Katrin WINKLER, Wissensmanagement in Communities, in: Andréa BELLIGER, Wissensmanagement für KMU, Zürich 2007, S. 111-115

zu Videokonferenzen. Eine Community wird auch stark über den Zusammenhalt untereinander definiert.

- Organisches Wachstum

Das Wachstum einer Gemeinschaft wird sehr stark durch die Regelung der Zugehörigkeit zur Community bestimmt. Der Prozess der Mitgliedschaft sollte durch ein selbst organisiertes Selektionsverfahren bestimmt werden und nicht von außen kontrolliert werden können.

- Lebenszyklen

Alle Arten von Communities durchlaufen verschiedene Lebenszyklen.<sup>170</sup> Etienne Wenger beschreibt den Verlauf einer Community über fünf Entwicklungsphasen:

1. Phase der Potenzial-Entdeckung (Potenzial)
2. Phase des Zusammenwachsens in der Gemeinschaft (Coalescing)
3. Aktive Phase (Active)
4. Phase der Auflösung (Dispersed)
5. Phase der Erinnerung (Memorable)

Will ein Kulturbetrieb Diversität und Community Building glaubhaft und nachhaltig umsetzen, so sollte er dafür konkrete Ziele entlang der kulturellen Wirkungsdimensionen formulieren und entsprechende Indikatoren festlegen. An die Definition von Zielen und Indikatoren schließen sich konkrete Maßnahmen an, mit denen diese Ziele erreicht werden sollen. Das Thema Diversität sollte sich somit im Zielsystem des Kulturbetriebs verankern und spiegelt sich auch im Mission Statement und/oder den Statuten wider.

Eine einfache Art, um einen Community Building-Prozess zu starten, ist zuerst mal eine Liste von Leuten/Communities zu erstellen, für die der Kulturanbieter bereits relevant ist. Wer kommt bereits? Wer macht bereits aktiv mit? Wer ist schon mit einem verbunden? Wer sind die bestehenden Mitglieder/Zugehörigen? Mit den Menschen zu starten, die bereits das Kulturangebot in irgendeiner Form nutzen, ist eine gute Möglichkeit herauszufinden, ob daraus schon Communities definierbar sind. Normalerweise können sie nicht durch sehr

---

<sup>170</sup> Vgl. Etienne WENGER, *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge 1998

allgemeine Begriffe wie „Generation X“ definiert werden, sondern eher als z.B. „Eltern, die mit ihren Kindern gerne kreative Sachen machen wollen“ oder „urbane gebildete Menschen, die eine Community suchen in einer hektischen Welt“ oder „Rentner\*innen, die kaum reisen, aber sich sehr gerne weiterbilden“. Die Communities außerhalb des Kulturanbieters sind durchwegs komplex. Oft macht man den Fehler, dass man die Komplexität zu sehr vereinfacht auf z.B. demografische Merkmale: Teenager, junge Erwachsene, afro-amerikanische Community. Zielführender ist es, die Menschen, die man erreichen will, als komplex und Community-übergreifend zu sehen und sich auf jene zu konzentrieren, die eher zu den „selten oder beinahe Besucher\*innen“ zählen. Schon genauer zu definieren, mit welchen Communities man zusammenarbeiten möchte, ist ein erster wichtiger Schritt.

Doug Borwick brachte es mit seinem Buchtitel „Building Communities, not Audiences“<sup>171</sup> auf den Punkt. Für wirksame Veränderungen ist gute Zusammenarbeit mit lebendigen Netzwerken und in Gemeinschaften engagierten Akteur\*innen nötig<sup>172</sup>. Kulturinstitutionen sollten sich nicht nur um „neue“ Besucher\*innen bemühen, sondern vor allem um eine tiefgreifende Beziehung zu ihrer „Gemeinde“. In seinem Buch legt Doug Borwick Hindernisse genauso wie Chancen von Kulturinstitutionen für eine Zuwendung zu ihrer Community dar und versucht, der Leser\*in Handlungsanleitungen für die Praxis mitzugeben, die eine Implementierung gemeinwohlorientierten Engagements fördern sollen.

Borwick greift eine Debatte auf, die sich bereits Ende der 1960er-Jahre im angloamerikanischen Raum als „community arts“ oder „community-engaged arts“ verbreitet hat. Das Ziel war schon damals, durch bewusstes Intervenieren in gesellschaftliche Strukturen die Inklusion von (Rand-)Gruppen durch Kunst und Kultur zu ermöglichen. Im deutschsprachigen Diskurs wurde mit dem Aufkommen der „neuen Kulturpolitik“ in den 1970er-Jahren (ausführliche Beschreibung im Kapitel 3) mit den Leitsätzen „Kultur für alle!“ und „Demokratisierung von, Partizipation an und Emanzipation durch Kultur“ versucht, die bis dahin noch recht elitären, hochkulturellen Institutionen zu „befreien“. Borwicks Buch vertritt auch die gesellschaftspolitische Idee, dass durch Erhöhung der kulturellen Teilhabe

---

<sup>171</sup> Vgl. Doug BORWICK (Hg.), Building Communities, not Audiences. The future of the arts in the United States, Winston-Salem 2012

<sup>172</sup> Vgl. S. Patrick FÖHL, Gernot WOLFRAM, 2016: „Transformation und Community Building. Neue Denk- und Handlungsansätze in der Praxis von Kulturentwicklungsprozessen, in Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 152, I/2016, S. 30-33 URL: [www.netzwerk-kulturberatung.de/content/1-ueber/1-dr-patrick-s-foehl/1-publikationen/transformation-und-community-building-neue-denk-und-handlungsansatze-in-der-praxis-von-kulturentwicklungsprozessen/kumi152\\_30-33.pdf](http://www.netzwerk-kulturberatung.de/content/1-ueber/1-dr-patrick-s-foehl/1-publikationen/transformation-und-community-building-neue-denk-und-handlungsansatze-in-der-praxis-von-kulturentwicklungsprozessen/kumi152_30-33.pdf) (27.11.2018)

ein insgesamt besseres Zusammenleben erreicht werden kann. Ganz amerikanisch schreibt er die Aufgabe einer umfassenden Integration durch Kultur nicht der Politik zu, sondern konzentriert sich hauptsächlich auf die Gestaltungsmacht der Institutionen selbst, oftmals mit tatkräftiger Unterstützung privater Fonds. Er plädiert dafür, dass die Bevölkerung nicht als Zielgruppe von Kulturangeboten im Sinne des Kulturmarketings gesehen werden soll, sondern die Kulturinstitutionen aktiv auf die Gemeinden zugehen, sich als „guter Nachbar“ aktiv zeigen, Arbeitsplätze und ökonomischen Wohlstand sichern sowie multikulturelle Vielfalt und soziale Durchmischung als Kernaufgabe begreifen sollten. Dementsprechend muss es laut Borwick dem Kunst- und Kultursektor ganz besonders um die Schaffung der Beziehungen unter und mit den Menschen im Publikum gehen – und nicht um dieses abstrakte „Publikum“ an sich.

Borwick geht aber auch von einer Kluft zwischen institutionalisierter Kultur und der „Kultur des Volkes“ aus. Er verfolgt auch die These, dass die historischen Grundlagen, unter denen die bis heute geförderte Kultur entstanden ist, nichts mit den Lebenswelten der „modernen“ US-amerikanischen Bevölkerung gemein habe und so auch keine Symbiose zwischen Kultur und Gemeinwesen entstehen könne.<sup>173</sup> Bereits im Jahr 1990 hat Lawrence W. Levine in seinem Buch „Highbrow Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America“ dieses Phänomen der „Sakralisierung der Kultur“ in Amerika beschrieben.<sup>174</sup> Borwick sieht in dieser Entfremdung der Künste von ihren Wurzeln ein wesentliches Dilemma heutiger Kulturinstitutionen. Sie fordern finanzielle Mittel und politische Unterstützung für etwas, was vom Großteil der Bevölkerung nicht oder nicht regelmäßig genutzt wird und inhaltlich kaum Anknüpfungspunkte bietet. Er sieht ein tiefgreifendes Engagement von Kultureinrichtungen in ihrer Community vor allem auch als Legitimation des Stellenwertes von Kultur bei jenen, die diese Kultureinrichtungen bisher kaum nützen. Als wesentliche Faktoren, die Kulturinstitutionen bisher daran hindern, sich auf ihre Community auszurichten und „Community arts“ etwa als qualitativ hochwertige Kunst zu betrachten, bezeichnet Borwick den Konservatismus von Institutionen und Förder\*innen ebenso wie die fehlende Akzeptanz bei der Bevölkerung.

---

<sup>173</sup> Vgl. Claudia STEIGERWALD, Rezension: Doug Borwick: Building Communities, not Audiences, in: Sigrid BEKMEIER-FEUERHAHN, Karen van den BERG, Steffen HÖHNE, Rolf KELLER, Birgit MANDEL, Martin TRÖNDLE, Tasos ZEMBYLAS (Hg.), Die Kunst des Möglichen – Management mit Kunst, Bielefeld 2013, S. 397-400

<sup>174</sup> Vgl. Lawrence W. LEVINE, Highbrow Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America, Cambridge 1990

Handlungsfelder der Kultureinrichtungen, um eine Ausrichtung auf die Community zu ermöglichen, sieht Borwick etwa, indem sie zur wirtschaftlichen Entwicklung von Städten und Stadtteilen beitragen oder ihre sozialen, räumlichen und kreativen Ressourcen zur Belebung ihrer Nachbarschaft einsetzen. Die Kulturinstitutionen sollten ein verstärktes Selbstverständnis als Teil der Zivilgesellschaft gewinnen und damit notwendige reformatorische Bewegungen bei den Entscheidungsträgern auslösen, die letztlich die Institutionen von innen verändern und nach außen öffnen können. Borwicks Auffassung von Kultur als Werkzeug, das die Gesellschaft verändern kann, scheint allerdings an einigen Stellen die realen Möglichkeiten von Kulturbetrieben zu übersteigen. Teilweise wirken seine Statements auch zu pauschalierend.

In Folge werde ich anhand einiger inspirierender und konkreter Praxisbeispiele und Case Studies darstellen, welche Community Building-Maßnahmen schon erfolgreich angewendet wurden:

- Providence String Quartett:
  - Mit der Community Music Works Initiative wurde kostenloser Musikunterricht für Kinder und Jugendliche aus benachteiligten Familien angeboten.
  - Zusätzliche Unterstützung durch Beratung im Prozess der Hochschulzulassung.
  - Fahrtendienste für alleinerziehende Mütter werden koordiniert.

- Houston Grand Opera

Mit dem Programm HGOco wird die Community in den Kern ihrer Aktivitäten gestellt, indem sie beispielsweise durch das Auftragswerk „The Refuge“ auf die ethnische Vielfalt der Stadt und die oftmals dramatischen Einwanderungsgeschichten aufmerksam macht.

- Brunnenpassage Wien

- „Hier in Wien“ – ein Projekt von und mit Geflüchteten.

ist als konkrete Aktion in Hinblick auf die aktuelle Flüchtlingsbewegung zu verstehen, welche auf ein zufriedenstellendes Leben für alle Stadtbürger\*innen hinarbeitet und in alteingefahrene Strukturen interveniert. Dieses nachhaltige Projekt beschäftigt sich auf vier verschiedenen Ebenen mit den Neuankommenden, angefangen mit der Initiierung von Begegnungsräumen über aktive Partizipationsprojekte, einem demokratischen Planspiel und Zukunftsworkshops bis hin zur konkreten Intervention in den Arbeitsmarkt. Über ein Mentoring-Projekt wird ein nachhaltiger Kontakt mit der Brunnenpassage initiiert, welcher über konkrete Projekte im Bereich Theater, Community-Building, Animationsfilm und Storytelling gestärkt wird. Über die Vielfalt der Partizipationsebenen wird eine wichtige Plattform für Vernetzung zwischen „alten“ und „neuen“ Mitbürger\*innen geschaffen. In Form eines demokratischen Planspiels wird der gemeinsame kreative Prozess reflektiert und Erfahrungen bzw. Bedürfnisse der Geflüchteten in das zukünftige Programm der Brunnenpassage eingearbeitet. Ziel ist, vorhandene gesellschaftspolitische Strukturen zu hinterfragen und in diese positiv einzugreifen.<sup>175</sup>

**Diese Steine, die mir in den Weg gelegt werden, nehme ich einfach auf. Ich lege sie nicht an die Seite, ich baue mir ein Haus daraus.**

**DJ Ötzi**

### 3.5 Kulturinitiativen und kulturelle Stadtraumentwicklung

Die Untersuchungsergebnisse der SSOAR Studie „Kultur und Peripherie – zu den gesellschaftlichen Funktionen von Kulturinitiativen für die Entwicklung der Wiener Außenbezirke“<sup>176</sup> zeigen, dass Kulturinitiativen besonders in den Bereichen Demokratisierung von Kultur, städtebauliche Entwicklung, Verbesserung der Lebensqualität, Integration, Partizipation, Identifikation mit dem Wohnumfeld sowie neue Images für

---

<sup>175</sup> Brunnenpassage, Hier in Wien, in: [www.brunnenpassage.at/hier\\_in\\_wien](http://www.brunnenpassage.at/hier_in_wien) (23.05.2019)

<sup>176</sup> Vgl. Walter ROHN, SSOAR Studie: Kultur und Peripherie - zu den gesellschaftlichen Funktionen von Kulturinitiativen für die Entwicklung der Wiener Außenbezirke, SWS-Rundschau, 47(3), S. 100-121. Wien 2007, in: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-165160> (20.05.2019)

städtische Randgebiete bedeutende Inputs leisten können. Damit die Kulturinitiativen ihre gesellschaftlichen Aufgaben für die Entwicklung peripherer Stadtviertel erfüllen können, wird eine entsprechende finanzielle Unterstützung durch die Stadt Wien empfohlen. Kulturinitiativen zeichnen sich durch spartenübergreifende Veranstaltungsprogramme aus, sprechen unterschiedliche soziale Gruppen und Bevölkerungskreise an. Sie fördern selbstorganisierte Aktivitäten von Gruppen, bieten Möglichkeiten zur Entwicklung von Eigeninitiative. Kulturinitiativen versuchen schon seit vielen Jahren mit verschiedensten Zugängen, Teilhabe zu ermöglichen, Infrastruktur anzubieten, Kommunikation zu initiieren und Öffentlichkeit herzustellen. Wie weitreichend die Auswirkungen der Kulturzentren/Kulturinitiativen als institutionalisierte Form der Soziokultur sind, zeigt sich in der Übernahme von Prinzipien soziokultureller Praxis. Was früher charakteristisch für die Kulturinitiativen war, ist heute zur Selbstverständlichkeit auch für andere Genres und Kultureinrichtungen geworden. Besonderes Augenmerk wird auf Strategien gelegt, die auf Bevölkerungsgruppen jenseits des Bildungsbürgertums abzielen.

#### Creative Class – Jobs follow People

Auf dem Weg in die Wissensgesellschaft gewinnt die Ressource Kreativität immer stärker an Bedeutung. Die creative class ist zurzeit in aller Munde. Das ist gewiss auch eine Modeerscheinung. Ausgangspunkt sind die Arbeits- und Wohnentscheidungen kreativer Menschen. Diese orientieren sich nicht allein an ihren Chancen, eine gut bezahlte Beschäftigung zu finden. Kreative legen in besonderem Maße Wert auf Toleranz, Offenheit, kulturelle Angebote sowie allgemeine Lebensqualität in Städten und Regionen. Die Attraktivität von Städten und Regionen scheint zum entscheidenden Anziehungsfaktor zu werden. Aus „people follow jobs“ wird „jobs follow people“. Aus dieser Perspektive gewinnen auch kulturinitiativen Zentren als attraktive „agents of change“ an Interesse.

#### Teilhabe am kulturellen Leben im „Bezirk“

Die Erweiterung des Publikums im Sinne einer gezielten Erschließung neuer Ziel- und Akteur\*innengruppen aus bisher unterrepräsentierten Bevölkerungsteilen ist eine zentrale



Aufgabe. Es reicht nicht aus, den Zugang zu Kultureinrichtungen zu öffnen. Es geht vielmehr darum, dass diejenigen, die bislang kulturfern oder, genauer formuliert, fern einer bürgerlichen Kultur waren, die Gelegenheit ergreifen, ihre Kultur, ihre Inhalte zu formulieren, einzubringen und politisch durchzusetzen. Dabei geht es vor allem um kulturelle Präferenzen sowohl der nachwachsenden Generationen als auch der wachsenden Bevölkerung mit Migrationshintergrund. Kulturinitiativen initiieren neue Formen bürgerschaftlichen Engagements und wirken der sozialen Spaltung der (städtischen) Gesellschaft entgegen. Das ist die Stärke der kulturinitiativen Bewegung. Diesen Ansatz versucht sie vehement und seit vielen Jahrzehnten in die Kulturpolitik einzubringen.

### Umbau der Stadt

Besonders an den Bruchlinien des gesellschaftlichen Wandels, in den Brachen der umbrechenden Systeme erobern Gruppen „Räume der Freiheit“. Solche Orte sind zunächst meist Zwischennutzungen, transitorische Räume. Industriebrachen werden „Brutplatz“ für eine neue „kreative Klasse“. Die Kulturinitiativen, in ihrer Entstehung eng verknüpft mit den Neuen sozialen Bewegungen, engagieren sich zum Teil in heftiger Konfrontation mit den kommunalen Verwaltungen in der Wiederbelebung der Städte und Stadtbezirke. Meist folgt daraus eine Aufwertung von Alltagskultur und eine Umwidmung von Funktions- zu Lebensräumen. Drängende Fragen sind derzeit die Einbeziehung migrantischer Kulturvereine, Sicherung und Entwicklung bürgerschaftlichen Engagements, Notwendigkeit einer inhaltlich-fachlichen Qualifizierung, Stadtteilorientierung in der kulturellen Bildung.<sup>177</sup>

### Stadtplanung mit Kultur

Kulturinitiative Zentren sind in der Lage, kooperative Problemlösungen voranzubringen, und können zu sozial verträglichen Lösungen beitragen. Oft verleihen sie weniger artikulationsstarken Bevölkerungsteilen eine Stimme und bewirken dadurch Teilhabe. Durch umfassende Ortskenntnis können sie effiziente Lösungen entwickeln und Ressourcen sparen.

---

<sup>177</sup> Vgl. Hans-Jörg SIEWERT, Agents of change. Potenziale von Soziokultur für kulturgeprägte Stadtentwicklung, in: Magazin Soziokultur 4/2018, in: <http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/flipviewer/Sk4-2018/flipviewerxpress.html> (20.05.2019)

Das Ziel von kulturinitiativen Zentren ist, Bürger\*innen, vor allem auch diejenigen ohne ökonomische und politische Macht, an Entscheidungsprozessen wirkungsvoll teilnehmen zu lassen.

Der „Bottom-up“-Zugang ist dabei wesentlich. Es dreht sich um die zentrale Frage, wie eine Beteiligungskultur für alle entwickelt werden kann. Es geht um die Handlungskompetenz der Bürger\*innen, um stabile Kooperationen in den Netzen der Nachbarschaft, um Kommunikationsformen, die auf die Interessen und Artikulationsgewohnheiten der Bewohner\*innen eingehen.

Ein gemeinsames Vorgehen vom Kulturressort, Stadtbau- & Raumplanungsressort, Kinder- & Jugendressort, Integrationsressort usw., das strategisch auf mehrere Jahre ausgelegt ist, um auf Stadt- und Bezirksebene die Bedarfslagen im Bezirk zu ermitteln und unterschiedlichste Anwohnergruppen in gemeinsamer Interaktion einzubeziehen, ist eine wesentliche Voraussetzung dafür, einen Stadtteil freundlich zu gestalten und zukunftsorientiert auszurichten. Ein klarer Fokus muss darauf gerichtet sein, wie insbesondere auch diejenigen Bewohner\*innen erreicht werden, die sich in den bestehenden kulturellen Angeboten nicht wiederfinden.

## 3.6 Outreach

### 3.6.1 Outreach – Begriffsklärung

Das englische Verb „to outreach“ kann so viel bedeuten wie „hinausreichen“, „übertreffen“ oder auch „überwinden“<sup>178</sup>. Als Hauptwort bedeutet „outreach“ Reichweite und das Zugänglichmachen von Informationen oder Dienstleistungen an Personen, die andernfalls ausgeschlossen sein könnten<sup>179</sup>. Der Begriff Outreach ist nicht einfach ins Deutsche übersetzbar. Im Kulturbereich versteht man den Begriff am ehesten als aufsuchende Kulturarbeit.

---

<sup>178</sup> Vgl. [www.leo-dict.org](http://www.leo-dict.org) (20.06.2019)

<sup>179</sup> Ebd.

Outreach beschreibt auch eine bestimmte Organisationskultur im Umgang mit neuen, bisher ausgeschlossenen Besuchergruppen. Immer häufiger wird Outreach in Zusammenhang mit der Erhöhung von Zugangschancen als Konzept gegen soziale Ausgrenzung und Benachteiligung gesehen sowie als Initiierungstool von Change-Management-Prozessen. Outreach kann allerdings nur dann eine strukturelle Veränderung der Diversität beim Publikum bewirken, wenn Outreach als wechselseitiger und organisationsentwickelnder Prozess verstanden wird.

Es würde viel zu kurz greifen, alle Angebote, die außerhalb der üblichen Infrastruktur der Kulturanbieter\*in stattfinden, als Outreach zu bezeichnen. Sind Programme außerhalb des üblichen Territoriums auf die traditionelle Besucherschaft ausgerichtet, bleibt dies eine bloße „Erweiterung“ (Extension). Outreach hingegen bezieht sich auf jene Aktivitäten, die für ein neues, nichttraditionelles Publikum entwickelt werden, egal ob diese in der gewohnten Infrastruktur oder an einem anderen Ort stattfinden<sup>180</sup>.

Um nachhaltige Outreach-Strategien umzusetzen, braucht es überzeugte Führungsebenen von Kulturanbieter\*innen, die die erforderlichen Veränderungen – v.a. auch Strukturveränderungen – vorantreiben. Eine Kulturanbieter\*in kann erst dann ernsthaft neue Besucher\*innen gewinnen, wenn sie ihre Haltung verändert. Denn erst durch die Auseinandersetzung mit den Interessen und Bedürfnissen der Menschen, die bisher das „Programm“ der Kulturakteur\*in nicht für sich nutzen konnten, entsteht ein wechselseitiger Lernprozess.

Eine sehr treffende Definition kommt von den Autorinnen des Buches „Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument“, Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig<sup>181</sup>.

„Outreach ist ein systematischer Prozess, bei dem die Kulturinstitution strategische Maßnahmen abteilungsübergreifend plant, durchführt und evaluiert, um Gesellschaftsgruppen einzubeziehen, die das Kulturangebot aus unterschiedlichen Gründen nicht eigeninitiativ wahrnehmen. Dieser Prozess bewirkt eine Veränderung in der Haltung

---

<sup>180</sup> Vgl. Scharf/Wunderlich/Heisig [www.museum-outreach.de](http://www.museum-outreach.de) (21.06.2019)

<sup>181</sup> Vgl. Julia HEISIG, Ivana SCHARF, Dagmar WUNDERLICH, Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument, Münster 2018

der Institution, der Diversität des Personals, ihrer Programmgestaltung und Kommunikation. Ziel ist eine diversere, die Gesellschaft widerspiegelnde Besucherschaft.<sup>182</sup>

### 3.6.2 Was sind die Ziele eines Outreach?

- Die Besucherschaft diversifiziert sich, z.B. Anteil der Bürger\*innen mit niedrigerem Bildungsabschluss am Publikum wird erhöht.
- Kulturanbieter\*innen gehen in ihrer Themenwahl und Präsentationsweise auf die Interessen und Bedürfnisse unterschiedlicher Personengruppen ein, z.B. indem Ausstellungen gemeinsam mit Fokusgruppen partizipativ entwickelt werden.
- Kulturanbieter\*innen machen Kulturgüter im vertrauten Lebensumfeld der Bürger\*innen erfahrbar, z.B. in Schulen, Seniorenheimen, Vereinen, Fußballkafés.
- Die Identifikation der Bürger\*innen mit der Kulturakteur\*in wird erhöht.

Um neue, bisher „kulturfernere“ Besucher\*innen zu erreichen, erfordert es eine aktive, zielgerichtete Ansprache der Bevölkerung mit neuen Formaten und Konzepten, die in einer Outreach-Strategie zum Ausdruck kommen. Hier liegen die Stärken von Outreach als strategischem Diversity-Instrument.

### 3.6.3 Die Kategorien eines Outreach

In der Praxis sind die Outreach-Strategien so vielfältig wie die Kulturanbieter\*innen. Die Autor\*innen des Buches „Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument“ haben folgende Kategorisierung getroffen<sup>183</sup>:

---

<sup>182</sup> Scharf/Wunderlich/Heisig [www.museum-outreach.de/definition/](http://www.museum-outreach.de/definition/) (27.06.2019)

<sup>183</sup> Vgl. Julia HEISIG, Ivana SCHARF, Dagmar WUNDERLICH, Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument, Münster 2018

- School Outreach:

Der schulische Raum wird als neuer Möglichkeitsraum des Museums gesehen. School-Outreach kann auch mit Videokonferenzen, Webinaren und Lehrmaterialien erfolgen.

- Community Outreach:

Richtet sich an Communities innerhalb des Stadtraums oder des Umgebungsraumes der Kulturanbieter\*in. Bei Community Outreach treffen gleich zwei englische Begriffe aufeinander, für deren Bedeutung es im Deutschen keine so punktgenaue Entsprechung gibt. Community umschreibt Gemeinschaft, Gemeinde, Kommune, Allgemeinheit, Gemeinwesen oder einfach die Öffentlichkeit<sup>184</sup>, wobei hier der Zusatz lokale Öffentlichkeit sinnvoll ist. Übersetzungen von Community Outreach reichen von der wohl kürzesten als „direktem Bürgerkontakt“ bis zu Community Outreach als „gesellschaftspolitischem Gewissen“. Bei Community Outreach wirkt die Kulturinstitution in die lokale Öffentlichkeit hinein und die lokale Öffentlichkeit in die Institution. Die Öffentlichkeit besteht natürlich aus handelnden Individuen, die sich einer oder mehreren gesellschaftlichen Gruppen zugehörig fühlen: den Communities. Im Prinzip könnte Community Outreach auch Communities Outreach heißen. Im Kapitel 3.4 bin ich schon detailliert auf Community Building eingegangen, die Überschneidungen mit Community Outreach sind sehr groß.

- Digital Outreach:

Zielt auf alle Mitglieder einer Gesellschaft ab. Kulturanbieter\*innen sprechen mit den Möglichkeiten und Mitteln der Digitalisierung Menschen an, die sie bisher nicht zu den Besucher\*innen zählen konnten.

Outreach ist die entscheidende Erweiterung des traditionellen vermittlungspädagogischen Ansatzes vor Ort und hat das Potenzial, das Verhältnis zwischen Kulturanbieter\*in und nicht kulturaffinem Publikum grundlegend zu verändern und viel weiter zu gehen als Vieles, was bisher erprobt wurde. Und Outreach geht sogar noch weiter: Outreach ist eine Intervention aus dem System Kulturinstitution heraus in dieses hineinwirkend und damit das System

---

<sup>184</sup> Vgl. [www.leo-dict.org](http://www.leo-dict.org) (20.06.2019)

irritierend. Wenn Outreach strategisch und systematisch implementiert wird, trägt er dazu bei, die Umwelt-Beziehungen der Kulturinstitution sowie das System und die Struktur der Kulturinstitution selbst zu verändern<sup>185</sup>.

Abschließend diskutiere ich zwei meiner Meinung nach sehr gute Praxisbeispiele für Community Outreach:

- Stadtlabor unterwegs – historisches Museum Frankfurt

Das Stadtlabor unterwegs des historischen Museums Frankfurt dürfte wohl eines der konsequentesten Outreach-Programme im deutschsprachigen Raum sein. Die partizipative Haltung, die hinter dem Stadtlabor steht, ist grundlegend für die gesamte Arbeit des historischen Museums Frankfurt und findet sich im Leitbild des Hauses: „Das Museum ist partizipatorisch ausgerichtet, es nimmt den Erfahrungs- und Wissensschatz seiner Besucher ernst und nutzt ihn als integrierten Bestandteil.“<sup>186</sup> Um diesen Erfahrungs- und Wissensschatz zugänglich zu machen, gibt es seit 2010 das Stadtlabor unterwegs. Das Museum sammelt mit dem Stadtlabor unterwegs in jährlichen interaktiven Formaten während der Sommermonate genau diese Erfahrungen, Meinungen und Ansichten der Frankfurter Bürger in Form von Geschichten, Bildern, Tönen und Exponaten ein und realisiert auf Basis dessen Ausstellungen im Stadtraum. In den letzten Jahren in einem Bürogebäude, einem Schwimmbad, einem Turn- und Sportverein, in einem ehemaligen Autohaus und in den Wallanlagen. „Basierend auf der Idee eines Forums, schafft das Stadtlabor Ausstellungsräume, in denen kommunikative Aushandlungen über aktuelle, vergangene, zukünftige, alltägliche, ungewöhnliche oder drängende Themen möglich werden.“<sup>187</sup> Ab 2017 hat all dieses gesammelte Wissen der unterschiedlichsten Frankfurter Communities einen festen Platz als integraler Ausstellungsbestandteil innerhalb des neu eröffneten Museums bekommen: Vom Outreach zum Inreach.

---

<sup>185</sup> Vgl. Ivana SCHARF, Dagmar Wunderlich, Museen und Outreach, in: <https://www.kubi-online.de/artikel/museen-outreach> (22.06.2019)

<sup>186</sup> [www.historisches-museum-frankfurt.de](http://www.historisches-museum-frankfurt.de) (22.06.2019)

<sup>187</sup> Susanne GESSER, Angela JANNELLI, Martin HANDSCHIN, Sibylle LICHTENSTEIGEG (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen; Bielefeld 2012; S. 246

- Brunnenpassage Wien

Die Brunnenpassage in Wien Ottakring ist meiner Meinung nach eine der konsequentesten Kulturinitiativen im deutschsprachigen Raum. Da es sich um eine noch relativ frische Initiative handelt, müssen sie sich nicht mit Strukturveränderungs- und Transformationsprozessen herumschlagen, sondern orientieren sich von Anfang an am Outreach und Community Building-Gedanken. Es bleibt zu hoffen, dass der damaligen Ausspruch des Wiener Altbürgermeisters, es sollte in jedem Bezirk Wiens eine Brunnenpassage geben, unter dem derzeitigen (2019) Bürgermeister Michael Ludwig und der amtierenden Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler seine Gültigkeit behält und umgesetzt wird. Denn auch hier gibt es zwar viel Lob von allen Seiten, aber keine budgetären Verbesserungen. Halten kann sich die Brunnenpassage nur, weil die Caritas der Erzdiözese Wien die Trägerin ist und seit Anbeginn die jährlichen Verluste ausgleicht. Die Kulturinitiative Brunnenpassage sollte als freie Kulturinitiative langfristig überlebensfähig sein.

Die Brunnenpassage ist ein Ort transdisziplinärer Kunst und Kultur, der konsequent den Outreach-Gedanken verfolgt. Die Brunnenpassage setzt in ihren Produktionen auf Kooperationen mit großen Kulturinstitutionen in der Innenstadt wie derzeit aktuell mit dem Burgtheater Wien, dem Weltmuseum und dem Wiener Konzerthaus. So haben beispielsweise viele Menschen aus der Bevölkerung einen Teil einer Ausstellung im Weltmuseum gestaltet, während andere, die regelmäßig beim hauseigenen Chor singen, Auftritte im Konzerthaus hatten. All diese Projekte schlagen Brücken in der Wiener Kulturlandschaft und schließen an die Strategie der Brunnenpassage an, die sich als Impulsgeber für Stadtentwicklung versteht. Dazu, so die künstlerische Leiterin Anne Wiederhold-Daryanavard, müssen Kulturbetriebe in andere, neue Richtungen denken und neue Formate entwickeln, die an bereits bestehende Programm- und Schwerpunkte anknüpfen<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Vgl. [www.brunnenpassage.at](http://www.brunnenpassage.at) (28.06.2019)

## 4 Fazit

Wie lässt sich nun kulturelle Vergemeinschaftung erhöhen? Wie spricht man neue soziale Gruppen an? Diese beiden Grundfragen meiner Untersuchung gehen mit weiteren Fragen einher: Wie bindet man die jüngeren Generationen, eine neue Besucherschaft an bestehende Kulturanbieter\*innen und wo und wann ist es unumgänglich, neue, frische Kulturinitiativen aufzubauen oder mit ihnen zu kooperieren? Wie reduziert man die soziale Selektivität? Wie kann man über kulturelle Arbeit soziale und kulturelle Grenzen besser überwinden und neue soziale Verbindungen schaffen? Wieso hat die starke Kulturangebotssteigerung seit den 1970er-Jahren das Verteilungsmuster der kulturellen Teilhabe nicht nachhaltig verbessern können? Heute gibt es kaum ein Kunst- oder Kulturprojekt, in dem es nicht in irgendeiner Form um Veränderungswünsche in Bezug auf kulturelle Vergemeinschaftung geht. Zu Fragen wie diesen gibt es für mich – und dies ist eines der wesentlichen Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung – im Wesentlichen drei „Mitspieler\*innen“, die man berücksichtigen muss.

### **Makro**

Hey Staat!

Politik

In dem gesellschaftlichen System, in dem wir uns bewegen, bedeutet Wertschätzung schlussendlich, etwas auch mit einem Geldwert zu belegen. Ohne die Umverteilung von öffentlichen Kulturbudgets zu jenen Menschen, die bisher wenig bis kaum erreicht werden, fehlt also auch die nötige Wertschätzung. Ohne diese gewinnt man keine Freunde. Auszeichnungen für Freiwilligenarbeit und Selbstaubeutung sind vielleicht gut gemeint, aber eben keine Wertschätzung. Wie ausführlich in dieser Arbeit erörtert, hat der verbreitete Slogan „Kultur für Alle“ seit den 1970er-Jahren daran nichts Wesentliches geändert. Das soziale Ungleichgewicht ist kaum irgendwo so stark wie bei der Verteilung des



öffentlichen Kulturbudgets, das großteils für hohe Einkommens- und Bildungsschichten verwendet wird. Das ist auch allen bewusst, die sich damit befassen. Es ist also noch viel zu tun und viele Auseinandersetzungen müssen nachhaltig geführt werden. In Österreich haben wir im Jahr 2019 ein Vorzeigebeispiel an Konzept- und Ideenlosigkeit in der Kulturpolitik auf höchster politischer Ebene. Und die wenigen Schlaglichter in der österreichweiten Kulturlandschaft, die sich nachhaltig um Community Building, Outreach u.Ä. kümmern, müssen sich durch über- oder transnationale Förderungen, private Fonds, Sponsoring oder Crowdfunding absichern, um sich gerade so über Wasser zu halten. Da nicht mit einer baldigen starken Erhöhung der öffentlichen Kulturbudgets zu rechnen ist, bleiben Umverteilung und alternative Finanzierungformen als einzige Möglichkeiten. Freiwilligenarbeit und Selbstaussbeutung machen speziell bei freien Kulturinitiativen viele Schräglagen kurz- und mittelfristig wett, aber die mehr als überfällige Wertschätzung der öffentlichen Hand kann – wie ich hier zu zeigen versucht habe – nur über eine Umverteilung nach unten funktionieren. Denn nur eine sozial ausgewogene Verteilung einer „Kultur für alle“, die sich an Bevölkerungsaufteilungswahrheiten orientiert, kann eine glaubwürdige, zukunftsorientierte, gesellschaftsbewusste, freie und vielfältige, die Gesellschaft widerspiegelnde Kulturlandschaft garantieren. Die großen klassischen Kulturhäuser müssen sich wirklich öffnen und neue Verbindungen zu freien und frischen Kulturinitiativen finden oder in der jetzigen oft starren Form geschlossen zwischen- und umgenutzt werden.

Oder sie müssten eben auch wie andere Mitspieler\*innen neue Fundamente und Finanzierungsquellen suchen und finden. Wenn sie nicht aus der obersten Einkommens-, Bildungsschicht und aus sehr abgesteckten Kulturszenen herauskommen, dann muss eben mehr Finanzierung direkt von dieser Schicht geleistet werden, das ist nicht allein über die öffentliche Hand legitimierbar. Die Ungleichverteilung ist nicht nur ausgereizt, sondern grenzwertig und ermangelt jeder sozialen und demokratischen Rechtfertigung. Mit kosmetischen Maßnahmen erreicht man keine grundlegende Verbesserung. Es geht also schlussendlich um das Öffnen von sehr starren Strukturen und Denkweisen, um Veränderungswillen und Veränderungsfähigkeit. Meiner Meinung nach ist es unumgänglich, öffentliche Kulturbudgets nach einem durchdachten und sozial ausgeglichenen gesellschaftlichen Schlüssel und demzufolge relativen Anteilen aufzuteilen. Es kann nicht alles beim Alten bleiben und trotzdem irgendwie neu, besser und gerechter werden.

Noch einmal 50 Jahre viel über Verteilungsgerechtigkeit zu reden und zu schreiben, um dann wieder bei einem ähnlichen Verteilungsmuster der kulturellen Teilhabe zu verharren, wird die Gesellschaft noch mehr auseinandertreiben. Natürlich sind „Kultur“ und das verteilte öffentliche Kulturbudget nicht die einzigen Faktoren und viele andere gesellschaftspolitische Maßnahmen gehören vor-, neben- und nachgereiht dazu. Dennoch ergibt sich für mich aus der Analyse der Makroperspektive eine sehr konkrete Forderung: Es muss ein eigener großer öffentlicher Fördertopf von anfangs mindestens 1-2% des gesamten öffentlichen Kulturbudgets für Kulturinitiativen kreiert werden, die bezüglich Vergemeinschaftung einen erfolgreichen Weg einschlagen. Dieser Topf muss nicht zusätzlich zum bestehenden Kulturbudget kreiert werden, es gibt genügend Möglichkeiten der internen Umverteilung. Ja, das ist eine Forderung in Richtung mehr Gleichgewicht und gesellschaftlicher Relevanz und gegen das scheinbar festgeschriebene Ungleichgewicht. Für finanzstarke klassische Kulturinstitutionen, die aus ihrem Budget in nachhaltige Kooperationen mit ebensolchen Kulturinitiativen mit der nötigen Wertschätzung investieren, sollte ein klarer Anreiz geschaffen werden.

## **Mikro**

Hey Ihr!

große Kulturinstitutionen - Kulturinitiativen - Kulturakteur\*innen

Die Kulturinstitution selbst hat auch viel Gestaltungsmacht.

Who takes action?

Makro ist wichtig. Doch ist auch klar: Zuzuwarten bis ein Umverteilungsprozess von oben ernsthaft politisch initiiert wird, ist scheuklappenhaft passiv und undemokratisch. Das Thema Kultur spielt im parteipolitischen Alltag eine sehr nachrangige Rolle und wird von der politischen Spitze in Österreich oftmals nur zu repräsentativen Zwecken genutzt. Die gesammelte Kraft von unten und von der Seite muss stärker werden. Eine Erkenntnis bleibt – der Blick von unten kann nur nach oben gehen. Butts up. Heads together. Bottom up is the new Top down.

Ist der Freundes- und Bekanntenkreis bezüglich sozialer Lage, Stellung und Bildungshintergrund sehr homogen und würde man das gerne ändern? Dann muss man zuerst sich selbst, seine festgefahrenen Gewohnheiten und Normen, seine von sich und seinem Umfeld üblicherweise besetzten und bespielten szenischen Orte, seine Ansprüche und Erwartungen ändern. Wer nur von sich erzählt und nicht zuhören kann, bleibt in seinem abgeschlossenen Raum hermetisch gefangen und vereinsamt. Das gilt für Kulturanbieter\*innen, die gerne neues Publikum ansprechen und einbinden würden, genauso wie im zwischenmenschlichen Beziehungsaufbau. Wenn man jemanden ansprechen will, der/die bisher nicht erreicht oder angesprochen wurde, der/die sich bisher durch einen nicht angesprochen gefühlt hat dann sollte man zuerst in einen Dialog mit diesen neuen Menschen und Meinungen treten und bereit sein sich zu verändern. Umso größer und starrer die Struktur, desto größer die Herausforderung beim jeweiligen Veränderungsprozess.

Ist das angebotene „Kulturprogramm“ elitär, speziell und existiert eine hohe Eintrittsschwelle und spricht z.B. vor allem ein altes, hochgebildetes und konservatives Publikum an, kann man versuchen, noch stärker und noch mehr hochgebildete 60+ Menschen zu umwerben, weil die haben ja das Geld und die Zeit und die Gesellschaft wird immer älter. Oder eben einen reflexiven Transformationsprozess einläuten, der an Strukturen und Ansprüchen mehr als nur ein bisschen rüttelt. Veränderungsprozesse erfordern eine ausgeprägte Lust an Auseinandersetzung und Konfrontation. Es ist jedenfalls eine sehr herausfordernde Selbstlüge und Jonglage mortale, gleichzeitig konservativ beharrend und progressiv öffnend sein zu wollen, wenn man glaubwürdige Veränderungen einläuten will. Die Wahrscheinlichkeit, dass die Bälle fallen, ist absurd groß. Der Kopf muss hoch, nicht die Nase. Dieser Prozess muss von höchster Entscheidungsebene mitgetragen und auf breiter Basis geschultert werden. Auch hier gilt: Die jeweiligen Budgets für Maßnahmen, die das Verteilungsmuster der kulturellen Teilhabe ändern sollen, müssen gleichwertig sein zu Produktionen und Maßnahmen das „traditionelle“ Publikum betreffend. Institutionen müssen also anders planen und anders budgetieren lernen. Eine Bürger\*innentheaterproduktion in einem klassischen Theaterhaus kann schlussendlich nur funktionieren, wenn die Bürger\*innentheaterproduktion dasselbe Produktionsbudget, dieselben Probemöglichkeiten, dieselbe Infrastruktur und denselben Stellenwert im Jahresprogramm bekommt wie die „normalen“ Theaterproduktionen. Die Kulturinstitution

muss die strategischen Maßnahmen abteilungsübergreifend planen, durchführen und evaluieren. Wenn es das Ziel ist, eine diverse, die Gesellschaft widerspiegelnde Besucher\*innenschaft aufzubauen, dann müssen sich die Haltung der Kulturinstitution, die Diversität des Personals, die Programmgestaltung und die Kommunikation verändern. Neue Gesellschaftsgruppen, die bisher das Kulturangebot aus verschiedensten Gründen nicht eigeninitiativ wahrgenommen haben, müssen angesprochen und einbezogen werden.

## **Mensch**

Hey du!

Hingehen – Ansprechen – Zuhören – Stimme geben – Mitbestimmen lassen

Ein Schiff wird kommen?

Teilnehmen. Teilhaben. Teilsein. Being Part of. Kulturelle Vergemeinschaftung erhöhen. Damit sich ein Mensch als Teil von etwas fühlt, will er bei wichtigen Entscheidungen und auch darüber, ob er überhaupt teilnimmt, selber bestimmen können. Nur ein paar Male irgendwo mitzuspielen oder teilzunehmen, baut noch keine glaubwürdige Verbindung auf. Es muss Möglichkeiten geben, die bestehenden Entscheidungs- und Machtstrukturen zu verändern. Auch hier geht es schlussendlich um Umverteilung.

Diese Arbeit ist an vielen Stellen auf eine anhaltende und ausgeprägte Veränderungsresistenz im Kulturentwicklungsprozess gestoßen. Trotz mancher positiver Entwicklungen, Zukunftsrhetoriken und dem steigenden Bewusstsein diesbezüglich, sind wir von grundlegender Veränderung noch sehr weit entfernt. Die Ursachen und kulturpolitischen Mankos sind – wie unter Makro und Mikro beschrieben – überdeutlich sichtbar geworden.

Bei aller Wichtigkeit der vorgeschlagenen Ansätze und Methoden wie z.B. Community Building, Outreach, Dritte Orte u.v.m. und deren gekonnter Kombination bleibt am Schluss auch etwas, was sehr wesentlich ist. Sind die passenden Menschen am Werk, die diese Methoden für den jeweiligen Fall adaptieren und ausbauen können und dabei auch die nötige Glaubwürdigkeit, Sozialisation, Kommunikationsfähigkeit, Empathie,

Durchsetzungskraft, Beharrlichkeit und Freude an genau dieser Arbeit mitbringen? Viele „Kulturvermittler\*innen & Outreacher\*innen“ braucht es, die bei den Menschen, die gemeinhin ausgeschlossen bleiben und die man gewinnen will, auch ankommen, auf sie eingehen können, deren Sprache sprechen und deren dritte Orte schon belebten und frequentierten, bevor sie auf die Idee kamen, irgendwohin outzureachen. Es bleiben viele Komponenten, die berücksichtigt werden müssen und auch passend zusammenfinden müssen, damit wirkliche Veränderung möglich ist.

#### **4.1 Schluss: A yes is a yes, a no is a no**

Ganz zum Schluss auch noch einmal der eingehende Hinweis, dass der Outreach der noch recht jungen Kulturinitiative Brunnenpassage<sup>189</sup> aus der Mitte des sozial und ethnisch bunten Brunnenmarktes im 16. Wiener Gemeindebezirk heraus in das direkte Nachbarschaftsumfeld – in einem „Außenbezirk“ von Wien in Kombination mit Kooperationen in klassische Kulturinstitutionen im Wiener Zentrum – gesamtgesellschaftlich und im Sinne der Vergemeinschaftung meiner Meinung nach zielgerichteter und nachhaltiger ist als die meist temporären „Alleingang-Outreach-Versuche“ irgendeiner klassischen Kulturinstitution vom Zentrum der Stadt in die Außenbezirke Wiens. Bei vielen sogenannten Outreach-Initiativen von klassischen Kulturanbieter\*innen reicht ein genauerer Blick aufs teilnehmende Publikum, um zu erkennen, dass dieses meistens gar nicht so neu ist und selten aus der obersten Sozial- und Bildungsschicht oder einer recht geschlossenen Szene wirklich herausreicht.

Wahrscheinlich ist das der Kompromiss, der von Kulturangebotsseite am leichtesten getroffen werden kann. Die großen Kulturdampfer sehen ein, dass sie den Nachteil ihrer spanischen Armada nicht mit dem eigenen Kulturdampfer ausgleichen können. Anker- und Anlegeplätze für kleine Schinakel sind tendenziell leichter zu finden als für große Kulturdampfer, näher dran am Geschehen sind auf jeden Fall die kleinen und wendigen Boote. Ein Eingehen auf wertschätzende, strategisch-langfristige Kooperationen mit frischen, kleineren Kulturinitiativen, die dort schon glaubwürdige Verbindungen aufgebaut haben, wohin die großen Kulturinstitutionen outreichen wollen, ist unumgänglich. Allerdings erfordert dies einen ausgeglichenen Geben-und-nehmen-Zugang und sollte idealerweise angst- und vorurteilsbefreit sein. Groß mit groß ist irgendwie aus der Zeit gefallen und

---

<sup>189</sup> Vgl. [www.brunnenpassage.at](http://www.brunnenpassage.at)

ineffektiv beharrend. Der Wind der Veränderung bläst dieser Idee schon zu lange Breitseite um die zu hoch getragene Nase. Die kleinen Freien und ihr Ideenreichtum müssen organisiert selbstbewusster nein sagen zu false friends und im permanenten Chor ihr Mantra „relative Veränderung der Kulturbudgetverteilung“ gemischt mit „wherever you stay wherever you go – a yes is a yes, a no is a no“ singen. Ohne Solidarität, Widerstand, Kreativität von unten und sehr starkem Zusammenhalt gibt es auch keine Veränderung von erstarrten Strukturen.

**Wir brauchen uns nicht weiter vor Auseinandersetzungen, Konflikten und Problemen mit uns selbst und anderen fürchten, denn sogar Sterne knallen manchmal aufeinander und es entstehen neue Welten. Heute weiß ich, das ist das Leben!**

**Charly Chaplin**

**“Information is not knowledge.  
Knowledge is not wisdom.  
Wisdom is not truth.  
Truth is not beauty.  
Beauty is not love.  
Love is not music.  
Music is THE BEST.”  
Frank Zappa**





## 5 Verzeichnis

### 5.1 Literaturverzeichnis

Vera ALLMANRITTER, Klaus SIEBENHAAR, Kultur mit allen! : wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen, Berlin 2010

Amt für Stadtentwicklung und Statistik der Stadt Köln (Hg.): Bevölkerung und Haushalte, in: Kölner Statistische Nachrichten 6/2012 Statistisches Jahrbuch 2012, 90. Jahrgang, S. 31,37

Arjun APPADURAI, Globale ethnische Räume. In: Ulrich Beck (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M 1998

Arjun APPADURAI, Die Herstellung von Lokalität. In: Andreas Langenohl, Ralph J. Poole und Manfred Weinberg (Hrsg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Bielefeld 2015

Doris BACHMANN-MEDICK, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg, 2006

Dirk BAECKER, Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik?, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Thema: Kulturpolitik und Planung, Bonn/Essen 2013, S. 29-42

Natalie BAYER, Belinda KAZEEM-KAMINSKI, Nora STERNFELD (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin 2017

Arthur BENZ, Nicolai DOSE (Hg.), Governance – Regieren im komplexen Regelsystem. Eine Einführung, Wiesbaden 2010 (2.aktual. u. veränderte Aufl.)

Sabine BENZER (Hg.), Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016

Homi K. BHABHA, The location of culture. Repr. London (1994) 2003

Doug BORWICK (Hg.), Building Communities, not Audiences. The future of the arts in the United States, Winston-Salem 2012

Ute CLEMENT, Jörg NOWAK, Christoph SCHERRER, Sabine RUß (Hg.), Public Governance und schwache Interessen, Wiesbaden 2010: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Deutscher Bundestag (Hg.), 2007: Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Drucksache 16/7000

DEUTSCHER STÄDTETAG, Methodik von Befragungen im Kulturbereich, Köln 2004

Paul FEYERABEND, Wider den Methodenzwang, Frankfurt 1983

Patrick S. FÖHL, Kooperationen im öffentlichen Kulturbereich. Mit Zusammenarbeit Synergien ausschöpfen, in: Oliver SCHEYT, Friedrich LOOCK (Hg.), Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2008, Kap. D 1.5

Patrick S. FÖHL, Gesellschaftliche Mitwirkung und Teilhabe bei Planungs- und Entscheidungsprozessen: Governance-Aspekte einer zeitgemäßen Museumspolitik, in: Matthias DREYER, Rolf WIESE (Hg.): Das offene Museum. Rolle und Chancen von Museen in der Bürgergesellschaft, Rosengarten-Ehestorf 2010, S. 123-146

Patrick S. FÖHL, Governance im Kulturbereich-Neue Konzepte braucht das Land. In: Norbert SIEVERS, Bernd WAGNER (Hg.). für das Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft e.V.: Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Essen 2012, S.79 ff

Patrick S. FÖHL, Doreen GÖTZKY, Zukunft der Bundesmusikförderung. Verfahrenskonzeption für die Neugestaltung der Musikförderung des Bundes unter Berücksichtigung von Governance-Aspekten, herausgegeben von der Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2013

Patrick S. FÖHL, Norbert SIEVERS, Kulturentwicklungsplanung. Zur Renaissance eines alten Themas der Neuen Kulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen/Bonn 2013, S. 63-82

Patrick S. FÖHL, Gernot WOLFRAM, Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building, in: Birgit MANDEL (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung, Bielefeld 2016

Patrick S. FÖHL, Kulturentwicklungsplanung, in: Armin KLEIN (Hg.): Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis, 4. Aufl., München 2017, S. 159

Max FUCHS, Interview mit Sabine Benzer in: Sabine BENZER (Hg.), Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016, S. 11ff

Dietrich FÜRST, Ernst-Hasso RITTER, Planung. In: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): Handwörterbuch der Raumordnung, 4. Neu bearb. Aufl., Hannover 2005, S. 766

Dietrich FÜRST, Regional Governance, in: Arthur BENZ, Susanne LÜTZ, Uwe SCHIMANK, Georg SIMONIS (Hg.): Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder, Wiesbaden 2007, S.353

Susanne GESSER, Angela JANNELLI, Martin HANDSCHIN, Sibylle LICHTENSTEIGER (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen; Bielefeld 2012; S. 246

Hermann GLASER, Karl-Heinz STAHL, Die Wiedergewinnung des Ästhetischen, München 1974

Patrick GLOGNER-PILZ, Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und – befunde, Wiesbaden 2016

Patrick GLOGNER-PILZ, Patrick S. FÖHL(Hg.), Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und – befunde, Wiesbaden 2016

Albrecht GÖSCHEL, 20 Jahre Kulturmanagement in Deutschland, in: Armin KLEIN (Hg.), Taten. Drang. Kultur. Kulturmanagement in Deutschland 1990-2030, Heidelberg 2011

Stuart HALL, Paul DU GAY (Hg.): Questions of Cultural Identity, London 1996.

Andrea HAUSMANN, Jana KÖRNER (Hg.), Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage, Wiesbaden 2009, S. 220-224

Julia HEISIG, Ivana SCHARF, Dagmar WUNDERLICH, Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument, Münster 2018

Silke HELFRICH, Interview mit Sabine Benzer, in: Sabine BENZER (Hg.), Kultur für alle: Gespräche über Verteilungsgerechtigkeit und Demokratie in Kunst und Kultur, Wien-Bozen 2016, S. 21ff

Steffen HÖHNE, „Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart“, in: Sigrid Bekmeier-Feuerhahn (Hg.): Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Bielefeld 2012, S. 42

Hilmar HOFFMANN, Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a.M. 1979

Susanne KEUCHEL, Andreas J. WIESAND, Das 1. Jugend-Kultur Barometer. "Zwischen Eminem und Picasso...", Bonn 2006

Susanne KEUCHEL, Das 1. Jugend-Kulturbarometer. „Zwischen Eminem und Picasso...“, Bonn 2006

Susanne KEUCHEL, Kultur für alle« in einer gebildeten, ungebundenen, multikulturellen und veralteten Gesellschaft? Der demografische Wandel und seine Konsequenzen für die kulturelle Partizipation, in: Andrea HAUSMANN/Jana KÖRNER (Hrsg.), Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage, Wiesbaden 2009, S. 150 – 177

Susanne KEUCHEL, Dominic LARUE: Kulturwelten in Köln. Eine empirische Analyse des Kulturangebots mit Fokus aus Internationalität und Interkulturalität, Köln 2011

Heiner KEUPP, Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek 2008, S. 172.

Volker KIRCHBERG, Gesellschaftliche Funktion von Museen. Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven, Wiesbaden 2005

Armin KLEIN, „Besucherorientierung als Basis des exzellenten Kulturbetriebs“, in: Mandel, Birgit (Hg.), Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung, München 2008, S.92

Armin KLEIN, 2001: Kulturmarketing, München, S. 40

Tobias J. KNOBLICH, Forschungsfragen- und -befunde zur Publikumsentwicklung im Bereich Soziokultur, in: Patrick GLOGNER-PILZ (Hg.), Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum : Forschungsfragen und –befunde, Wiesbaden, 2016

Henri LEFEBVRE, Die Produktion des Raumes. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 1. Aufl., Originalausg. Frankfurt am Main 2006

Lawrence W. LEVINE, Highbrow Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America, Cambridge 1990

Birgit MANDEL, Audience Development, Kulturmanagement, kulturelle Bildung : Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung, München 2008

Heinz MANDL, Katrin WINKLER, Wissensmanagement in Communities, in: Andréa BELLIGER, Wissensmanagement für KMU, Zürich 2007, S. 111-115

Carmen MÖRSCH 2009: Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12.Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: dies. (Hg.), Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Zürich/Berlin, S. 9-33.

Tobias J. KNOBLICH, Forschungsfragen- und -befunde zur Publikumsentwicklung im Bereich Soziokultur, in: Patrick GLOGNER-PILZ (Hg.) / Patrick S. FÖHL (Hg.), Handbuch Kulturpublikum : Forschungsfragen und –befunde, Wiesbaden 2016, S. 376-377

Carmen MÖRSCH, Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die documenta 12.Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: dies. (Hg.), Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Zürich/Berlin 2009

Ray OLDENBURG, The great good place: cafés, coffe shops, bookstores, bars, hair salons and other hangouts at the heart of a community, New York 1989, 1997, 1999

Ray OLDENBURG, Celebrating the third place. Inspiring stories about the „great good places“ at the heart of our communities. New York 2001

Horst W., OPASCHOWSKI, Wachstumsgrenzen des Erlebnismarktes. Folgen für die Kulturpolitik, in: Kulturpolitische Gesellschaft (Hrsg.), publikum.macht.kultur. Kulturpolitik zwischen Angebots- und Nachfrageorientierung, Dokumentation des 3. Kulturpolitischen Bundeskongresses, Essen/Bonn (Kulturpolitische Gesellschaft) 2006, S. 256 – 269

- Manfred OVERESCH, 2003: Hildesheim 1945-2000. Neue Großstadt auf alten Mauern, Hildesheim 2003, S.311
- Birger P. PRIDDAT, Umverteilung: Von der Ausgleichssubvention zu Sozialinvestition, in: Lessenich, Stephan (Hg.): Wohlfahrtsstaatliche Grundbegriffe. Historische und aktuelle Diskurse, Frankfurt am Main/New York 2003, S. 393
- Fritz PLASSER, Politische Kommunikation in Österreich : ein paxisnahes Handbuch, Wien
- Robert D. PUTNAM (2001), Bowling alone. The collapse and revival of American community. New York, NY 2001
- Thomas RENZ, Nichtbesucher im Kulturbetrieb, in Birgitt MANDEL (Hg.), 2016: Teilhabeorientierte Kulturvermittlung : Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens, Bielefeld 2016, S. 62
- Republik Österreich, Dieter BOGNER (Red.), Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich, Wien 1999
- Edward W. SAID, Orientalism. New York 1979
- Edward W. SAID, Hans-Horst HENSCHEN, Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Frankfurt am Main 1994
- Oliver SCHEYTT, Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik, Bielefeld 2008
- Oliver SCHEYTT, Rüdiger KERSTEN, Zielsetzungen als Elemente von Kulturpolitik. Konsens und Kooperation in der Vielfalt kulturpolitischer Akteure, Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2009, Kap. B. 1.6.
- Wolfgang SCHNEIDER (Hg.), Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns Kultur für alle reloaded, Hildesheim 2010
- Gunnar Folke SCHUPPERT (Hg.), Governance-Forschung. Vergewisserung über Stand und Entwicklungslinien, Baden-Baden 2006, (2. Aufl.)
- Norbert SIEVERS, Patrick S. FÖHL, Einleitung. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Thema: Neue Kulturpolitik der Länder, Band 12, Essen/Bonn 2012
- Norbert SIEVERS (Hg.), Patrick S. FÖHL (Hg.), Tobias KNOBLICH (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16. Schwerpunkt: Transformatorische Kulturpolitik, Bielefeld 2016
- Nina SIMON, The Art of Relevance. Museum 2.0, Santa Cruz, CA 2016
- Sinus Sociovision (Hg.): Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland, Heidelberg 2007
- Edward W. SOJA, Barbara HOOPER, The Space that Difference Makes. Some Notes on the Geographical Margins of the New Cultural Politics. In: Keith, Michael, Pile, Steve (Hrsg.): Place and the Politics of Identity. London, New York 1993
- Edward W. SOJA, Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Cambridge 1996
- Claudia STEIGERWALD, Rezension Doug Borwick: Building Communities, not Audiences, in: Sigrid BEKMEIER-FEUERHAHN, Karen van den BERG, Steffen HÖHNE, Rolf KELLER, Birgit MANDEL, Martin TRÖNDLE, Tasos ZEMBYLAS (Hg.), Die Kunst des Möglichen – Management mit Kunst, Bielefeld 2013, S. 397-400
- Nora STERNFELD, Das radikaldemokratische Museum, Wien 2018, S. 73
- Nora STERNFELD, „Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum“, in Das radikaldemokratische Museum, Wien 2018, S. 76

Mark TERKESSIDIS, Kulturarbeit in der Einwanderungsgesellschaft, In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2002/03, Band 3, Thema: Interkultur. a.a.O., Essen 2003, S. 173-186.

Mark TERKESSIDIS, Interkultur, Berlin 2010

TNS Infratest Sozialforschung Berlin (Hg.), Muslime in Deutschland. Eine Erhebung im Auftrag des Bundespresseamtes, Berlin 2006, S.444

Artemis VAKIANIS, Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsstruktur für Festivals am Beispiel des „steirischen herbst“, in: Gernot WOLFRAM (Hg.), Kulturmanagement und europäische Kulturarbeit. Tendenzen - Förderungen – Innovationen. Leitfaden für ein neues Praxisfeld, Bielefeld 2012, S. 155-168

Gerhard VOGT, 2015: Die finanzielle Förderung der Kultur. Ein Vergleich Deutschlands mit einigen europäischen Ländern. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2014. Thema: Neue Kulturförderung. Essen

Bernd WAGNER, Kulturpolitik im Zusammenwirken von Staat, Markt und Gesellschaft, in: Loock, Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2007

Bernd WAGNER, Kulturpolitik im Zusammenwirken von Staat, Markt und Gesellschaft, in: Friedrich LOOCK, Oliver SCHEYTT (Hg.): Handbuch Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin 2007, Kap. B 2.2.

Etienne WENGER, Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity, Cambridge 1998

Michael WIMMER, Kultur und Demokratie: Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich, Wien 2011, S.226ff

Michael WIMMER, Kulturkonzeptionelle Trends in Österreich: Die Macht des Betriebes ist die Ohnmacht der Politik. Norbert SIEVERS, Bernd WAGNER (Hg.) für das Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft e.V.: Jahrbuch für Kulturpolitik 2012, Essen 2012

Tasos ZEMBYLAS, Kulturpolitik in Österreich, in: Armin, KLEIN (Hg.) Kompendium Kulturmanagement, München, 2017, S. 141-153

## 5.2 Internetrecherche

Ülkü AKBABA, Ljubomir BRATIC, Sarah GALEHR, Andreas GÖRG, Gabriele C. PFEIFFER, Kunst, Kultur und Theater für Alle! Impulse für eine transkulturelle Theateroffensive. Studie zu Perspektiven der Kunst- und Kulturpolitik in Wien 2010-2015. Mit besonderem Fokus auf Migrationsrealität. Wien, 2009. Verfügbar unter: Kunst und Kultur für Alle! <http://www.iodo.at/kulturstudie090606.pdf> (20.11.2018)

Ljubomir BRATIC, 2011: Die Wahrheit der Kulturpolitik. <https://igkultur.at/artikel/die-wahrheit-der-kulturpolitik> (20.11.2018)

Bundeskanzleramt, Sektion für Kunst und Kultur, Kunstbericht 2017, in: <https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/394491/KuKu-Bericht+2017> (12.12.2018)

Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1975: [https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/639816/kunstbericht1975\\_ocr.pdf/db8e8951-2876-4bb3-b93d-f0c517c3ce49](https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/639816/kunstbericht1975_ocr.pdf/db8e8951-2876-4bb3-b93d-f0c517c3ce49) (letzter Zugriff 03.12.2018)

Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (04.04.2019)

Das Statistik Portal, Entwicklung der Anzahl von Museen\* in Deutschland, in:  
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/2821/umfrage/entwicklung-der-anzahl-von-museen-in-deutschland> (01.04.2019)

Der Standard: <https://derstandard.at/2000087587364/Gernot-Bluemel-Der-nicht-Amts-fuehrende> (12.12.2018)

Deutscher Bühnenverein, Theaterstatistik, in: <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html> (01.04.2019)

Katja DREWS, Kulturtourismus im ländlichen Raum an "dritten Orten" der Begegnung als Chance zur Integration von Kultur- und Tourismusentwicklung, Hildesheim 2016,  
[https://hildok.bszbw.de/files/729/Drews\\_Kulturtourismus.pdf](https://hildok.bszbw.de/files/729/Drews_Kulturtourismus.pdf) (20.05.2019)

S. Patrick FÖHL, Gernot WOLFRAM, 2016: „Transformation und Community Building. Neue Denk- und Handlungsansätze in der Praxis von Kulturentwicklungsprozessen, in Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 152, I/2016, S. 30-33 URL: [www.netzwerk-kulturberatung.de/content/1-ueber/1-dr-patrick-s-foehl/1-publikationen/transformation-und-community-building-neue-denk-und-handlungsansatze-in-der-praxis-von-kulturentwicklungsprozessen/kumi152\\_30-33.pdf](http://www.netzwerk-kulturberatung.de/content/1-ueber/1-dr-patrick-s-foehl/1-publikationen/transformation-und-community-building-neue-denk-und-handlungsansatze-in-der-praxis-von-kulturentwicklungsprozessen/kumi152_30-33.pdf) (27.11.2018)

FPÖ Wahlprogramm, siehe: [https://www.fpoe.at/fileadmin/user\\_upload/Wahlprogramm\\_8\\_9\\_low.pdf](https://www.fpoe.at/fileadmin/user_upload/Wahlprogramm_8_9_low.pdf) (12.12.2018)

Getzner, Michael, 2015: Cultural Politics: exploring determinants of cultural expenditure. In. Poetics, 49, S. 60-75. Siehe: [https://www.researchgate.net/publication/273479921\\_Cultural\\_politics\\_Exploring\\_determinants\\_of\\_cultural\\_expenditure](https://www.researchgate.net/publication/273479921_Cultural_politics_Exploring_determinants_of_cultural_expenditure) (07.01.2019)

Wiltrud K. HACKL, Die andere Seite des KEP. Zum Positionspapier des Offenen Forums Freie Szene Linz und dem Kulturentwicklungsplan, in: <https://kupf.at/zeitung/81/die-andere-seite-des-kep/> (20.04.2019)

IG Kultur Österreich: Presseausendungen der IG Kultur Österreich <https://igkultur.at/organisation/presse> (letzter Zugriff 03.12.2018)

IG Kultur Österreich, Stagnation und Erosion: Das neue Kunst- und Kulturbudget. 2018a., siehe: <https://igkultur.at/kunst-und-kulturbudget-2018-2019> (12.12.2018)

IG Kultur Österreich, Von Kulturpolitik und Kettensägen, in: <https://igkultur.at/artikel/von-kulturpolitik-und-kettensaegen> (01.04.2019)

IG Kultur Österreich, Vereinsbegriff, in: <https://www.igkultur.at/organisation/verein> (03.04.2019)

IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

IG Kultur Wien, Unsere Forderungen an die Kulturpolitik, in: <https://www.igkulturwien.net/projekte/istnoetig/forderungen> (29.03.2019)

Susanne KEUCHEL, Das 1. InterKulturBarometer –Zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration, in: [https://www.qualitaetsverbund-kultur-macht-stark.de/fileadmin/user\\_upload/Vortraege/RK\\_Remscheid\\_09122014/Keuchel\\_Susanne\\_Interkulturbarometer.pdf](https://www.qualitaetsverbund-kultur-macht-stark.de/fileadmin/user_upload/Vortraege/RK_Remscheid_09122014/Keuchel_Susanne_Interkulturbarometer.pdf) (08.05.2019)

Pius KNÜSEL, „Kultur für alle – Illusion oder konkrete Utopie? Soziale Kulturarbeit ist nicht Populismus“ in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 130, III/2010, S. 48. URL: [https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130\\_47-50.pdf](https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130_47-50.pdf) (15.11.2018)

Christian KRAVAGNA, in: republicart webjournal, 1, 1998  
[http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_de.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.htm) (22.11.2018)

Kulturentwicklungsplanung Düsseldorf [www.kep-duesseldorf.de](http://www.kep-duesseldorf.de) (letzter Zugriff: 15.01.2019)

Kulturland retten, siehe: <https://kulturlandretten.at> (12.12.2018)

Kulturrat Österreich, 2012: 42 Monate Interministerieller Arbeitsgruppen (IMAG): eine Bilanz. Wien (siehe [http://kulturrat.at/agenda/imag/42monate\\_IMAG\\_kulturrat.pdf](http://kulturrat.at/agenda/imag/42monate_IMAG_kulturrat.pdf)) (07.01.2019)

Hans NEUHOFF, Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile, in: [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf) (11.04.2019)

Österreichische UNESCO-Kommission (Hg.), 2015: Schlusskommuniqué der Expert\*innen-Klausurtagung 2015 zur UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (siehe <https://www.unesco.at/kultur/vielfalt-kultureller-ausdrucksformen/artikel/cat/11/page/2>) (07.01.2019)

ÖVP Wahlprogramm zur Nationalratswahl 2017, siehe: <https://secure.sebastian-kurz.at/der-neue-weg> (12.12.2018)

Regierungsprogramm Österreich 2017-2022, siehe: <https://www.dieneuevolkspartei.at/download/Regierungsprogramm.pdf> (12.12.2018)

Walter ROHN, SSOAR Studie: Kultur und Peripherie - zu den gesellschaftlichen Funktionen von Kulturinitiativen für die Entwicklung der Wiener Außenbezirke, SWS-Rundschau, 47(3), S. 100-121. Wien 2007 <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-165160> (20.05.2019)

Salzburger Nachrichten: <https://www.sn.at/kultur/bisherige-ministerinnen-und-minister-fuer-kunst-und-kultur> (12.12.2018)

Ivana SCHARF, Dagmar Wunderlich, Museen und Outreach, in: <https://www.kubi-online.de/artikel/museen-outreach> (22.06.2019)

Oliver SCHEYTT, Norbert SIEVERS, 2010: „Kultur für alle!“, in Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 130, III/2010, S. 30, URL: [https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130\\_30-31.pdf](https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130_30-31.pdf) (15.11.2018)

Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/PDF/schlussbericht-der-enquete-kommission.pdf> S.92 (letzter Zugriff 10.01.2019)

Claudia, SCHMIED, 2012: „Rede von Frau Bundesminister Dr. Claudia Schmied zur Eröffnung der 92. Salzburger Festspiele“, vom 27.07.2012 siehe unter: [www.bmukk.gv.at/ministerium/ministerin/reden/salzburg\\_2012.xml](http://www.bmukk.gv.at/ministerium/ministerin/reden/salzburg_2012.xml) (letzter Zugriff: 04.12.2018)

Hans-Jörg SIEWERT, Agents of change. Potenziale von Soziokultur für kulturgeprägte Stadtentwicklung, in: Magazin Soziokultur 4/2018, in: <http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/flipviewer/Sk4-2018/flipviewerxpress.html> (20.05.2019)

Statistik Austria: [http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/wirtschaft/oeffentliche\\_finanzen\\_und\\_steuern/oeffentliche\\_finanzen/gebarungen\\_der\\_oeffentlichen\\_rechtstraeger/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/wirtschaft/oeffentliche_finanzen_und_steuern/oeffentliche_finanzen/gebarungen_der_oeffentlichen_rechtstraeger/index.html) (07.01.2019)

Steirischer Herbst Homepage: [www.steirischerherbst.at/de/about/6/steirischer-herbst](http://www.steirischerherbst.at/de/about/6/steirischer-herbst) (15.06.2019)

Tiroler Kulturinitiativen TKI, TKI richtet kulturpolitische Forderungen an wahlwerbende Parteien, in: <https://www.tki.at/kulturpolitik/tirol/kulturpolitische-forderungen-der-tki-an-die-wahlwerbenden-parteien> (29.03.2019)

### 5.3 Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1:** Entwicklung der Kulturförderung des Landes Tirol von 2001 bis 2011 (Stand Jänner 2013),

Quelle: Kulturberichte des Landes Tirol, in: [https://www.tirol.gv.at/fileadmin/themen/kunst-kultur/abteilung/Publikationen/Kulturberichte\\_2017.pdf](https://www.tirol.gv.at/fileadmin/themen/kunst-kultur/abteilung/Publikationen/Kulturberichte_2017.pdf)

**Abb. 2:** Wiederkehrender Besuch („öfter“ und „ab und zu“) in klassischen Kultureinrichtungen bei der Bundesbevölkerung differenziert nach Schulbildung und einzelnen Herkunftsländern

Quelle: Zentrum für Kulturforschung (ZfKf), 1. Interkulturbarometer, 2011

**Abb. 3:** Vorgeschlagene Maßnahmen zur besseren Erreichbarkeit von migrantischen Zielgruppen für klassische Kultureinrichtungen von der Bundesbevölkerung insgesamt und der Bevölkerung mit Migrationshintergrund differenziert nach 1., 2. und 3. Migrantengeneration (max. drei Nennungen)

Quelle: Zentrum für Kulturforschung (ZfKf), 1. Interkulturbarometer, 2011

**Abb. 4:** Idealtypische Funktionen aktueller Kulturentwicklungsplanungen

(Auswahl: angelehnt an Fürst / Ritter 2005: S. 766)

Quelle: Dietrich FÜRST, Ernst-Hasso RITTER, Planung. In: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): Handwörterbuch der Raumordnung, 4. Neu bearb. Aufl., Hannover 2005, S. 766

**Abb. 5:** Sequentieller analyse- und beteiligungsorientierter Methodenansatz am Beispiel der Kulturentwicklungsplanung der Landeshauptstadt Düsseldorf 2016 – 2017 (© Patrick S. Föhl)

**Abb. 6:** Veranstaltungsspektrum Soziokulturelle Zentren in Deutschland 2016

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

**Abb. 7:** Altersstruktur der Besucher/-innen Soziokultureller Zentren in Deutschland 2016

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

**Abb. 8:** Akteur\*innen Soziokultureller Zentren in Deutschland 2016

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

**Abb. 9:** Einnamestructur Soziokultureller Zentren in Deutschland 2015 (Hochrechnung)

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

**Abb. 10:** Durchschnittliche Einnahmenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (Eigenmittel ohne Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

**Abb. 11:** Durchschnittliche Einnahmenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (Eigenmittel inkl. Ehrenamt)



Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

**Abb. 12:** Durchschnittliche Eigenmittelverteilung österreichischer Kulturinitiativen 2014 (Eigenmittel inkl. Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

**Abb. 13:** Durchschnittliche Verteilung öffentlicher Förderungen österreichischer Kulturinitiativen 2014

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

**Abb. 14:** Ausgabenstruktur Soziokultureller Zentren in Deutschland 2015 (Hochrechnung)

Quelle: Bundesvereinigung für Soziokulturelle Zentren e.V., Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017, in: [http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017\\_Ansicht2.pdf](http://www.soziokultur.de/bsz/sites/default/files/file/Statistik%202017_Ansicht2.pdf) (05.04.2019)

**Abb. 15:** Durchschnittliche Ausgabenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (ohne Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)

**Abb. 16:** Durchschnittliche Ausgabenstruktur österreichischer Kulturinitiativen 2014 (inkl. Ehrenamt)

Quelle: IG Kultur Österreich, Alternativer Kulturbericht 2015: Basisdaten österreichischer Kulturinitiativen 2014, in: <https://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2016-07-27/AlternativerKulturbericht2015.pdf> (05.04.2019)