



## Andere aktivieren?

Fallstudien zu kunst-externen Wirkungen von sozial  
und/oder politisch engagierter Kunst

Hubert Eichmann / Bernhard Saupe, unter Mitarbeit von Philip Schörpf

Forschungsbericht aus dem Projekt  
„Praktiken des Empowerment in Kunst und Sozialwissenschaft“  
gefördert vom WWTF (Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds) im  
Rahmen des Art(s)&Sciences Call 2009

Wien, Oktober 2012

Forschungs- und Beratungsstelle Arbeitswelt  
A-1020 WIEN, Aspernbrückengasse 4/5  
Tel.: +431 21 24 700  
Fax: +431 21 24 700-77  
office@forba.at  
<http://www.forba.at>



## INHALT

1.	<i>EINLEITUNG</i> .....	1
2.	<i>„DER KLASSENFEIND“ – THEATER VON JUGENDLICHEN KLIENTEN IN STATIONÄRER SUCHTTHERAPIE</i> .....	11
2.1.	<i>Kontext, beteiligte Akteure</i> .....	12
2.2.	<i>Prozessverlauf</i> .....	17
2.3.	<i>Reaktionen der Beteiligten: Für wen ist das Theaterprojekt weshalb ein Erfolg gewesen?</i> .....	27
2.4.	<i>Nachbesprechung in der Therapieeinrichtung</i> .....	38
2.5.	<i>Zusammenfassung</i> .....	40
3.	<i>FALLSTUDIE „COMPANY. ARBEITEN IN BERNDORF“ DES KÜNSTLER-DUOS ZOBL / SCHNEIDER</i> .....	45
3.1.	<i>Projektlauf</i> .....	46
3.2.	<i>Ambivalente Würdigung des Projekts durch die Belegschaftsmitglieder</i> .....	55
3.3.	<i>Ungeplante / unplanbare Randbedingungen und Nebenfolgen</i> .....	65
3.4.	<i>Bewertung / Replik durch die KünstlerInnen</i> .....	70
3.5.	<i>Zusammenfassung</i> .....	73
4.	<i>FALLSTUDIE SOG. THEATER</i> .....	79
4.1.	<i>Ansätze in der Arbeit von SOG. THEATER</i> .....	79
4.2.	<i>Projekt Frauen.Arbeit</i> .....	83
4.3.	<i>SOG. THEATER und Kunst</i> .....	86
4.4.	<i>SOG. THEATER und Empowerment</i> .....	89
4.5.	<i>Zusammenfassung</i> .....	91
5.	<i>FALLSTUDIE OLIVER RESSLER, KÜNSTLER UND AKTIVIST</i> .....	93
5.1.	<i>Motivation und Entstehung von Projekten</i> .....	95

5.2.	<i>Künstlerische Werkzeuge</i> .....	98
5.3.	<i>Adressaten des Schaffens</i> .....	99
5.4.	<i>Empowerment-Wirkungen für die Zielgruppen</i> .....	100
5.5.	<i>Kritische Würdigung</i> .....	104
5.6.	<i>Anhang: Gespräch mit Oliver Ressler über kulturelle Formen des Widerstands</i> .....	105
6.	<i>RESÜMEE</i> .....	111
7.	<i>ANHANG: LEITLINIEN „DOING EMPOWERMENT“ IN PROJEKTEN SOZIAL ENGAGierter KUNST</i> .....	121
8.	<i>LITERATUR</i> .....	127

## 1. EINLEITUNG

Nun ja, die Legitimation von Kunstschaffenden, außerhalb des eigenen Feldes gesellschaftliche Wirkungen zu erzielen oder gar kunstferne Gruppen über zielgerichtete Interventionen zu erreichen und zu aktivieren, stehe mitunter auf wackeligen Beinen, zumal es dafür ja spezialisierte Professionen wie etwa Sozialarbeit oder Journalismus gebe, um nur zwei zu nennen. Dies gestehen uns einige befragte KünstlerInnen ein, die sich dem Feld Kunst und soziale Praxis zuordnen lassen. Vor allem angesichts des Rückzugs öffentlicher Institutionen aus ihrer Verantwortung, insbesondere für benachteiligte Gruppen, etwa im Zuge von Budgetkürzungen, orten die befragten KünstlerInnen jedoch einen steigenden Bedarf zur Abdeckung von Lücken bzw. zur Artikulation von Kritik. Außer engagierten Aktivisten aus der Zivilgesellschaft oder eben aus dem Kulturbereich sei kaum mehr jemand bereit, die Stimme gegen Ungerechtigkeiten zu erheben. Vor diesem Hintergrund hat in den letzten beiden Jahrzehnten eine inzwischen unüberschaubare Anzahl an künstlerischen Initiativen, die sich unscharf mit sozial oder/und politisch engagierte Kunst umschreiben lässt, das Aufzeigen und Bearbeiten von gesellschaftlichen Widersprüchen, Diskriminierung oder Intoleranz zum Leitmotiv der eigenen Aktivitäten erhoben. Eine aktuelle Leistungsschau vornehmlich kritisch ausgerichteter Kunstpraxen bietet z.B. das internationale Festival *Truth is concrete* im Rahmen des Steirischen Herbstes 2012 (<http://truthisconcrete.org>). Mehr als 200 KünstlerInnen, AktivistInnen und TheoretikerInnen diskutieren und „performen“ in einem auf eine Woche anberaumten „non-stop marathon camp“, d.h. durchgehend (!), künstlerische Strategien, die sich für politisches Engagement und Aktivismus eignen.

Kunstprojekte mit dem Vorsatz, in Überschreitung der Grenzen des Kunstfeldes gesellschaftliche Wirksamkeit zu erzielen, vor allem in Genres wie der bildenden Kunst, Performance/Theater oder Video/Film, sind häufig im „crossover“ zwischen den Stühlen angesiedelt: erstens zwischen einem weiterhin aufrecht erhaltenen Kunstan-spruch bei gleichzeitiger Ambition auf eine Intervention in gesellschaftliche Praxen; zweitens zwischen Kritik/Störung auf der einen Seite des Spektrums und Sozialarbeit/Entstörung über Mittel der Kunst auf der anderen.<sup>1</sup> Vornehmlich abseits der klassischen Kunstorte wird eine wie auch immer zu definierende Einbindung von AdressatInnen als Königsweg angesehen; in erster Linie solchen, die mit Kunst wenig am Hut haben und von dieser aktiviert werden sollen. Dass diesen heterogenen Kunstszenen etwas die Konturen fehlen, ist angesichts der schnellen Abfolge von Trends und dem Gebot, sich als KünstlerIn tunlichst nicht zu wiederholen, wenig überraschend und wird auch nicht als Nachteil angesehen. Im Gegenteil gelten in vielen Projekten zu Kunst und sozialer Praxis kunstimmanente Kriterien wie Mehrdeutigkeit,

---

<sup>1</sup> In einem Text aus dem Jahr 1995 spricht der Künstler Carsten Höller von künstlerischen Strategien, die entweder als Störungs- oder umgekehrt als Entstörungsdienste angelegt seien; in: springer, Heft 1/1995, S. 21-26.

Verrätselung oder Subversion in Form des Eindringens in artfremde Reviere als Garanten dafür, weiterhin anerkannter Teil des Kunstsystems zu sein.

Nun ist kritisch-politische und/oder sozial-engagierte Kunst zwar alles andere als ein neues Phänomen. Im Gegenteil sind künstlerische Avantgarden im gesamten 20. Jahrhundert immer wieder als Bannerträger des gesellschaftlichen Wandels bzw. von Widerstand und Subversion aufgetreten. Deutlich zugenommen hat allerdings die Anzahl der AkteurInnen mit dahin gehenden Ansprüchen. Doch hält die Nachfrage danach mit dem Angebot Schritt, z.B. angesichts der „partizipativen“ Performance zur symbolischen Okkupation eines bestimmten öffentlichen Raums mit fünf TeilnehmerInnen vor Ort? Eine rein quantitative Zunahme von performativen künstlerischen Interventionen lässt sich über Beobachtungen wie jene erhärten, dass mittlerweile kein zeitgenössisches Kunstfestival ohne eingestreute Projekte an kunstfernen Orten für kunstfremdes Publikum auskommt (von der Documenta in Kassel bis zur Regionale in der Obersteiermark, von den Wiener Festwochen bis zu SOHO Ottakring); dass selbst initiierte Projekte dieses Typs trotz der geringen Verwertbarkeit auf Kunstmärkten wie Pilze aus dem Boden schießen; oder dass der einschlägige Publikationsausstoß zu Kunst/Politik/Theorie beständig zunimmt (und dies nicht nur im Rahmen von Ausstellungskatalogen).<sup>2</sup>

Nicht überraschend agieren die internationalen HeldInnen aktivistischer Kunstpraxen wie etwa Ai Weiwei, Pussy Riot oder anonym bleibende syrische KünstlerInnen, die regimekritisches Puppentheater über Youtube verbreiten, nicht in den Demokratien des Westens, sondern dort, wo Provokation noch als Angriff auf das politische System gewertet wird und die AkteurInnen dementsprechend von Verfolgung bedroht sind. Zugleich finden auch hierzulande Appelle wie z.B. „occupy everything!“ Widerhall in künstlerischen Arbeiten bzw. sind diese mitunter sogar Auslöser von Protestaktionen. Das verwundert auch nicht, gelten doch Kunstschaaffende als Seismografen gesellschaftlicher Krisenerscheinungen, an denen es gegenwärtig nicht mangelt, ganz zu schweigen von den prekären Erwerbsbedingungen gerade in der Kunst. Dennoch, angesichts der Fülle von aktuellen Programmen zu politisierter Gegenwartskunst auch in den klassischen Ausstellungshallen und Spielstätten ist ein wenig Skepsis wohl angebracht. Mit der ironischen Wendung „Empört euch a bisserl!“ hat der Falter-Journalist Matthias Dusini diese Zweifel möglicherweise auf den Punkt gebracht.<sup>3</sup> Hier von einer sich abzeichnenden internationalen Bewegung zu sprechen, in der kritische bzw. engagierte Kunst eine tragende Rolle spielt – auch deshalb, weil viele Akteure mangels finanzieller Dotierung wenig Rücksicht auf Sanktionen seitens mächtiger Geldgeber nehmen müssen –, wäre wohl etwas verwegen. Zudem sind die Player in den heterogenen Kunst-Nischen einstweilen zu wenig vernetzt bzw. organisiert, um mehr als punktuelle Aufmerksamkeit zu erregen. Dennoch wird in den kommenden Jahren gesellschafts-

---

<sup>2</sup> Stellvertretend für die Flut an einschlägigen Publikationen nachfolgend drei aktuelle Überblicke zu Theorie und Praxis engagierter Gegenwartskunst: Anna-Lena Wenzel (2012): Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst; Shannon Jackson (2011): Social Works. Performing Art, Supporting Publics; Nato Thompson (Ed.) (2012): Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011.

<sup>3</sup> Vgl. Falter 38/12, S. 35.

politischer Aktivismus über künstlerische Ausdrucksmittel vermutlich ebenso wenig wegzudenken sein wie Varianten von Kunst-Sozialarbeit, z.B. „community art“.

Ungeachtet der zunehmenden Verbreitung von künstlerischen Praxen mit gesellschaftlichem Wirkungs- oder Veränderungsanspruch, sei das nun auf einzelne Segmente von Benachteiligten, lokale Communities oder Institutionen des politischen Systems gerichtet, ist relativ wenig darüber bekannt, inwiefern mit solchen Ambitionen mehr als bloße Behauptungen aufgestellt werden. Behauptungen, die z.B. allein angesichts bescheidener Ressourcen bzw. finanzieller Mini-Budgets kaum realisierbar sind.<sup>4</sup> In manchen Fällen ist zudem von einer ziemlichen Portion Anmaßung zu sprechen, dann etwa, wenn die eigene Intervention nicht einmal in die Nähe des Bedeutungshorizonts der anvisierten AdressatInnen kommt. Abgesehen von der Frage, ob Kunst ein wie auch immer zu definierendes Werkzeug für Veränderung sein *sollte*: was bewirkt „doing empowerment“ in der sozial und politisch engagierten Kunst tatsächlich? Was sind konkrete Effekte von künstlerischen Irritationen, Provokationen, Interventionen unter den Vorzeichen von Aktivierung, Partizipation und Empowerment? Unter welchen Bedingungen können dahin gehende Ambitionen tatsächlich eingelöst werden? Welchen Unterschied macht es z.B., ob man *über* oder *mit* einer bestimmten Zielgruppe arbeitet, sei dies nun *für* oder *gegen* ausgewählte Gruppen von AdressatInnen? Welche gesellschaftlichen Strukturen lassen sich von Kunst tatsächlich beeindrucken bzw. durch künstlerische Subversion aufbrechen?

Geht es demgegenüber in der Praxis (auch) dieser Kunst nicht vielmehr (auch) darum, der intensiven Konkurrenz um Kunstgelder mit möglichst großspurigen Behauptungen zu begegnen, um die Chancen auf eigene Finanzierung zu erhöhen? Und dienen kalkulierte Provokationen, die den eigentlichen AdressatInnen wenig mehr als ein müdes Gähnen entlocken, nicht vielmehr dazu, der Presse frisches Material zu liefern, die es dann mit wohlwollender Berichterstattung im Feuilleton dankt, welche wiederum den Marktwert der beteiligten KünstlerInnen erhöht? Außerdem: wie gehen Kunstschaffende eigentlich mit (Selbst-)Überforderung um? Und wie sind Fälle von „erfolgreichem Scheitern“ zu beurteilen, wonach ein bestimmtes Projekt Resonanz im Kunstfeld erfährt, aber darüber hinaus blass bleibt (oder umgekehrt)? Die Option bei Projekten, die nicht nur innerhalb eines künstlerischen Referenzrahmens Geltung beanspruchen, im Fall des diesbezüglichen Scheiterns den Rückzug dergestalt anzutreten, dass man ohnehin *nur* Kunst machen wollte oder umgekehrt (wenn die

---

<sup>4</sup> Die Widersprüchlichkeit, gerade von KünstlerInnen, die in vielen Fällen unter schwierigen ökonomischen Bedingungen arbeiten, wichtige Impulse zur Veränderung von gesellschaftlichen Strukturen zu erwarten, thematisiert z.B. die bekannte US-amerikanische Performance-Künstlerin Andrea Fraser in einem Aufsatz bzw. im Rahmen einer 2008 im Wiener mumok gezeigten Videoinstallation („Projection / There’s No Place Like Home“). Fraser konstatiert eine sich ständig vergrößernde Kluft zwischen den tatsächlichen Nöten von KünstlerInnen und dem, was der Kunst von KuratorInnen, KritikerInnen (und von KünstlerInnen selbst) an alternativer oder gar revolutionärer Bedeutungs- und Handlungsmacht zugeschrieben wird. Der Boom der Diskurse über den kritisch-politischen Charakter zeitgenössischer Kunst gehe einher mit einem Verschweigen der materiell-ökonomischen und persönlich-emotionalen Motivationen und Konfliktlagen der AkteurInnen in diesem Feld (vgl. Springerin 3/2012, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?pos=2&lang=de>).

Resonanz im Kunstfeld ausbleibt) *vor allem* im Dienste der AdressatInnen agiert habe, mag zwar eine nachvollziehbare Strategie sein. Aber wie geht man insbesondere im erstgenannten Fall damit um, enttäuschte Erwartungen oder gar verbrannte Erde bei den Zielgruppen hinterlassen zu haben? Kein Problem, solange dabei Kunst herauskommt? Inwiefern versteht sich sozial engagierte oder kritische Kunstpraxis darauf, Strukturen nicht nur aufzubrechen, sondern in weiterer Folge Handlungs- oder Verhandlungsräume anzubieten, in denen sich darauf einlassende Beteiligte ausprobieren können? Und inwiefern darauf, die Erfahrungen von „aktivierten“ Menschen auch wieder in einen (neuen) Rahmen einzubetten?<sup>5</sup>

Auf Basis dieses knappen Problemaufrisses postulieren wir, dass die kunstexternen Wirkungen vieler sozial bzw. politisch engagierter Kunstpraxen auf einem Kontinuum irgendwo zwischen „Werkzeuge für Wandel“ und „Suche nach einer Funktion“ angesiedelt sein dürften; Letzteres z.B. angesichts einer wachsenden Zahl von KünstlerInnen, die um Anerkennung, Einkommen und insofern vor allem um „Self-Empowerment“ ringen. Das Ziel dieser sozialwissenschaftlichen Studie liegt nun darin, am Einzelfall bzw. im Rahmen ausgewählter Fallstudien im Feld Kunst und soziale Praxis nach kunstexternen Wirkungen zu fahnden und dabei zugleich das komplexe Wirkungsgefüge unterschiedlicher und zum Teil paradoxer Handlungslogiken zu analysieren. Dies erfolgt methodisch vor allem im Rahmen von Interviews mit KünstlerInnen, ihren AdressatInnen und gegebenenfalls AuftraggeberInnen; weiters über Beobachtungen (einschließlich der Werke bzw. Performances) und darüber hinaus über Dokumentenanalysen bzw. die Rekonstruktion der Medienberichterstattung. Was lässt sich exemplarisch anhand eines einzelnen künstlerischen Projekts oder anhand des Oeuvres von Kunstschaffenden über Ergebnisse aussagen, sofern diese nicht nur an eine Kunstöffentlichkeit adressiert sind, sondern parallel dazu oder sogar vorrangig kunstferne Zielgruppen ansprechen wollen? Am Einzelfall gilt es herauszufinden, ob etwa in Projekten mit mehreren, womöglich miteinander konfligierenden Handlungsanforderungen die Resonanz im Kunstsystem weiterhin Priorität hat – gegenüber den Ergebnissen des eigenen Schaffens bei kunstfernen Zielgruppen. Überwiegt die Hoffnung, bei den RezipientInnen letztendlich für die künstlerische Qualität von Skulpturen, Bildern, Ausstellungen, Texten, Filmen, Performances u.a.m. Anerkennung zu finden? Oder stehen in der Abwägung eher kunstferne Ziele im Mittelpunkt, also jene, die häufig mit Aktivierung, Beteiligung, Bestärkung oder Empowerment von Adressaten umschrieben werden? Vorbehalte, die in dieser Gegenüberstellung enthalten sind, möchten wir nicht als Polemik missverstanden wissen, sondern als Wiedergabe jener Ausgangsbedingungen, mit denen viele AkteurInnen im Feld Kunst und soziale Praxis konfrontiert sind. Es gibt gute Gründe dafür, dass in der Praxis von Kunstprojekten tatsächliche Impulse abseits des Kunstbetriebs eher Ausnahme als Regel sein dürften.

---

<sup>5</sup> Hinweise auf – unschöne – Praktiken in Bezug auf dieses eher selten diskutierte Thema gibt Robert Reithofer, Geschäftsführer der Grazer Sozial- und Bildungsorganisation ISOP: „Was die künstlerische Arbeit mit benachteiligten Menschen angeht, so habe ich hin und wieder das Gefühl, dass da Menschen mit wirklich existenziellen Bedürfnissen missbraucht werden, zum Beispiel durch Festivals. Motto: Gebt's her eure Asylwerber, wir machen ein klasses Projekt mit ihnen, am Ende können wir ein Produkt herzeigen – so werden die Menschen Mittel zum Zweck“ (Falter 38/12, S. 53).



Ausgangspunkt der gegenständlichen Studie ist das vom Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds (WWTF) im Rahmen des Art(s)&Sciences Call 2009 geförderte Projekt „Praktiken des Empowerment in Kunst und Sozialwissenschaft“. Die Zielsetzung liegt darin, dass die am Projekt beteiligten KünstlerInnen und SozialwissenschaftlerInnen die Praktiken der jeweils anderen Profession unter die Lupe nehmen, und dies möglichst im Rahmen konkreter Projekte, wobei die Analyse auf die Einlösung von Zielen in Richtung Aktivierung und Empowerment Dritter gerichtet ist. Außerdem sollte der Fokus auf solche Werke [Forschungen] gelegt werden, in denen KünstlerInnen [WissenschaftlerInnen] sich mit ihren jeweiligen Methoden auf das weit gefasste Themenfeld „Arbeit“ beziehen: von der Aktivierung jugendlicher BerufseinsteigerInnen bis hin zu umkämpften sozialpolitischen Themen inkl. der damit befassten Institutionen, von der Beschäftigung mit Randgruppen am Arbeitsmarkt bis hin zu Projekten über einzelne Berufe oder mit spezifischen Organisationen; von Erwerbsarbeit bis hin zur Nachbarschaftshilfe in der Community.

Schon allein deshalb, weil zwei der vier Fallstudien dieses Berichts Arbeiten betreffen, die von Mitgliedern aus dem Projektverbund stammen (weil deren künstlerische Aktivitäten zu untersuchen waren), ist eine gewisse Willkür bei der Auswahl von zu analysierenden Arbeiten nicht von der Hand zu weisen. Wir behaupten deshalb nicht, mit den von uns ausgewählten Fällen einen repräsentativen Querschnitt von sozial und/oder politisch engagierter Kunst untersucht zu haben oder gar generalisierbare Befunde liefern zu können. Angesichts der Heterogenität von Zugängen und Kunstpraxen allein zum Thema „Arbeit“, von der wir uns in unseren Vorab-Recherchen ein ungefähres Bild machen konnten, wäre das wohl illusorisch. Vielmehr geht es in dieser Studie darum, am Einzelfall des jeweiligen Kunstprojekts oder künstlerischen Zugangs das jeweils singuläre Geflecht von Projektmotivation, Ausgangsbedingungen, geplanten Prozessen sowie von ungeplanten Nebenfolgen zu untersuchen. Dazu zählen: spezifische Vorgehensweisen auf Basis von Kompetenzen, Professionsverständnissen, Selbst- und Weltbildern; künstlerische und nicht-künstlerische Ziele und daraus resultierende (ggf. paradoxe) Handlungslogiken; Finanzierung und ökonomische bzw. auch mediale Verwertbarkeit der Arbeiten; Einflüsse im Fall beteiligter Institutionen oder AuftraggeberInnen; Ausmaß der Interaktion mit eher kunstfernen Zielgruppen; divergierende Interessen zwischen den Projektbeteiligten; Resonanz/Reputation im Kunstfeld (Kunstpublikum), in der Medienöffentlichkeit sowie bei den eigentlichen AdressatInnen u.a.m. Zumindest in der Retrospektive eines Projekts sollte sich ansatzweise herausfinden lassen, was für wen (gut) funktioniert hat und was nicht. Unser Vorgehen, das im ersten Eindruck nach spröder Evaluierungsforschung klingt, aufgebaut womöglich auf einer Logik mit Kennzahlen (Anzahl Besucher, Anzahl der Aktivierten etc.), versteht sich demgegenüber als interessierte Soziologie, die den vertrackten Handlungslogiken in diesen Kunstprojekten nachspürt. Obwohl die vier ausgewählten Fallstudien einerseits bestimmten Sub-Genres mit dort geltenden Regeln zuordenbar sind, betrachten wir diese Beispiele dennoch als Unikate, mit denen sich die AkteurInnen mehr oder weniger experimentell in einem nur zum Teil bekannten Kontext bzw. Milieu bewegen.

**Abbildung 1: Heuristisches Modell zur Gliederung von Projekten im Feld Kunst und soziale Praxis**

<b>Kunst ...</b>		
Pädagogik / Therapie	Interaktion / Community	Kritik / politischer Aktivismus
<b>... und soziale Praxis</b>		

Vor der eigentlichen empirischen Arbeit war es wichtig, relevante Informationen über Praktiken, Strukturen und Referenzbeispiele aus dem weiten Feld der sozial bzw. politisch engagierten Kunst einzuholen. Dies erfolgte über Literaturrecherchen, Besuche von Kunstevents, persönliche Gespräche mit ProjektbetreiberInnen bzw. über viele Diskussionen mit den PartnerInnen im Rahmen von Projekttreffen. Das Ergebnis dieser Recherchen ist u.a. ein Gliederungsvorschlag gemäß Abbildung 1. Viele Initiativen lassen sich auf einer *ersten* Achse – zwischen Kunst und sozialer Praxis – einer der beiden Seiten zuordnen, je nachdem, welche Referenz vor allem aus der Sicht der BetreiberInnen höher gewichtet wird. Quer dazu lassen sich künstlerische Arbeiten auf einer *zweiten* Achse (mit fließenden Grenzen) danach unterscheiden, ob Kritik, Protest bzw. politisch verstandener Aktivismus im Vordergrund stehen, oder im Vergleich dazu auf konkrete Zielgruppen fokussierte pädagogische, therapeutische oder sozialarbeiterische Ziele. *Dazwischen* liegt eine Schnittmenge von heterogenen künstlerischen Zugängen, die sich in vielen Fällen zwischen alle Stühle setzen: sowohl das selbst gesetzte Ziel – zwischen Störung und Entstörung – als auch die implizite Zuordnung zwischen (Objekt-)Kunst und (performativer) Praxis wird in vielen dieser Projekte nach Möglichkeit in Schwebelage gehalten. Dagegen gilt als Credo dieses Typs von Projekten die Herstellung möglichst „herrschaftsfreier“ Interaktion mit einem bestimmten Kreis von AdressatInnen. Schwierigkeiten der Zuordnung, weil z.B. verschiedene ProjektinitiatorInnen die Ziele unterschiedlich gewichten (z.B. Politik vs. Pädagogik), verweisen auf die Grenzen dieser analytischen Gliederung bzw. sind wiederkehrendes Element von Konflikten in konkreten Projektkonstellationen.

Um einige Beispiele aus dem Fundus an Referenzprojekten anzuführen: der in sich heterogenen Domäne, der wir die Bezeichnung „Interaktion und (mit) Communities“ geben, sind z.B. viele Arbeiten zuzurechnen, die sich Kunst im öffentlichen Raum auf die Fahnen heften. Je eher dabei Zielgruppen nicht nur zum Nachdenken oder Staunen gebracht werden sollen (über Skulpturen, Fotografie, Film etc.), sondern in Form einer Beteiligung in die Projektanlage eingebunden werden, desto eher dürfte der Aspekt „und soziale Praxis“ von Belang sein. Projekte der Wiener KünstlerInnengruppe *Wochenklausur*, die sich jeweils für wenige Wochen in einem räumlich begrenzten Setting in oft mühsamer Kleinarbeit um bessere Rahmenbedingungen z.B. für Obdachlose oder Drogensüchtige einsetzen, sind sehr nah an diesem Pol angesiedelt. Sucht man nach Beispielen für politische Kunst bzw. Kunstaktivismus, hat in Österreichs jüngerer Vergangenheit wohl kaum ein Kunstprojekt mehr Erregung erzeugt als Christoph

Schlingensiefs Containerprojekt „Bitte liebt Österreich“ vor der Wiener Staatsoper im Jahr 2000, in dem die Abschiebep Praxis von AsylantInnen thematisiert wurde.<sup>6</sup> Auf der Suche nach Modellen in den Bereichen Kunstpädagogik und Kunsttherapie wird man noch schneller fündig: einerseits in institutionalisierten Kontexten wie therapeutischen Einrichtungen, andererseits z.B. in diversen Theaterprojekten in der Jugendsozialarbeit, wo über künstlerische Mittel sowohl die Ausdrucksfähigkeit als auch die Selbstreflexion der Kids trainiert werden sollen.

Bei unserer Auswahl von Fallstudien, die zumindest vage zum Themenbereich „Arbeit“ passen sollten, sind wir so vorgegangen, dass für jedes der drei genannten Felder gemäß der Abbildung zumindest ein Untersuchungsfall vorliegen sollte. Im Anschluss werden die vier Beispiele, denen jeweils ein Kapitel des Berichts gewidmet ist (Kapitel 2-5), kurz skizziert. Obwohl die Fallstudien nur eingeschränkt miteinander vergleichbar sind, versuchen wir im sechsten Kapitel eine resümierende Gegenüberstellung der unterschiedlichen Zugänge und Positionen, inklusive damit einhergehender Chancen und Risiken. Dies erfolgt unter Zuhilfenahme des soeben vorgestellten Schemas und auf Basis weiterer Interviews mit Kunstschaffenden, die im Feld der sozial und/oder politisch engagierten Kunst tätig sind und uns darüber Auskünfte gaben.<sup>7</sup> Das als Anhang angelegte siebente Kapitel liefert in einer (unvollständigen) Auflistung von Aspekten zu „Doing Empowerment“ Hinweise für all jene, die sich ins Feld Kunst und soziale Praxis vorwagen *und* sich dabei auf die unmittelbare Arbeit mit gesellschaftlichen Zielgruppen einlassen. Diese Diskussion wird in weiterer Folge über die Projektwebsite ([www.deconstruct.at](http://www.deconstruct.at)) als Blog weiter geführt.

Die Fallbeispiele: „Der Klassenfeind“ ist ein Theaterstück des britischen Dramatikers Nigel Williams, das jugendliche Klienten in stationärer Suchttherapie unter der Leitung eines auf Theater mit Randgruppen spezialisierten Regisseurs einstudierten und im Herbst 2011 mehrmals im Palais Kabelwerk in Wien Meidling auf die Bühne brachten. Das Theaterprojekt war eine Co-Produktion der Therapieeinrichtung *Grüner Kreis* mit dem *Wiener Vorstadtheater – integratives theater österreichs*. Das Ziel lag darin, bei den beteiligten Jugendlichen durch intensive Probenarbeit und Auftritten vor größerem Publikum sowohl Reflexionsprozesse als auch Erfolgserlebnisse zu ermöglichen. Damit sollten einerseits der Therapieerfolg und andererseits die Chancen auf (berufliche) Re-Integration im Anschluss daran erhöht werden. Welche Erfolge tatsächlich eingetreten sind bzw. mit welchen Risiken und Nebenwirkungen in einem über ein dreiviertel Jahr laufenden Theaterprozess zu rechnen ist, wird in der Fallstudie im Detail erörtert.

„COMPANY. Arbeiten in Berndorf“ ist ein Projekt der Wiener KünstlerInnen Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider, die in einem Zeitraum von zwei Jahren ausgedehnte Recherchen mit abschließender Ausstellung in einem Industriekonzern durchführten.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. [http://de.wikipedia.org/wiki/Ausl%C3%A4nder\\_raus!\\_Schlingensiefs\\_Container](http://de.wikipedia.org/wiki/Ausl%C3%A4nder_raus!_Schlingensiefs_Container) oder den Dokumentarfilm „Ausländer raus! Schlingensiefs Container“ von Paul Poet über dieses Schlingensief- Projekt.

<sup>7</sup> Für Interviews bedanken wir uns insbesondere bei: Beate Bartlmä, Boris Ceko (God’s Entertainment), Nadja Klement (Wochenklausur), Stephan Köperl, Veronika Kotradyova, Gerald Nestler, Werner Reiterer, Gerald Straub, Johanna Tatzgern, Katharina Tiwald, Sylvia Winkler.

Das Ziel lag darin, mit künstlerischen Mitteln wie Fotografie, Audio- und Videoaufnahmen – sowie im Rahmen einer Theaterperformance – den Betrieb zu erforschen und darauf aufbauend Diskurse anzuregen. Anstatt „kapitalistische Verhältnisse“ von außen zu kritisieren, ging es den KünstlerInnen darum, sie am konkreten Fall von innen zu analysieren. Das Vorgehen sollte nicht allein auf die Produktion von „zweckfreier Kunst“ beschränkt sein, sondern den AkteurInnen im Betrieb zugleich zu einer Reflexion über ihre eigene Arbeit verhelfen. Welche Wirkungen von diesem Projekt für die Beschäftigten dieses Unternehmens tatsächlich ausgegangen sind, ist Gegenstand der Fallstudie.

Bei SOG. THEATER handelt es sich um eine freie Theatergruppe unter der Leitung der Theaterpädagogin Margarete Meixner. Im Mittelpunkt der bearbeiteten Projekte stehen partizipative Theaterformen, wie sie seit den 1970er Jahren meist in außereuropäischen Kontexten, u.a. in Südamerika, entwickelt wurden. Gemeinsam ist diesen Ansätzen der Anspruch, Zielgruppen außerhalb des klassischen Theaterkontexts anzusprechen, und zwar nicht mit fertigen, nur noch zu rezipierenden Stücken oder Szenen, sondern durch in unmittelbarer Interaktion mit dem Publikum zu entwickelnde Spielinhalte. Zur Anwendung kommen diese Formen bei SOG. THEATER in unterschiedlichen Settings, die von der Arbeit mit Jugendlichen im Schul- und Freizeitkontext und der begleitenden Bespielung von Museen und Ausstellungen bis zu Projekten in Organisationen, die meist im Sozial- bzw. Non-Profit-Bereich angesiedelt sind, wobei Niederösterreich das hauptsächliche Wirkungsfeld bildet. In der Fallstudie wird entlang eines genauer beleuchteten Einzelprojekts, aber auch der projektübergreifenden Erfahrungen der Frage nachgegangen, mit welchen Ansprüchen und Zielsetzungen SOG. THEATER an seine Projekte herangeht, wie diese im Hinblick auf Empowermentpotentiale zu bewerten sind und welche Erfolge und Anforderungen damit in unterschiedlichen Kontexten einhergehen.

Oliver Ressler ist ein in der Steiermark geborener Filmemacher, Künstler und Aktivist. Obwohl Ressler inzwischen auch in Österreich Anerkennung für seine Arbeiten gefunden hat – so kuratierte er 2012 die Ausstellung „occupy everything“<sup>8</sup> im Rahmen der steirischen Regionale, um nur ein Beispiel zu nennen – wird er vor allem international als Produzent von Dokumentarfilmen über und für die weltweite Antiglobalisierungs-Bewegung geschätzt. Viele seiner Werke, z.B. über ArbeiterInnenselbstverwaltung in Fabriken in Venezuela, werden immer wieder bei einschlägigen Festivals präsentiert. Demokratie, Ökonomie, Globalisierung, Widerstand, Rassismus, Ökologie – mit anderen Worten politisch-aktivistische Themen – sind der rote Faden seines Schaffens. Bleibt die Frage: Ist es Kunst? Ist es Politik? Oder was sonst?

Am Ende dieser Einleitung ist der nochmalige Hinweis wichtig, dass wir uns in den Beschreibungen von künstlerischen Praktiken und Werken nicht als KunstkritikerInnen, sondern als SozialwissenschaftlerInnen verstehen. Anders formuliert geht es in den analysierten Fallstudien nur am Rande um Interpretationen zur künstlerischen Qualität des Gebotenen. Demgegenüber stehen Aspekte wie Genese, Kontext, Projektverlauf

---

<sup>8</sup> <http://www.regionale12.at/cms/beitrag/11637095/72387973/>.

u.a.m. und deren kunstexterne Effekte auf Bezugsgruppen im Fokus der Analysen. Wir bedanken uns an dieser Stelle sehr herzlich bei den BetreiberInnen der untersuchten Projekte, die uns Einblick in ihre Arbeit gewährt haben. Andererseits gilt der Dank all jenen, die darüber hinaus für Interviews, informelle Gespräche und unterstützende Hinweise zur Verfügung gestanden sind.



## 2. „DER KLASSENFEIND“ – THEATER VON JUGENDLICHEN KLIENTEN IN STATIONÄRER SUCHTTHERAPIE

In dieser Fallstudie wird ein im November 2011 aufgeführtes Theaterprojekt einer besonderen Gruppe von Schauspielern analysiert, nämlich jugendlicher Klienten des *Grünen Kreises*, einer stationären Therapie-Einrichtung für Suchtkranke. Initiiert von dieser Organisation, die Kunst als begleitendes Element in der Drogenentzugstherapie einsetzt, handelt es sich bei der Aufführung um eine Adaption des Theaterstücks *Der Klassenfeind* des britischen Dramatikers Nigel Williams, das Konflikte in einer von den Lehrern bereits aufgegebenen Schulklasse thematisiert. Unter Anleitung eines professionellen Regisseurs, der in der Sparte „Theater mit Randgruppen“ ein beachtliches Oeuvre vorweisen kann, bringen sechs männliche Jugendliche nach etwa zehn Monaten Probenarbeit (mit mehreren Umbesetzungen) das Stück im Wiener *Palais Kabelwerk* in sieben Aufführungen auf die Bühne.

Gegenstand der Fallstudie sind Fragen zu Zusammenhängen zwischen Kunst und Empowerment-Effekten aufseiten der Adressaten, in diesem Fall der Laiendarsteller selbst. Inwiefern hilft die Teilnahme bzw. Arbeit an einem Theaterprojekt Jugendlichen in Abstinenztherapie dabei, Selbstbewusstsein und Selbstdisziplin aufzubauen; etwa infolge der langwierigen Probenarbeit bzw. angesichts der Perspektive auf Wertschätzung durch ein größeres Theaterpublikum? Wie gehen Akteure mit Risiken des Scheiterns um: während der Probenzeit, bei den eigentlichen Performances, sowie nach Ende dieses „Highlights“ in der bisherigen Biografie, wenn der etwaige Erfolg verblasst und wieder die Mühen der Ebene warten? Welche Erwartungen hat das professionelle Umfeld – Betreuungspersonal der Therapie-Einrichtung bzw. der Theaterproduzent – an das Projekt? Wie und wie unterschiedlich bewerten die beteiligten Akteure den Erfolg des Projekts, nach welchen Kriterien?

Darüber hinaus war es in dieser Analyse möglich, weitere Aspekte einzufangen, die in Fallstudien zu Kunstprojekten nicht immer gelingen: einerseits die mediale Berichterstattung und insbesondere Reaktionen des Publikums nach den Aufführungen vor Ort. Betonen Medien und/oder Publikum eher die künstlerische Qualität oder demgegenüber eher den speziellen biografischen Hintergrund der Schauspieler? Wie kritisch will / darf / kann man sich gegenüber Theater mit gesellschaftlichen Randgruppen äußern? Zweitens war es möglich, über mehrere Monate hinweg zumindest ausschnitthaft den Projektverlauf mit zu verfolgen, etwa über die Beobachtung von Proben zu unterschiedlichen Zeitpunkten inkl. anschließenden Gesprächen mit den Akteuren. In dieser prozesshaften Perspektive erhielten wir auch Einblicke über die „Hinterbühne“ dieses Theaterprojekts, z.B. in Momenten des Zweifels an der Realisierbarkeit infolge des ungeplanten Ausscheidens einzelner Darsteller.

Das Material zu dieser Fallstudie entstammt erstens eigenen Gesprächen mit den beteiligten Akteuren sowie Beobachtungen im Kontext von Proben und Aufführungen.

Zweitens bedanken wir uns sehr herzlich bei einer parallel agierenden Forscherin zu diesem Theaterprojekt, der Diplomandin Amrei Ortner, für das Überlassen von Interviewmaterial mit den Schauspielern sowie mit Reaktionen aus dem Publikum. Drittens waren wir überrascht, wie umfangreich die Medienberichterstattung zu diesem Theaterprojekt ausgefallen ist. Aufgrund dieser Konstellation konnten wir relevante Statements der beteiligten Schauspieler auch über Berichte des ORF und weiterer Sender nachverfolgen. Zu danken ist darüber hinaus und insbesondere dem Initiator des Projekts, Kurt Neuhold, Leiter von *Kunst im Grünen Kreis*, der uns über den gesamten Projektverlauf hinweg mit wertvollen Informationen über den Stand der Aktivitäten versorgte.

## **2.1. Kontext, beteiligte Akteure**

Der *Grüne Kreis*, ein gemeinnütziger Verein zur Rehabilitation und Integration von suchtkranken Menschen, besteht seit 1983 und ist mit ca. 150 MitarbeiterInnen und 270 stationären Therapieplätzen in neun als „therapeutische Wohngemeinschaften“ bezeichneten Betreuungseinrichtungen, v.a. in Niederösterreich, ein wichtiger Akteur in der Drogen- und Suchttherapie ([www.gruenerkreis.at](http://www.gruenerkreis.at)). *Kunst im Grünen Kreis* ist als eigene Organisationseinheit ein institutionalisierter Bestandteil, mit Kreativwerkstätten und einer Projektreihe entlang diverser Kunstsparten und mit eigenem Ausstellungs- und Verkaufslokal (*POOL7*) im Zentrum Wiens, wo u.a. Kunsthandwerk von PatientInnen präsentiert wird. Kurt Neuhold, Leiter des Bereichs Kunst im Grünen Kreis und zugleich Promotor des Theaterprojekts *Klassenfeind*, interpretiert seinen Job weniger im (kunst-)therapeutischen Sinn, d.h. mit enger Ausrichtung von Kunst auf Therapieziele, sondern sieht sich eher der Idee verpflichtet, suchtkranken PatientInnen im Rahmen z.T. eigensinniger Projekte Enklaven für künstlerische Handlungs- und Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen und diese Aktivitäten soweit professionell zu begleiten, dass sie dann tatsächlich einem kunstaffinen Publikum präsentiert werden (können). Wenngleich die Funktion als hausinterner Kunstkurator nur einen Teil von Neuholds Arbeit im Grünen Kreis ausmacht, sind die beständige Suche nach interessanten Projektgelegenheiten, um PatientInnen praktisch-sinnliche Kunst-Erfahrungen anzubieten, sowie die professionelle Organisation der dafür jeweils notwendigen Rahmenbedingungen inkl. der oft mühsamen Projektfinanzierung wichtige Aspekte seines Jobs. Dazu kommt, mit einer gewissen Regelmäßigkeit, das Austarieren von Spannungen seitens der beteiligten PatientInnen, die einerseits durch das Einlassen auf Kunst und andererseits durch die Einpassung derartiger Aktivitäten in den Tagesablauf des Rehabilitationsprozesses entstehen können. Der Hinweis auf derartige, z.T. bewusst in Kauf genommene Spannungen in Kunstprojekten des Grünen Kreises scheint jedenfalls berechtigt, andernfalls wären diese in der Presseankündigung zum Theaterprojekt wohl keiner Erwähnung wert gewesen:

„Die Jugendlichen bekommen durch diese Arbeit die einmalige Chance, Theater-spiel unter professionellen Bedingungen kennenzulernen. Dennoch ist es sehr schwierig, sie über einen so langen Zeitraum zu motivieren, konzentriert, verlässlich und professionell an ihren Rollen zu arbeiten. Das Proben ist langwierig



und anstrengend, das Textlernen ist mühsam und für viele ist es eine große Herausforderung, für die Dauer einer Probe konzentriert und aufmerksam zu sein. Die Theaterarbeit fördert den Teamgeist, denn nur mit gegenseitiger Unterstützung, Verlässlichkeit und Verantwortungsbewusstsein kann ein so anspruchsvolles Vorhaben realisiert werden.“ (Presseinformation Klassenfeind)

Das Theaterstück *Klassenfeind*, als Beispiel eines Kunstprojektes für jugendliche Patienten in abstinentenorientierter Suchttherapie, wurde in Kooperation mit dem *Wiener Vorstadttheater – integratives theater österreichs* entwickelt bzw. von dessen Leiter Manfred Michalke inszeniert und produziert. Michalke, freischaffender Dramaturg und Regisseur, gilt als ausgewiesener Spezialist für künstlerische Produktionen im Feld integratives (Laien-)Theater mit Randgruppen. Das Wiener Vorstadttheater setzt sich gemäß Eigendefinition zum Ziel, „eine Plattform für jene Menschen zu sein, die vom professionellen Kulturbetrieb ausgeschlossen sind. Die künstlerische Erarbeitung geschieht unter größtem Schutz der Intimsphäre und ohne kalkulierten Mitleidseffekt.“ Der Anspruch des Vorstadttheaters ist somit eminent politisch. Formen von Ausgrenzung sollen genau dadurch öffentlich gemacht werden, indem Ausgegrenzten mittels Theater eine Bühne bzw. über Kunst ein Integrationsangebot gegeben wird. Je künstlerisch wertvoller das jeweilige Stück, desto mehr Öffentlichkeit für das Anliegen der jeweiligen (Rand-)Gruppe. Entlang dieser Maximen hat sich Michalke mit seinen MitstreiterInnen seit Mitte der 1990er Jahre ein beachtliches Oeuvre erspielt; mit Produktionen wie „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett, „Nachtasyl“ von Maxim Gorki oder „Leonce und Lena“ von Georg Büchner, die jeweils von marginalisierten Gruppen wie Flüchtlingen / Asylsuchenden, behinderten Menschen oder von Häftlingen in Justizanstalten erarbeitet und auf Theaterbühnen wie dem Palais Kabelwerk aufgeführt wurden.<sup>9</sup>

Die von Manfred Michalke für die jugendlichen Suchtpatienten adaptierte und gegenüber dem Original auf etwa 50 Minuten verkürzte Gewaltparabel von Nigel Williams, die 1978 in London uraufgeführt wurde,<sup>10</sup> verhandelt Konflikte von „Problemjugendlichen“ in einer verwahrlosten Schulklasse, die zudem einer geschlossenen Institution ähnelt und in der die Stimmung vorherrscht, aufgegeben worden zu sein. Dieses Szenario weckt Analogien zur Vorgeschichte der beteiligten Jugendlichen – und dürfte mitverantwortlich für die Auswahl des Stückes gewesen sein.

„‘Der Klassenfeind‘ von Nigel Williams handelt von sechs Jungen, die sich für einige Stunden ohne LehrerIn in ihrem Klassenraum beschäftigen müssen, weil sich das Lehrpersonal nicht mehr in ihre Klasse traut. Nach einiger Zeit verbarrikadieren die Schüler die Klassentür und beginnen, den Unterricht selbst zu gestalten. Jeder versucht den anderen sein Wissen bzw. seine Erfahrungen zu vermitteln. Nach einigem Murren nehmen alle sechs an dem Versuch teil. Dabei kommt es zum Kampf zwischen Iron, der jeder Sache auf den Grund gehen möchte, und Skylight, der durchaus Interesse an einem neuen Lehrer zeigt. Iron

<sup>9</sup> Vgl. [www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=42&id=23729](http://www.theaterspielplan.at/index.php?pagePos=42&id=23729) für eine Auflistung bisheriger Projekte.

<sup>10</sup> Die deutsche Erstaufführung fand 1981 an der Berliner Schaubühne unter der Regie von Peter Stein statt.

gewinnt und ist erschrocken darüber, wie weit es mit ihnen gekommen ist. ‚Wir sind der fleischgewordene Traum für jeden Sozialarbeiter‘, verkündet er. Zuletzt läutet die Schulglocke, alle warten, was nun passieren wird ... Das Stück (Class Enemy) wurde 1978 am Royal Court Theatre in London uraufgeführt und zum wichtigsten Stück des Jahres 1978 gewählt.“ (Presseinformation Klassenfeind)

Die dritte – wesentliche – Gruppe beteiligter „Player“ am Theaterprojekt sind die jungen Männer, durchwegs Patienten des Grünen Kreises während ihrer stationären Suchttherapie in den Betreuungseinrichtungen Waldheimat (Mönichkirchen) und Marienhof (Aspang). Ohne genauer auf den Zuschnitt der Rehabilitationsprogramme im Grünen Kreis einzugehen, macht es dennoch Sinn, einige Rahmenbedingungen am Beispiel der Einrichtung Waldheimat zu erwähnen: Grundsätzlich wird in dieser Station eine abstinenzorientierte Langzeittherapie angeboten, d.h. Klienten kommen „clean“, nach einem erfolgten (meist medizinisch begleiteten) Entzug in die Waldheimat. Den etwa 20 Jugendlichen und jungen Erwachsenen in stationärer Therapie stehen unterschiedlich lange Programme offen, zwischen 18 Monaten im Fall der selbstinitiierten Therapie und etwa sechs Monaten im Fall der Zuweisung aus einer Justizanstalt (Therapie statt Strafe). Nach einer anfänglichen Kontaktsperre zur Außenwelt (Handyabgabe etc.) steigen die Handlungsmöglichkeiten eines Patienten innerhalb der Einrichtung mit der Anwesenheitsdauer. Die jungen Männer in der Waldheimat können sich, bei Einhaltung einer strikten Hausordnung, auch außer Haus bewegen, die periphere Lage außerhalb des Ortes bietet allerdings nur eingeschränkten Zugang zu externen Freizeitmöglichkeiten, Lokalen etc. Der Tagesablauf in der Wohngemeinschaft ist ziemlich genau geregelt und auf diszipliniertes Einhalten von Abstinenz ausgerichtet; mit viel Sport, Arbeitstherapie (bzw. Sonderprojekten wie Kunst als zusätzlicher Modus von Arbeitstherapie) sowie Unterricht in Sprachen oder Mathematik, etwa für das Nachholen eines Schulabschlusses bzw. als Vorbereitung auf eine berufliche (Re-)Integration. Ein Therapieplatz wird seitens der meisten Patienten als Chance interpretiert, die aus öffentlichen Mitteln gefördert wird. Dementsprechend bemühen sich die Jugendlichen um Einhaltung der von den BetreuerInnen aufgestellten Spielregeln, was wenig überraschend nicht immer gelingt. Therapie-Abbrüche oder Rückfälle in Form von „verbotenem“ Substanzkonsum etc. sind nichts Außergewöhnliches. Dazu einer der jungen Schauspieler im Interview: „Es ist anstrengend. Viele denken, das ist ein Wellness Hotel, aber es ist schon auch anstrengend“. In einer Gruppendiskussion beschreibt ein weiterer Darsteller detailliert einen typischen Tagesablauf in der Waldheimat:

„Bei uns ist es so: wir stehen auf, dann haben wir Morgensport, da rennen wir von da bis zur Leitplanke runter und dann wieder rauf. Dann gibt es Frühstück, dann haben wir von 7:00 bis 8:00 eine Stunde Freizeit, da sollten wir schauen, dass unser Zimmer gemacht ist, Betten gemacht und so, dass es halt sauber ist. Dann haben wir von 8:00 bis 10:00 Uhr Arbeitszeit. Ich bin in der Küche, dann gibt es noch Hausputz, Werkstatt und so etwas, dann Stall, Friedhof, wir betreuen den Tierfriedhof, es gibt verschiedene Bereiche. Von 10:00 bis 10:20 haben wir eine kleine Jause, Toast und so, eine Kleinigkeit zum Essen. 10:20 bis 12:00 ist dann nochmal Arbeitszeit, von 12:00 bis 13:00 Uhr haben wir wieder eine Stunde Freizeit. Und ja, wir haben heute von 13:00 bis 15:00 Theater. Die anderen haben 13:00 bis 14:00 Konditionstraining ... bisschen Training. Von 14:00 bis 15:00 Laufen, die sieben Kilometer, das ist eine Runde bis zum Steinbruch und dann

wieder zurück. Und dann von drei bis fünf mit 20 Minuten Pause die Bildung: Englisch, Mathe, Deutsch usw. durchmachen müssen. Danach eine Arbeitseinteilung, da sagt jeder, was er heute gemacht hat, was er morgen gerne machen möchte, was er arbeiten will, dann eben Abendessen, dann Freizeit oder es steht dann in der Gruppe noch etwas auf dem Programm ...“

Wie kam es nun zu diesem Theaterprojekt? In regelmäßigen Besprechungen zwischen der therapeutischen Leitung und dem Kunstverantwortlichen im Grünen Kreis werden mögliche, für bestimmte Patienten-Zielgruppen geeignete Kunstprojekte erörtert. Ohne schon gemeinsam gearbeitet zu haben, waren Neuhold und Michalke einander bekannt, weshalb der Leiter des Vorstadttheaters mit Ideen für verschiedene Theaterstücke beim Grünen Kreis vorstellig wurde. Die Verantwortlichen in der Institution diskutierten mit Michalke Vor- und Nachteile einzelner Stücke in Bezug auf die Eignung der Klienten als Laiendarsteller und wählten daraufhin das Stück Klassenfeind als passend für jugendliche Patienten aus. Erst danach wurde die Waldheimat als jene Wohngemeinschaft ausgewählt, mit deren Patienten man das Projekt bevorzugt realisieren wollte.

Manfred Michalke adaptierte das Stück in mehreren Schritten, nachdem er sich die Aufführungs-Rechte beschafft hatte: zunächst übersetzte er das Werk in die Wiener Dialektsprache und danach, in der Phase der ersten Proben, passte er es an die Bedürfnisse der jugendlichen Laiendarsteller an; freilich mit Bedacht darauf, möglichst keine Abstriche beim Anspruch auf künstlerische Qualität in Kauf zu nehmen, etwa in Form einer Verwässerung der dem Stück inhärenten Gewalt durch therapeutische Vorgaben. Parallel dazu wurden Eckdaten des gemeinsamen Vorgehens definiert: ungefähre Dauer der Probenzeit in Abstimmung mit dem Therapieprogramm sowie Häufigkeit der Proben, Arbeitsteilung zwischen den Verantwortlichen, Übernahme des finanziellen Risikos u.a.m. Die Finanzierung des Theaterprojekts, v.a. Personalkosten für Regie und Produktion, wurde über Kulturförderstellen des Bundes, der Stadt Wien sowie über private Sponsoren sichergestellt; allerdings erst während der laufenden Probenphase, weshalb die Umsetzung vor allem für den Regisseur des Wiener Vorstadttheaters durchaus ein finanzielles Risiko darstellte. Darüber hinaus organisierten Michalke und Neuhold bei verschiedenen Institutionen Sachspenden wie Bühnenrequisite, Probebühnen sowie den Transport der Schauspieler zu den vielen Proben u.a.m. Der Reinerlös am Kartenverkauf im Palais Kabelwerk (Fassungsvermögen pro Aufführung ca. 200 Personen), der sich nach Abzug der Kosten im Bereich von etwa 3.000 Euro bewegte, kam als Gratifikation den Darstellern zugute.

Für die am Theaterprojekt teilnehmenden Jugendlichen stellte sich der Einstieg so dar, dass sie von der Hausleitung auf diese Möglichkeit hingewiesen wurden. Der Andrang seitens der Patienten dürfte überschaubar gewesen sein, wie uns im Gespräch mitgeteilt wurde.

„I: Wie habt ihr erfahren, dass es das gibt?“

P1: Eine Assistentin ist zu uns gekommen und hat gesagt, der Kurt hat da ein Projekt, ein Theaterprojekt, und ... wer halt Lust und Laune hat, kann sich das mal anschauen und anhören. Und dann wird es auch Vorstellungen geben und so. Ja, wer Lust hat, kann mal mitmachen, so auf die Art.

I: War es dann so, dass sich mehr Leute interessiert haben als letztlich Rollen frei waren?

P1: Nein.

P2: Ganz am Anfang war es schon so, dass sich viele Leute gemeldet haben, wo wir noch gar nicht gewusst haben, wie viele Rollen es gibt. Dann haben sich das ein paar angeschaut, einige haben dann eh gesagt, das ist nichts für sie und so hin und her, und so ist die Gruppe zusammengekommen.“

Die dem Forschungsteam bekundeten Motive, an einem Theaterprojekt zu partizipieren, das in mehreren Vorstellungen vor mittelgroßer Bühne in Wien gipfeln würde, waren eher vage: einige sahen in diesem Angebot eine etwas exotische Herausforderung, der sie sich stellen wollten, analog einer Mutprobe. Ein weiterer, der mitteilte, nach Beendigung der Therapie eine Band zu gründen, gab als Grund seiner Teilnahme an einem Bühnenprojekt an, damit herausfinden zu wollen, wie gut er mit Lampenfieber umgehen kann. In der ersten Begegnung gab es lediglich zwei, die bereits über eine gewisse Schauspielerfahrung verfügten, z.B. im Rahmen eines Theaterkurses in der Hauptschule. Ein weiterer, zu einem späteren Zeitpunkt als Nachbesetzung rekrutierter Darsteller hatte sogar schon in einem Musical mitgespielt. Für die sechs Bühnenrollen waren über den Verlauf des Projekts betrachtet zwölf Patienten des Grünen Kreises involviert, d.h. etwa die Hälfte davon hat das eigene künstlerische Engagement vorzeitig abgebrochen. Theaterspielen, etwa um dem grauen Therapiealltag ein Stück weit zu entfliehen, ist somit keineswegs jedermanns Sache oder etwas, an dem junge Männer in stationärer Suchttherapie ohne Zögern mitwirken und dann auch dabei bleiben.

An dieser Stelle halten wir es für angebracht, auf generelle Schwierigkeiten der Erreichbarkeit der jugendlichen Theaterdarsteller / Drogenentzugspatienten durch das Forschungsteam hinzuweisen: ungeachtet der hohen Auskunftsbereitschaft des Initiators vom Grünen Kreis und auch der Gesprächsbereitschaft des Theaterregisseurs stellte sich der Zugang zu den Darstellern während des Projektverlaufs als schwierig dar. (Zumindest) drei Gründe können dafür veranschlagt werden: *Erstens* eine Distanz zwischen den jugendlichen Suchtpatienten und den (zwar ebenfalls männlichen) Forschern, die wir – als Laien im Bereich Suchttherapie – als gewisse Scheu uns gegenüber erlebten, tiefer gehende Einblicke angesichts z.T. problembehafteter biografischer Hintergründe zuzulassen. Eine spürbare Distanz der Darsteller / Patienten gegenüber Sozialforschern kann z.B. angesichts eines Schlüsselsatzes im Stück – „Wir sind der fleischgewordene Traum eines jeden Sozialarbeiters“ – auch nicht wirklich verwundern; die Sorge gegenüber einem etwaigen Wühlen in Wunden ist nachvollziehbar. Unsere Anwesenheit als Irritation war weniger spürbar, als uns ein Kameramann begleitete (ein Mitglied des Forschungsteams), der eine Theaterprobe zur Projektdokumentation filmte. An diesem Tag schien die Balance zwischen Geben („jemand will etwas von mir wissen“) und Nehmen („ich werde gefilmt“) am ehesten gewahrt. Ein zweiter Grund für den eingeschränkten Zugang lag in der knappen Zeit, die uns bei Besuchen für Interviews zur Verfügung stand, bedingt v.a. durch das enge Korsett des Tagesablaufs in der Therapie. Die Darsteller hatten vor und nach den Proben nur wenig unverplante Zeit zur Verfügung, d.h., sie mussten z.B. nach einem Übungsdurchgang auf der Probephühne relativ bald mit Fahrzeugen in die Therapiestation zurückgebracht werden. Vor allem

*deshalb* waren uns bis auf kursorische Statements bei Pausen nur Gespräche in der gesamten Gruppe, aber keine Einzelinterviews mit den Schauspielern möglich, in denen es in aller Regel leichter fällt, auch Privateres von sich zu geben, weil die Gruppe ja nicht mithört. Drittens dürfte eine gewisse „Abschirmung“ der Patienten (zu Recht) auch ein Anliegen v.a. des therapeutischen Personals im Grünen Kreis sein. Den Wunsch, Suchtpatienten, die sich potentiell in einem labilen Zustand befinden und dennoch an einem ambitionierten Theaterprojekt teilnehmen, nicht in die Lage zu versetzen, Fragen ausgesetzt zu werden, die den individuellen Therapieerfolg beeinträchtigen könnten, erachten wir als legitim – und versuchten uns daran zu halten.

Insofern sind wir durchaus dankbar dafür, dass das Bestreben nach Abschirmung angesichts der vielen Medieninterviews offenbar doch etwas aufgeweicht wurde. (Wir konnten dabei auch lernen: die Auskunftsbereitschaft gegenüber Medien ist mit einer Gratifikation verbunden, mit der Sozialforschung kaum mithalten kann.) Ohne die vielen Originalzitate der Darsteller in der ausführlichen Medienberichterstattung und ohne die O-Töne, welche die Regieassistentin des Stücks erhalten hat, die parallel dazu an einer Diplomarbeit über das Wirken des Wiener Vorstadttheater arbeitete, wäre unsere Materialbasis deutlich schmaler ausgefallen.

## 2.2. Prozessverlauf

Aus Sicht der beteiligten Jugendlichen erfolgte der Startschuss des Theaterprojekts *Klassenfeind* im Februar 2011. Die erste Phase im Frühjahr verlief gemäß Auskunft des Initiators etwas schleppend, auch deshalb, weil geplant war, den Prozess behutsam anzugehen bzw. die Jugendlichen in Therapie kontinuierlich an die Aufgabe heranzuführen. Von der Erstinformation, dem Kennenlernen des Regisseurs, der Rekrutierung von Darstellern, dem Einstimmen auf das – für die Patienten ungewohnte – Erlernen eines Textes, der Verteilung der einzelnen Rollen, der Formierung einer Arbeitsgruppe und der Etablierung von Routinen in der Probenarbeit u.a.m. bis zum Zeitpunkt, an dem die Schauspieler ihre Rollen halbwegs frei bzw. aufeinander abgestimmt wiederzugeben imstande waren, vergingen einige Monate. Das dramaturgische Konzept mit einem mehr oder weniger auswendig zu lernenden Skript wurde vom Regisseur vorgegeben, für Improvisation durch die Darsteller war dagegen nach der Adaption des Stücks zu Beginn wenig Platz vorgesehen. Regisseur Michalke begründet seinen Ansatz – z.B. gegenüber Varianten wie therapeutisches Theater oder *Forumtheater*, wo auch die Aufarbeitung von Geschichten der Klienten gebührenden Platz erhält – mit seinen hohen künstlerischen Ansprüchen sowie damit, Mitleidseffekte beim Publikum gegenüber Randgruppen-Theater tunlichst vermeiden zu wollen. Zudem sei Professionalität beim Erarbeiten eines Stücks der einzig gangbare Weg, um den Laiendarstellern tatsächlich Respekt zu vermitteln. Bei eher therapeutischem Theater oder aber bei Dilettantismus in der Vorbereitung würde das Interesse außerdem schnell erlahmen, wäre es kaum möglich, die Laiendarsteller bei der Stange zu halten. Insofern weist Michalke therapeutische Ambitionen eher von sich. Seine Arbeit sei mit der eines professionellen Trainers vergleichbar, der die Mannschaft auf ein konkretes Ziel

vorbereitet. „Sie haben die Aufgabe, 90 Minuten auf dem Feld zusammenzuspielen, und das haben die Schauspieler auch. Sie müssen die Vorstellung gemeinsam meistern“ (Interview in Radio Augustin am 7.11.2011 zum Stück Klassenfeind).

Der Prozess des konzentrierten Erlernens von Rollen für ein Bühnenstück stellte sich für alle Beteiligten wie erwartet als anstrengende bzw. Geduld fordernde Übung heraus. Noch Anfang Mai konnte der Initiator des Grünen Kreises nicht sicher bestätigen, ob das Projekt mit den geplanten Aufführungen vor größerem Publikum im November tatsächlich realisierbar sein würde. Es gab mehrere kritische Phasen, bedingt durch den Ausfall einiger Schauspieler, einer ausstehenden Finanzierungszusage bzw. auch durch leisen Argwohn seitens der therapeutischen Betreuer, der sich auf die lange Laufzeit des Projektes bezog, wodurch einige Klienten die eigentlichen Therapieziele möglicherweise vernachlässigen könnten. Es dürfte dem unerschütterlichen Optimismus des konfliktproben Theaterregisseurs Michalke zu verdanken sein, der über viel Erfahrung mit Randgruppen-Theater bzw. im Umgang mit Bedenken seitens der jeweiligen Institutionen, z.B. Justizanstalten, verfügt, das einmal begonnene Projekt durchziehen zu wollen. Aufgeben wäre für ihn vermutlich eine Niederlage gewesen. Ungeachtet diverser Nöte verdichtete sich mit zunehmender Fortdauer das Tun von Regisseur, Schauspielern und Betreuern des Grünen Kreises tatsächlich zu einem gemeinsamen Projekt. Im Juni, dem Zeitpunkt unseres ersten Besuches, lag die Frequenz bei zwei im Durchschnitt etwa zweistündigen Proben pro Woche.

#### *Viereinhalb Monate vor der Premiere (Besuch am 20.6.2011)*

An einem Nachmittag in der zweiten Junihälfte, etwa viereinhalb Monate vor der geplanten Premiere, ist das Forschungsteam in zweiköpfiger Besetzung erstmals bei einer Probe des Stücks in der Wohngemeinschaft Waldheimat im niederösterreichischen Wechselgebiet eingeladen. Unsere Kontaktperson, der Leiter von Kunst im Grünen Kreis, informiert uns in einer E-Mail vor dem angekündigten Besuch, dass die Arbeit in den letzten Wochen stockend verlaufen sei, unser Kommen für die Burschen aber eine motivierende Bedeutung habe, denn mit unserer Anwesenheit würde die Gruppe das erste Mal gleichsam vor einem externen Publikum spielen. Nach der Begrüßung und kurzen Erläuterung unserer eigenen Rolle im Theaterprojekt geht es relativ schnell zur Sache. Wir betreten einen vorbereiteten, abgedunkelten Proberaum mit provisorischer Bühne. Der Regisseur weist darauf hin, dass die Probe an diesem Tag den ersten zehn bis fünfzehn Minuten des Stücks gewidmet ist. Eine leichte Nervosität auf allen Seiten legt sich relativ rasch und die Akteure gehen unter Anleitung des Regisseurs konzentriert ans Werk. Schnell wird klar, dass der Regisseur mit seinen Anweisungen die Gruppe gut im Griff hat, d.h. Autorität ausstrahlt, ohne autoritär zu wirken. In Unkenntnis der genauen Handlung des Stücks sind wir anfangs etwas überrascht, dass der im Wiener Dialekt gehaltene Tonfall des Stücks tatsächlich von derben Kraftausdrücken und zotigen Szenen durchsetzt ist, passend zur Inszenierung einer latenten Gewalt-Atmosphäre in einem Klassenzimmer mit Teenagern. Wir lassen die gespielten Szenen auf uns einwirken, sinnieren angesichts der unterschiedlich guten Beherrschung der einzelnen Rollen darüber, ob die verbleibende Probezeit wegen der

angekündigten Pause im Juli wohl ausreichen würde, um die Handlung Anfang November in guter künstlerischer Qualität auf die Bühne zu bringen. Unsere leisen Zweifel beziehen sich weniger auf die Beherrschung des Textes und die Abstimmung aufeinander, dagegen eher auf den emotionalen Ausdruck: auffällig erschien uns die verhaltene bis passive Darstellungsweise der Schauspieler, die nicht ganz zur geforderten Aggressivität in dieser „Gewaltparabel“ passen wollte.

Der Regisseur erklärt uns im Anschluss auf unsere Bedenken, dies sei in dieser Phase durchaus normal, am Ausdruck werde ohnehin noch ausreichend gefeilt. Er sieht sich gut im Zeitplan, die Gruppe arbeite sehr motiviert. Die Pannen bei der Probe an diesem Tag seien vor allem auf den Ausfall der Hauptrolle („Iron“) vor wenigen Wochen zurückzuführen. Von der Neubesetzung, einem stämmigen Typ, den er als gute Wahl für diese (aggressive) Rolle sieht, könne noch nicht erwartet werden, den Text bereits komplett zu beherrschen. Beim nächsten Besuch im Herbst stellten wir dann fest, dass der Hauptdarsteller erneut neu besetzt werden musste – vielleicht deshalb, weil es Mühe bereitet, auf Knopfdruck aggressiv-dominant zu agieren, trotz des Schutzes im Rahmen einer Rolle bzw. in Distanzierung von der eigenen Person? Und weil das womöglich auf Suchtpatienten noch vermehrt zutreffen könnte, mutmaßten wir psychologisierend.

In der anschließenden Gruppendiskussion mit den Jugendlichen erkundigten wir uns nach der Stimmung zum aktuellen Stand der Proben sowie zu den Erwartungen über den Fortgang bis zum großen Auftritt; außerdem darüber, was den Beteiligten am Projekt eigentlich wichtig ist und welche Kriterien erfüllt sein müssten, damit am Ende von einem Erfolg zu sprechen ist: von spezifischen Lernerfahrungen oder dem Stolz darüber, ein längerfristiges ambitioniertes Projekt erfolgreich durchgezogen zu haben, über das Erlebnis des gemeinsamen Schaffens in einem Gruppenkontext bis hin zum künstlerischen Publikumserfolg.

„I: Wie ist die Stimmung bei euch, werdet ihr das hinkriegen?“

P1: Das kriegen wir sicher hin! Wir steigern uns da so rein ...

I: Sehen das alle so?

P2: Ja.

P3: Ich weiß nicht, wir geben unser Bestes, würde ich sagen. Und wir hoffen halt, dass es gut wird ...

P4: Es wird sicher gut werden, weil eigentlich alle mit sehr viel Interesse dabei sind.“

Ein erheblicher Teil der guten Stimmung in der Gruppe dürfte – neben der Wahrnehmung, bei einem ambitionierten Regisseur gut aufgehoben zu sein – in der unterstützenden Erfahrung der Gruppe selbst liegen. Die Gruppe motiviert, sie wirkt einerseits als Schutzmechanismus, andererseits allerdings auch als Ansporn. In der Gruppendiskussion nennen die Befragten jedenfalls zuerst typische Gruppeneffekte, als sie danach gefragt wurden, was aus ihrer Sicht wichtige Erfolgskriterien sind. In mehreren Statements wird klar zum Ausdruck gebracht – und zugleich als Appell an die anderen adressiert –, dass entgegen der ersten Halbzeit der Probenarbeit in weiterer Folge wohl keiner mehr die Gruppe im Stich lassen würde. Der neu hinzugekommene Hauptdar-

steller meint sogar, er überwinde seine latente Versagensangst (was nichts Untypisches für jeden ist, der in irgendeiner Weise vor Publikum sprechen soll) über intensive Anstrengung insbesondere deshalb, weil er auf keinen Fall die Gruppe blamieren möchte.

„I: Da wird vermutlich jeder eine andere Meinung haben, aber was muss eigentlich passiert sein, damit es für euch gut war, bei den Aufführungen dabei gewesen zu sein, wenn sie vorbei sind?

P1: Wenn wir als Gruppe zusammenhalten, dass jeder sein Bestes gibt, dass man keine dummen Fehler macht. Ja, das eigentlich. Sicherlich auch, wenn wir Probe haben, da denke ich mir schon, oh Scheiße, wenn wir dann auf der Bühne stehen, was ist dann los, wenn ich auf einmal den Text vergesse oder so? Wenn mir nichts mehr einfällt, ich stehe da und blamiere mich und die anderen mache ich damit auch noch fertig. Die sind dann von mir enttäuscht und so, das denke ich mir immer. Deshalb probiere ich, immer mein Bestes zu geben.

P2: Wir motivieren uns aber auch gegenseitig. Das funktioniert recht gut, meiner Meinung nach. Wenn jeder das Beste gibt, kann es nur gut werden ...

I: Weil ihr gerade von der Nervenbelastung beim Theaterspielen gesprochen habt. Welchen Wert hat es an sich, vor Publikum aufzutreten, Nerven zu bewahren, nicht einzuknicken? Was lernt man da dabei?

P1: Das stärkt sicher, das ist sicher eine gute Erfahrung;

P2: Richtige Glücksgefühle, die man dann hat, das gibt dir dann etwas ...

P3: Denke ich mir auch, weil von draußen, von früher kennen wir das nicht so, etwas zu Ende gemacht zu haben, wirklich etwas durchzuziehen. Wenn man von Anfang bis zum Ende dabei ist, das durchzuziehen, das ist ‚leiwand‘, ein gutes Gefühl. Dass man etwas fertig macht, dass man das auch brauchen kann ...

P4: Selbstbewusstsein kriegst du auch;

P3: Das glaube ich auch;

I: Wie sehen das die anderen? Ist das für alle so?

P3: Viele haben noch nichts fertig gemacht, keine Schule ...“

Ungefragt bringt einer der Jugendlichen in Abstinenztherapie in dieser Sequenz die eigene Lebenssituation ins Spiel, nämlich das Mitwirken an einem Theaterprojekt als Chance, einmal etwas bis zum Ende durchzuziehen, gegenüber der Erfahrung, in schwierigen Situationen vorschnell aufzugeben. Nachdem dieser Aspekt einmal angesprochen ist, kommt von den Interviewern die beinahe unvermeidliche Frage, was denn das Theaterstück mit dem eigenen Leben der Darsteller zu tun habe, inwiefern in der Thematisierung von schulischen Problemen, Vernachlässigung oder Gewalt (und implizit: einer defizitären Verarbeitung ungünstiger Erfahrungen durch Drogenkonsum) auch Bezüge zu ihren eigenen Biografien enthalten sind. Entweder mangels vergleichbarer Erfahrungen oder ansonsten etwas überraschend wird überwiegend in Abrede gestellt, in verschiedenen Aspekten *dieses* Theaterstücks eigene Erlebnisse gespiegelt zu bekommen. Möglicherweise spielt hier auch Gruppendruck eine Rolle, gegenüber Fremden bzw. ohne den Schutz eines Zweiergesprächs nicht mehr als nötig auszulaudern. Lediglich ein Teilnehmer bringt eine interessante Facette zur Sprache,



nämlich die Möglichkeit, über das Theaterspiel eigene Emotionen besser (bzw. überhaupt erst einmal) ausdrücken zu lernen, vor dem Hintergrund, dass Süchtige wie er selbst Emotionen gerade durch Drogenkonsum unterdrücken (betäuben) würden. Das Argument, über Theaterspielen zu lernen, für sich und auch für andere Verantwortung zu übernehmen, gleichsam als Bedingung dafür, doch einmal etwas zu Ende zu bringen, wird auch in der nachfolgend angeführten Interviewpassage deutlich. Das Erlernen von Verantwortung oder Selbstdisziplin, um eine Aufgabe mit gutem Erfolg zum Abschluss zu bringen, lässt sich anhand dieser Gruppendiskussion als wichtiger Effekt der bisherigen Probenarbeit herausstreichen; darin in der verbleibenden Zeit bis zur Premiere (bzw. parallel in der Therapie) noch besser zu werden, als vorrangiger Wunsch.

„I: Wie interpretiert ihr das Stück, hat das etwas mit Euch zu tun ...?“

P1: Nein ...

P2: Nicht wirklich ...

I: Also ihr spielt „nur“ ein Stück?

Mehrere: Ja;

P3: Aber ich glaube, dass das Stück uns selber auch hilft, weil wir lernen dabei, mehr Verantwortung zu übernehmen, weil das ist selbst ein Stück Verantwortung, die wir da übernehmen;

I: Verantwortung für euch selbst und für die anderen, indem ihr da gemeinsam etwas erarbeitet?

P3: Ja genau, das ist eigentlich das, was es mit uns zu tun hat;

I: D.h., der Inhalt hat nicht viel mit eurer Situation zu tun, aber man hat durch die Probenarbeit Verantwortung zu übernehmen?

P3: Ja sicher, natürlich;

[...]

P4: Was mir auch aufgefallen ist, dass man einfach mal seine Emotionen ausdrücken kann. Dass wir einfach das Problem gehabt haben, unsere Emotionen auszudrücken. Da haben wir ein Problem gehabt und das ist mit Theater einfacher zum Umsetzen und eine gute Erfahrung.

I: Kannst du das noch ein bisschen genauer ...?

P4: Naja, ich kann nur von mir reden, dadurch, dass ich drogensüchtig bin, bin ich emotional ... habe ich meine Emotionen damit unterdrückt. Und das lerne ich da jetzt auch besser. Also, nicht so das Lernen vom Text allgemein. Sondern die Unterrichtsstunden [der Teil im Stück, wo jeder der Schüler selbst Unterricht gibt] sind eigentlich das, womit man sich am meisten befasst, wo die meisten Vorurteile sind, z.B. Ausländerhass. Jeder Charakter baut in seiner Unterrichtsstunde seine Probleme ein, die er daheim hat. Man [die Charaktere im Stück] hat ja keinen, der mit einem redet; das kommt alles dabei raus ...

I: Und gibt es da einen Bezug zu deiner Realität?

P4: Bei dieser Geschichte, die wir zeigen, nicht. Aber so generell, dass keiner wem vertrauen kann, dass keiner mit einem redet, dass man sich durchkämpfen muss oder will ...

I: ... das kennst du von dir selber?

P4: Ja sicher ...“

Der Regisseur Michalke klärt uns nach der Gruppendiskussion darüber auf, dass die Ablehnung eines Zusammenhangs zwischen Inhalten des Stücks und der eigenen Biografie durchaus als „Verdrängung“ zu verstehen sei, etwas, das seiner Meinung nach ein typischer Modus der Herangehensweise bei z.T. problembehafteten Laienschauspielern ist und das er von anderen Theaterprojekten mit Randgruppen gut kenne. Ihm selbst ist nicht an einer wie auch immer zu definierenden Aufklärung von Widersprüchen gelegen, im Gegenteil, die Distanzierung von der eigenen Person ermögliche eine planvollere Aufführung und verbessere dadurch den künstlerischen Wert der Vorstellungen.

Michalke, der in der Gruppendiskussion ebenfalls anwesend ist, gibt darüber hinaus ein schönes Beispiel, wie gute Trainer motivieren: durch Lob vor versammelter Mannschaft und Inszenierung der eigenen Person als Garant des Erfolgs. Er tritt mit dem Habitus des Künstlers bzw. Theatermanns auf, der keinen Zweifel daran lässt, der Garant des Bühnenerfolgs zu sein bzw. mögliches Scheitern auf seine Kappe zu nehmen u.a.m. Bereits die Chance, mit ihm zusammenzuarbeiten, mutet in diesem Kontext wie eine besondere Auszeichnung an. Das scheint deutliche Auswirkungen auf das Selbstvertrauen der beteiligten Jugendlichen zu haben. Anders formuliert: selbst dann, wenn der Regisseur des Vorstadttheaters ausschließlich am Publikumserfolg seines Stückes interessiert wäre, und die teilnehmenden Suchttherapie-Patienten lediglich das dafür notwendige „Material“ abgeben, trägt er in der langen Probenzeit über den von ihm gepflegten Habitus der künstlerischen Professionalität wesentlich zum gesteigerten Selbstwertgefühl in der jugendlichen Theatergruppe bei. Ein gewisses Unbehagen, ob nicht mit dem Übertragen des Gefühls an die Laien, vollwertige Schauspieler zu sein, auch Risiken verbunden sein könnten, begleitet die Forscher bis zum Ende des Projekts.

„I: D.h., ihr findet, ihr seid im Plan?

Regisseur: Ja voll, ich sage das auch überall, wo ich bin. Das Ensemble ist prima, das ist ein Traum, das beruht auch auf Gegenseitigkeit, muss ich sagen. Wir haben auch eine Hetz, es gibt auch lustige Passagen im und neben dem Stück, und das muss ich den Burschen sagen, das ist echt super. Wo noch Arbeit ist, ist auf den Punkt genau zu kommen. Wenn da ein Sessel falsch steht ... das spürt man dann. Aber von der Einstellung her finde ich es super. Ich persönlich als Regisseur sage nach dem ersten Drittel – es sind ja auch neue [Späteinsteiger] dabei: Das ist ok, mehr als ok. Da ist kein Grund, dass einer Angst haben muss, dass er abfällt oder schlechter wird.“

Die Empfehlung des Regisseurs, Anfang Oktober, d.h. etwa einen Monat vor der Premiere nochmals bei einer Probe dabei zu sein, um den Fortschritt festzustellen, greifen wir gerne auf. Bis dahin sei das Stück fix und fertig geprobt, in der verbleibenden Zeit bis zur Aufführung vor Publikum werde dann noch am Feinschliff gearbeitet.

*Ein Monat vor der Premiere (Besuch am 6.10.2011)*

Bis zum nächsten Besuch bei einer Probe informierte uns der für die Organisation der Klassenfeind-Produktion verantwortliche Kurt Neuhold in mehreren E-Mails über den Stand des Projektes. Mit „Bauchweh“ berichtete er zwischenzeitlich von kritischen Phasen, wegen des nochmaligen Ausfalls einiger Darsteller und der zum Teil weiterhin offenen Finanzierung. Dessen ungeachtet habe man entschieden, am Ziel festzuhalten und auch schon mit der Presseinformation begonnen:

„Die Klassenfeind-Produktion hat ziemlich gewackelt. Nach Rückfällen und dem Ausstieg von einigen Schauspielern musste kurzfristig ein neues Team gefunden werden!“ (Auszug Mail Anfang September)

„Kürzestinfo zum Theaterprojekt: Trotz Rückfällen, Umbesetzungen und vielen organisatorischen Turbulenzen wurde kontinuierlich weitergearbeitet; vorige Woche hat die Intensivphase der Probearbeit in einem provisorischen Theatersaal in Aspang begonnen. Laut Regisseur ist die Premiere am 8. November im Kabelwerk gesichert. Probebesuch und Interviews mit dem Team sind am ... in der Zeit von 17:00 bis 18:00 in Aspang möglich.“ (Auszug Mail Ende September)

Mit diesen Informationen ausgestattet, besuchten wir Anfang Oktober die Theatergruppe, diesmal von einem Kameramann begleitet, der die Theaterprobe aufzeichnete. Die Stimmung vor Ort ist betriebsam, aber nicht aufgeregt. Dass wir die Probenarbeit filmen, beschert uns Pluspunkte sowohl bei den Jugendlichen als auch beim Regisseur und dessen Assistentin. Der Probensaal ist mit der für das Stück benötigten Ausstattung inkl. Licht und Ton präpariert, simuliert also bereits „Echtzeitbedingungen“. Weil noch einige Aufbauarbeiten zu erledigen sind, berichtet uns der Regisseur vor der Probe über den Stand der Dinge, die in Bezug auf die Fakten deckungsgleich mit der Vorabinformation des Kurators vom Grünen Kreis sind, allerdings weniger kritisch ausfallen. Manfred Michalke vermittelt den Eindruck von jemand, der sich nicht leicht aus der Fassung bringen lässt; Assoziationen zum Kampfgeist, der in kritischen Situationen erst recht angestachelt wird, drängen sich auf. Mit eindringlichen Worten verweist er darauf, nicht vom eigenen Anspruch abzuweichen, das Theaterstück in möglichst guter künstlerischer Qualität im Kabelwerk aufzuführen. Vom sozialpädagogischen Tonfall im Umfeld möchte er als Künstler weiterhin Abstand wahren. Seine „Benchmark“ und zugleich Ansporn scheint zu sein, wie sehr das anvisierte Publikum den künstlerischen Wert der (bzw. seiner) Darbietung würdigt und nicht bloß Höflichkeitsapplaus aufgrund der Arbeit mit Randgruppen spendet. Trotz der Ausfälle sei die Gruppe gut vorangekommen, an diesem Tag werde, wie schon mehrmals davor, das gesamte Stück durchgespielt.

Drei von sechs Rollen, darunter der Hauptdarsteller, mussten in der Zwischenzeit nochmals neu besetzt werden. Die Neuen sind laut Regisseur bereits gut integriert, und tatsächlich fällt in der Probe nicht wirklich auf, dass sie erst vor kurzer Zeit dazugekommen sind, d.h. viel weniger Zeit zum Erlernen ihrer Rollen hatten. Zwei der drei neuen Darsteller, die allesamt aus einer anderen therapeutischen Gemeinschaft des Grünen Kreises rekrutiert wurden, sind mit jeweils etwa 35 Jahren deutlich älter als der Rest der Truppe. Offenbar erhofft man sich gerade von den Patienten mit mehr Lebenserfahrung nicht nur ein schnelleres Erarbeiten der Rollen, sondern auch mehr

Stabilität bzw. einen Beitrag zum Zusammenhalt der Gruppe. Dies scheint auch notwendig, denn ein neuerlicher Ausfall insbesondere der tragenden Rollen im Stück könnte einen Monat vor der Premiere wohl nicht mehr ohne Einbußen nachbesetzt werden – sofern am Konzept festgehalten wird, nur mit Patienten der Suchthilfe-einrichtung zu arbeiten. Regisseur Michalke ist sich dessen wohl bewusst, insofern könnte man seine zur Schau gestellte Entschlossenheit auch als Zweckoptimismus interpretieren.

Die Vermutung, dass mit den etwas älteren Klienten mehr Stabilität in der Gruppe aufgebaut werden sollte, bestätigt sich in der anschließenden Diskussion. Vor allem die beiden neu hinzugekommenen Stefan („Iron“) und Christoph („Sweethart“) geben sich durchaus auskunftsfreudig bzw. relativ unbekümmert vom bisherigen – unruhigen – Verlauf der Probenarbeit. Sie interpretieren ihre Teilnahme mit Interesse am Experiment Theater, als willkommene Abwechslung vom Therapiealltag bzw. vor allem als Selbst-Test, wie „fit“ sie noch darin sind, rasch einen Text zu erarbeiten und sich in ein existierendes Ensemble einzufügen. Christoph dazu im O-Ton:

„Ich bin später dazugekommen und ich hab mich rasch in das Team eingefügt. Ich hab das Stück mehrmals hintereinander durchgelesen, um auch den Sinn dahinter gut zu verstehen. Man lernt quasi das Sprechen und die Kommunikation wieder neu.“

In dieser Momentaufnahme scheinen die Chancen im Vordergrund zu stehen, Risiken des Scheiterns oder Assoziationen zu etwaigen ungünstigen Auswirkungen z.B. auf den eigenen Therapieerfolg werden uns nicht genannt.

In der Nachbetrachtung über das an diesem Tag Dargebotene gehen die Meinungen der zwei Besucher auseinander: Der bereits im Sommer bei einer Probe anwesende Forscher, nunmehr in Kenntnis des gesamten Stücks, betont vor allem die Fortschritte, wenngleich ihm etwa Schwächen wie die mangelnde Improvisation bei Hängern auffallen. Doch scheint es wie bereits erwähnt Teil des Konzepts des Regisseurs zu sein, den jeweiligen Text im Modus „Drill“ möglichst auswendig lernen zu lassen. Erst auf dieser sicheren Basis will er in der verbleibenden Zeit mit den Jugendlichen an Nuancierungen, am Feinschliff des sprachlichen und darstellerischen Ausdrucks arbeiten. Kritischer fällt das Urteil des Filmschaffenden aus, der als Vergleichsmaßstab verschiedene Theaterproduktionen mit professionellen Schauspielern heranzieht, an denen er selbst mitgewirkt hat, etwa als Kameramann. Er äußert Zweifel, ob das Werk in der verbleibenden einmonatigen Probenzeit tatsächlich in der vom Regisseur gewünschten künstlerischen Qualität aufgeführt werden kann. Anders formuliert: er zweifelt nicht so sehr an der Machbarkeit einer soliden Darbietung als Laientheatergruppe, allerdings daran, dass eine Performance möglich wäre, die tatsächlich nahe an professionelles Schauspiel herankommt.

Andere Sorgen beschäftigen den Kurator Neuhold, der nach der Probe bzw. der Klärung des Rücktransports der Schauspieler in ihre Stationen noch Zeit findet, um seinen Eindruck zum Stand des Projekts wiederzugeben. In seiner Rolle als Mittelsmann zwischen dem Theaterregisseur, den Jugendlichen in Suchttherapie und dem therapeutischen Personal des Grünen Kreises muss er gut zwischen den Zeilen lesen können,

um sich ein Bild über den tatsächlichen Stand der Dinge zu machen. Beispielsweise schwankt er zwischen Sympathie für die Arbeitsweise des Regisseurs und einem leisen Unbehagen, weil dieser die beteiligten Jugendlichen nur als Schauspieler, aber nicht zugleich als Patienten anerkennt. Wesentlich mehr beunruhigt ihn allerdings ein Verhalten, das er aus früheren Projekten mit suchtkranken Patienten gut kennt: „Suchtkranke bauen vor dem Erreichen eines Ziels Mist, um den eigenen Erfolg zu unterlaufen“. Einige Male dürfte das in diesem Projekt ohnehin schon passiert sein, mutmaßt er angesichts der bisherigen Nachbesetzungen. Würde in der knappen Zeit bis zu den Aufführungen noch jemand ausfallen, was er nicht ausschließen will, gäbe es ein massives Problem; und je knapper vor der Premiere, desto gravierender. Zugleich sind die internen Optionen für Nachbesetzungen ziemlich ausgeschöpft und Sicherungen wie Doppelbesetzungen für eine Rolle waren nicht möglich. Dazu kommt, dass einige Darsteller zu diesem Zeitpunkt bereits knapp vor dem Ende ihrer Therapie stehen, d.h. z.B. bei den Aufführungen im November nicht mehr in einer Therapiestationen des Grünen Kreises wohnen. Käme jemand z.B. nach einer weniger gelungenen Vorstellung zum Entschluss, nicht mehr mitwirken zu wollen, müssten vermutlich alle darauf folgenden Aufführungen abgesagt werden. Neuhold ist auf diverse Spontan-Aktionen aufgrund von Akut-Problemen eingestellt, ohne über die Ressourcen einer Absicherung im Fall des Eintretens zu verfügen, d.h. schon ex ante Alternativszenarien parat zu haben. *Seine* Rolle beinhaltet somit eine gute Portion Improvisationsmanagement.

#### *Aufführungen im Wiener Palais Kabelwerk (Premiere 8.11.2011)*

Die für das Team der Theaterproduktion beruhigende Nachricht vorneweg: nach den Umstellungen im September ist kein weiterer Darsteller mehr abgesprungen. Die sechs Rollen des Stücks werden somit von Stefan, 34 (*Iron*); Christoph, 37 (*Sweethart*); Peter, 22 (*Sky-Light*); Marc, 19 (*Nipper*); Sascha, 18 (*Racks*) sowie Florian, 30 (*Snatch*) gespielt. Einschätzungen des Informanten vom Grünen Kreis vor der Premiere lassen eine solide Performance erwarten. Nach einer signifikanten Steigerung aufgrund der konsequent fortgesetzten Probenarbeit beherrsche das Ensemble das Stück auf der technisch-darstellerischen Ebene bis auf seltene, für das Publikum kaum bemerkbare kleine Abweichungen vom Skript. Die Neubesetzung im September hat offenbar zu einer Konsolidierung und funktionierenden Gruppe geführt, mit dem Regisseur und den beiden etwas älteren Darstellern als Leitfiguren. Der Zusammenhalt und Rückhalt durch die Gruppe hat also funktioniert; jeder hat Verantwortung übernommen. Die Rahmenbedingungen wurden jedoch bis an alle Grenzen ausgelotet, wie uns Neuhold mitteilte.

Wie geplant fanden auf der Bühne im Meidlinger Kabelwerk sieben Vorstellungen des Stücks *Der Klassenfeind* statt, die aufgrund professioneller PR-Arbeit auch gut besucht waren. Bereits Tage vor der Premiere wurde vor Ort geprobt, um das Laienensemble möglichst gut auf den Theaterspielort – eine ehemalige Fabrikhalle mit einer Tribüne für ca. 200 Sitzplätze – einzustimmen. Mitglieder der Forschungsgruppe waren bei der Generalprobe, der Premiere und einer Aufführung an einem der darauffolgenden Tage im Publikum; und hatten zugleich den (selbst auferlegten) Auftrag, sich gegenüber Kontakten mit den Darstellern in Zurückhaltung zu üben. Reaktionen der Schauspieler

sollten erst in einer Nachbesprechung, über Informationen der Betreuer bzw. über die umfangreiche Medienberichterstattung eingeholt werden. Im Anschluss gibt der Autor dieses Textes seine Eindrücke vom Premierenbesuch wieder.

Im weitläufigen Foyer des Palais Kabelwerk herrscht an diesem Abend eine Premierenstimmung, d.h. Anspannung. Der Regisseur und der Kurator vom Grünen Kreis sind damit beschäftigt, ihnen bekannte Gäste zu begrüßen, unter diesen das eine oder andere prominente Gesicht aus Kultur und Politik. Der mit 20.00 Uhr angesetzte Beginn erfolgt relativ pünktlich, im Theatersaal wird das Publikum mit Intros wie *In the Ghetto* von Elvis auf die reduzierte Kulisse eines Klassenzimmers mit chaotisch angeordnetem Mobiliar eingestimmt. Die Vorstellung beginnt – und endet nach etwa 50 Minuten mit einer martialischen Drohung des Hauptdarstellers *Iron*, dem einzig Verbliebenen in der Klasse, an das Publikum: „Ein Schritt in meine Richtung, und ich bringe euch alle um. Prägt euch das gut ein!“ Im lang anhaltenden Applaus im Anschluss vermeint der Beobachter aus verschiedenen Richtungen tiefes Durchatmen zu vernehmen, d.h. Erleichterung aufgrund einer makellosen Performance. In diesem Moment scheint nicht wenigen ein Stein vom Herzen gefallen zu sein, auch mir geht es ähnlich. Eine grundsätzliche Sympathie für das Projekt angesichts der Beobachtung des Entstehungsprozesses ist nicht zu leugnen, die implizite Hoffnung auf eine möglichst gelungene Vorstellung ebenso wenig. Dementsprechend gelöst – anstatt etwa aufgewühlt aufgrund des dargebotenen Stücks – ist danach die Stimmung der Anwesenden im Foyer; mit durchwegs zufriedenen Gesichtern beim Regisseur und den Schauspielern, die den Rummel sichtlich genießen und Regisseur Michalke hochleben lassen. Kleine Gruppenbildungen um einzelne Schauspieler lassen erahnen, dass das Premierenpublikum zu einem Teil aus Angehörigen der Darsteller besteht. Gut nachvollziehbar ist in dieser Situation deren Hochgefühl, demonstriert zu haben, was man alles draufhat bzw. wozu man als ansonsten oft Gescholtener eigentlich imstande ist.

Im Smalltalk mit anderen Gästen zum Stück überwiegen Einschätzungen wie „gelingen“ oder „sehr gut gemacht“ (einmal auch: „schon mehr als Schülertheater“), wobei unklar bleibt, ob damit die künstlerische Qualität der Aufführung gemeint ist oder eher höfliches Lob für das engagierte Theaterspiel einer speziellen „Randgruppe“. Auch der Initiator Kurt Neuhold vom Grünen Kreis kann nicht eindeutig sagen, ob er die Premiere als Erfolg werten soll oder nicht – seine eigene emotionale Verstrickung mag dazu beitragen, dass ihm ein Urteil schwerfällt. Die eigene Interpretation läuft darauf hinaus, im mehrfachen Wortsinn ein Stück Gruppendynamik geboten bekommen zu haben. Während die Hauptrolle im Stück (*Iron*) auf destruktives Verhalten angelegt war, dürfte der Hauptdarsteller gemeinsam mit dem zweiten erst spät nachbesetzten Darsteller (*Sweethart*) ausgesprochen konstruktiv zum Gelingen der Vorstellung beigetragen haben und es entstand der Eindruck, dass sich die anderen vier an diese beiden gleichsam anlehnen konnten. So blitzte da und dort schauspielerisches Talent auf, wenngleich nicht alle Darsteller verbergen konnten, bestmöglich eine auswendig gelernte Bühnenrolle wiedergegeben zu haben.

Entgegen dem Vorsatz, die Schauspieler nicht direkt nach Aufführungen zu behelligen, bot sich beim Verlassen des Theaters dennoch die Gelegenheit, einige Worte mit dem

Hauptdarsteller Stefan zu wechseln, der sich erstaunlich selbstkritisch zu seiner Performance bzw. zur gesamten Premieren-Aufführung äußerte, weil nicht alles wie geplant verlaufen sei.

„I: Wie zufrieden bist du jetzt?

S: Nicht ganz, es war nicht alles so wie geplant.

I: Was waren die Szenen, die am schwierigsten zu spielen waren?

S: Die Schlusszene, wo ich direkt zum Publikum geschaut habe und gedroht habe, das war schon heftig.

I: Nachdem ihr quasi durch die Feuertaufe der Premiere gegangen seid, sollten die weiteren Aufführungen in den nächsten Tagen ja leichter gehen?

S: Na, ich weiß nicht so recht.“

Der im Zuge der Proben vom Regisseur eingeforderte Anspruch auf künstlerische Professionalität zeigte sich in dieser Interviewpassage als eigenständiges Ziel bzw. Erfolgskriterium. Vermutlich ist es nicht nur Stefan im Theaterprojekt keineswegs allein darum gegangen, eine außergewöhnliche bzw. komplexe Aufgabe bestmöglich zu meistern oder einmal etwas wirklich zu beenden, um damit das eigene Selbstvertrauen zu stärken. Demgegenüber dürfte der erlebte Kompetenzzugewinn infolge der künstlerischen Leistung die Erwartungshaltung an sich selbst nach oben geschraubt haben, was wohl ebenfalls als Facette von Selbstermächtigung einzustufen ist.

Nach Auskunft der am weiteren Prozess Beteiligten – Regisseur, Regieassistentin, Kurator vom Grünen Kreis – sind die darauffolgenden sechs Aufführungen innerhalb einer Woche gut verlaufen und der Publikumszuspruch war auch in diesen Vorstellungen zufriedenstellend. Eine Ausnahme davon sei lediglich die dritte Aufführung gewesen, wo die Performance des Ensembles markant abgefallen sei, wofür als Erklärungen Müdigkeit, mangelnder Adrenalinpiegel bzw. eine gewisse Überheblichkeit aufgrund der zunehmenden Sicherheit angeführt wurden. Nach einer internen Kritik konnten die verbleibenden Vorstellungen jedoch in der davor erreichten Qualität absolviert werden.

### **2.3. Reaktionen der Beteiligten: Für wen ist das Theaterprojekt weshalb ein Erfolg gewesen?**

Interessantes zur Fragestellung dieser Fallstudie, inwiefern eine künstlerische Aktivität wie Theaterspiel bzw. semi-professionelles Schauspiel vor einem größeren Publikum Jugendlichen in Suchttherapie zu *Empowerment* bzw. *Selbstermächtigung* verhilft, lässt sich durch das Separieren unterschiedlicher Logiken bzw. Erwartungshaltungen ans Licht bringen. Inwiefern war das Theaterprojekt *Der Klassenfeind* für die daran beteiligten Akteursgruppen – Schauspieler, Regisseur, Verantwortliche der Therapieeinrich-

tung, Publikum und Medien – ein Erfolg, und was sind die jeweils herangezogenen Kriterien?<sup>11</sup>

Wesentliche Kriterien für die Selbstwertstärkung der beteiligten jungen Männer an diesem Theaterprojekt sind wohl Lernerfahrungen: einerseits solche, die auf die schauspielerische Leistung inkl. Auftritt vor einem Publikum bezogen sind; andererseits verschiedene Effekte durch die Teilnahme am Projekt. Anders formuliert: wäre das Publikum ausgeblieben, hätte es bei Vorstellungen ein Pfeifkonzert gegeben oder fiel die mediale Berichterstattung ablehnend aus, wären das Indikatoren für den künstlerischen Wert der Bühnenaufführungen (bzw. auch für eine ungenügende Bewertung des Stücks). Ein an den Reaktionen des Publikums gemessener künstlerischer Misserfolg, der dann am Selbstbewusstsein der Beteiligten nagen könnte, enthielte zudem unwägbare Folgen für den weiteren Therapieverlauf. Ungünstige Folgen für den Therapieverlauf wie etwa die Vernachlässigung von Therapiezielen durch das Theater-Engagement, durch Rückfälle danach oder infolge des Abbruchs an der Mitwirkung (Letzteres bei sechs von zwölf Darstellern) wären wiederum Hinweise darauf, entweder das künstlerische Konzept, das gewählte Stück oder das Vorgehen des Theatermachers als suboptimal einzustufen; zumindest für *diese* Gruppe von Darstellern, d.h. Patienten in abstinenzorientierter Suchttherapie. Außerdem sind Varianten von „erfolgreich Scheitern“ denkbar: d.h. entweder wenig Publikumszuspruch (und/oder bescheidene Performance) bei zugleich im Selbstwert gestärkten Darstellern; oder umgekehrt guter Erfolg beim Publikum bzw. in der Berichterstattung, mit dem die Darsteller allerdings schlecht fertig werden.

Im Anschluss sichten wir das vorliegende Material zu Reaktionen der unterschiedlichen Beteiligten und beginnen dabei beim Publikum bzw. der medialen Berichterstattung.

### *Publikums- und Medienreaktionen*

Neben unmittelbaren Bewertungen im Rahmen von Smalltalk nach Aufführungen erhielten wir Publikumsreaktionen, indem von der Regieassistentin nach den Vorstellungen Hefte aufgelegt wurden, in die Anwesende spontane Kommentare eintragen konnten. Ungeachtet der Frage, wie aussagekräftig eine Sammlung solcher Statements ist, d.h., inwiefern von einem „Bias“ zugunsten vorteilhafter Bewertungen auszugehen ist, gab es jedenfalls regen Rücklauf. Und abgesehen von erkennbaren Anerkennungs-bekundungen durch Angehörige, wie z.B. „Super wars, Oida!“, fiel der Tenor der registrierten Antworten seitens des Publikums ausgesprochen positiv aus. Nur einer der etwa 50 eingesammelten Kommentare enthielt auch leise Kritik: „Zu leise gesprochen. Zu wenig Action. Sonst bravo!“ Das in der überwiegenden Mehrzahl der Publikumsreaktionen enthaltene Lob lässt sich inhaltsanalytisch grob in drei Gruppen gliedern, wobei die nachfolgende Reihung der Häufigkeit der Nennungen entspricht: 1. Aner-

---

<sup>11</sup> In der Skizzierung von Erwartungen / Bewertungen unterschiedlicher Akteursgruppen sind Verkürzungen nicht zu vermeiden: dementsprechend sprechen wir überwiegend von *den* Medien, *dem* Publikum, *den* Schauspielern, was selbstredend nur zum Teil angemessen ist.



kennung für die darstellerische Leistung sowie 2. für das Konzept Randgruppentheater, 3. Unterstützung der (gesellschaftspolitischen) Aussage des Stücks.

„Nicht nur der Einsatz der Requisiten, der Musik und des Lichts waren absolut geglückt. Das Know-how, wie man gezielt und pointiert, Mimik, Gestik und Wort so gestaltet, dass Tiefe und Ausdruck entstehen, wurde von den Schauspielern perfekt angenommen und absolut umgesetzt und hat so zu emotional berührenden, teilweise bedrückenden Momenten geführt.“

„Ein sehr bewegendes Stück. Die Gefühle der Jugendlichen sind sehr gut übergekommen. Mehr Unterstützung zu wünschen und doch trotzdem so alleine, vernachlässigt und verloren zu sein. Ich finde es sehr schön und wichtig, dass die Jugendlichen hier jemanden haben, der sich Zeit nimmt und mit ihnen etwas Sinnvolles und Nützliches gestaltet. Tolle Idee!“

„Ziemlich lebensnahe und ich hoffe sehr, dass den sogenannten Erwachsenen hin und wieder doch mehr einfällt und sie nicht aufhören, Angebote an die Jugend zu setzen. Richtige Angebote, die sie auch annehmen können! Es hat mir sehr gut gefallen!“

Informationen zum Theaterstück *Klassenfeind* wurden medial breit in Umlauf gebracht, zudem kam es zu mehreren detaillierteren Besprechungen in den Printmedien (z.B. *Der Standard*, *Falter*), im Radio (Ö1 *Leporello*, Radio Augustin auf Orange) sowie im ORF (*aviso*, *Wien heute*). An den letzten Tagen bis zur Premiere im Palais Kabelwerk hatte die Theatergruppe gut damit zu tun, interessierten Journalisten Auskunft zu erteilen. Daran ist erstens eine professionelle Medienarbeit der Organisatoren des Stücks ablesbar und zweitens der News-Wert von Theater mit Randgruppen, Letzteres wohl auch angesichts wenig vergleichbarer Projekte in dieser Sparte.

Des Weiteren zeigte sich in der Medienberichterstattung über dieses Theaterstück durchgehend eine freundlich-wohlwollende Haltung analog zu den Publikumsreaktionen vor Ort. Auffällig ist, dass sich jene Beiträge, die sich auch inhaltlich mit dem Projekt auseinandersetzten, bei der künstlerischen Bewertung merklich zurückhielten. Ganz offensichtlich werden hier andere Maßstäbe angelegt als bei der Kritik eines professionellen Theaterensembles. Beispielsweise schreibt eine Journalistin der Tageszeitung *Der Standard* (12.11.2011, S. 26) von einer „stimmigen Kombination“, die dem Regisseur gelungen sei, womit sie vermutlich eine gebündelte Bewertung über die Bühnenperformance und das Konzept Theater mit Randgruppen trifft, um dann noch genauer auf den speziellen Kontext der Beteiligten einzugehen. Die Wochenzeitung *Falter* (45/11, S. 23) interessiert sich ebenfalls eher für den Hintergrund der Schauspieler. Regisseur Manfred Michalke schafft es im *Falter*-Bericht mit wenigen Worten, einerseits dahin gehende Avancen etwas abzuwehren und demgegenüber seinen künstlerischen Ansatz hervorzuheben – womit das Interesse am Zusammenhang von Suchttherapiepatienten und Theater erst recht am Tapet bleibt: „Natürlich haben alle ihre Geschichte, aber ich will sie gar nicht wissen. Mich interessiert nur, was sie auf der Bühne tun.“ Die Schauspieler selbst kommen in den Radio- und Fernsehberichten zu Wort, auf die wir weiter unten noch eingehen.

Ob mit oder ohne Zutun der Projektverantwortlichen: Die medial vermittelte Botschaft, die v.a. in einigen Boulevardblättern noch zugespitzt wurde, lief auf Slogans wie „The-

aterspielen als Therapie“ (Bezirkszeitung Meidling) oder „Lampenfieber statt Drogenrausch“ (Heute-NÖ) hinaus. An derartigen Aufhängern wäre an sich noch wenig auszusetzen, wenn sie denn zutreffen würden, wenn also das Theaterspiel tatsächlich mit einem therapeutischen Ansatz und nicht nur *im Rahmen eines Therapieaufenthalts* ausgearbeitet worden wäre. Fairerweise ist gegenüber den verkürzt dargestellten Medienberichten anzumerken, dass die Vorab-Informationen durchaus so interpretierbar waren (vgl. den Auszug aus der Ankündigung weiter oben). Demgegenüber insistierte der Regisseur des Vorstadttheaters (z.B. im Falter-Zitat), dass sein Ansatz gerade nicht als therapeutisches Theater zu verstehen sei, sondern auf eine künstlerisch möglichst wertvolle Produktion abziele. Angestrebt werde nicht Mitleid für „Betroffene“, die einmal in die Rolle von Schauspielern schlüpfen, sondern Anerkennung für deren Leistung auf der Bühne bzw. für die Botschaft des Stücks. Anhand dieser kurzen „Medienanalyse“ zeigt sich, dass Regisseur Michalke trotz seines künstlerischen Ansatzes in Kauf nimmt (oder in Kauf nehmen muss), dass sich Medien mehr für den Hintergrund der Darsteller interessieren als für deren Theaterspiel.

Angesichts der positiven Reaktionen sowohl des Publikums vor Ort als auch der Medienberichterstattung sind die Aufführungen des Theaterstücks *Klassenfeind* wohl als (künstlerischer) Erfolg zu werten, unter Berücksichtigung des Umstandes, dass dabei ein anderer Maßstab aufgrund des semi-professionellen Ensembles angelegt wurde. Zugleich war bei den Publikums- und Medienreaktionen ein Reflex im Sinn einer Beißhemmung erkennbar, wonach die Aufforderung, tunlichst die Schauspieler (und nicht die Personen dahinter) zu bewerten, entgegen der Intention dahin gehend übersetzt wurde, sich in Zurückhaltung gegenüber der Darstellung des Stückes zu üben. Insofern schlussfolgern wir, dass die medialen und Publikumsreaktionen angesichts des Labels „Theater von Jugendlichen mit Suchtproblemen“ kaum anders als wohlwollend (bis paternalistisch) ausfallen hätten können; es sei denn, die Schauspieler wären arg aus der Rolle gefallen, was unseren Informationen zufolge nicht der Fall war. Trotz der gegenteiligen Beteuerungen ist mit einer bestimmten Etikettierung eines Projekts der Rahmen dessen abgesteckt, was öffentlich sagbar ist, ohne dem Risiko ausgesetzt zu sein, sich im Gestrüpp des politisch Unkorrekten zu verheddern. Außerdem: ein nicht geringer Teil des Publikums- und Medienerfolgs dürfte der professionellen Medienarbeit der Projektverantwortlichen zuzurechnen sein. Nachdem die PR Wirkung zeigte, nämlich Interesse für Randgruppentheater herzustellen, war der halbe Erfolg schon eingefahren.

### *Reaktionen der Darsteller*

Reaktionen der sechs Darsteller zum Zeitpunkt der Aufführungen im Palais Kabelwerk liegen uns einerseits in Form von Statements der Beteiligten in den Medienberichten und andererseits als Sammlung kurzer Sequenzen aus Interviews vor, die die Regieassistentin / Diplomandin Amrei Ortner an diesen Tagen durchgeführt und uns zur Verfügung gestellt hat. Weiter ins Detail gehende eigene Befragungen mit den Jugendlichen als Darsteller *und* Klienten des Grünen Kreises waren erst zu einem

deutlich späteren Zeitpunkt möglich, z.T. auch deshalb, weil einige danach nicht mehr im Therapieprogramm und insofern auch nicht mehr aufzufinden waren.

Eine Analyse der Originalzitate der Darsteller in den audiovisuellen Medienberichten ergibt, dass diese überwiegend zu Fragen wie „Herausforderung Bühne“ und zu Lernerfahrungen im Theaterprojekt zu Wort gekommen sind. Wie schon weiter oben angeführt, überwog dabei Zurückhaltung, z.B. dergestalt, dass bei der Auswahl der Interviewsequenzen darauf geachtet wurde, Passagen zu vermeiden, die für die Teilnehmer ungünstig ausfallen hätten können. Die medial ausgewählten O-Töne der Schauspieler klingen professionell, d.h. die Jugendlichen geben sich sehr optimistisch, lassen geringfügige Einblicke in die eigene Biografie zu, geben aber nicht mehr als notwendig von sich preis (wofür angesichts der Kürze der Berichte vielleicht auch keine Zeit vorgesehen war). Beispielsweise berichtet einer der Schauspieler von einer Parallele zur eigenen Biografie, nämlich tatsächlich selbst aus dem Gymnasium geflogen zu sein, weil er die Klasse dazu angestachelt habe, sich gegen die Lehrer zu wehren. Die zehnmonatige Erfahrung mit der Schauspielerei zeigte auch insofern Wirkung, als sich die Jugendlichen selbstbewusst gaben und gut imstande waren, sich vor der Kamera bzw. dem Mikrofon zu präsentieren. Natürlich fanden sich wie bereits in unseren eigenen Interviews Unterschiede zwischen den Personen, d.h. manche wirkten redseliger / extrovertierter und zugleich reflektierter, andere dagegen eher verschlossen. Im Anschluss geben wir einige nach Themen gruppierte Originalzitate in den Medienberichten wieder:

- Zum gesamten Theaterprojekt bzw. zu Lernerfahrungen: „man kann stolz sein, diese Erfahrung gemacht zu haben“; „man sieht, dass mehr in einem steckt“; „Selbstsicherheit mitnehmen“; „das hilft auch in Alltagssituationen, im wirklichen Leben draußen“;
- zu den Anforderungen, vor einem Publikum zu spielen: „über den Schatten springen, denn es reicht schon, wenn ein paar Leute da sind, und man ist nervös. Das rüberzubringen ... was wir machen, sollte uns gelingen, muss uns gelingen“; „es tut gut, vor den Leuten zu sprechen“; „ich habe mich in meiner Rolle wohlgefühlt“;
- zum Arbeiten in der Gruppe: „super Erinnerungen, viel Spaß“; „zusammengeschweißt wie eine Familie“; „mir gefällt das, gemeinsam ein Projekt auf die Beine zu stellen“; „toll, in einer Gemeinschaft zu agieren, da ich in den letzten Jahren isoliert war, durch den Drogenkonsum.“

Die zeitgleich durchgeführten leitfadengestützten Interviews der Regieassistentin mit allen sechs Jugendlichen lieferten ähnliche Ergebnisse, d.h. beinahe ausschließlich positive Wahrnehmungen des gesamten Prozesses. Vier von sechs würden nochmals daran teilnehmen; ein Fünfter zumindest dann, wenn derselbe Regisseur die Leitung inne hätte. Überhaupt erhält der charismatische Regisseur Michalke von seinen Schauspielern viel Lob: „Manfred hat uns immer gut behandelt“; „ich habe mich immer auf die Proben gefreut“. Mit dem Trick, die Akteure als Künstler anzusprechen, dürfte er es gut verstanden haben, die Truppe zu motivieren. Einer der Darsteller überlegt aufgrund der Klassenfeind-Erfahrung sogar, auf die Schauspielschule zu gehen. Dass der Medienrummel bei fünf von sechs (bei einer Enthaltung) positiv bewertet wurde –

Stichwort Anerkennung –, verwundert ebenso wenig wie das bereits mehrfach angesprochene gute Gruppenklima besonders in der Intensivphase der Proben. Auf die Bitte, auch Probleme zu äußern, kommen eigentlich nur zwei Antworten: einer der Burschen drückte seinen Unmut mit den mehrmaligen Umbesetzungen aus, wodurch viel Unsicherheit entstanden sei; ein zweiter nannte Neid auf Seiten anderer Klienten im Grünen Kreis (was wiederum ambivalent einzuschätzen ist, denn der Neid der einen ist der Stolz der anderen). Im Gegensatz dazu ist an Antworten wie etwa: „keine Probleme, die Proben waren eher zu kurz, mir ist das Theaterspielen lieber als der normale Therapieplan“ ablesbar, dass das Theaterprojekt für einige wohl das Highlight im (bisherigen) Therapieverlauf war; ob „nur“ als zeitweilige Ablenkung davon oder demgegenüber als Option, der ungeliebten Therapie dadurch zu entkommen, lässt sich schwer sagen. Die für diese Fallstudie wichtige Frage, wie relevant das Theaterspielen für die Therapie war, d.h., ob es dazu Positives beitragen kann, beantworten die Klienten ambivalent: einerseits sehen sie das Theaterprojekt überwiegend getrennt von der Therapie, andererseits nennen mehrere ein verbessertes Selbstbewusstsein als Ergebnis der Theaterarbeit, was nicht nur für den Therapieprozess, sondern generell für das Leben „da draußen“ hilfreich sei. Im Folgenden finden sich kurze Reaktionen aller sechs Klienten zu dieser Frage:

Frage: Wie wichtig ist das Theaterspielen für deine Therapie? Kann es etwas Positives beitragen? Wenn ja, wie?

A) Das Theaterspielen hat sich nicht so wirklich ausgewirkt, allerdings hat es den Zusammenhalt gestärkt und das Verhalten in der Öffentlichkeit. Man lernt Ängste vor Leuten zu verlieren, man kann sich eine Beschäftigung suchen, man hat etwas gemacht, auf das man stolz sein kann.

B) Ich sehe das Theaterspielen getrennt von der Therapie, es war eine gute Beschäftigung.

C) Man bekommt mehr Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein, man lernt vor anderen Leuten zu reden.

D) Das kann ich jetzt noch nicht sagen.

E) Das Theaterspielen wirkt sich nicht direkt auf die Therapie aus, aber auf das Selbstbewusstsein. Man sieht, dass man was auf die Reihe bringt.

F) Man bekommt mehr Selbstsicherheit, übt vor Leuten zu sprechen, kann Menschen begeistern. Es war Ablenkung von der Therapie, aber auch mit der Therapie verbunden. Es gibt in beiden Bereichen ähnliche Themen, z.B. soziale Kompetenz.

Antworten liegen außerdem zur Frage vor, inwiefern die Klienten mit ihren Therapeuten über die Theatererfahrungen sprechen konnten bzw. wollten. Auch hier ist das Bild eher gemischt. Während einige erwähnen, dass sich die Therapeuten durchaus dafür interessiert hätten, sehen das andere nicht unbedingt so: „Die Therapeuten fragten zwar aus Höflichkeit, das Theaterspielen war für mich aber eine extra Geschichte“.

Zusammenfassend betrachtet äußerten sich die Klienten des Grünen Kreises zum Zeitpunkt der Aufführungen, gleichsam beim Finale einer langwierigen Probenarbeit, ausgesprochen positiv über ihre Teilnahme am Projekt Klassenfeind: mehr Selbstsicher-

heit erlangen, Lampenfieber überwinden, Disziplin erlernen, Gruppenerlebnis spüren, mit einem motivierenden Regisseur / Coach arbeiten, waren häufig genannte Lernerfahrungen. Die Ablenkung vom Therapiealltag ist eine angenehme Begleiterscheinung, auch deshalb, weil das Theaterspiel nicht in das Therapieprogramm eingebunden und auch selbst nicht therapeutisch angelegt war, sondern im Gegenteil als wohltuende Enklave fungiert haben dürfte. Dass dieser Zuschnitt letztendlich ambivalente Auswirkungen zeitigt, wird noch dargestellt.

### *Reaktion des Leiters von Kunst im Grünen Kreis*

Was sich uns bislang als gelungenes Theaterprojekt mit einem krönenden Abschluss im Palais Kabelwerk vor größerem Publikum dargeboten hatte, veränderte sich signifikant, als wir uns wenige Wochen nach den Aufführungen beim Kunstkurator im Grünen Kreis nach seiner Einschätzung erkundigten. Zwar streicht auch er den Erfolg des Stücks beim Publikum und in den Medien hervor und bestätigt zudem die euphorische Stimmung in der Gruppe – doch habe diese Phase nur kurz angehalten.

Demgegenüber habe sich mittlerweile herausgestellt, dass es allen Schauspielern sehr schwer gefallen sei, sich nach den Aufführungen wieder in den therapeutischen Alltag zu integrieren und mit den Herausforderungen einer abstinenten Therapie konstruktiv umzugehen. Zwei der Schauspieler haben ihre Therapie beendet bzw. abgebrochen; über ihren aktuellen Zustand wisse man mangels Erreichbarkeit nicht Bescheid. Einige der im Therapieprogramm verbleibenden Patienten hätten Rückfälle erlebt, d.h. Alkohol konsumiert.<sup>12</sup> Einer der Schauspieler befinde sich generell in einer schlechten psychischen Verfassung. Eine derartige Situation mit Krisen ist für Kurt Neuhold zwar nichts Neues. Bereits zu einem früheren Zeitpunkt hat er uns seine Bedenken mitgeteilt, dass manche Suchtpatienten knapp vor Erreichen eines Ziels dazu neigen würden, sich um den Erfolg zu bringen, in diesem Fall um ihren erarbeiteten Therapiefortschritt. Und dass gerade Kunstprojekte eine dahin gehende katalytische Wirkung hätten, d.h. latente Konflikte bei Patienten an die Oberfläche bringen. Darauf, dass intensive künstlerische Aktivitäten bei den Beteiligten wiederholt dazu beitragen würden, sich ihren Schwierigkeiten durch akut ausbrechende Krisen stellen zu müssen, sei man im Grünen Kreis vorbereitet. Das bedeute dennoch keineswegs, dass man solche Krisensituationen gleichsam absichtlich herbeiführen möchte. Bei aller Problematik sind derartige Überforderungssituationen Neuhold zufolge ein wichtiger Ansatzpunkt für Veränderungen.

Allerdings sei in diesem Fall der „Betroffenenanteil“ entschieden zu hoch, um von einzelnen Krisenfällen sprechen zu können, die im Bereich des Erwartbaren liegen. Die Auswirkungen und Folgen für die beteiligten Patienten sind also seitens der Therapeuten als problematisch eingestuft worden. Deshalb hat es in der Zwischenzeit gemeinsam mit

<sup>12</sup> Ein „Rückfall“ ist rein technisch aus Sicht des therapeutischen Personals im Grünen Kreis der Tatbestand von Alkohol- oder Drogenkonsum während der Abstinenztherapie, ungeachtet der Menge und der Selbstgefährdung. Bereits ein einmaliger geringfügiger Konsum wird als Alarmzeichen gewertet – und sanktioniert.

dem therapeutischen Personal des Grünen Kreises mehrere Nachbesprechungen zum Projekt Klassenfeind gegeben, nicht zuletzt deshalb, um jene vier Darsteller im Auge zu behalten, die noch im Therapieprozess stehen. Als Gründe für die Krisen bei den Schauspielern wurden vor allem zwei Erklärungen herangezogen: *Erstens* die lange Projektdauer, welche die Patienten möglicherweise von der Konzentration auf die Therapie abgelenkt hat.

„Das war ein Projekt, das nicht direkt mit der Therapie zu tun hatte. In diesem therapeutischen Setting, in dem sie sind, war genau das das Problem. Das hat sich dann im Nachhinein als wichtiger Punkt herausgestellt. Weil sie in der Intensivphase seit Oktober ganz einfach aus dem therapeutischen Prozess ausgestiegen sind. D.h., das ist eine zweischneidige Geschichte.“

Neuhold spekuliert damit, dass sich möglicherweise gerade solche Patienten für das Theaterspiel gemeldet haben, die eine vergleichsweise geringe Bereitschaft aufbrachten, sich intensiv auf die mühsame Therapie einzulassen – und dann nach Beendigung eines an sich guten Projekts gleichsam die Rechnung präsentiert bekommen hätten. Dazu kam die intensive Probenarbeit in der Finalphase des Theaterprojekts, die bei zwei Personen ungünstigerweise in die Zeit der Beendigung der Therapie fiel. Möglicherweise wurde zu wenig Zeit darauf verwendet, die Stressbelastung dieser Jugendlichen genau zu überprüfen, um vorbeugende Maßnahmen zu treffen. Hätte man im Übrigen zu diesem Zeitpunkt eingegriffen und einzelne Personen des Schauspieler-Ensembles wegen einer diagnostizierten Überlastung abgezogen, wäre das wiederum für die Bühnenvorstellungen eine mittlere Katastrophe gewesen. In Zukunft möchte man zwar keineswegs auf Kunstprojekte wie Theaterspiel verzichten, aber einerseits durch kürzere Projekte darauf achten, dass Patienten soweit möglich auch nach Beendigung eines derartigen Projekts noch in der Therapie sind, um im Fall von Krisen besser eingreifen zu können. Zweitens würden vermehrt solche Settings favorisiert, die den therapeutischen Rahmen stärker berücksichtigen und die Begleitung der Patienten auch nach Abschluss des Projekts gewährleisten.

Auf Basis dieser internen „Evaluierung“ wird somit ein *zweiter* Grund für die individuellen Krisen im gewählten Ansatz des Theaterprojekts vermutet. Mit dem aus vielen Beispielen belegten Vorwissen, dass Theaterspiel von Klienten Therapieprozesse generell unterstützen *kann* – insbesondere dann, wenn es sensibel auf die Problemlagen der Patienten eingeht, deren eigene Geschichten besprechbar und bearbeitbar macht –, habe man sich organisationsintern gemeinsam für das Experiment der Zusammenarbeit mit dem Wiener Vorstadttheater entschieden; zudem begründet durch die Annahme, dass ein „erprobtes“ Stück, das gemeinsam mit einem professionellen Regisseur erarbeitet wird, die Entfaltung der kreativen Fähigkeiten der Teilnehmer unterstützen würde. Insofern gehe es auch nicht darum, im Nachhinein einen Schuldigen zu finden. Doch offenbar wurden die Risiken des Konzepts unterschätzt, das auf ein möglichst künstlerisches, d.h. gehaltvolles Theaterspiel vor größerem Publikum durch langwierige und intensive Probenarbeit setzt – und zugleich therapeutische Aspekte zu wenig berücksichtigt. Die Ansprache der Klienten als semi-professionelle Schauspieler, das intensive Gruppenerleben und parallel dazu der Medienrummel bzw. in Summe die intensive Zufuhr an Wertschätzung für suchtkranke Menschen, die davor in erster Linie

mit gravierenden Anerkennungs-Defiziten zu kämpfen hatten, könnte bei einigen ein Hochgefühl ausgelöst haben, dem sie nicht wirklich gewachsen waren und wovon sie danach unsanft auf den Boden der Realität zurückgeholt wurden. Mit einer Krise in Form von Substanzmissbrauch als Ergebnis einer emotionalen Achterbahnfahrt wären sie wohl nicht die Ersten, denn das Schicksal aufgehender und dann schnell wieder verglühender „Sterne“ ist im Showgeschäft zur Genüge bekannt. Die Conclusio des Grünen Kreises aus diesem Projekt läuft darauf hinaus, bei zukünftigen Theaterprojekten, die jedenfalls geplant und erwünscht sind, stärker den therapeutischen Kontext und organisatorischen Rahmen zu berücksichtigen. Sofern also Theaterspiel in zukünftigen Kunstprojekten Eingang findet, dann in Varianten, die enger auf therapeutische Zielsetzungen zugeschnitten sind. Der Kunstkurator im Grünen Kreis fasst die Situation in einem Gespräch im Dezember 2011 wie folgt zusammen:

„Das, was bei dem Gespräch vorige Woche herausgekommen ist, war, dass nur die mitgemacht haben, die eh ein bisschen schauspielern konnten oder wollten. Der ursprüngliche Gedanke war ja, das breiter aufzustellen und andere zu motivieren, sich ausdrücken zu lernen. Das hat sich darauf reduziert, dass die, die das schaffen wollten, das auch geschafft haben und die Rollen genommen haben, um sich nicht preisgeben zu müssen, aber um trotzdem Erfahrungen zu sammeln. Das ist der vielschichtige Prozess, der für den weiteren Verlauf auch ganz, ganz wichtig ist; auch wenn es jetzt zu den Krisen kommt. Zu den Krisen wäre es ja so oder so gekommen, vielleicht in einer anderen Form, zugespitzt, in einem anderen Kontext. Das ist bei den Kunstprojekten oft so, dass es sich verdichtet und eine Dynamik reinkommt. Aber Konflikte werden sichtbar, das ist auch das Gute dabei. Doch ob diese Art der Arbeit gut ist, die sehr daran orientiert ist, dass Rollen gespielt, erarbeitet, einstudiert werden und das dann automatisch abgerufen wird; oder ob man da eine andere Theaterform wählen sollte, in diesem therapeutischen Kontext, eine, die viel mehr mit ihrer individuellen Lebensgeschichte, dem unmittelbaren Alltag und Problemen zu tun hat, das ist die Frage. Das ist etwas, was man genau berücksichtigen muss. Aber das ist das Spannende, an dem wir arbeiten.“

I: Wenn ihr jetzt zum Schluss kommt, zugespitzt, dass das nächste Stück nicht so sein darf wie der Klassenfeind, ist da schon eine Meinungsbildung entstanden, wie es dann aussehen sollte?

Da ist schon eine Meinungsbildung entstanden. Eines der größten Probleme war die unendlich lange Zeitdauer, also von Februar bis November, das war zu lang.

I: Für wen war das ein Problem?

Für die ganze Institution ... in dem ganz konkreten Setting des Grünen Kreises. An sich ist ein Arbeitsprozess von einem halben Jahr auf keinen Fall zu lang, wenn du gerade auch die eigene Lebenssituation erarbeiten, bearbeiten willst, das braucht seine Zeit. Aber in diesem Fall, wie gearbeitet worden ist und bis sich das Team gefunden hat und rundherum die Logistik, die notwendig war, das war organisatorisch irrsinnig viel Aufwand ...

I: Die Leitung wird das nächste Mal sagen: kürzer?

Auf alle Fälle wird sie ‚kürzer‘ sagen. Kürzer und dazu wird es sicher eine Diskussion darüber geben, welche unterschiedlichen Techniken des Theaterspielens es gibt und welche in der therapeutischen Arbeit sinnvoller und welche weniger

sinnvoll sind. Und in dem Prozess sind wir, deswegen auch die Rückmeldungen und die Eindrücke von total Außenstehenden, die mehr schauen, wie hat das künstlerisch funktioniert, wie schaut die Sicht des Theaters aus, wie schaut es für die Regie aus, welche Intentionen haben die. Und da wird sich herauskristallisieren, dass bestimmte Formen in der ganz bestimmten Situation nicht sinnvoll sind, es sei denn, dass man das modifizieren kann. Theaterspielen generell wird ja von allen total begrüßt ...“

### *Reaktionen des Regisseurs und der Regieassistentin*

Manfred Michalke vom Wiener Vorstadttheater, der nach den Vorstellungen im Palais Kabelwerk von den Krisen und Problemen einiger Schauspieler erfahren hat, gibt sich in einem Gespräch etwa einen Monat später ebenfalls etwas zerknirscht. Seine mit sehr großem Aufwand verbundene Regiearbeit ist dadurch in ein ungünstigeres Licht geraten, zumindest aus Sicht des therapeutischen Teams im Grünen Kreis. Gleichzeitig hält er daran fest – und Indikatoren wie Publikums- und Medienzuspruch scheinen ihn dabei zu bestätigen –, gemeinsam mit den Jugendlichen ein ambitioniertes Theaterprojekt erfolgreich auf die Bühne gebracht zu haben; und das trotz mehrerer kritischer Phasen mit Umbesetzungen. Außerdem wurden sowohl Stück und Konzept vor dem Projektstart gemeinsam mit den Verantwortlichen im Grünen Kreis besprochen und auch das künstlerische Umsetzungskonzept zu Beginn offengelegt. Wären da nicht die kleinen Kratzer durch die Rückfälle, könnte er sich entspannt seinem nächsten Theaterprojekt zuwenden.

In seiner Wahrnehmung – und näher als er war niemand an den Darstellern „dran“ – ist die Kommunikation über den gesamten Projektverlauf reibungslos im Sinn von konfliktarm verlaufen. Im Vergleich zu anderen Projekten mit Semi-Professionellen habe es so gut wie keinen „lauteren Wirbel“ gegeben. Natürlich ist auch Michalke aufgefallen, dass seine Schauspieler mit unterschiedlicher psychischer Robustheit ausgestattet waren. Allerdings habe es nur einen Teilnehmer gegeben, der wirklich einen labilen Eindruck gemacht hat, und hierfür gebe es ja das geschulte therapeutische Personal, weshalb er eine dahin gehende Betreuung nicht als Teil seiner eigenen Aufgabe betrachtete. Generell habe sich im Laufe der Probenzeit eine Haltung etabliert, in der die einzelnen Darsteller sowohl für sich als auch für die Kollegen Verantwortung übernehmen konnten.

„Ich hatte schon den Eindruck, dass sie mit fortschreitender Dauer Verantwortung übernommen haben. Am Anfang waren sie bunt zusammengewürfelt und ohne nähere Kontakte; dann hat sich doch ein sehr großer Teamgeist entwickelt, auch für die anderen, die nicht so gut waren, die Schwierigkeiten mit bühnentechnischen Erfordernissen hatten. Das ist nicht nur der Text, da gibt es mehrere Dinge. Aber es hat funktioniert, erstaunlicherweise in relativ kurzer Zeit. Und was auch funktioniert hat: eine Zielsetzung ist, dass man bei der Vorstellung, bei der Präsentation am Abend wiederum alleine dasteht ... es ist ein Team, das notwendig ist, um die Rollen zu erlernen, aber am Ende muss es jeder alleine machen. Da gibt es eben kein Tricksen. Das ist unmöglich, das würde auffallen, dem Publikum, den Kritikern ...“ (Michalke)



Die beim Gespräch ebenfalls anwesende Regieassistentin Amrei Ortner sekundiert, dass zwar keiner der Schauspieler die geborene „Rampensau“ gewesen sei und es einigen durchaus Überwindung gekostet habe, vor Publikum zu sprechen. Doch das lange und intensive Training bei den Proben habe zur gewünschten Kompetenz geführt, die jeweilige Rolle automatisiert und zugleich ausdrucksvoll abzurufen. Das technische Können, einen Rollentext in der Tradition des Regietheaters exakt wiederzugeben, war in dieser Produktion ein wesentliches Element und habe auch gut funktioniert:

„Künstlerisch ist es ganz toll, zack, es ist da, wirkt und kommt rüber. Deswegen hat es mich sehr, sehr überrascht, dass es genau in der Weise funktioniert hat. Bei den Proben habe ich wirklich gedacht, wow, die sind sehr professionell, die können das gut abrufen. Aber jetzt im Nachhinein habe ich nicht das Gefühl, dass es innerlich drinnen ein Gefühl war, sondern eher ein Knopf gedrückt wurde: ‚Ich spiele das und bin dann wieder ganz normal, wie wenn nichts gewesen wäre‘.“  
(Ortner)

Im zweiten Teil dieses Zitats spricht Ortner zusätzlich etwas an, das davor schon Kurt Neuhold und auch uns bei den Probenbesuchen aufgefallen war: Fanden die Jugendlichen im darzustellenden Stück hinreichend viele Bezüge zur eigenen Situation? Beispielsweise vermeinten wir eine gewisse Dissonanz z.B. zwischen der Gewaltdynamik im Stück und den Schwierigkeiten, diese Dynamik auch auszudrücken, zu erkennen. Außerdem, und hier bestätigte uns der Regisseur, erlebten wir das Theaterstück der Gruppe, bei allem Aufwand und ungeachtet der nervlichen Belastung, als willkommene Distanz zur Therapie. Gegenüber dem Setting mit Therapeuten, wo man sich tunlichst öffnen sollte und z.T. Schmerzhaftes von sich preisgeben muss, bot das Theaterstück eine Erholung von z.T. unliebsamen Aufrufen zur Selbstreflexion. Zwischen dem Regisseur und seinen Darstellern scheint es eine Art „Deal“ gegeben zu haben: er behelligt sie nicht mit pädagogisch-therapeutischen Aufforderungen zur Reflexion und sie danken es mit konzentrierter Probenarbeit. Die (unterstellte) Distanzierung von der zu spielenden Theaterrolle, die mit „auf Knopfdruck spielen können“ umschrieben wurde, hat aus Sicht des Regisseurs maßgeblich zur professionellen Wiedergabe des Stücks beigetragen.

Trotz der vermeintlichen Ähnlichkeiten mit den Charakteren – einer der Teilnehmer gab an, selbst von der Schule geflogen zu sein – sind teils erwartbare psychodynamische Abwehr- und Verdrängungsreaktionen möglicherweise noch dadurch verstärkt worden, dass die Teilnahme am Theaterprojekt in mehrfacher Hinsicht als Belohnung missverstanden wurde, und eben deshalb für eine dementsprechend gute Stimmung sorgte. Anders formuliert: wenn ich schon die Gelegenheit bekomme, etwas Angenehmes (Theaterstück) zu machen, das mich vom Unangenehmen (Therapie) ablenkt, werde ich nicht mutwillig die gute Stimmung aufs Spiel setzen, indem ich mich mehr als notwendig dem Unangenehmen widme, das im Angenehmen steckt (Themen im Stück bzw. eigene Themen).

Im weiteren Gesprächsverlauf unterstreicht Manfred Michalke, mit dem Wiener Vorstadttheater eine explizit politische Agenda zu verfolgen, nämlich verschiedene Formen der Ausgrenzung von Randgruppen wie Asylsuchenden, Gefängnisinsassen oder eben Drogenkranken öffentlichkeitswirksam aufzuzeigen. Zur Vermittlung politischer

Botschaften bediene er sich des künstlerischen Ausdrucksmittels Theater, und dafür wiederum benötige es gleichsam per Definition ein Publikum, das über die Aufführungen selbst und ergänzend über eine gute Ankündigungspolitik erreicht wird. Ohne künstlerisch wertvolle und öffentliche Darstellungen eines Stücks auf der Bühne – und ohne entsprechend intensive Probenarbeit als Basis dafür – habe diese politische Agenda kaum Chancen, es in die Medien zu schaffen. Vor diesem Hintergrund sieht Michalke einen gravierenden Unterschied zwischen seinem Zugang und Formen des therapeutischen Theaters, das er durchaus anerkennt. Im Kontext von „Gefängnistheater“, über das er einen guten Überblick hat, seien beide Stränge bereits geläufig:

„Gefängnistheater, sage ich jetzt einmal. Von der Leitung her sehen die auch, dass das Therapeutische und das Künstlerische zu trennen sind. Die finden, es gibt eine Therapiegruppe, die Theater spielt, aber nicht für die Öffentlichkeit. Um Vorurteile abzubauen oder entgegen zu wirken, dafür ist das therapeutische Theater nicht so geeignet. Dafür nehme ich die andere Form des Theaters, wie beim Klassenfeind. ... Aber man müsste von zwei Standpunkten ausgehen, beim Gefängnistheater gibt es auch diese Überlegung: also es gibt die Theaterpädagogen, die arbeiten auf therapeutischer Ebene mit Häftlingen. Da sagt die Leitung, das ist intern gut, aber herzeigen kannst du das ja nicht, das interessiert ja niemanden. Man muss von der Zielsetzung her die Prioritäten setzen: Möchte ich in der Öffentlichkeit gegen Vorurteile, gegen Gewalt vorgehen ... oder sage ich: ‚Okay, machen wir es nicht öffentlich, wir machen eine therapeutische Arbeit, über das, was sie beschäftigt.‘ Das sind zwei verschiedene Paar Schuhe. Man kann nur die Auswirkungen beider polarisierenden Techniken heranziehen und das Positive daraus nehmen. Aber es ist eine Frage des Zugangs und davon, was ich bewirken will. Und es ist natürlich so, weil du das angesprochen hast, Wirkung und Professionalität: es gibt natürlich keinen Kultursponsor – ob das nun das Ministerium ist oder jemand anderer aus der Kultur oder sonst jemand –, der ein fast geheimes Therapieprojekt mit Kulturmitteln unterstützten würde. Das macht kein Politiker. Da wird immer gefragt: Wo spielen sie das, wie sieht das aus etc.?“ (Michalke)

#### **2.4. Nachbesprechung in der Therapieeinrichtung**

Zur Klärung offen gebliebener Fragen zum Theaterprojekt Klassenfeind vereinbarten wir mit Kurt Neuhold vom Grünen Kreis eine Nachbesprechung in einer der Therapieeinrichtungen, wo es einerseits Gespräche mit einigen der Jugendlichen geben sollte, die am Projekt mitgewirkt hatten *und* zu diesem Zeitpunkt noch im Therapieprozess standen. Andererseits wollten wir mit der therapeutischen Leitung in einer der beteiligten Wohngemeinschaften des Grünen Kreises sprechen, um deren Einschätzung zu den Auswirkungen des Theaterstücks auf die Beteiligten einzuholen. Unser Besuch etwa fünf Monate nach den Aufführungen im Kabelwerk hatte also den Charakter einer resümierenden Nachbesprechung. Dabei nahmen wir an, auf mittlerweile emotional ernüchterte bzw. wieder auf die Therapie fokussierte Gemüter zu treffen.

Drei der sechs Darsteller waren im März 2012 noch in stationärer Suchttherapie, davon stand einer knapp vor dem Abschluss, mit einem Jobangebot in der Tasche und dementsprechend optimistisch, was die eigene Zukunft anlangt. Ein weiterer ist geraume

Zeit nach den Aufführungen auf eigenen Wunsch ausgeschieden, aus Sicht der Einrichtung handelte es sich dabei nicht um eine erfolgreiche Therapie-Beendigung, sondern um einen krisenhaften Abbruch. Von den beiden Verbleibenden, die sich bereits zum Zeitpunkt der Bühnenperformance vom Grünen Kreis verabschiedet hatten, wissen die jungen Männer nur wenig. Auf Nachfragen gibt lediglich einer der Befragten an, in der ersten Phase nach dem Theaterprojekt sporadischen telefonischen Kontakt zu einem der beiden Kollegen gehabt zu haben. Genaueres über dessen Verbleib kann oder möchte er allerdings nicht berichten.

Der Eindruck aus den Gesprächen mit den drei Ex-Schauspielern läuft daraus hinaus, dass alle drei ihre Beteiligung am Theaterprojekt als einmaliges und abgeschlossenes Experiment betrachten. Zwar wiederholen sie bei diesem Treffen die seinerzeit in die Mikrofone gesprochenen Schilderungen über die positiven Lern- und Gruppenerfahrungen sowie über das gesteigerte Selbstbewusstsein, das durch die Beteiligung am Theaterspiel entstanden sei. Auch ein halbes Jahr später ist offenkundig, dass entlang der jeweiligen Ausführungen von wichtigen Lebenserfahrungen auszugehen ist, die keiner der Befragten missen möchte. An einer Wiederbelebung im Rahmen eines vergleichbaren Projekts zeigt sich dennoch niemand sonderlich interessiert. Davon, an eine Karriere als Schauspieler zu denken, spricht z.B. keiner mehr. Vielmehr ist Ernüchterung und wohl auch Realitätssinn eingekehrt. Es gilt, wieder kleinere Brötchen zu backen bzw. mit der Therapie und der näheren Zukunft zurande zu kommen.

In weiterer Folge näherten wir uns vorsichtig den Fragen über die uns bekannt gewordenen Krisen in der Theatergruppe an, allerdings ohne Ambition, hier besonders tief schürfen zu wollen. Die – inzwischen schauspielerisch geschulten – drei Klienten verstanden es mit einer gewissen Cleverness, dazu zunächst selbstkritisch einige Details preiszugeben, freilich gepaart mit dezent eingesetzten Signalen an den Interviewer, bei diesem Thema nicht mehr an Offenheit als notwendig zu erwarten. In Summe vermitteln uns die drei befragten Ex-Schauspieler das Bild, wonach es in der Zeit unmittelbar nach dem Theaterstück durchaus Probleme gegeben hat, wobei die einzelnen Beteiligten unterschiedlich intensiv „gewackelt“ haben. Dies hat die Wiedereingliederung in den Therapieprozess erschwert bzw. zumindest in einem Fall verunmöglicht. Allerdings ist es diesen Befragten aus verständlichen Gründen wichtig, sich ihren Erfolg mit dem Theaterprojekt dadurch nicht kleinreden zu lassen. In diesem Sinn verstehen sie sich gewissermaßen als „Survivors“, die trotz Krisen und Kalamitäten im Anschluss an das Theaterspiel diese Herausforderung letztendlich unbeschadet bzw. gestärkt bewältigen konnten. Der Umstand, die Zeit danach in stationärer Betreuung verbracht zu haben, dürfte gerade diesen drei Männern vermutlich geholfen haben.

Gegenüber den Erzählungen der drei am Theaterprojekt beteiligten Jugendlichen, die sich im Interview vor allem als coole Jungs zu präsentieren versuchten, fielen die Einschätzungen der Psychotherapeutin Dr. Angelika Schefzig, der therapeutischen Leitung in der Wohngemeinschaft, deutlich weniger positiv aus. „Ein halbes Jahr später würde ich sagen, es hat bei allen sechs gekriselt, wobei ich es von zweien nur vom Hörensagen weiß“, meint sie. „Wir haben es auch ‚ins Loch fallen‘ genannt, weil die Klienten das auch so genannt haben. Der eine hat es nicht realisieren wollen, er hat dann

die Therapie abgebrochen und wollte auf dem Level bleiben, ‚ich bin ein Star und es ist alles möglich‘.“ Die drei von uns befragten Ex-Schauspieler in der Einrichtung haben der Therapeutin zufolge inzwischen wieder „die Kurve gekriegt“ und am normalen Therapieprozess weiter gearbeitet. Aktuelle Informationen über die drei anderen Burschen gebe es leider nicht.

Auf die anschließende Frage, was die Einrichtung vor dem Hintergrund der gemischten Erfahrungen aus diesem Theaterprojekt in Zukunft anders machen würde, verteidigt die Gesprächspartnerin zunächst das Konzept Kunst im Therapieprozess bzw. Formen des Theaterspiels, mit denen der Grüne Kreis in der Vergangenheit gute Erfolge bei Patienten erzielen konnte.

„Also grundsätzlich halte ich von Theaterprojekten sehr, sehr viel. Wir haben schon Theaterprojekte gehabt. Von diesem konkreten Projekt war ich nicht sehr angetan, muss ich sagen. Den Prozess, den ich mit den Klienten erlebt habe, war der, den ich auch kenne. Am Anfang einmal Angst: ‚Traue ich mir das zu?‘ Wobei das unterschiedlich ist, es gibt auch Leute, die gleich sagen, ich stelle mich in die erste Reihe, aber das ist eher selten. Und dann dieser intensive Trainingsbetrieb, der viel Einsatz und Engagement gebraucht hat. Die Aufführungen, die eine große Herausforderung waren, und die natürlich schon auch eine ganze Menge Selbstsicherheit geben. Das macht schon etwas mit den Klienten.“ (Schefzig)

Im gegenständlichen Fall, wo sowohl der Regisseur als auch der Grüne Kreis das Kunstprojekt trotz mehrmaliger Umbesetzungen und Wackel-Phasen durchziehen wollten, habe sich in der gesamten Gruppe ein Eigenleben mit spezieller Dynamik entwickelt, wodurch das begleitende Monitoring durch die Institution ins Hintertreffen geraten sei. Man sei „zu spät draufgekommen, dass das diesmal irgendwie anders rennt. Ich weiß in Zukunft, wenn das nicht jemand ist, den ich kenne, dann würde ich genauer schauen.“ Damit spricht sie den Regisseur und dessen Vorgehen an und sinniert darüber, dass der therapeutische Hintergrund für ihn offenbar nicht wichtig gewesen sei.

„Es war nicht sehr nachhaltig ... diese Kritik muss ich einfach anbringen, wo ich von seiner Seite wenig Miteinander erlebt habe, das kam nicht. ‚Wir sind Theater und ihr seid irgendwo Therapie‘ – das geht halt nicht sehr gut, wenn es Patienten sind.“ (Schefzig)

## **2.5. Zusammenfassung**

Am Theaterprojekt *Der Klassenfeind*, das von sechs jugendlichen Patienten in abstinentenstationärer Suchttherapie unter der Leitung eines auf Theater mit Randgruppen spezialisierten Regisseurs erarbeitet und mehrmals vor größerem Publikum aufgeführt wurde, lässt sich die Heterogenität von Zielsetzungen und Effekten von Kunstprojekten für verschiedene Gruppen von Beteiligten gut ablesen. Gemessen am Publikumszuspruch bzw. den Publikums- und Medienreaktionen hat dieses semi-professionelle Ensemble zweifellos einen Erfolg gelandet; und der Theatermacher sein künstlerisches Oeuvre um eine Referenz erweitert.

Anhand der Gelegenheit, auch den Entstehungsprozess des Stückes und die Entwicklung nach dem Projektende mitverfolgen zu können, stellt sich dieser „Erfolg“ jedoch ambivalenter dar, zumindest für die Therapieeinrichtung und für einige der am Stück beteiligten Patienten. Mehrere Darsteller sind nach den Aufführungen in eine Krise und/oder in einen labilen Zustand geraten, wodurch der weitere Therapieprozess erschwert wurde. Diese Auswirkungen waren nach Rücksprache mit Betreuern aus dem Grünen Kreis stärker als bei vergleichbaren Initiativen und dürften *auch* auf die Beteiligung an diesem Theaterprojekt zurückzuführen sein. Vom Grünen Kreis herangezogene Erklärungen betreffen die insgesamt zu lange Laufzeit bzw. die zu intensive Probenarbeit in der letzten Phase, wodurch einige Klienten zu sehr vom eigentlichen Therapieprozess abgelenkt worden sein dürften. Intensive Probenarbeit war aber notwendig, um das ambitionierte Ziel zu realisieren, in guter Qualität vor größerem Publikum zu spielen. Und eine öffentliche Bühne war notwendig, um dem politischen Ziel des Wiener Vorstadtheaters zu entsprechen, mit diesem Theaterstück zugleich auf Formen der Ausgrenzung marginalisierter Jugendlicher aufmerksam zu machen. Aus der Perspektive des außenstehenden Beobachters konnten wir miteinander in Konflikt stehende Ziele erkennen. Anhand der gesammelten Befunde lässt sich von einem „erfolgreichen Scheitern“ sprechen. Im Anschluss werden nochmals wichtige Beobachtungen über Vorgehen und Wirkungen aufgelistet.

Aus vielen Reaktionen der am Theaterstück beteiligten Jugendlichen, zumindest jener, die bis zum Finale dabei geblieben sind, ist abzulesen, dass ihnen dieses Projekt Freude bereitet, zu einem gesteigerten Selbstvertrauen beigetragen und vielfältige Lernerfahrungen vermittelt hat. Empowerment-Effekte resultierten einerseits aus den erlernten Kompetenzen: z.B. Ausdrucksfähigkeit durch Sprechtechniken, weitere schauspielerische Techniken oder die Erfahrung, vor einem Publikum sprechen zu können. Andererseits vermittelte die Beteiligung am Theaterstück selbst gute Erfahrungen: vom Stolz, ein anspruchsvolles längerfristiges Projekt bis zum Abschluss durchziehen zu können, über die Bewältigung des Lampenfiebers und die Wahrnehmung einer stabilisierenden Gruppe bis hin zum Applaus durch Publikum und Medien bzw. der Wertschätzung durch einen motivierenden Regisseur. Was den Initiatoren – im Nachhinein und angesichts der z.T. heftigen Krisen von Beteiligten – dennoch vorzuwerfen ist, ist, für *diese* konkrete Zielgruppe ein Projekt mit zu großer Bühne bzw. zu viel Rampenlicht vorgesehen zu haben. Insbesondere unter Berücksichtigung des Medienechos, das für alle Darsteller eine bislang unbekannte Erfahrung gewesen sein dürfte, wurde möglicherweise zu wenig darauf geachtet, damit labilen Jugendlichen in Drogenzugstherapie, die vermutlich über längere Strecken ihres bisherigen Lebens unter Anerkennungsdefiziten zu leiden hatten, einem Schub an Ruhm und Anerkennung auszusetzen, der dann abrupt endet. Die Analogie zu einer emotionalen Achterbahnfahrt scheint hier durchaus zulässig zu sein.

Unsere Interpretation läuft darauf hinaus, dass das Ende des Theaterprojekts und der nicht leicht zu verarbeitende kurzzeitige Ruhm einige der Darsteller unsanft auf den Boden der Realität zurückgeholt hat. Nachdem die über mehrere Monate dauernde Phase der intensiven Zufuhr von Wertschätzung als Person sowie das gute Gefühl in

einer Gruppe vorüber war, dürfte die Verarbeitung *dieses* Entzugs (Theaterspiel) bei einigen einer zu viel gewesen sein. Die Theatergruppe hat sich in den letzten Monaten vor den Aufführungen aus dem therapeutischen Prozess mehr oder weniger ausgeklinkt, die Rückkehr in Richtung Mühen der Ebene war dementsprechend schwer zu akzeptieren. Gemeint ist also nicht, dass allein der Wegfall von Applaus durch ein Publikum etc. Krisensituationen befördert hat, sondern vor allem der Wegfall des Projekts Theater als wohltuende Enklave gegenüber dem Therapiealltag mit all den Zwängen, sich ungeschönt mit der eigenen Situation konfrontieren zu müssen. Die tatsächlich eingetretenen Rückfälle waren somit nicht völlig überraschend. Wären sie allerdings ausgeblieben, fiel unsere Bilanz zu diesem Projekt wohl ganz anders aus!

Auf Basis der Annahme, dass im Kontext jugendlicher Drogenentzugspatienten therapeutische über künstlerische (und politische) Ziele zu stellen sind, bewerten wir das Konzept eines anspruchsvollen Theaterspiels vor Publikum, das durchaus „selbst-ermächtigende“ Effekte bei den Darstellern wachrufen konnte, als Experiment, aus dessen Resultaten nun zu lernen ist. Interessant ist außerdem, dass offenbar auch die Inhalte des Stücks den Nerv der Beteiligten nicht wirklich getroffen haben. Wenngleich zu Beginn vermutlich allen Verantwortlichen klar war, dass es sich bei dieser Arbeit nicht um therapeutisches Theater im engeren Sinn handeln würde, lässt zumindest die Auswahl des Stückes darauf schließen, dass implizit dennoch dahin gehende Effekte mitgedacht waren. Doch entgegen der Idee, mit der Entscheidung für das Stück *Klassenfeind* spezifische Gefühlslagen von „Problemjugendlichen“ anzusprechen (ausgegrenzt bzw. aufgegeben zu werden), die auch im Erfahrungshorizont der Schauspieler verankert sind, um diesen einen Spiegel vorzuhalten, der wiederum zur Selbstreflexion anregt usf., konnten oder wollten einige der Darsteller nur sehr eingeschränkt Bezüge zur eigenen Situation herstellen. Vermutlich haben eher jene Patienten des Grünen Kreises mitgemacht bzw. sind eher jene bis zum Ende dabei geblieben, die sich neben dem Interesse für Theaterspielen auch eine Ablenkung vom Therapiealltag bzw. spezieller: von der unangenehmen Beschäftigung mit sich selbst verschaffen wollten. Insofern dürften hier sogar mehrfache Missverständnisse vorgelegen sein, denn weder die Inhalte des Stücks und auch nicht das praktische Vorgehen sind ausreichend geeignet gewesen, um typische Lebenserfahrungen und damit den Nerv dieser Jugendlichen zu treffen.<sup>13</sup> Aus Sicht des Regisseurs war diese Ausgangskonstellation dagegen durchaus produktiv, denn er erwartete sich gerade wegen der Distanzierung von der Rolle positive Effekte, darunter die gehaltvollere Abrufbarkeit des Erlernten auf der Bühne.

Letztendlich ist zu hinterfragen, wem die durch offenbar gute PR-Arbeit losgetretene Medienaufmerksamkeit eigentlich genutzt hat: den beteiligten Patienten im Grünen

---

<sup>13</sup> Darüber, warum das so sein könnte, lässt sich hier nur spekulieren: Ist Gewalt / Aggression tatsächlich ein zentrales Problem „typischer“ jugendlicher Drogenkonsumenten? Und trifft das implizit im Unterschichtmilieu angesiedelte Stück *Klassenfeind* den Erfahrungshorizont von jungen Drogenkranken, die es in eine stationäre Therapie geschafft haben und vielleicht deshalb auch oder überwiegend aus Mittelschichten etc. stammen? Außerdem dürften bei der Frage der (Nicht-)Identifizierung komplexe psychodynamische Prozesse wie etwa Abwehrverhalten eine Rolle spielen, auf die wir (mangels Expertise) nicht weiter eingehen.

Kreis? Oder der abstrakten Zielgruppe jugendlicher Drogenkonsumenten? Dem Grünen Kreis? Oder (nur) dem Wiener Vorstadttheater? Fraglich ist jedenfalls, inwiefern die *real* beteiligten Jugendlichen in Suchttherapie nicht zugleich für die vermeintlich berechtigten Interessen einer *abstrakten* Zielgruppe instrumentalisiert worden sind. Zunächst scheint es eine Beißhemmung gegenüber Randgruppentheater zu geben, wonach die Aufforderung, die Leistung der Schauspieler und nicht die Biografien der Darsteller dahinter zu beobachten, erst recht dahin gehend übersetzt wird, sich in Zurückhaltung gegenüber inhaltlichen Bewertungen des Stückes zu üben. Egal wie gut die Performance auf der Bühne ausfällt, Mitleidseffekte lassen sich nicht vermeiden. Zugleich nimmt Theater mit Randgruppen als künstlerisch-politischer Ansatz, über semi-professionelles Theaterspiel vor Publikum Öffentlichkeit für die Belange marginalisierter Zielgruppen zu beschaffen, mehr oder weniger bewusst in Kauf, dass diese Öffentlichkeit weniger über das Interesse an einem bestimmten Theaterstück selbst hergestellt wird – dieses ist dann gewissermaßen der Anlass – als über die Beschäftigung mit den Nöten der jeweiligen Zielgruppe. Bekanntlich ist jede *Publicity* besser als keine, es ist dann ein bisschen wie das Spielen mit dem Feuer. Nicht intendierte „Kollateralschäden“ aufseiten der real Beteiligten sind in solchen Konstellationen nie ganz auszuschließen, sondern dem Taktgefühl des Publikums, der Medien bzw. der Betreuungskompetenz des Umfelds überantwortet. Sofern sich die Schauspieler dessen bewusst waren, dass sie in der öffentlichen Wahrnehmung *auch* stellvertretend für die Zielgruppe suchtkranker Jugendlicher angesprochen wurden, und damit gewissermaßen als „mündige Bürger“ in Kenntnis möglicher Risiken agierten, ist an dem Vorgehen vermutlich nicht allzu viel auszusetzen. Inwiefern waren sie sich aber dessen bewusst – und inwiefern befangen in der Annahme, der Applaus würde nur ihrer tatsächlichen Leistung gelten?





### 3. **FALLSTUDIE „COMPANY. ARBEITEN IN BERNDORF“ DES KÜNSTLER-DUOS ZOBL / SCHNEIDER**

„COMPANY. Arbeiten in Berndorf“ ist ein Projekt der Wiener KünstlerInnen Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider, die in einer Zeitspanne von zwei Jahren (2007 bis 2009, mit Unterbrechungen dazwischen) eine intensive Recherche mit abschließender Ausstellung in einem Metall verarbeitenden Industriekonzern durchgeführt haben. Das analysierte Unternehmen, die Berndorf AG ([www.berndorf.at](http://www.berndorf.at)), hat ihren Sitz ca. 50 Kilometer südlich von Wien und beschäftigt an verschiedenen Standorten insgesamt etwa 2000 MitarbeiterInnen. Die unscharf deklarierte Zielsetzung der KünstlerInnen lag darin, sich mit der tatsächlichen Arbeitswelt in einem produzierenden Unternehmen auseinanderzusetzen, als paradigmatisches Beispiel für gegenwärtige kapitalistische Erwerbsverhältnisse. Es galt, mit künstlerischen Methoden wie Fotografie, Audio- und Videoaufnahmen den Betrieb zu erforschen und darauf aufbauend Diskurse anzuregen. Der Fokus der Beobachtungen war einerseits auf Arbeitsabläufe im Produktionsprozess gerichtet, andererseits auf Praktiken des betrieblichen Umgangs miteinander, etwa auf Hierarchien zwischen einzelnen Belegschaftsgruppen. Von Beginn an legten Zobl und Schneider großen Wert auf ihre künstlerische Autonomie, d.h. sie distanzieren sich von einer Beauftragung mit Honorierung durch das Unternehmen, etwa in Form einer späteren Verwertung von Ergebnissen in der Logik von Organisationsberatung mit Mitteln der Kunst. Dementsprechend war das Vorgehen zwischen Befriedigung der eigenen Neugier, Erzeugen von überraschenden Perspektiven, Aufspüren von Spannungsfeldern und zugleich Reflexionsangeboten an die Belegschaft der Berndorf AG angesiedelt. Im Interview verstehen sie ihren künstlerischen Zugang keineswegs als (eindimensional) kapitalismuskritisch; einen implizit emanzipatorischen Impetus zur Sichtbarmachung von Widersprüchen verhehlen sie allerdings ebenso wenig.

„Wir sind nicht angetreten, um den Betrieb zu verbessern oder dort irgendjemand zu empoweren. Man kann nie etwas dagegen haben, wenn etwas passiert, wenn das passiert durch eine Dynamik, die dadurch ausgelöst wird, dass wir als Fremde in die Betriebsstruktur reinkommen. Dadurch, dass das ein künstlerisches Forschungsprojekt zum Thema Arbeiten war und ist und das Erkenntnisinteresse auf unserer Seite lag, wollten wir etwas erfahren und unsere künstlerischen Äußerungen dazu abgeben.“ (Zobl)

„Ich glaube, dass unser Projekt eine Stufe davor war, das hieße eigentlich Wissen, Erfahrungen und Fakten bereitstellen, die man für Empowerment-Maßnahmen sehr gut verwenden könnte ... und letztlich, es ist auch etwas Romantisches dabei, also die Vorstellung, dass sich die Arbeit am Schluss lohnt.“ (Schneider)

Was lässt sich nun auf Basis einer sozialwissenschaftlichen Rekonstruktion des Projekts „COMPANY. Arbeiten in Berndorf“ aussagen, das gemäß der Intention des KünstlerInnen-Duos Zobl / Schneider nicht allein auf die Produktion von „zweckfreier Kunst“ beschränkt war, sondern zumindest implizit auch den Akteuren im Betrieb zu einer Reflexion über ihre eigene Tätigkeit verhelfen sollte? An dieser Stelle ist zu betonen, dass unser Forschungsinteresse an diesem künstlerischen Projekt erst über die

Medienberichterstattung zur Ausstellung 2009 entstanden ist, d.h. im Nachhinein. Basis der Darstellung des künstlerischen Schaffens in Berndorf sind mehrere Gespräche mit Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider; Interviews mit einem Geschäftsführer einer Teilgesellschaft, dem Betriebsrats-Vorsitzenden und (lediglich) vier weiteren Personen aus der Belegschaft der Berndorf AG (Sommer 2011); Analysen zur Medienberichterstattung über das Projekt sowie weitere Beobachtungen vor Ort. Beispielsweise besuchten wir den vorläufig letzten Akt der beiden KünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit der Firma Berndorf, eine Theaterperformance im Stadttheater Berndorf im Frühjahr 2011, in der sie Ergebnisse ihrer Recherchen im Betrieb zu einer Revue verdichteten.

### **3.1. Projektablauf**

Eingangs ist festzuhalten, dass dieses Kunstprojekt für beide Seiten, d.h. sowohl für die beiden KünstlerInnen als auch für den „bespielten“ Unternehmensteil, die Bäderbau-Gesellschaft im Areal der Berndorf AG mit etwa 250 Beschäftigten, Neuland darstellte und nicht zuletzt deshalb experimentell ausgerichtet war, d.h. ohne vorab festgelegten Projektplan. Abseits ihres bisherigen Oeuvres ([www.zoblschneider.net](http://www.zoblschneider.net)), das sich mit Kunst im sozialen Raum umschreiben lässt und darüber hinaus kuratorische Tätigkeiten etwa für das Kunstfestival SOHO Ottakring inkludiert, war der Fokus auf „Arbeit“ und „Betrieb“ für die KünstlerInnen auch deshalb besonders reizvoll, weil sie bis dahin wenig Einblick in (groß-)betriebliche Arbeitswelten hatten. Anstatt „kapitalistische Verhältnisse“ von außen zu kritisieren, ging es ihnen folglich darum, sie am konkreten Fall von innen zu analysieren und zu kommentieren. Dabei kalkulierten sie mit ein, dass ihr Vorgehen bei der anvisierten Zielgruppe der Berndorf-Belegschaft durchaus Irritationen auslösen würde, freilich ohne deshalb mit der Anmaßung aufzutreten, mit eigenen Interventionen im sozialen Raum Betrieb gleichsam zielsicher bestimmte Wirkungen hervorzurufen.

„Kunst im sozialen Raum hat den Nachteil, dass – nicht so, wie wenn der Künstler auf einer Leinwand malt und er dann ungefähr weiß, wie die Farbe aussehen wird – wir nicht wissen, wo die Grenzen liegen: im technischen Vermögen, in der Vorstellungskraft? Im sozialen Raum liegen die Grenzen schon mal woanders ... dass du einen Strich malst und der rennt davon und kommt umgedreht zur intendierten Wirkung zurück (lacht). Das macht es natürlich [schwieriger]. Wenn man es so sehen würde, ‚man will den sozialen Raum gestalten‘, dann fällt man dauernd auf die Schnauze, weil die Impacts natürlich ganz anders als intendiert sind. Und man kann das auch nicht abschätzen, wie die Wirklichkeit darauf reagiert.“ (Schneider)

In der Berndorf AG wiederum gibt es zwar Erfahrung mit diversen Kunstaktivitäten, z.B. mit einem bildenden Künstler, der in einer Art Artist-in-Residence eine Halle am Betriebsgelände nutzen konnte. Doch künstlerische Arbeit, die nicht ausschließlich an Objektkunst ausgerichtet sind, zudem auf länger anberaumte Beobachtung der betrieblichen Abläufe basiert, performative Elemente enthält und noch dazu auf den

Diskurs mit der Belegschaft abzielt, dürfte vom Großteil der betrieblichen Adressaten zumindest anfangs als einigermaßen fremd aufgenommen worden sein.

### *Projektgenese*

Auf Einladung des – kunstaffinen, z.B. in einer Jazzband spielenden – Mehrheitseigentümers und damaligen Vorstandsvorsitzenden der Berndorf AG, Norbert Zimmermann, aber ohne finanzielle Zuwendungen durch das Unternehmen und insofern „autonom“ in ihrem Vorgehen, konnten sich die beiden KünstlerInnen auf dem Betriebsgelände und in den Gebäuden des ausgewählten Firmenteils, der Bäderbau-Gesellschaft, über den gesamten Projektzeitraum frei für ihre Recherchen und Interviews bewegen. Zugang bestand nicht nur zu den Beschäftigten im Betrieb, sondern auch zu speziellen Terminen wie z.B. Vorstandssitzungen. Als unternehmensintern ausgewählte „Paten“ des Projekts fungierten einer von zwei Geschäftsführern der Berndorf-Bäderbau sowie der Betriebsratsvorsitzende des Konzerns. Ersterer schildert im Interview seine Version der Genese dieses Kunstprojekts:

„Das ist von unserem Eigentümer und damaligen Vorstandsvorsitzenden ausgegangen. Der hat sie kennen gelernt. Er ist sehr weitsichtig und kulturliebend und hat gemeint, das Projekt klingt sehr interessant, das machen wir. Und er hat dann eben einen seiner Betriebe, den Bäderbau, ausgewählt.“

I: Wie ist es dann weiter gegangen? Gab es eine Form von Begleitung oder Kontrolle?

Das Vertrauen war da. Sie hatten mehr oder weniger freie Hand. Das Ganze ist entstanden durch Interviews, Fotos und freie Besichtigung, Fragen stellen. Das hat lange gedauert...

I: Ungefähr zwei Jahre, nach unserer Information.

Ja, das wurde am Anfang teilweise sehr interessiert aufgenommen. Später hat es die Leute aber nicht mehr so richtig interessiert. Da haben sie sich gewundert. ‚Jetzt kommen sie schon wieder‘ oder: ‚Was machen die jetzt die ganze Zeit, was machen die überhaupt da?‘ Das hat dann lange gedauert, bis da etwas herausgekommen ist.“ (Geschäftsführer Bäderbau)

Eine Portion Skepsis bei größeren Teilen der Belegschaft bestätigt im Interview auch der Gesprächspartner aus dem Betriebsrat. Die Gründe dafür seien zahlreich: von der generellen Reserviertheit gegenüber Unbekanntem und insbesondere gegenüber ungewohnten Kunstformen, über vermutete Störungen im eng getakteten Arbeitsalltag, bis hin zu organisationskulturellen Gepflogenheiten der Beschäftigten, sich außerhalb der Dienstzeiten nur wenig für Aktivitäten im Unternehmenskontext zu interessieren.

„Es haben viele gesagt: ‚Vergiss den Sch...‘. Wo ich dann gesagt habe: ‚Jetzt lasst sie einmal arbeiten. Ihr wisst nicht, was die machen.‘ Am Anfang weiß man das nicht, was die machen, das haben sie vielleicht selbst auch nicht gewusst. Es war eben ein Experiment. Aber dann hat sich herauskristallisiert, dass es nicht schlecht ist. Es waren viele gute Sachen dabei. Aber da fehlt den Leuten hier auch ein bisschen das Verständnis ...“

I: Für Skepsis im Betrieb kann es ja viele Gründe geben ...

Ja. Wir haben sie auch teilnehmen lassen, das Mikro war dabei und sie haben aufgenommen. Dann haben wir Fotos gemacht, sie haben auch bei uns im Kellergeschoß eine Dunkelkammer eingerichtet gehabt und haben da ihre ganzen Fotos entwickelt. Die haben wir dann aufgehängt gehabt. Da hat es die Ausstellung gegeben [...] Ich meine, es ist so, die Leute waren nicht sehr begeistert, es war eine Störung. Sie haben sich aufgehhalten gefühlt, unsere Mitarbeiter.

I: Aufgehhalten gefühlt?

Ja klar, sie wollten ja filmen, auch in der Produktion. Also die zwei waren sehr nett, haben sich sehr bemüht. Haben auch etwas über Krupp gemacht, da hat sie der Zimmermann durchgeführt, im Krupp Museum. [...] Es ist nur eines: es hat den Leuten hier nicht getaugt, wenn wir was machen wollten. Die Leute sind nicht hingegangen.“ (BR)

Wie in den Interviewpassagen bereits angeklungen, durften die beiden KünstlerInnen nicht davon ausgehen, von Beginn an von allen Betriebsangehörigen mit offenen Armen aufgenommen zu werden. Nach einer intensiven Recherchephase und vielen Gesprächen mit unterschiedlichsten Belegschaftsmitgliedern – in manchen Phasen im ersten Projektjahr waren sie an drei bis vier Tagen in der Woche am Firmenareal – erarbeiteten Zobl/Schneider auf Basis der hauptsächlich eingesetzten Formate Fotografie, Video und Audioaufnahmen eine Vielzahl von Werken und Installationen, die unternehmensintern zum Teil schon vor der Ausstellung zugänglich waren, und dann während der öffentlichen Ausstellung an verschiedenen Orten im Betriebsgelände präsentiert wurden.

### *Highlights*

Eine von Zobl und Schneider eingesetzte spielerische Technik lag darin, Belegschaftsmitglieder zum Rollentausch zu animieren, um fremde Perspektiven auszuprobieren, und dabei die jeweiligen Ergebnisse für eine betriebsinterne Öffentlichkeit zu dokumentieren. Den dahin gehenden Höhepunkt markiert vermutlich der Rollentausch der beiden Ansprechpersonen im Rahmen eines mit Video aufgezeichneten Improvisationstheaters: In vertauschter Besetzung diskutierten der Geschäftsführer und der Betriebsratsvorsitzende Varianten einer Neugestaltung von Arbeitszeiten bzw. simulierten eine Gehaltsverhandlung. Beatrix Zobl zufolge hat dieser knapp 15-minütige Film in der betriebsinternen Öffentlichkeit einiges Aufsehen erregt:

„Die Dinge wurden höchst unterschiedlich rezipiert und das Video hat enorme Emotionen ausgelöst. In der AG haben wir das gezeigt, im Kinoraum und manche Leute haben das so gar nicht ausgehalten. Die sind rausgegangen, aber nicht, weil das so schlecht war, sondern weil sie schon in solchen Arbeitssituationen waren und das nicht sehen wollten.“ (Zobl)

Im jeweiligen Gespräch mit uns relativieren die beiden Akteure im Film die Tragweite dieser Inszenierung. Zwar habe es sich um eine wohl einmalige, außergewöhnliche Situation gehandelt, in erster Linie war es für die beiden Beteiligten aber ein Spaß. Ohne an diesem von den KünstlerInnen animierten und originellen Rollentausch rütteln zu wollen, relativiert sich die vermeintliche Umkehrung eines hierarchischen Verhältnisses zudem dadurch, dass der beteiligte Betriebsrat als Belegschaftsvertreter im Gegensatz

zum Geschäftsführer der Bäderbau-Gesellschaft Mitglied im Aufsichtsrat des Konzerns ist; anders formuliert: im Zweifelsfall am längeren Ast sitzt.

Geschäftsführer Berndorf-Bäderbau	Betriebsratsvorsitzender Berndorf AG
<p>Ich als Geschäftsführer habe die Rolle des Betriebsrats angenommen, der BR die Rolle des GF. Und das wurde gefilmt.</p> <p>I: D.h. Sie haben da eine halbe Stunde oder so eine Inszenierung gespielt?</p> <p>Ja, eine Gehaltsverhandlung (lacht).</p> <p>I: Und wie ist es Ihnen dabei gegangen?</p> <p>Das war lustig, ein Spaß.</p> <p>I: Auch deshalb eher unproblematisch, weil Sie mit dem BR ein passables Verhältnis haben? Wäre das Rollenspiel anders verlaufen, wenn der BR vom Typus her weniger umgänglich wäre?</p> <p>Ja, das ist sicherlich richtig. Mit dem Herrn H. kann man so etwas machen, und mit mir kann man so etwas natürlich auch machen. Wenn das Verhältnis anders wäre, dann wäre es sicher nicht so lustig gewesen.</p> <p>I: Es hat Ihnen also ‚getaugt‘?</p> <p>Ja sicher. Das war eine Sache, die auch noch in drei Jahren in Erinnerung bleiben wird ...</p>	<p>I: Wenn man das Video zum Rollentausch sieht, denkt man sich, uh, hier der mächtige Boss und dort der Betriebsrat. Aber vielleicht ist es ja auch umgekehrt, denn Sie sind ja auch Mitglied im Aufsichtsrat, oder?</p> <p>Ja, richtig (lacht), also man kann schwer sagen ... wir haben das wirklich <i>gespielt</i>.</p> <p>I: Haben die Künstler das auch gewusst?</p> <p>Ja, ganz genau, das war wirklich ein Spiel, wir haben ja eine Hetz gehabt.</p> <p>I: Nicht dass die dachten, der kleine Betriebsrat ...</p> <p>Nein, auf keinen Fall, das war ein Spiel, das war für alle klar ...</p> <p>I: ... die hierarchische Rollenverteilung ...</p> <p>... das haben wir weggelassen, das war wirklich ein Spaß. Es war auch für alle, die es gewusst haben, klar. Gut, wenn man es nicht weiß, dann ...</p>

Dem Betriebsrat zufolge durften die KünstlerInnen auch an „echten“ und insofern potentiell konfliktträchtigen Meetings teilnehmen, etwa bei Vorstandssitzungen oder im Rahmen von Jour Fixes; und es bestand die Möglichkeit, derartige Settings auch zu filmen. Der befragte Betriebsrat schildert uns einen turbulenten Fall, an den er sich noch gut erinnern kann:

„Sie [Zobl/Schneider] haben ohnehin einiges miterlebt, auch Streitfälle waren dabei. Bei den Jour fixes, da hat es Streit genug gegeben, das haben sie alles miterlebt.

I: Zwischen wem? Zwischen Vorstand und Ihnen?

Ja, zwischen uns und Chefs, das haben sie alles auch filmen dürfen (lacht).

I: Haben sie das auch ausstellen dürfen?

Sicher, sicher, das ist gelaufen, die Interviews...

I: Der Rollentausch?

Ja, das auch...

I: Auch die Jour fixes?

Das war dabei, volle...

I: Das wurde ausgestellt?

Ja klar. Unser Montageleiter, der hat ordentlich (lacht) ... das war ein normales Jour fixe. Da sind wir gegessen zu zehnt. Da war ein Tumult, es war gegen den Strich, es war ein Tumult. Sie [Zobl/Schneider] haben nicht gewusst, was sie mit dem Mikro tun sollen (lacht);

I: Da muss ich mal nachfragen...

Ja, da brauchen Sie nur sagen ‚Herr W. und Jour Fixe‘. Da waren schon einige Sachen dabei, die sie miterlebt haben.“ (BR)

Auf Basis der von Zobl und Schneider ausgehandelten Autonomie im Hinblick auf die Verwertung der künstlerischen Materialien und insofern in Unkenntnis konkreter Pläne über Veröffentlichungen bei Ausstellungen (im oder außerhalb des Unternehmens) war für die Beteiligten im Unternehmen, v.a. für jene im Vorstand oder in Managementfunktionen darunter, ein gewisses Risiko nie auszuschließen, in nicht eben vorteilhaften Situationen präsentiert zu werden. In dieser Hinsicht lässt sich von einer beachtlichen Offenheit der Firmenverantwortlichen gegenüber autonomer und potentiell kritischer Kunst sprechen, die von Zobl und Schneider vor allem auf die Person des Mehrheits-eigentümers zurückgeführt wird. Nach dessen Ausscheiden als Vorstandsvorsitzender im Jahr 2008 sei es deutlich schwieriger geworden, dem neuen Vorstandsteam der AG das Interesse am Kunstprojekt näher zu bringen.<sup>14</sup>

Abseits einiger spektakulär klingender Interventionen im Unternehmen ging es Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider in einzelnen Aktionen auch darum, interessierte Beschäftigte in den Kunstprozess einzubeziehen; im Sinn der Maximen von Kunst und sozialer Praxis, nicht nur *über* und gegebenenfalls *für*, sondern auch *mit* der ausgewählten Zielgruppe gemeinsam zu arbeiten. Mehr oder weniger als Dankeschön dafür, für geraume Zeit in der Nähe der Werkhalle eine Dunkelkammer zur Ausarbeitung von Fotografien zur Verfügung gestellt bekommen zu haben, produzierte das Duo mit interessierten MitarbeiterInnen in einer mehrtägigen Arbeitsphase Fotogramme zu Gegenständen, die diese mitzubringen hatten. Gerade die Einladung zur Partizipation an einer handwerklichen Aktivität scheint manche Berührungsängste abgebaut und die wechselseitige Verständigung erleichtert zu haben.

„Wir haben das Verfahren [Anm: Fotogramme] erklärt und sie haben auch sofort das Prinzip verstanden, welche Materialien da gut funktionieren. Wir haben super

<sup>14</sup> Eine derartige Offenheit ist vermutlich nur bei einer kleinen Minderheit von Unternehmen anzutreffen. Kriterien für die Bereitschaft einer Organisation, Spielräume auch für potentiell kritische bzw. zumindest irritierende Kunst zuzulassen, sind: personenbezogene Faktoren wie das Kunstinteresse oder die Risikobereitschaft maßgeblicher Entscheidungsträger; Eigentumsstrukturen mit einem Hauptverantwortlichen; ein guter Unternehmenserfolg bzw. eine gute konjunkturelle Lage. Die Berndorf AG ist mehrheitlich im Besitz eines kunstinteressierten Eigentümers, Norbert Zimmermann, der das ehemals verstaatlichte Unternehmen vor etwa 20 Jahren in Form eines Management-Buy-out übernommen bzw. gerettet hatte und nicht zuletzt deshalb in der Belegschaft über außerordentlich hohe Reputation genießt. Heute ist die Berndorf AG ein profitabler und expandierender Mischkonzern. Der Zeitraum des hier untersuchten Kunstprojekts, d.h. 2007 bis 2009, war für das Unternehmen eine Phase mit hoher Auslastung und Zukäufen. Seit dem Ausscheiden von Norbert Zimmermann als Vorstandsvorsitzender 2008 wird die Berndorf AG von den Vorständen Peter Pichler (Vorsitzender), dem ehemaligen Astronauten Franz Viehböck und Dietmar Müller geleitet.

Bilder gemacht, total kreativ und klasse, also weit hinausgehend über das ‚so, jetzt probier ich mal das Fotogramm aus, wie es funktioniert‘. [...] Es hat eine Liste gegeben, wo man sich eingetragen hat, und dann waren wirklich Angestellte, Manager, Werkhalle gemischt da. Und du kannst das immer nur ungefähr mit zwei Leuten machen, und jede Stunde haben sie gewechselt. Das haben wir drei Tage durchgezogen, es war eine Gaudi, auch für uns. Und da kommt man sich natürlich noch einmal anders näher. Das haben dann Leute in Anspruch genommen, die z.B. nicht auf Band ein Interview mit uns machen wollten.“ (Zobl)

Zwar war die direkte Einbeziehung von MitarbeiterInnen in die künstlerische Arbeit (abseits der vielen Gespräche) nicht die Hauptstoßrichtung in diesem Projekt. Dennoch ist einigen der von uns Interviewten gerade dieser Moment im Gedächtnis geblieben, als sie mit der Bitte, persönliche Gegenstände mitzubringen, in die Dunkelkammer eingeladen wurden und dann selbst bei der Entwicklung kleiner Kunstwerke mitwirken konnten. Die nachfolgende Interviewpassage mit einer Angestellten gibt diese Einschätzung wieder. Die Befragte verschweigt dabei allerdings nicht ihre leise Kritik am sonstigen Vorgehen der beiden KünstlerInnen.

„Ja, was schön war, sie hatten so eine Schwarz-Weiß-Fotomaschine im Keller gehabt, irgendwann. Und da haben sie Gegenstände des täglichen Lebens fotografiert: den Zirkel, Arbeitszeug usw. Da sind Schwarz-Weiß-Bilder entstanden, für die Belegschaft, für die Leute, die das machen haben lassen; die gesagt haben, sie haben Interesse und sie bringen etwas mit. Die haben das irrsinnig lange bei sich hängen gehabt. Da ist geredet worden, das haben die Künstler gemacht, das ist mein Börserl, mein Spindschlüssel, mein Bleistift, meine Maus, was auch immer. Das war in schwarz/weiß, das ist lange auf der Pinnwand gehängt. Das war das Persönliche, das ist gut angekommen. Da merkt man schon, dass die Leute, wenn sie das für sich sehen, so: ‚Das ist für mich gemacht, von den Künstlern‘, dass das dann eine Bedeutung hat. So etwas müsste man machen ... dass man sie integriert: ‚Sie bringen etwas Persönliches mit, und wir machen etwas Gemeinsames daraus‘.

I: Weil sie ‚müsste man‘ sagen. War dieses ‚gemeinsam etwas machen‘ kein zentraler Baustein im Vorgehen der Künstler?

Das war nicht so, aber vielleicht war es auch nicht beabsichtigt, im Sinn von: ‚Ich will die Leute nicht von der Arbeit abhalten‘. Vielleicht wurde das auch gesagt: ‚Haltet die Leute nicht zu sehr vom Arbeiten ab‘, kann ja sein. Sie haben die Fotos gemacht, bei den Interviews waren sie auch viel mit den Leuten zusammen. Aber danach war es so, die Sachen waren bei ihnen und jeder, der involviert war, war außen vor...

I: Den Abzug hat man sich aber schon behalten können?

Ja, wer das wollte, da gab es die Möglichkeit, ja;

I: Das wäre dann für die Interessierten sozusagen das ‚Bleibende‘ gewesen.

Ja, einmal war es ja auch so. So ein ‚Eyecatcher‘ wäre halt schön. Man ist schon stolz. Das merkt man schon, dass sich jemand interessiert, von Werkstatt bis Geschäftsführung. Man freut sich ja über das Interesse und dass man berichten kann, was gut ist und was schlecht, was einem auf die Nerven geht usw. Man fühlt sich wichtig und ernst genommen, wie das umgesetzt wird. Sie [Zobl/Schneider] haben schon auch viel richtig gemacht, auch Wertschätzung gebracht, das hat

gepasst. Sie sind auch gut aufgenommen worden, es hat keiner gesagt, sie sollen wieder gehen, alle waren interessiert, aber ja ...“ (MA 1)

### *Ausstellung 2009 in der Berndorf AG*

Adressat des Projekts „Company“ war nicht nur die Belegschaft eben dieser Company, sondern auch die Kunstöffentlichkeit. An vier Wochenendtagen (in drei aufeinander folgenden Wochen) im April und Mai 2009 wurde aus den produzierten Werken eine mit großem Aufwand vorbereitete Ausstellung an mehreren Orten in der Berndorf AG organisiert, ergänzt um mehrere Diskussionsveranstaltungen.<sup>15</sup> Zobl und Schneider versuchten noch mehr Öffnungstage herauszuholen, allerdings waren vier Tage aus Sicht der Unternehmensleitung das maximale Entgegenkommen. In den Wochen davor gab es Spannungen mit dem Vorstand der AG, der – vermutlich auch in Unkenntnis der auszustellenden Werke bzw. darüber, wie kritisch diese ausfallen würden –, aus Sicht der KünstlerInnen mit Unterstützung für die Ausstellung geizte. Der Vorstand wusste bis kurz vor der Ausstellungseröffnung nicht genau, was ihn erwarten würde. An einer kurzfristig anberaumten Vor-Begehung zeigte sich die Leitung dann sehr interessiert.

Demgegenüber agierte der Betriebsratsvorsitzende in der Ausstellungsvorbereitung als Ansprechperson, in einer Mischung als offizieller Pate und informeller Helfer. Trotz der kurzen Ausstellungszeit, für die jeweils arbeits- bzw. schichtfreie Wochenendtage gewählt wurden, stuften sowohl die KünstlerInnen als auch einige GesprächspartnerInnen aus dem Betrieb den Publikumsandrang als gut ein. Insgesamt dürften etwa 400 Besucher die Ausstellung und/oder die begleitenden Diskussionsveranstaltungen in der Berndorf AG frequentiert haben.

Die Inhalte der Ausstellung dürften dagegen durchaus kontrovers rezipiert worden sein, wie Beatrix Zobl im nachfolgenden Zitat ausführt.

„Ein wirkliches Highlight war für mich schon unsere Ausstellung dort. Also die war enorm anstrengend, weil da haben sie uns ja auch ziemlich Gegenwind gemacht. Es war schwierig, es durchzusetzen. [...] Ich finde, wir haben es gut gemacht, an diesen fünf Orten – Werkhalle, Vorstandsgebäude, Büro Bäderbau, Kantine und in diesem 24 Stunden zugänglichen Bereich. Und mit diesen Räumen zu arbeiten und die zu transformieren und das auf einer Bild-Ebene noch einmal zurückzuspiegeln, das war ja für uns der eigentlich wichtigste Teil, der künstlerische Teil ... Und künstlerisch heißt jetzt nicht reine Ästhetik, gute Bilder, sondern dass diese Bilder wieder das vermitteln, was wir gesehen haben. Dann allerdings wird es auch schwierig, weil man Bilder auch lesen können muss ...

I: Wird vielleicht nicht jedermanns Sache gewesen sein?

Es gibt halt sehr unterschiedliche Zugänge oder Erfahrungen, und so etwas wie ‚visual literacy‘, sage ich jetzt. Und da war es dann auch wieder ok, dass die unterschiedlich darauf reagiert haben. Also das war ja für sie teilweise total komisch, was wir abgebildet haben. Da haben sie sich auch aufgeregt darüber. Manche haben es witzig gefunden. Auf die Fotos hat es teilweise starke Reaktionen gegeben.“ (Zobl)

---

<sup>15</sup> Vgl. [www.zoblschneider.net/action/systems-of-desire/company-arbeiten-in-berndorf.html](http://www.zoblschneider.net/action/systems-of-desire/company-arbeiten-in-berndorf.html).



Mit dieser Ausstellung ergab sich insbesondere für ein urbanes Kunstpublikum die Gelegenheit, abseits der Kunsthallen und Galerien die für viele exotische Welt eines real existierenden Produktionsbetriebs einmal „live“ zu besichtigen. Zudem konnte dieses Kunstprojekt in den österreichischen Medien eine gute Resonanz erzielen, z.B. mit einem Bericht in der ORF-Nachrichtensendung ZIB am traditionsreichen 1. Mai, der bekanntlich als „Tag der Arbeit“ gilt. Überwiegend in lobenden Worten wurde „Company“ in verschiedenen Medienberichten als seltenes Beispiel einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Unternehmen gewürdigt, und das als „L’art pour l’art“, d.h. ohne betriebliches Verwertungsinteresse.

Allerdings hatte die Ausstellung am Werksgelände einen kleinen Schönheitsfehler, auf den bereits der von uns befragte Betriebsrat in einer Interviewsequenz weiter oben aufmerksam machte: Die Beschäftigten im Unternehmen interessierten sich offenbar wenig für die (für sie: nochmalige) Präsentation der künstlerischen Ergebnisse. Dass die Ausstellung ausschließlich an Wochenenden geöffnet war und dass darüber hinaus betriebsinterne Führungen nicht möglich waren, dürfte hier eine gewisse Rolle gespielt haben. Während der Betriebsrat das Ausbleiben der seiner Meinung nach wichtigsten Zielgruppe ausdrücklich bedauerte, teilte der befragte Geschäftsführer zwar den Befund des geringen Interesses der Beschäftigten, interpretierte ihn allerdings weniger pessimistisch. Beispielsweise war ihm nicht klar, ob das angesprochene Kernpublikum der Ausstellung die eigene Belegschaft war oder nicht vielmehr die Kunstöffentlichkeit. Sofern Letzteres, sei das Ergebnis jedenfalls passabel ausgefallen, dasselbe gelte für die wohlmeinende Medienberichterstattung, zumal das Unternehmen selbst ja nicht in PR investiert habe und deshalb zwar nicht übermäßig, aber doch von den Aktivitäten rund um die Kunst-Ausstellung profitiert habe. Er selbst war jedenfalls an einem Ausstellungstag anwesend und hat auch an Diskussionen teilgenommen.

„Ich würde es gar nicht so negativ sehen, dass von uns so wenige Leute gekommen sind. Ich weiß gar nicht, ob wir wirklich das Zielpublikum waren, oder andere. Kunstkenner waren da und auch die Presse, das war recht positiv.“ (GF)

Interessant sind in diesem Kontext zudem einige etwas widersprüchliche Statements von befragten Mitarbeitern, die sich zwar an verschiedene Aktivitäten der KünstlerInnen gut erinnern konnten, zugleich von der Ausstellung an mehreren Wochenenden entweder keine Kenntnis hatten oder an diesen Tagen verhindert waren. Um nicht fehlinterpretiert zu werden: es ist legitim, sich für eine bestimmte Kunst bzw. deren Ausstellung nicht zu interessieren; dies insbesondere dann, wenn man davor bereits diverse Gelegenheiten hatte, einige der Werke zu besichtigen. Auffällig ist jedoch die Nicht-Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen (außerhalb der Arbeitszeiten) gerade bei jenen, die sich im Interview durchaus positiv zum Schaffen von Zobl und Schneider äußerten. Dazu ein Beispiel eines befragten Arbeiters, der gleich zu Beginn des Gesprächs ausdrücklich würdigt, dass die KünstlerInnen die Bedeutung von manueller Arbeit und den Wert des Handwerks gut zum Ausdruck gebracht hätten, d.h. Respekt und Wertschätzung für die Leistung von ArbeiterInnen sichtbar machten.

„Die zwei Herrschaften haben sich vorgestellt ... sie würden den Leuten gerne ein wenig näherbringen, was wir eigentlich machen, was Handwerksgeschichte ist. Und ich muss sagen, mir hat es am Anfang gut gefallen. Es sollte wirklich einmal

nahe gebracht werden, was Arbeiter leisten; und dass jede Firma mit dem Arbeiter lebt oder stirbt. Ich meine, dass einer die Fäden ziehen und entscheiden muss, das ist ganz klar. Aber die Arbeiter sind das, was die Firma eigentlich erhält. Was aber leider sehr oft vergessen wird. Und das haben sie gut rüber gebracht. Wir haben einen Kurzfilm gesehen. Ich finde, dass er vielleicht etwas zu kurz war (lacht), meine persönliche Meinung. Aber im Großen und Ganzen haben sie gut erfasst, was wir eigentlich leisten. Sie haben gezeigt, was jeder macht, haben uns interviewt. Gut, vielleicht haben wir auch nicht alles gesehen, wir haben nur einen Film präsentiert bekommen. Und der Eindruck war gut ... dass man schon etwas macht für die Bevölkerung. Dass die Leute sehen, was gemacht wird, was wir leisten alle miteinander.

[...]

I: Es hat ja dann auch eine größere Ausstellung gegeben. Waren Sie auch bei der Ausstellung?

Nein, ich wäre gerne hingegangen, aber ich war an dem Tag leider krank ...

I: War das nicht verteilt, auf ein paar Wochenenden?

Das weiß ich nicht. Es war einmal ein Wochenende, wo sie uns gesagt haben, dass da die Ausstellung ist. Von mehr wüsste ich nicht. Es gab eine firmeninterne Ausstellung, da haben sie den Film gezeigt usw.; da war unten [Erdgeschoß der Bäderbau-Gesellschaft] eine kleine Ausstellung;

I: Dann haben Sie von der Ausstellung an mehreren Wochenenden, die am Firmengelände war, gar nichts gewusst?

Nein, das wüsste ich nicht ...“ (MA 3)

### *Theaterperformance 2011*

Aus dem umfangreichen zweijährigen Recherchematerial und als eine Art „Nachschlag“ entwickelten Zobl und Schneider gemeinsam mit professionellen Theatermachern (*Die Umherschweifenden Produzenten*, ein Spin-Off des Grazer Ensembles *Theater im Bahnhof*) ein Konzept für eine Theatervorstellung im Stadttheater Berndorf, welches nebenbei wie weitere wesentliche historische Bauwerke im Ort von der Firma Krupp, dem ehemaligen Eigentümer der heutigen Berndorf AG, finanziert wurde. Dementsprechend lautete der Titel dieses als „waghalsige Revue“ angekündigten und im Mai 2011 aufgeführten Theaterstücks *Tauschgeschäft. Ein Spektakel aus dem Kruppschen Kosmos*.<sup>16</sup> Die an postdramatisches Theater angelehnte Performance hatte fragmentarischen Charakter, d.h. bestand aus einer Abfolge von lose zusammenhängenden Stücken und Themen, die Zobl und Schneider in den Jahren davor im Unternehmen recherchiert hatten. Gewagt war die Performance – neben dem Umstand, dass nur wenig Zeit für die Proben zur Verfügung stand – vermutlich insofern, als das Leitmotiv einer subversiv-sarkastischen Grundstimmung gegenüber der vorherrschenden Unternehmenskultur den Rahmen abgab; etwa mit Anspielungen auf das Desinteresse vieler an der Firmen-Weihnachtsfeier oder an Betriebsausflügen. Vorarbeiten für dieses Stück wurden über eine bescheiden dotierte Kunstförderung des Landes Niederösterreich

---

<sup>16</sup> Vgl. [www.zoblschneider.net/logbook/tausch-geschaeft.html](http://www.zoblschneider.net/logbook/tausch-geschaeft.html).

unterstützt, d.h. die Deckung der Kosten der Produktion – wie übrigens im gesamten Projekt „Company“ – lag weitgehend bei den beteiligten KünstlerInnen. Gegenüber der Ausstellung zwei Jahre davor fiel der Publikumszuspruch zu dieser Veranstaltung bescheiden aus. Die beiden Proponenten Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider sprachen von einer herben Enttäuschung, denn das etwa 400 Besucher fassende Theater war mit 60 bis 70 Besuchern nur spärlich gefüllt. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass die ursprünglich an einem Freitagabend vorgesehene Vorstellung auf den Donnerstag vorverlegt werden musste. Das Gros der Besucher bestand aus einem mit Gemeinschafts-Bus angereisten kunstinteressierten Publikum aus Wien. Die von den Künstlern intensiv umworbene Hauptzielgruppe, nämlich Beschäftigte und Management des untersuchten Betriebs sowie die einheimische Bevölkerung, sind aber weitgehend ausgeblieben. Die in den Interviews gelieferten Begründungen der dazu Befragten gingen mehrheitlich nicht in Richtung eines offen bekundeten Desinteresses, sondern diese argumentierten (eher defensiv) mit parallel zum Event stattfindenden Terminen oder mit der Unkenntnis dieses Veranstaltungstermins.

Nicht nur die Theaterperformance im Jahr 2011 fand bei der Berndorf-Belegschaft wenig Anklang. Schon der „Ausklang“ des Projekts nach der Ausstellung 2009 verlief nicht friktionsfrei. Der Disput entzündete sich entlang der Frage, ob und in welchem Ausmaß das Unternehmen die Bereitschaft aufbringen sollte, einige der Werke von Zobl und Schneider entgeltlich zu erwerben – nachdem die zeitaufwändige Arbeit der KünstlerInnen davor von der Firma finanziell nicht unterstützt worden ist, abgesehen von der Bereitstellung diverser Sachleistungen. Es kam letztendlich zu keiner befriedigenden Einigung, weshalb die KünstlerInnen – wohl auch in einer Gegenreaktion – faktisch ihre gesamten im Unternehmen ausgestellten Werke wieder abmontierten und abtransportierten. Das Kalkül, wenn es denn eines war, nämlich zu Beginn wenig Bedacht auf Verhandlungen über eine monetäre Förderung durch das Unternehmen zu legen, v.a. deshalb, um die künstlerische Autonomie mitsamt den Rechten für die Verwertung der Ergebnisse sicherzustellen, und später gegebenenfalls einzelne Werke durch Verkauf im Unternehmen zu hinterlassen, ist somit nur halb aufgegangen. Zwar konnte der eigene Autonomieanspruch tatsächlich eingelöst bzw. durchgezogen werden. Allerdings um den Preis, dass Zobl und Schneider am Projektende zwar mit einem umfangreichen künstlerischen Output da standen, jedoch ohne nennenswerte Einnahmen für die Abgeltung ihrer zweijährigen Tätigkeit.

### **3.2. *Ambivalente Würdigung des Projekts durch die Belegschaftsmitglieder***

In den anschließenden Ausführungen geben wir weitere Interpretationen der Befragten aus der Firma Berndorf zu einzelnen Facetten des Kunstprojektes „Company“ wieder, gleichsam als eine Art Werkkritik aus Sicht der Adressaten. Obwohl in einigen der Gespräche merkliche Schwierigkeiten bestanden, auszudrücken, worin denn nun die Kunst oder sonstige Wirkungen des Schaffens von Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider gelegen haben könnten, waren dennoch alle sechs GesprächspartnerInnen

(fünf Männer, eine Frau) instande, mehr als pauschale Sympathie- oder Antipathie-Bekundungen abzugeben.

Analog zur Intention der KünstlerInnen, die Zielsetzungen ihres experimentellen Vorgehens gegenüber den Betriebsangehörigen relativ offen zu lassen bzw. nicht näher als notwendig zu deklarieren, mithin einem Kunstanspruch der Mehrdeutigkeit gerecht zu werden, fällt die Meinung im Unternehmen im Nachhinein dementsprechend ambivalent aus. Sofern geplant, sind mit „Irritation“ zu deutende Wirkungen durchaus eingetreten, denn gemäß den Informanten aus dem Betrieb hat es relativ lange gedauert, bis man/frau sich ein ungefähres Bild vom Schaffen von Zobl / Schneider machen konnte. Im Zuge der Positionierung durch sichtbare Kunstwerke dürfte sich dann eine Verteilung der unterschiedlich gearteten Wertschätzung herauskristallisiert haben, wobei in punkto Wertschätzung wiederum zwischen der Bewertung des künstlerischen Outputs einerseits und den beiden KünstlerInnen andererseits zu unterscheiden ist. Die Kunstschaffenden selbst erfuhren, soweit sie denn wahrgenommen wurden, von allen von uns Befragten in der Firma Anerkennung für ihre Leistung – wenn gleich aus unterschiedlichen Gründen. Außerdem ist bei mehr oder weniger expliziten Pro- oder Contra-Aussagen zu dieser künstlerischen Arbeit zumindest zwischen den folgenden Bewertungskriterien zu unterscheiden, die freilich nur selten fein säuberlich getrennt zum Ausdruck gebracht wurden:

- Ästhetische Kriterien, die nach Maßgabe eines bestimmten Kunstverständnisses und eigener Vorerfahrungen organisiert sind. Eine differenzierte Würdigung ist eigentlich nur durch Vergleiche mit bisher rezipierten Kunst-, Film-, Theater-, Literatur- oder Musikerfahrungen bzw. im Rahmen von habitualisierten Kunstpräferenzen möglich. Wenn Vorerfahrungen und damit Vergleichsmaßstäbe fehlen, bleibt häufig nur das Eingeständnis eigener Ratlosigkeit (und infolgedessen tendenzielle Ablehnung). Avancierte Kunstformen setzen im Übrigen seit jeher auf Distinktion über Kenner-schaft, d.h. sie konstruieren mithilfe von Strategien wie z.B. Ambiguität oder Verrätselung Differenzen zwischen Kunst-Kennern und Outsidern.
- Politische Kriterien, hinter denen eine bestimmte politische Position, ein Bildungsauftrag oder Ähnliches steht. Auch wenn man/frau sich von einem bestimmten Kunstwerk persönlich nicht angesprochen fühlt, tendiert man zu positiven Bewertungen, wenn dadurch eigene Interessen oder Interessen der eigenen Gruppe eine Bühne erhalten (in diesem Fall z.B.: ArbeiterInnen). Sieht man/frau dagegen die eigene Position in Frage gestellt, dürften negative Bewertungen überwiegen, weshalb man/frau sich aus Höflichkeit eines klaren Urteils eher zu enthalten versucht (hier z.B.: Management).
- Prozessbezogene Kriterien, in denen die Professionalität der Durchführung eines bestimmten Prozesses bewertet wird. Insbesondere in einem betrieblichen Kontext, in dem die hoch effiziente Ablauforganisation die Kernkompetenz schlechthin darstellt, ist damit zu rechnen, dass jegliche Form von Kunst eine bestimmte Schwelle an Professionalität nicht unterschreiten darf, um im Urteil der Rezipienten bestehen zu können. Dilettantismus in der Durchführung (den wir im konkreten Fall nicht unterstellen wollen) wird gewissermaßen mit der Höchststrafe belegt.

### *Geschäftsführer und Betriebsrat*

Für den Geschäftsführer der Bäderbau-Gesellschaft galt angesichts des Umstandes, dass der Haupteigentümer selbst den Zugang bewilligt hatte – und dabei ausgerechnet den ihm unterstellten Betrieb auswählte –, die Devise, den Umgang mit den Künstlern möglichst diplomatisch anzulegen: d.h. prinzipiell auskunftsbereit und wohlwollend zu agieren, aber nicht mehr Engagement als notwendig aufzubringen. Da es sich um keine von der Organisation substanziell bezahlte Leistung handelte, und damit auch kein explizites Verwertungsinteresse vorlag, erschien ihm offenbar ein freundlich distanzierter Umgang als angemessene Strategie. Wären die Künstler dagegen beauftragt worden, hätte er seine Rolle aktiver angelegt. Allerdings hätte dann aus seiner Sicht auch mehr herauskommen müssen.

„Es war für mich nicht der Hammer schlussendlich, eher die andere Richtung. Es war ganz lustig, es waren gute Ideen dabei, aber zu wenig brüllend, auch zu wenig tiefgründig. Sie haben auch keine Erklärung abgegeben. Die Leute sollten da selbst draufkommen durch reden und so. Und natürlich, unsere Berndorfer überlegen das nicht fünfmal, warum das so gemacht wird (lacht). [...] Sie haben das runtergebogen, haben ihr Ding gemacht. Ob professionell oder nicht, das muss ein Kunstkritiker sagen, ob die das gut gemacht haben oder nicht. Die Pressestimmen waren nicht schlecht ...“

Während sich der Geschäftsführer für die eigentliche Kunst von Zobl / Schneider nicht übermäßig erwärmen konnte – die Sparte Kunst und soziale Praxis sagte ihm im Interview wenig –, fiel die Kritik dennoch moderat aus. Aus seiner Sicht war es in Summe eine etwas laue Angelegenheit, die ihn allerdings nicht davon abhalten würde, unter der Bedingung einer intensiveren Mitgestaltung des Ablaufs die beiden KünstlerInnen nochmals zu engagieren. Interessant sind außerdem seine Bemerkungen darüber, Zobl und Schneider als kritisch-intellektuelle Sparringpartner geschätzt zu haben bzw. dafür, ihn da und dort zum Nachdenken gebracht zu haben.

„Was schon ganz interessant war: sie waren viel da, sie haben das Unternehmen schon durchschaut, in den Sozialstrukturen, was da abgeht, mit dem Hr. Geschäftsführer. Das war lustig. Ich habe mich mit ihnen auch einmal privat getroffen. Ich habe die beiden gerne gemocht. Die Wirkung war, wir haben über einiges diskutiert.“

I: Die beiden haben also nachgefragt, wenn ihnen etwas aufgefallen ist?

Ja, Vermutungen. Die Frau Zobl sagt das ja gerade heraus. Es war lustig, die haben da klar gefragt, warum das so ist. [...] Es ist für mich ein zusätzlicher externer Blick. Das kriegt man als Geschäftsführer ja sonst nicht. Wenn man runtergeht und fragt: ‚Geht es euch gut?‘, dann kommt als Antwort: ‚Ja, spitze‘. Das ist recht interessant, das kann man dann deuten. Das war mein persönlicher Nutzen daraus.“  
(GF)

Demgegenüber bzw. auch wegen der zahlreichen Dienstreisen des Geschäftsführers verstand es der Betriebsratsvorsitzende im Rahmen seiner Zeitressourcen, dem Duo seine Schirmherrschaft als Ratgeber im Projektverlauf anzubieten, etwa bei Fragen der Nutzung von Materialien oder als es darum ging, die Belegschaft für das Projekt zu interessieren. Vor allem seiner Initiative dürfte es zu verdanken gewesen sein, dass sich

für Zobl und Schneider bei der anfänglich skeptischen Belegschaft – „Was wollen die hier? Sind die vom Chef geschickt worden?“ – viele Türen geöffnet haben. Ohne die KünstlerInnen direkt instrumentalisieren zu wollen (oder zu können), dürfte er relativ bald deren (gesellschafts-)kritischen Impetus registriert und auch unterstützt haben, um sie für Bedürfnisse der ArbeitnehmerInnen bzw. für arbeitspolitische Belange zu sensibilisieren. Außerdem war ihm daran gelegen, dieses experimentelle Kunstprojekt zu „erden“ bzw. „greifbarer“ zu machen, um die Skepsis in der Belegschaft einzudämmen: beginnend von der Vermittlung von GesprächspartnerInnen, über die Organisation einer Infrastruktur (z.B. einer Dunkelkammer) bis hin zur Mithilfe bei der Planung der Ausstellung. In der anschließenden Interviewsequenz mit dem Betriebsrat wird zugleich deutlich, dass sich dabei weniger von einem strategischen Zugang zur Indienstnahme der KünstlerInnen für ArbeitnehmerInnen-Interessen sprechen lässt, sondern vielmehr vom Bemühen, zu einem wie auch immer definierbaren Gelingen ihres Vorhabens beizutragen. Anders formuliert: um einen möglichen Flop zu verhindern.

„Der Herr S. [GF] hat das Projekt vom Herrn Zimmermann geerbt und er hat es dann mir übergeben.

I: D.h. Sie waren dann quasi der Mentor?

Ja, so auf die Art. Es war sehr nett, die zwei waren in Ordnung, da gibt es überhaupt nichts, sie haben viel geleistet. Es ist nur leider die Anerkennung nicht so rausgekommen. Es ist auch schwierig, so etwas zu präsentieren. [...] Am Anfang habe ich nicht gedacht, dass sie daraus überhaupt etwas machen können, denn es ist nicht einfach. Und ein großes Budget haben sie ja auch nicht gehabt. Aber sie haben das gut gemacht. Die Frau Zobl ist gewieft und der Herr Schneider ist auch nicht schlecht.

[...]

I: Stichwort Ausstellung...

Wir haben geholfen, dass sie Material bekommen haben, für den Künstler ist das ja alles teuer. So habe ich geschaut, dass ich ihnen helfen kann: Ob es Schilder waren, Ausstattung, Kantine, da haben sie Filme vorgeführt, wie es jetzt ist und früher war. Das war sehr gut gemacht. Die Ausstellung war an drei Wochenenden oder vier, da waren schon immer recht viele Leute da, die sind auch durchgeführt worden, das war Teil des Projekts. Da waren überall Bilder, auch in diesem Raum, am Gang, drei bis vier Meter hohe. In der neuen Kantine war alles verdunkelt, in Blau gehalten, Blue Box, da hat man auch zum Teil die Interviews gehört, die sie mit uns geführt haben. Es hat sehr viele Interviews gegeben, es wurde auch gefilmt, alles Mögliche. Es war nicht schlecht, aber viele Mitarbeiter haben das nicht so aufgenommen;

I: Da höre ich ein Bedauern durch?

Ja, es war schade. Sie haben sich sehr bemüht, sie haben sehr viel gearbeitet, man darf das nicht unterschätzen. Das muss man erst einmal machen. Aber irgendwo, es wurde bei uns nur geduldet. Man kann das zwar bei uns machen, aber die Geschäftsführer hatten nicht so ein großes Interesse. Am Anfang wurden sie viel unterstützt, auch mit Geld, aber es ist dann mehr und mehr verebbt.“ (BR)

### *Kunstverständnisse*

Was sind nun in der Retrospektive typische Erinnerungen und Interpretationen jener vier weiteren Informanten auf der „MitarbeiterInnen-Ebene“, die einerseits weniger intensiv in die Projektentwicklung involviert, dafür umso mehr als Adressaten angesprochen waren? Wie weiter oben bereits ausgeführt, basieren die Bewertungen auf einem Mix unterschiedlicher Kriterien, die ansatzweise auch separierbar sind.

Relativ offene Ablehnung registrierten wir nur von einem etwa 50jährigen Mitarbeiter, der sein Desinteresse vor allem auf ein traditionelleres Kunstverständnis zurückführt. Mit „moderner“ Kunst, die dem Zeitgeist entspreche, schwer decodierbar sei und zu der er auch die Arbeit von Zobl und Schneider zählt, könne er nur wenig anfangen. Vor allem die Interpretationsoffenheit ihrer Fotografien und Filme machte ihm zu schaffen, d.h. die fehlende Kontextualisierung in Form von erklärenden Hinweisen. Dahin gehende Kritik hörten wir auch von weiteren Personen, mit denen wir sprechen konnten. Ob die anschließende Interviewsequenz dieses Gesprächspartners zugleich die Wahrnehmung einer „schweigenden“ Mehrheit im Betrieb wiedergibt, muss offen bleiben, ist aber anhand der Andeutungen des Betriebsrates nicht von der Hand zu weisen. Dabei ist zu beachten, dass diese Bewertung nicht etwa auf eine brüske Ablehnung des Gebotenen hinausläuft, sondern eher auf Ratlosigkeit. Es wird auch nicht in Abrede gestellt, dass es sich dabei um Kunst handelt und auch an Toleranz dafür fehlt es nicht unbedingt. Betont wird allerdings, dass man sich für diese Form der Kunst nicht besonders interessiert – im Gegensatz etwa zum Kabarettprogramm von Michael Niavarani, der 2011 mit großem Erfolg ebenfalls das Stadttheater Berndorf bespielte.

„Ich habe mich bei den beiden schwer getan. Bei der Präsentation habe ich auch nicht wirklich herausgefunden, was sie aussagen wollten mit dem Ganzen. Wenn die gekommen wären und hätten versucht darzustellen, ich weiß nicht, z.B. Stress in einer Firma oder die Unmenschlichkeit, wie man miteinander umgeht. Oder die schwere Arbeit in der Produktion, das würde ich verstehen...

I: Das ist nicht rausgekommen?

Nein.

I: Und was ist rausgekommen?

Keine Ahnung. Es gab ein Interview, einen Rollentausch von Herrn H. und Herrn S., dem Geschäftsführer. Rollentausch, ich weiß nicht, was das sollte. Sie haben gealbert, aber es war auf jeden Fall nicht die Realität. Es gab eine Filmszene, da sind sie runter gegangen zum Becken und sind in das kleine Schaubecken gegangen. Ich weiß nicht, ich habe zu dieser Kunst nicht so einen Bezug.

I: Was war das Ihrer Meinung nach, was Zobl und Schneider gemacht haben?

Moderne Kunst, Ausdruckskunst, ich weiß nicht...

I: War es ein Thema für Sie, sich zu überlegen, was das ist, was die tun?

Nein, weil ich mich nicht dafür interessiere.

I: Ok, das ist ein klares Urteil. Vielleicht eines noch: Hat es Sie interessiert, was andere Leute, z.B. in Ihrer Abteilung, zu diesem Projekt gesagt haben? Oder zu den Werken? Haben Sie davon noch Eindrücke?

Die waren auch etwas ratlos, glaube ich, worum es da ging.

I: Das war die Einschätzung?

Ja. Normalerweise will die Kunst ja etwas aussagen und etwas ausdrücken, entweder diese exakte Malerei, so wie es früher war. Oder etwas schaffen, das etwas ausdrückt. Etwas aus Müll, damit man sagen kann, man soll nicht so viel Müll produzieren. Aber in diesem Fall habe ich nicht gewusst, was sie ausdrücken wollen...“ (MA 4)

Ein weiterer Gesprächspartner, Mitte 40, der sich der Arbeiterschaft im Betrieb zuordnet, bewertet das Wirken von Zobl und Schneider eher entlang politischer Gesichtspunkte (vgl. auch eine Interviewsequenz weiter oben). Er findet darin viele positive Anknüpfungspunkte, weil er erstens die eigene Tätigkeit und jene seiner KollegInnen in der Produktion gewürdigt sieht und zweitens meint, dass durch solche Kunstprojekte die „Arbeiterklasse“ im Unternehmen und auch darüber hinaus profitieren könne.<sup>17</sup> Gleichzeitig gibt er zu erkennen, dass die Kunstwerke im Projekt „Company“ gerade wegen dieses Zuschnitts relativ spröde und insofern nicht wirklich massentauglich ausgefallen seien.

„Sie haben viel gedreht ... wo man die Maschinen sieht. Wir haben zum Beispiel etwas gemacht, damit die Leute sehen, wie das zusammengebaut wird. Ich finde das nicht schlecht, aber es ist halt unter Umständen trockener, spricht nicht so viele an.

I: War es wirklich trocken?

Für mich persönlich nicht, weil ich mich damit beschäftigt habe. Aber manche werden sagen, das interessiert mich nicht wirklich, ich schaue mir lieber den Niavarani an, weil ich da lachen kann.

I: Ja, der Niavarani, der ist ja auch in Berndorf...

So ist es. Sie [Zobl/Schneider] sind vielleicht in einer anderen Schiene drinnen, wo es etwas anders zugeht. Das Thema ist trockener, es spricht halt nur eine gewisse Kategorie an.

I: Den Humor müsste man hier erst selbst finden?

Ja, logisch. Sie haben es gut gemacht, aber es gibt halt keinen Schmah.“ (MA 3)

Deutlich differenzierter und als Melange ästhetischer und prozessorientiert-professioneller Kriterien fallen die Bewertungen einer jüngeren Angestellten aus, die in der Planungsabteilung in der Bäderbau-Gesellschaft arbeitet und dort mit relativ kreativen Aufgaben betraut ist. Für das Kunstprojekt „Company“ sucht sie Anhaltspunkte bei thematisch ähnlich gelagerten Projekten, z.B. aus der Filmbranche, und erwähnt dabei u.a. Dokumentarfilme über die Arbeitswelt.

„Nachdem ich mich selbst mit Kunstprojekten beschäftige, man schaut sich Ausstellungen an, man schaut sich Installationen an, man macht das, wenn man interessiert ist. Und da vergleicht man viel mehr, was die gemacht haben, was sie

---

<sup>17</sup> Bei Berndorf Bäderbau mit insgesamt ca. 250 MitarbeiterInnen liegt das Verhältnis von ArbeiterInnen und Angestellten bei etwa 50:50.



hätten machen können. Man schaut sich andere Dokus an, von einem Glawogger oder einem Seidl; fragt, was ist das im Vergleich dazu?

I: Und? Was ist es im Vergleich dazu?

Die Ausstellung selber war dünn ... ich bin da mit einer Bekannten durchgegangen, die mit Berndorf nichts zu tun hat. Sie ist sicher auch kunstinteressiert, aber sie hat gemeint, sie hat damit gar nichts anfangen können. Ich habe damit schon mehr anfangen können, ich habe zumindest die Stimmen und die Leute gekannt. [...] Aber sie hat die Leute nicht gekannt und hat sich gefragt, warum rennt das? Man schaut sich das an und sagt, aha, da war dort eine Sequenz und da eine weitere. Ja, da hat irgendwie der Zusammenhang gefehlt.

I: Also der Kontext, ein strukturierender Rahmen?

Ja. Es ist schon einige Zeit her, ich könnte jetzt nicht sicher sagen, ob irgendwo eine kleine Beschreibung war. Sie haben schon eine [begleitende] Information gehabt, glaube ich ... aber warum genau so, das ist mir nicht erinnerlich, dass das erklärt worden wäre. Man muss auch nicht immer alles erklären, andere halten auch stumm auf etwas drauf und das erklärt sich von selbst, das ist schon okay. Aber da hat es nicht funktioniert, war mein Eindruck. Es waren auch relativ wenige Leute. Und jetzt war ja etwas im Theater, so ein Nachfolgeprojekt – und da habe ich gehört, dass da überhaupt keine Resonanz war, gar kein Interesse. Das ist so weit weg gewesen, wird nicht so spannend sein.“ (MA 1)

Gegenüber dieser doch recht harschen Kritik an der technisch-künstlerischen Gestaltung der Ausstellung ist es dieser Befragten aber wichtig festzuhalten, dass sie die Projekt-idee, im Unternehmen ihres Arbeitgebers und dann möglichst *mit* der Belegschaft künstlerisch zu arbeiten, ausgesprochen gut findet.

„Ich finde das toll, dass man zu Firmen geht. Es hat keinen unberührt lassen, ob positiv oder negativ. Das ist auf jeden Fall gut. Man könnte es noch eine Spur besser, aufregender gestalten, in einem kurzen Rahmen, aber grundsätzlich war es begrüßenswert. Und wenn eine Firma sagt, wir wollen das für die Mitarbeiter tun, dass man über den Tellerrand schaut usw., dann ist es eine tolle Sache und ich würde jedes Kunstprojekt auf jeden Fall unterstützen. Sie haben das auch ernst genommen, sie kamen nicht zum Schmach führen, sie wollten da etwas machen ...“ (MA 1)

### ***(Kritische) Diskussionen im Betrieb durch das Projekt „Company“?***

Der Grundton der befragten MitarbeiterInnen, die Zobl und Schneider persönlich jeweils im Rahmen eines Interviews kennen gelernt hatten, war moderat im Sinn von wohlwollend, gleichzeitig ambivalent bis unschlüssig. Die beiden Künstler selbst konnten einen guten Eindruck hinterlassen. Hervorgehoben wurde das Bemühen um die Herstellung von Kommunikation, was den Künstlern nach Meinung der Befragten durchaus ein Anliegen war. Einem Angestellten ist dabei in Erinnerung geblieben, dass vom aufgenommenen Interviewmaterial mehr gezeigt werden hätte sollen, um mehr Diskussionen in Gang zu bringen.

„Was gezeigt wurde, hat gepasst, es war qualitativ nicht schlecht. Aber es hätte mehr sein können. Wir hätten gerne mehr gesehen von dem, was wir in den Interviews gesagt und gezeigt haben.“ (MA 2)

Die Anschlussfrage, ob er denn finde, dass die Anregung zu Kommunikation bzw. Auseinandersetzung überhaupt ein eigenständiges Ziel der KünstlerInnen gewesen ist bzw. ob die produzierten Werke die Funktion hatten, zu Diskussionen zwischen den Beschäftigten anzuregen, bejaht dieser: „Ich denke schon, dass das angedacht war.“ Wohl jeder aus seiner Abteilung habe sich auf irgendeine Weise mit dem Kunstprojekt auseinandergesetzt. Allerdings scheint der *interpersonale* Diskurs kaum in Gang gekommen sein, vielmehr dürfte die Rezeption auf der *intrapersonalen* Ebene stecken geblieben sein: Anders formuliert: Man/frau hat sich zwar mit dem künstlerischen Werk beschäftigt, aber nur in wenigen Fällen tatsächlich mit anderen darüber gesprochen.

„Beschäftigt hat sich damit jeder. Es hätte mehr sein können, aber vielleicht war der Minimalismus auch gerade beabsichtigt; dass man sich damit beschäftigt. Beschäftige ich mich damit oder rede ich darüber? Die anderen haben das wahrscheinlich ähnlich empfunden. Beschäftigt hat man sich damit, aber ... die Erwartungshaltung, ob die getroffen wurde? Ich sehe es als Denkanstoß, so habe ich es empfunden.“ (MA 2)

Aus Sicht dieses Befragten hätten (noch) mehr bzw. prägnantere Informationen aus dem aufgenommenen Material sowie darüber hinaus mehr direkte Einbindung interessierter MitarbeiterInnen zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Projekt „Company“ führen können. Dazu kommt, und das wurde in diesem Zitat schlüssig wiedergegeben, dass offenbar die Anstiftung von Kommunikationsprozessen nur ansatzweise gelungen ist (sofern dies vorgesehen war). Die voraussetzungsvolle Überführung der Befassung *mit etwas* (einem Kunstwerk) in eine Diskussion darüber *mit anderen* scheint in der Belegschaft nur halbherzig in Gang gekommen zu sein. Dass sich Kunst für den Rezipienten ohne dessen eigenes Zutun gleichsam wie von selbst erschließt, ist bekanntlich nicht vorauszusetzen. Dass die Präsentation von Kunst gleichsam wie von selbst Diskussionen auslöst – d.h. mehr als jeweils individuelle Kontemplation –, ist ebenfalls nicht vorauszusetzen, allerdings die Hoffnung vieler, die im Feld der sozial engagierten Kunst aktiv sind.

Auf die Frage, ob und wie viel innerbetriebliche Diskussion es über die Arbeit von Zobl und Schneider gab, als deren Vorgehen klarer und die Ergebnisse sichtbarer wurden, und inwiefern dabei kritische Aspekte zu betrieblichen Prozessen angesprochen wurden, unterscheiden sich die Antworten der Befragten nur wenig: Da war nicht so viel! Das Bedauern des Betriebsrates darüber ist seinen Statements zu entnehmen, und auch dem Geschäftsführer sind kaum Diskussionen der Beschäftigten aufgefallen, die sich direkt um das Projekt von Zobl und Schneider gedreht haben:

„Nein, also die Leute haben sich schon interessiert. Aber dass irgendwelche Inputs gekommen wären, dass sie dann mit dem Arbeitskollegen oder mit der eigenen Frau diskutieren, das glaube ich nicht.“ (GF)

Der befragte Geschäftsführer der Bäderbau-Gesellschaft spricht aus nachvollziehbaren Gründen nicht direkt aus, dass die Unternehmensleitung, zumindest nach dem Wechsel des Vorstandsvorsitzes im Jahr 2008, kein originäres Interesse an potentiell kritischen belegschaftsinternen Diskussionen zum Schaffen von Zobl und Schneider hatte, zumal ja in dieser Konstellation auch das Management selbst als Adressat von Unmut und Kritik in Frage gekommen wäre. Die Zurückhaltung gegenüber dem Wirken der beiden

KünstlerInnen aus Sicht des Managements verwundert in dieser Hinsicht nicht. Man hat etwas vom früheren Chef „geerbt“ und versucht, dieses Erbe gewissermaßen in ruhige Gewässer zu lotsen. Was im Vergleich dazu schon etwas verwundert, ist der Umstand, dass eine Unternehmensleitung, die potentiell kritische Kunst für einen längerfristigen Zeitraum ins eigene Haus einlädt und in weiterer Folge keine Strategien entwickelt, wie damit umzugehen wäre, in welcher Hinsicht etwa die Recherche-Ergebnisse produktiv zu verwerten wären.

Inwiefern hat sich in dieser unternehmensinternen Konstellation die sicherlich auch kritische Grundhaltung der KünstlerInnen in ihren Kunstobjekten oder in Diskursangeboten manifestiert? Interessanter Weise fallen Urteile dazu Befragter ziemlich milde aus. Während der außenstehende Beobachter in der öffentlichen Präsentation von Videomitschnitten eines Rollentauschs oder von lebhaften Jour-Fix-Sitzungen bereits einen heroischen Akt kritischer Kunstarbeit erkennen mag – ob zurecht oder nicht, muss hier offen bleiben –, waren diese Beispiele in den Augen einiger GesprächspartnerInnen eher „Peanuts“, weil ohnehin als betriebliche Praktiken geläufig (abgesehen vom Rollentausch zwischen Geschäftsführer und Betriebsrat). Darauf angesprochen, äußerte sich ein Berndorf-Mitarbeiter, der ansonsten durchwegs positive Urteile für das Kunstprojekt und seine Proponenten fand, eher enttäuscht:

„Eine Firma braucht einen gewissen Widerstand von den Arbeitern und Angestellten, dann wird sich die Firma immer weiter entwickeln. Wenn ich nur notorische Ja-Sager habe, dann wird eine Firma irgendwann zugrunde gehen.

[...]

I: Hat dieses Kunstprojekt Ihrer Meinung nach auch firmenkritische Aspekte enthalten? Wo man z.B. zeigen wollte, was nicht gut rennt?

Was negativ rennt, das haben sie nicht so aufgezeigt. Sie haben die Struktur gezeigt, aber so extrem negative Sachen haben sie nicht gezeigt. Das ist nicht so wirklich rübergekommen, dass man gesagt hätte, gewisse Abläufe funktionieren zum Beispiel nicht so gut. Es gibt ja nicht nur Positives in der Firma. Das ist untergegangen.

I: Sie selbst haben ja mit ihnen gesprochen. Haben Sie da einen Anspruch wahrgenommen, dass die Künstler etwas Kritisches machen wollten?

Besonders kritisch waren sie nicht ... das kann man auch nicht machen, sonst darf man da nicht rein. Die freie Entscheidung hast du nicht, man muss das auch abwägen. Das haben sie ganz gut rüber gebracht. Bei uns ist ja auch nicht so viel negativ ...“ (MA 3)

### *Unterbrechung des Projekts*

Abgesehen von durchaus erwartbaren Diskrepanzen zwischen dem künstlerischen Zugang von Zobl und Schneider und einem davon abweichenden Kunstverständnis bei Teilen der Berndorf-Belegschaft ist ein mehrmals genannter – „motivationstechnisch“ problematischer – Grund für das entweder schwer in Gang gekommene oder umgekehrt wieder abgeflaute Interesse am Projekt „Company“ zu erwähnen: Wenige Monate nach dem Projektstart, nachdem die KünstlerInnen bereits gut eingeführt waren und Interesse

wecken konnten, nahmen sie sich eine mehrmonatige Auszeit, weil sie die Gelegenheit zu einem finanzierten USA-Aufenthalt im Rahmen eines Stipendiums nicht ausschlagen wollten. In der Argumentation von Zobl und Schneider diente diese längere, ca. drei Monate dauernde Pause der Erzielung eines Einkommens in der finanziell ziemlich kargen Berndorf-Zeit.

In der nachträglichen Erinnerung des befragten Betriebsrats, der beide als Mentor in Berndorf begleitete, dauerte diese Unterbrechung dagegen länger (etwa ein dreiviertel Jahr). Ihm zufolge hat die als zu lang wahrgenommene Unterbrechung das Projekt fast zum Scheitern gebracht. Jedenfalls sei der mühsam aufgebaute Vertrauenscredit beinahe verbraucht gewesen und habe es großer Anstrengungen bedurft, das Interesse am Kunstprojekt erneut zu aktivieren. Die Unterbrechung war aus seiner Sicht dann auch mitentscheidend für das überschaubare Interesse der Berndorf-Belegschaft an der Ausstellung im April 2009:

„Die ganze Unterbrechung ... da ist das Interesse komplett abgeflaut und das musste man dann nachher wieder aufbauen im nächsten Jahr. Die Monate dazwischen waren gar nicht gut. Aber es ist nicht anders gegangen, sie waren eine Zeit lang in Amerika, ein dreiviertel Jahr. Und dann war die Veranstaltung, und dann hat es viele nicht mehr interessiert.“ (BR)

In dieser Aussage klingt zugleich der Bruch eines Versprechens durch: „Schenken und wieder holen ist wie gestohlen“; d.h. Enttäuschung über die Gewährung von Vertrauen, wenn sich die Erwidierung des Vertrauens dann in Luft aufzulösen droht.

### *Nichts zurückgelassen*

An den kritischen Punkt der Unterbrechung im Projektverlauf erinnert sich auch die einzige Frau unseres kleinen Firmensamples, die aufgrund ihrer kunstnahen Ausbildung die vergleichsweise differenzierteste Manöverkritik am Vorgehen von Zobl und Schneider zu leisten imstande war. Auch abseits künstlerischer Gesichtspunkte scheint sie ein feines Gespür für die „do’s and don’ts“ in Organisationen entwickelt zu haben. Mehr noch als die Unterbrechung bedauerte sie den Umstand, dass die KünstlerInnen nach der Ausstellung alles abmontiert, mitgenommen und folglich nichts „Bleibendes“ zurückgelassen hätten. Ohne genaue Kenntnis der Hintergründe (vgl. weiter oben die Ausführungen zu Differenzen mit der Firmenleitung über den Ankauf von Werken), aber mit dem Verdacht, dass hier wechselseitige Entfremdung gepaart mit Sturheit im Spiel gewesen sein dürfte, meint sie, dass man in der Belegschaft sicherlich auch heute noch über das Kunstprojekt sprechen würde, wenn Zobl und Schneider z.B. die eine oder andere Fotografie zurückgelassen hätten, im Zweifel auch unentgeltlich oder zumindest als Leihgabe. Mangels physischer Erinnerungsspuren seien die Eindrücke zum Projekt „Company“ sehr rasch verblasst und hätten sich die beiden KünstlerInnen relativ leichtfertig um einen Teil ihres Erfolgs in der Belegschaft gebracht.

„I: Was von dem, was Zobl und Schneider gemacht haben, ist Ihnen in Erinnerung geblieben?

Für die Allgemeinheit hier sind sie – denke ich – Schall und Rauch, da ist nichts geblieben. [...] Wirklich geblieben, greifbar, ist nichts. Ich kriege zwar immer

wieder die Einladungen, mir sie sind beide noch ein Begriff. Aber von der Arbeit hier, de facto, nicht mal ein Bild, was eigentlich schade ist. ...

I: Sie haben nichts zurück gelassen?

Nein, es ist schade. Es war durchaus, sie haben ästhetisch schöne Schwarzweiß-Fotos aus der Arbeitswelt gemacht. Ich habe gefunden, das hat gut hierher gepasst. Man hätte es abkaufen können, aber das Interesse war dann wohl doch nicht da. Wenn es nichts gekostet hätte, hätte sich jeder gefreut, Geld war es dann doch niemandem wert, also der Geschäftsführung.

I: D.h. es gäbe mehr Erinnerungen, wenn z.B. gut sichtbare Fotografien im Unternehmen geblieben wären?

Das wäre schön, wenn das noch da wäre, oder zumindest irgendein Bild oder eine Videosequenz. Zum Beispiel das Becken im Freien, das Messebecken, da haben sie ein Video gemacht, da sind sie in der Nacht ins Wasser rein. Wenn noch etwas von ihnen da wäre, dann würde ich das gut finden, aber es ist leider nichts mehr da und die meisten erinnern sich gar nicht mehr. Wir haben viele neue Leute, die das nicht mitgekriegt haben. Das könnte man dann zeigen: ‚Da schau, da waren Künstler da‘. Das würde durchs Reden noch länger am Leben bleiben. Aber wenn man gar nichts hat, kein Bild, keinen Ausstellungskatalog, überhaupt nichts, dann ist das bald verschwunden, das Tagesgeschäft deckt das zu...

I: Sie hätten es anders gemacht?

Ja, ohne das durchgedacht zu haben. Ich würde auf jeden Fall etwas von mir da lassen. Wenn ich irgendwo schöpferisch tätig bin, will ich, dass etwas bleibt. Das ist bei mir als Architektin ja auch so: wenn ich etwas plane und tue, dann will ich, dass dann am Ende das Haus dort steht, dann gehe ich vorbei und sage: ‚Schau, das ist von mir‘. Da hätte ich ein Schwarzweiß-Foto dagelassen: ‚Das schenken wir euch, wir waren lange da und haben eure Zeit in Anspruch genommen.‘

I: Wissen Sie, ob es dazu Gespräche gab, etwas abzukaufen?

Nein, das weiß ich nicht, wie das im Hintergrund war, ob Bezahlung oder nicht. Ich glaube aber nicht, dass Geld geflossen ist. Wir haben halt unsere Zeit hergegeben, ohnehin gerne. Und im Gegensatz hätten sie etwas da lassen können. Ob das Bild etwas kostet oder nicht. Sondern dass man sagt: ‚Denen war es das wert, dass sie bei uns waren, sie haben eine Ausstellung gemacht.‘ Und dann redet man sicher auch besser davon, als wenn alles weg ist.“ (MA 1)

### **3.3. Ungeplante / unplanbare Randbedingungen und Nebenfolgen**

In ihrer durchaus differenzierten Bewertung des Kunstprojekts „Company“ im vorigen Abschnitt erwähnten die GesprächspartnerInnen aus der Firma Berndorf vor allem solche Aspekte, die sich entweder auf den sichtbaren Output oder auf das praktische Vorgehen von Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider bezogen. Diese „Manöverkritik“ aus Sicht der Adressaten zielte folglich auf Punkte, die von den KünstlerInnen partiell beeinflussbar und deshalb auch zu verantworten waren. Hätten diese z.B. über mehr Vorwissen zu Hürden von Kunstprojekten in Unternehmen verfügt und hätten sie dieses Wissen auch einbringen wollen, wäre manches vermutlich anders gelaufen. Davon zu unterscheiden ist der bewusst gewählte, auf Autonomie bedachte und zum Teil kritische

Zugang. Den beiden Künstlerinnen war klar, dass sich eben deshalb ein „Projekterfolg“ in einem Unternehmen nicht wie von selbst einstellt, sondern auch mit Unverständnis oder Widerstand gerechnet werden musste.

In Ergänzung zu Deutungen zur künstlerischen Arbeit versuchten wir Hinweise über betriebliche Hintergründe einzuholen, die als Spezifika einer Institution den Korridor dessen vorgeben, was überhaupt möglich ist bzw. worauf Kunstschaffende nur wenig Einfluss haben. Solcherart „geheime“ oder schlicht unbeeinflussbare Spielregeln in einer Organisation sind aus der Perspektive von Externen Randbedingungen, die sich im Projektverlauf als Nebenfolgen bemerkbar machen, auf die dann wiederum mehr oder weniger planvoll reagiert werden kann. Freilich machen genau solche Unwägbarkeiten in unbekanntem Terrain auch den Reiz einer künstlerischen Intervention aus. In diesem Abschnitt gehen wir auf einige solcher Rahmenbedingungen des Projekts „Company“ ein, die das Projekt vermutlich massiv beeinflusst haben, von den KünstlerInnen allerdings kaum steuerbar waren. Ein Beispiel dafür ist der Wechsel des Vorstandsvorsitzes der Berndorf AG: Der Haupteigentümer Norbert Zimmermann, der dieses Kunstprojekt überhaupt erst ermöglicht hatte, kam gleichsam mitten im Projekt als Promotor abhanden bzw. rückte in den Hintergrund. Zobl und Schneider mussten ihre Aktivitäten dem neuen Vorstandsteam nochmals schmackhaft machen. Dadurch hat sich zwar ihr Bewegungsradius nicht eingeschränkt, sicherlich aber die Unterstützung für das Projekt.

Wir demonstrieren derartige Rahmenbedingungen anhand jenes Teilprojekts, das wir am vergleichsweise besten mitverfolgen konnten, nämlich die Theaterperformance im Frühjahr 2011.<sup>18</sup> Ungeachtet der eingesetzten Formate bzw. des künstlerischen Ertrags der Performance lassen sich mehrere Gründe dafür benennen, warum das auf eine breitere Unternehmensöffentlichkeit abzielende Theaterstück „Tauschgeschäft“ (ähnlich wie die Ausstellung 2009) von der Berndorf-Belegschaft trotz aufwändiger Bewerbung kaum angenommen wurde.

### *Organisationskultur – „Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps“*

Ein triftiger Grund für den spärlichen Besuch von Belegschaftsmitgliedern sowohl bei der Theateraufführung 2011 als auch bei der Ausstellung 2009 dürfte in der tradierten Organisationskultur des Unternehmens liegen; mit offenbar fein säuberlich austarierten „checks and balances“ seitens der Belegschaft, was als Teil der Verpflichtung gegenüber dem Arbeitgeber anzusehen ist und wo diese endet. Trotz hoher Identifikation der Belegschaft mit dem Arbeitgeber, dem größten Unternehmen in der Region, der in mehreren Interviews sinngemäß als „fürsorglicher Patriarch“ umschrieben wurde, und trotz weiterhin stabiler Beschäftigungsverhältnisse hält sich das Engagement der Belegschaft außerhalb der Arbeitszeiten in engen Grenzen. Betriebsausflüge oder sonstige Gemeinschaftsaktivitäten sind nach Angaben des befragten Betriebsratsvorsitzenden Programme für eine überschaubare Minderheit.

---

<sup>18</sup> Die Interviews fanden etwa einen Monat nach der Theater-Performance im Frühjahr 2011 statt, die wir auch besuchten, weshalb zumindest dazu zeitnahe Eindrücke eingeholt werden konnten.

„Was mich schon gestört hat, war das mit dem Theater, dass kein Mensch [hingegangen ist]. Ich habe Rundmails geschrieben, es war keiner da...

I: Vielleicht deshalb, weil die Künstler den Nerv der Leute nicht getroffen haben?

Das glaube ich gar nicht. Weil es mit Krupp zu tun hat. Das ist für uns wichtig und es hat auch wichtige Aspekte gegeben...

[...]

I: So wie Sie das schildern, entsteht der Eindruck, als ob mangelndes Interesse für Aktionen, nicht nur für das Kunstprojekt, geradezu typisch für die Belegschaft ist.

Wenn man bei uns etwas machen will, z.B. einen Betriebsausflug: Von 50 sind 20 mit dabei ... es ist einfach eine komische Mentalität.

I: Und diese Mentalität kennen Sie auch von anderen Aktivitäten?

Ja, von vielen Aktivitäten. Es ist schwierig, woanders ist das vielleicht komplett anders. Aber bei uns, wenn die Arbeitszeit aus ist, tschüss...

I: Wie passt das eigentlich zusammen? Es gibt einen Eigentümer, der eine hohe Reputation genießt. Und die Firma ist einer der größten Arbeitgeber in der Region. Und die Leute haben auch eine Bindung zur Firma, so mein bisheriger Eindruck. Aber trotzdem diese Distanz zur Firma, das passt irgendwie nicht ganz zusammen?

Da haben Sie schon recht. Das passt für mich auch nicht zusammen. Aber die Mentalität ist so. Es bleibt dir auch keiner länger da, wenn um 14.00 aus ist. Das ist so, da kannst du machen, was du willst [...] Einiges versuche ich dann schon zu machen, interne Weihnachtsfeier usw. Da kommen schon viele, aber es ist schwierig.

I: Wie ist das Verhältnis Angestellte und Arbeiter, gibt es da eine Distanz?

Nein, das gibt es eigentlich nicht; würde ich nicht sagen. Wir spielen auch Fußball, da ist es auch gemischt. Aber nach der Arbeit will keiner etwas wissen. Es gibt ein paar, die etwas machen, die anderen wollen ihre Ruhe haben. Warum, weiß ich nicht.“ (BR)

Die saubere Trennung zwischen Job und Freizeit dürfte sich in diesem Industriebetrieb über die Jahrzehnte und ungeachtet der Eigentümerwechsel – vom Großindustriellen Krupp über die lange Phase als verstaatlichtes Unternehmen und auch nach dem Management-Buy-out 1988 – bis in die Gegenwart erhalten haben. Insofern, als das Gros der Beschäftigten das Kunstprojekt von Zobl/Schneider als „Firmending“ etikettierte bzw. es zum Unternehmen zugehörig assoziierte, gab es keine allzu große Veranlassung, außerhalb der Arbeitszeiten dahin gehende Veranstaltungen zu besuchen. Generell dürfte sich nur eine Minderheit eingehender mit den *Inhalten* dieses Kunstprojekts auseinandergesetzt haben, doch auch bei diesen „Interessierten“ wirkten die Spielregeln der Organisationskultur offenbar wie eine Art Bremse. Hätte man das Theaterstück nicht im städtischen Theater, sondern an einem Ort auf dem Betriebsgelände aufgeführt, oder hätten Belegschaftsmitglieder sogar an der Aufführung mitwirken können, wären der Verpflichtungscharakter und damit der Publikumszuspruch wohl höher ausgefallen. Allerdings hätten die relativ kritischen Inhalte des Theaterstücks – das Desinteresse an Aktivitäten außerhalb der Arbeitszeiten war

Leitmotiv in mehreren Szenen – dann für mehr Brüskierung gesorgt, und dies nicht nur in den oberen Hierarchieebenen.

Und auf Abstriche am Konzept der Theaterperformance hätten sich Zobl und Schneider vermutlich nur ungern eingelassen, zumal im Gespräch mit ihnen noch Enttäuschung über einige Akteure aus dem Unternehmen mitschwingt. Man muss nicht, könnte aber die Inhalte des Stücks auch als eine Art „Retourkutsche“ deuten.

### *Stiller Boykott wegen Loyalitätskonflikten bei unteren Hierarchieebenen*

In einigen Interviews konnten wir annäherungsweise Stimmungsbilder über die Verteilung von Zustimmung bzw. Ablehnung für das Kunstprojekt „Company“ innerhalb der Belegschaft der Berndorf-Bäderbau eruieren. Unter den Angestellten gingen die Meinungen weiter auseinander, vom wahrgenommenen Desinteresse in einer gesamten Abteilung bis hin zur Einschätzung, dass sich alle (unspezifisch) damit beschäftigt hätten (vgl. die Zitate weiter oben). Dahingegen konnte ein Arbeiter eine ziemlich genaue Quantifizierung des Zuspruchs zum Kunstprojekt angeben:

„I: Wie haben sich die Meinungen zu diesem Kunstprojekt im Arbeiterbereich verteilt, Ihrer Meinung nach?

60:40 würde ich sagen, 60% positiv und 40% negativ.

I: D.h. bei einer Mehrheit im Arbeiterbereich positiv?

Ja, es war eine Mehrheit. Manche waren aber schon von Anfang an dagegen, weil niemand wirklich den Hintergrund kannte, warum die das machen. Klar kostet das Geld, aber wenn die das nicht machen, nicht zeigen, dann gibt es den Film auch nicht. Das muss man auch so sehen.“ (MA 3)

Nach einer längeren Phase des Beschnüpperns fühlten sich Arbeiter im Betrieb vom Vorgehen der beiden Künstler offenbar eher angesprochen, galten ihnen doch implizit die Sympathien; etwa in der Form, dass handwerkliche Tätigkeiten und Abläufe an Maschinen über Fotografie und Videos hervorgehoben wurden. Zugleich kannten einige der derart Angesprochenen die bereits in der Firma ausgestellten Installationen, die für viele nur schwer mit dem eigenen Verständnis von „echter“ Kunst in Verbindung zu bringen waren. Zudem könnten einige vermutet haben, in der Theaterperformance eher Kritisches über den Arbeitgeberbetrieb bzw. das „eigene“ Unternehmen gespiegelt zu bekommen. Die Gemengelage aus Wertschätzung sowohl für die Künstler als auch für den eigenen Arbeitgeber hat dann möglicherweise Loyalitätskonflikte verursacht. Weniger emphatisch ließe sich auch von kognitiver Dissonanz sprechen – ein Spannungszustand, der in diesem Fall in jene Richtung aufgelöst wurde, einen Besuch von öffentlich zugänglichen Veranstaltungen zum Kunstprojekt „sicherheitshalber“ zu vermeiden. Auf unsere Nachfrage, ob man denn von der Veranstaltung gewusst habe, kamen trotz der intensiven Bewerbung durch die Künstler selbst (und auch durch den Betriebsratsvorsitzenden) im Betrieb überzufällig viele ausweichende Statements wie Terminkollisionen oder Hinweise darauf, leider nicht rechtzeitig informiert worden zu sein. Es drängt sich eine Interpretation auf, deren Reichweite wir freilich nicht genauer abschätzen können: Gerade weil sich Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider durch ihre



häufigen Besuche über einen längeren Zeitraum bei vielen Beschäftigten insbesondere im Arbeiterbereich Sympathien erworben haben, weil sie – wie unspezifisch auch immer – Reflexionsprozesse anregen und Wertschätzung für bestimmte Formen von Arbeit vermitteln konnten, wollte dieser Teil des unternehmensinternen Publikums einerseits die guten Erinnerungen an die Künstler nicht durch eine „irgendwie schräge“ Performance in Frage gestellt sehen. Und andererseits auch nicht die Loyalität zum Unternehmen strapazieren. Und blieb deshalb den Veranstaltungen fern.

### *Kein Repräsentations- und Verwertungsauftrag für das Management*

Für das Management bzw. Personen in leitenden Funktionen wiederum bestand kein offizieller Anlass, das Theaterstück zu besuchen – oder sich anderweitig intensiver um das Kunstprojekt „Company“ zu kümmern. Damit ist nicht nur gemeint, einer etwaigen Kritik (über künstlerische Ausdrucksmittel) an der eigenen Funktion auszuweichen. Vielmehr fehlten Anlässe – eine entgeltliche Beauftragung, ein erwarteter und verwertbarer Output –, um das Unternehmen (über den Rahmen der Ausstellung 2009 hinaus) zu repräsentieren. Der unklare Status des Kunstprojekts über den gesamten Projektzeitraum führte bei den Unternehmensverantwortlichen zu einer distanzierten Haltung. Offizielle Unterstützung, etwa in Form einer Einladung an die Belegschaft, sich doch Zeit für eine Veranstaltung zu nehmen, blieb aus.

Diese Statusunbestimmtheit infolge eines mangelhaften Aushandlungsprozesses zu Beginn ist wiederum Folge des nachvollziehbaren Motivs der Künstler, den Anspruch auf künstlerische Unabhängigkeit hoch zu halten; letzteres auch deshalb, um in der Belegschaft nicht als „gekauft“ abgestempelt zu werden. Die faktische Autonomie im Vorgehen konnte erfolgreich behauptet werden, sie hatte aber einen Preis: Die Chancen auf Wirkungen, z.B. das Anregen von innerbetrieblichen Diskursen, wären vermutlich größer gewesen, wenn sich Zobl und Schneider auf eine Beauftragung eingelassen hätten, im Rahmen eines klarer definierten Prozesses und inkl. genauerer Regeln über eine etwaige Honorierung der Leistung. Damit wären die Verantwortlichen auch offiziell zu mehr Unterstützung angehalten gewesen und wären Effekte eventuell nachhaltiger ausgefallen. Freilich wäre dadurch die Brisanz erst recht gestiegen und hätte es noch mehr Aufwand bedurft, „Äquidistanz“ zu allen Belegschaftsgruppen aufrechtzuerhalten. Im Interview mit uns sind jedenfalls sowohl der Geschäftsführer als auch der Betriebsrat der Meinung, dass die Potentiale dieses Kunstprojektes nicht ausgeschöpft worden sind:

Interview Geschäftsführer: Mit der Erfahrung daraus – würden Sie so ein Kunstprojekt nochmals machen? „Ich würde es auch mit denselben Leuten nochmals machen, es ist ja nichts verloren gegangen. Wenn wir das angepriesen hätten und PR-mäßig ausschlichten wollten, dann wären wir vielleicht etwas zornig gewesen. Aber wir haben das nicht gemacht und haben nur geschaut, was kommt da raus.“ (GF)

Interview Betriebsrat: Ihrer Meinung nach hat die Firma nicht erkannt, dass man aus diesem Kunstprojekt mehr hätte machen können? „Ja, genau so meine ich es. Man hätte viel mehr machen können, denke ich. Aber es hat niemanden interessiert, man war beschäftigt mit sich selbst, man hat viel Arbeit gehabt. Sie

[Vorstand] haben nicht die Nerven gehabt, dass sie mehr darüber nachgedacht haben.“ (BR)

### **3.4. Bewertung / Replik durch die KünstlerInnen**

Erst auf Basis von mehreren Gesprächen mit Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider, in denen uns diese ihr Company-Projekt und dessen Verlauf geschildert hatten, sahen wir uns in der Lage, in der Firma Berndorf Stellungnahmen dazu einzuholen. In sechs Interviews mit Mitgliedern des Unternehmens kamen wie erwartet viele neue Facetten zum Vorschein. Die z.T. kontrovers verlaufenden Deutungen verweisen einmal mehr auf die jeweils subjektive Konstruktion von Wirklichkeit, weshalb die Rede von der Schönheit, die im Auge des Betrachters liegt, ebenso trivial wie zutreffend ist. Nach der Auswertung dieser Gespräche ersuchten wir die KünstlerInnen um ein weiteres Interview: einerseits zwecks Vervollständigung bzw. Abgleich des uns vermittelten Bildes, andererseits, um Stellungnahmen auf die weiter oben ausgebreitete „Werkkritik“ aus Sicht der Belegschaftsmitglieder abgeben zu können.

In Bezug auf die eigene Zufriedenheit mit den Resultaten dieses Kunstprojekts unterscheiden Zobl und Schneider relativ stringent zwischen der künstlerische Leistung einerseits und der Bereitschaft der „Berndorfer“ andererseits, sich intensiv auf das Projekt einzulassen. Ersteres stufen sie als beachtlichen Erfolg ein. Zieht man dafür als „objektive“ Maßstäbe kunstimmanente Kriterien wie den Besucherandrang oder die Medienberichterstattung heran, lässt sich diese Selbsteinschätzung wohl bestätigen. Letzteres dagegen, vor allem die schwierige Kommunikation mit dem Management in der zweiten Projektphase, bewerten sie als teilweise enttäuschend; zumal sie sich intensiv darum bemühten, die Unternehmensleitung für ihr Schaffen zu interessieren. Mit der Zurückhaltung des Managements, die Zobl und Schneider in die Nähe der Verweigerung von inhaltlichen Diskussionen rücken, sei es auch mühsam gewesen, ausreichendes Interesse bei der Belegschaft zu wecken. Denn Beschäftigte würden natürlich auf positive Signale des Managements achten – die in diesem Fall weitgehend ausgeblieben sind.

„Also dass uns mit Angestellten und Arbeitern nicht noch mehr gelungen ist, hat uns geschmerzt. Aber der Hauptfehler, oder was nicht gelungen ist, war, das der Firma zu vermitteln; diesen Übergang von ‚sie lassen diesen Prozess zu‘ zu ‚sie holen sich jetzt eigentlich sozusagen die Ergebnisse ab.‘ Das hat mich erstaunt und das sah ich als echtes Problem, dass die Firma nicht mehr Anreize fand, sich damit auseinanderzusetzen, was in der Ausstellung eigentlich rauskommt.“ (Schneider)

„Die waren alle sehr nervös, auch das Management. Die Wochen vorher waren sehr unangenehm, und sie haben nicht gewusst, was wir zeigen und haben sich auch nicht wirklich mehr getraut zu fragen, glaube ich. Es war halt der Deal, wir waren da frei. Und man hat schon gemerkt, das ist für sie jetzt sehr schwer. Ich meine, wenn man weiß, wie eine Firma ihr Außenbild immer massiv kontrolliert, dann ist das kein Wunder. Und später hat das dann der Zimmermann bestätigt. Am letzten Tag der Ausstellung hat er mich einmal ‚hergefischt‘ und gesagt: ‚Frau Zobl, Sie wissen schon, was das für ein Risiko für uns war.‘“ (Zobl)

Im Zuge der Kritik bzw. auch Selbstkritik, dass seitens der Berndorf AG mehr aus dem künstlerischen und zugleich sozial-kommunikativen Prozess mit der Belegschaft herauszuholen gewesen wäre, kommen die KünstlerInnen darauf zu sprechen, nicht ausschließlich mit einem eng gefassten Kunstanspruch, sondern ergänzend mit jenem auf „und soziale Praxis“ angetreten zu sein. Durch das Sichtbarmachen von Spannungsfeldern in den betrieblichen Strukturen könnten zumindest ansatzweise Lösungen aufgezeigt werden; beispielsweise dadurch, indem das vorhandene praktische Wissen der Beschäftigten zur Verbesserung suboptimaler Arbeitsroutinen besser genutzt wird. Aufgrund ihrer ausgedehnten Gespräche mit MitarbeiterInnen in den unterschiedlichsten Bereichen sind den Künstlern mehrmals Abläufe geschildert worden, die gelinde gesagt nicht optimal ineinandergreifen. Halb ironisch, halb im Ernst versuchten sie mehrmals, Gelegenheiten zu nutzen, um darüber mit Vertretern des Managements ins Gespräch zu kommen. Beatrix Zobl führt zunächst ins Treffen, „dass wir einiges dazu sagen könnten. Wir hätten andere Kriterien, und trotzdem glaube ich, dass das einem Betrieb etwas bringen könnte“. Im Anschluss daran nennt Wolfgang Schneider ein Beispiel aus der Praxis:

„Dinge werden im Detail bei den Zeichnern gezeichnet und lassen sich dann aber aus verschiedenen Gründen schweißtechnisch nicht bewältigen ... Das sieht der Arbeiter nach einem halben Tag, dass der Plan so nicht gut umsetzbar ist. Und meistens hat er auch eine Idee, wie man das ohne Probleme und Einbußen verändern könnte. Und jetzt will er natürlich sein Wissen und seine Vorschläge loswerden – doch das ist unmöglich.“ (Schneider)

Bei derartigen Vermittlungsbemühungen mussten sie öfter als einmal erkennen, dass sie gerade an dem Punkt, wo sich Vertreter aus dem Management in ihrer eigenen Kernkompetenz herausgefordert fühlen könnten, an ihre Grenzen gelangt sind. Anders formuliert: dass ihnen als KünstlerInnen in solchen Auseinandersetzungen Wirtschafts- bzw. Managementkompetenz schlicht abgesprochen wurde. Dazu zwei Beispiele:

„Da habe ich mit dem S. telefoniert und er hat mir erzählt, dass der Unternehmensberater drinnen ist. Und dann habe ich im Scherz gesagt: ‚Na, hätten Sie uns beauftragt, dass wir das zusammenschreiben, was wir gesehen haben.‘ Und dann hat er gelacht und da war mir klar, in der Art, wie er lacht und reagiert hat: Diese Credibility haben wir für ihn nicht, dass der uns jetzt etwas sagen lassen würde.“ (Zobl)

„Also mit dem Zimmermann hat es ganz schön heftige Auseinandersetzungen gegeben, wo er dann einmal echt grantig geworden ist und gesagt hat: ‚Wenn Sie Ihren Idealplaneten gründen, dann melde ich mich hiermit als erster Bürger an. Da war er schon ziemlich genervt. (Zobl) [...] Er hat gemeint: ‚Ihr seid Naivlinge.‘“ (Schneider)

Gerade die dezente, aber vermutlich unmissverständliche Abwehr der Unternehmensverantwortlichen gegenüber praktischen Vorschlägen nervt die beiden KünstlerInnen im Interview sichtlich, und dies noch Jahre nach ihrem Einsatz in Berndorf. Inwieweit hier eine Überdehnung des eigenen Mandats vorgelegen ist, inwiefern dahin gehende Spielräume bei ausreichendem Insistieren tatsächlich vorhanden gewesen wären – oder inwiefern Hinweise von Zobl und Schneider ohnehin Gehör fanden, ist nachträglich nur schwer zu beurteilen. Jedenfalls ist die Überschreitung des Kunstfeldes zugunsten von

handlungsrelevanten Interventionen im fremden Feld ein leitendes Credo in der Arbeit der beiden KünstlerInnen. Das Verwehren dementsprechender Ambitionen ist aus nachvollziehbaren Gründen schwer zu verkräften.

Ebenfalls etwas genervt reagieren die beiden auf unsere Hinweise, dass in der Wahrnehmung mehrerer Belegschaftsmitglieder nur sehr eingeschränkt ein kritischer Zugang registriert wurde. Dem halten sie energisch entgegen, dass es nicht nur zahlreiche direkte Auseinandersetzungen mit Vertretern des Managements gegeben habe, sondern auch die künstlerische Auflösung ihrer Deutungen in der Ausstellung von expliziter Kritik durchzogen war: etwa über eine firmengemäße Adaption der sieben Todsünden; über Spruchbänder, in denen wechselseitige Vorwürfe zwischen Management und ArbeiterInnen abgebildet waren; oder in Form eines Videos einer Vorstandssitzung, das deshalb in der Werkhalle ausgestellt wurde, um zu signalisieren, dass sich das Management nur selten im Produktionsbereich blicken lasse u.a.m.

„Wir haben das ja getrennt – wir haben zuerst sehr viel eingesammelt und zugehört. Und dann in einem Nachfass-Teil mehr unsere eigene Meinung gesagt. Und das wurde halt scheinbar so getrennt im Sinne einer Neutralität wahrgenommen. Aber wir haben dezidiert gesagt, was wir von dem Ganzen halten und von Arbeitsverhältnissen, wo man das Gefühl hat, dass den Leuten die Lust vergeht. Aus meiner Sicht waren wir massiv kritisch, finde ich. Also vor allem mit den Strukturen und gerade mit den Managern ... Also wir haben es ja eher so gehalten, je weiter oben, desto härter sind wir geworden, aus meiner Sicht. Wenn das nicht so wahrgenommen wurde, tja. Vielleicht hätten wir noch einen Zahn zulegen müssen, aber die Hauptkritik war sicher die, dass man hier nur auf die Zahlen schaut – und die absolut setzt und dabei darauf vergisst, dass da Leute miteinander arbeiten und ihr Leben da verbringen.“ (Schneider)

Ein anderes Problem war die bereits erwähnte marginale Finanzierung für das Projekt, die nur aus einer öffentlichen Kunstförderung bestand. Wesentlicher Grund dafür war der Deal zugunsten maximaler künstlerischer Autonomie, wonach die Firma auf jegliche Form der Einflussnahme verzichtet, damit aber zugleich auf eine Abdeckung von Kosten der künstlerischen Arbeit. Die vage Idee, am Ende des Projekts dennoch einen Teil der Werke oder sogar das gesamte Oeuvre gegen Bezahlung im Unternehmen zu belassen, also zu verkaufen, ist aufgrund beiderseitiger Eitelkeiten nicht zustande gekommen. Freilich habe es dennoch eine Umwegrentabilität der Arbeit in Berndorf gegeben, handle es sich dabei doch um ein medial breit kommuniziertes Referenzprojekt. Danach befragt, ob bzw. ab wann ihnen denn bewusst geworden ist, dass die Freiheit im eigenen Vorgehen wohl einen Preis haben würde, nämlich das Risiko von zu wenig Commitment im Unternehmen, sprechen sie von einem expliziten Deal bzw. davon, unabsehbare Folgen dieses Deals selbstverständlich in Kauf genommen zu haben.

„Das war der Deal, der explizit ausgesprochene Deal.

I: Das hat euch nicht davon abgehalten, zwei Jahre in das Projekt zu investieren?

Nein, da haben wir eine ziemliche Besessenheit entwickelt, wie das halt mit künstlerischen Arbeiten so ist. Also nicht bei allen, aber bei manchen. Ich möchte noch etwas sagen zur Frage: „Hätte man den Prozess der Auseinandersetzung mit den Verantwortlichen anders führen sollen?“ Darüber haben wir natürlich nach-

gedacht. Wenn Wolfgang gesagt hat: ‚Es ist nicht mehr gegangen‘, dann stimmt das schon, ist aber trotzdem irgendwie nur die halbe Wahrheit. Weil ich glaube, wir wollten es so machen ... genau so, wie wir es gemacht haben. Wir wollten das ohne Gefahr einer Abmilderung oder Adaption unserer eigenen Sicht machen.“ (Zobl)

Abschließend und durchaus selbstkritisch verhehlen Zobl und Schneider dennoch keineswegs, da und dort suboptimal vorgegangen zu sein oder strategische Fehler begangen zu haben, beispielsweise mit ihrer Unterbrechung des Projekts gerade in der Phase, als es gut zu laufen begonnen hatte. Vermerkt wird auch, dass es nicht leicht gefallen sei, trotz des Vorsatzes auf einen objektiven Blick auf das betriebliche Geschehen eigene Vorurteile im Zaum zu halten:

„Ich hatte schon sehr viele Vorurteile, als wir da rein sind, ich habe mich natürlich bemüht, die nicht zu haben, nicht zu beurteilen, geht eh nie. [...] Da hast du eine Meinung und sollst auf Distanz bleiben, weil es mehr ums Strukturelle geht...“ (Zobl)

Nach einem weiteren Durchspielen der mehrfach paradoxen Anforderungen, denen sich die beiden KünstlerInnen in diesem Projekt ausgesetzt haben, gelangen sie in einem Resümee zu einer Art Auflösung des Rätsels „Warum Company?“. Ein zusätzlicher Reiz im Berndorf-Projekt habe darin bestanden, mit großer Lust gewissermaßen anti-ökonomisch zu arbeiten, d.h. ein total durchökonomisiertes System wie einen Industriekonzern mit der eigenen Arbeitsweise zu konfrontieren. Hier klingt ein Motiv von Self-Empowerment (nicht nur in der Kunst) durch, sich ungeachtet aller äußeren Handlungszwänge nicht davon abhalten zu lassen, derartigen Imperativen gleichsam den Stindefinger zu zeigen, und das auf Augenhöhe. Klar, das ist anstrengend, aber gelohnt scheint sich das Experiment Berndorf in den Augen von Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider allemal zu haben.

„Komplett anti-ökonomisch zu arbeiten war schon auch ein großer Reiz dort. [Andererseits] war das eine unglaubliche Überforderung und Überdehnung. Also wir haben es halt zu weit getrieben mit diesem: ‚Ach, wir zeigen Euch, wie man sozusagen auf die Ökonomie schießt‘, weil, die Ökonomie schießt zurück, kann man nur sagen. Und sehr heftig, ja (lacht).“ (Schneider)

„Aber eines muss ich auch sagen. Gestern war eine Diskussion [Anm.: Kunstdiskussion in Wien], und da habe ich mir dann gedacht: wer am Podium macht noch irgendetwas ohne Auftrag und Geld; von denen, die da sitzen. Das hat mich dann an’zipft. [...] Diese Freiheit möchte ich immer haben, dass ich wieder einmal etwas tue, wo mir niemand auch nur irgendetwas dafür gibt, ja. Das ist total wichtig. Ich will nicht so eine Künstlerin werden, die nur noch dann in Aktion tritt, wenn Kunst im öffentlichen Raum bezahlt wird.“ (Zobl)

### 3.5. Zusammenfassung

Ein Experiment ist eine Versuchsanordnung mit offenem Ausgang. Vieles gelingt, einiges nicht, manche Potentiale werden ausgeschöpft, andere weniger. Die erzielten Erfahrungen sollten dazu anregen, das Experiment zu wiederholen, unter genauerer

Planung der Versuchsanordnung. In etwa so lautet das Fazit unseres Versuchs der Rekonstruktion des mit Unterbrechungen ca. zweijährigen Schaffens von Beatrix Zobl und Wolfgang Schneider in ihrem Kunstprojekt „COMPANY. Arbeiten in Berndorf“. Die wichtigste Erkenntnis (für uns) ist dabei weniger der Umstand, dass Kunst, die mit dem Zusatz „und soziale Praxis“ auftritt, mit Irritation, Unverständnis oder gar Widerstand seitens der Adressaten zu rechnen hat – dies ist in vielen Fällen vielmehr vorauszusetzen, d.h. Teil der Versuchsanordnung. Relevanter ist dagegen, anhand eines Fallbeispiels zu registrieren, wie voraussetzungsvoll der Anspruch auf das Generieren feldübergreifender, d.h. den Kunstrahmen überschreitender Wirkungen faktisch ist. Dies gilt besonders dann, wenn der Adressatenkreis nicht unspezifisch mit „Öffentlichkeit“ umschrieben wird, sondern aus einer benennbaren Gruppe von Akteuren eines bestimmten sozialen Raums besteht, in diesem Fall der Belegschaft eines Unternehmens. Die Ambition, über künstlerische Ausdrucksformen tatsächlich Diskurse in diesem sozialen Raum anzuregen, benötigt viel Kompetenz, Energie, Frustrationstoleranz und zudem glückliche Umstände, um wie auch immer zu definierende „nachhaltige“ Effekte zu entfachen. In der Analyse des Projekts „Company“ entstand der Eindruck, dass die vage ausgedrückte Zielsetzung, innerhalb der Belegschaft Diskurse in diesem Betrieb anzuregen, aus Sicht der Adressaten irgendwo auf halbem Weg stecken geblieben ist: in einer durchaus beachtlichen, dennoch überwiegend individuell-kontemplativen Rezeption des Werks, sofern man/frau dafür Interesse aufbringen wollte.

Das 2007 initiierte und etwa zwei Jahre dauernde Kunstprojekt entstand über die Einladung des Haupteigentümers der Berndorf AG an die beiden KünstlerInnen, einen Unternehmensteil mit künstlerischen Mitteln zu beforschen. Die dahin gehende Arbeit in einem Unternehmen bedeutete für die beiden KünstlerInnen Neuland und war auch deshalb offen-experimentell angelegt, d.h. ohne exakt festgelegten Projektplan oder Zeitrahmen. Außerdem dürfte die Klärung des Projekt*status* nur unzureichend erfolgt sein, zum Beispiel in Bezug auf Regelungen zur Honorierung seitens des Unternehmens. Einigermaßen definiert war lediglich der anvisierte Output, der darin bestehen sollte, auf Basis von Beobachtungen und Interviews im Unternehmen Installationen mit Fotografien, Videos und Tondokumenten zu verschiedenen Facetten des Betriebsgeschehens her- und auch auszustellen.

Der in sechs Interviews mit Mitgliedern des Unternehmens eingeholte Grundtenor zu diesem Kunstprojekt war überwiegend positiv-wohlwollend, auch deshalb, weil es sich um eine außergewöhnliche Aktivität weit jenseits des im Betrieb Üblichen handelte. Dennoch konnten oder wollten sich viele offenbar nur eingeschränkt auf die von Zobl und Schneider produzierte Kunst einlassen und dauerte es zudem längere Zeit, bis man/frau sich ein Bild vom Vorgehen der KünstlerInnen machen konnte. Neben Eingeständnissen, dass die Rezeption im Sinn der Decodierung der Kunstwerke aufgrund z.T. traditioneller Kunstverständnisse auch Ratlosigkeit hervorgerufen hat, erhielten wir verschiedene Hinweise, die als konstruktive Manöverkritik zu deuten sind:

- in der Belegschaft herrschte relativ lange Zeit Unklarheit über das künstlerische Vorgehen, den Zeitrahmen, die Rolle der Adressaten und anvisierte Ergebnisse;

- es gab eine mehrmonatige Projektunterbrechung, durch die das aufgebaute Interesse zwischenzeitlich wieder erlahmte;
- Potentiale, die in der künstlerischen Arbeit mit den Adressaten liegen, um diese für etwas zu interessieren, dürften nur in Ansätzen ausgeschöpft worden sein;
- am Ende des Projekts gab es Meinungsverschiedenheiten mit den Unternehmensverantwortlichen über den Ankauf von Kunstwerken, zu dem es dann nicht kam; aus Sicht der befragten Beschäftigten wurde wenig „Bleibendes“ zurückgelassen, wodurch die Erinnerung an „Company“ bei vielen bald wieder verblasste.

Als Gründe für die mangelnde Beteiligung der Beschäftigten an (betriebs-)öffentlichen Aktionen wie der Ausstellung 2009 oder der Theaterperformance 2011 identifizierten wir neben dem Ausscheiden des eigentlichen Projekt-Mentors aus dem Vorstand eine spezifische Organisationskultur, die zufolge sich des Interesse an Betriebsaktivitäten außerhalb der Arbeitszeiten im engen Rahmen hält („Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps“); darüber hinaus ein zu geringes Commitment der Unternehmensverantwortlichen, das wiederum eine Folge der zu unspezifischen Auftragsklärung gewesen sein dürfte („was nichts kostet, ist nichts wert“).

Als Resümee ist begründet anzunehmen, dass das Kunstprojekt „Company“ in der Firma Berndorf nur wenige bleibende Spuren hinterlassen hat. Freilich sind Vergleiche mit künstlerischen „Best-Practice“-Beispielen in Unternehmenskontexten aufgrund anders gelagerter Ausgangs- und Rahmenbedingungen müßig bis unfair. Die manchen künstlerischen Initiativen attestierte Wirkung, mit einer Intervention eine signifikante Veränderung von Facetten der Betriebskultur herbeigeführt zu haben, dürfte in diesem Fallbeispiel jedenfalls nicht eingetreten sein.<sup>19</sup> Das Fallbeispiel zeigt außerdem auf, dass mit bestimmten Entscheidungen wie z.B. der Sicherung der eigenen künstlerischen Unabhängigkeit (vs. Auftragsarbeit) Festlegungen verbunden sind, die in weiterer Folge ein Eigenleben entwickeln und von den Künstlern nur mehr bedingt revidierbar sind.

Eine Bewertung der über Kunst hinausgehenden Wirkungen des Projekts „Company. Arbeiten in Berndorf“ ist auch aufgrund der heterogenen Interpretationen durch die befragten Akteure respektive unscharf verlaufender Linien in Bezug auf Sympathien / Antipathien schwierig. Auffällig war, dass die meisten der befragten Firmenmitglieder Probleme damit hatten anzuführen, wer der eigentliche Adressat war: die Belegschaft, oder Teile davon? Oder die Kunstöffentlichkeit? Dieses Vakuum wurde im Lauf des Prozesses durch die faktische Patenschaft des Betriebsratsvorsitzenden etwas ausgefüllt und damit implizit in Zuschreibungen wie Management vs. Belegschaft umcodiert. Dennoch wurden damit keine Grenzmarkierungen wie „für uns“ oder „nicht für uns“ gesetzt, was wohl auch nicht im Sinn der KünstlerInnen gewesen wäre. Ungeachtet dessen entstanden im Laufe des Projektfortgangs Vor- und Werturteile, die ungeachtet

<sup>19</sup> Vgl. z.B. einschlägige Kunstprojekte in Unternehmen, etwa in der Firma Gaulhofer in der Steiermark. Geschäftsführer Manfred Gaulhofer berichtete bei einer Veranstaltung zu Kunst und Wirtschaft am 26.4.2012 im Semper-Depot in Wien mit viel Enthusiasmus über eine Arbeit des Künstlers Werner Reiterer bei Gaulhofer; andererseits über ein im Unternehmen inszeniertes Theaterstück des Krimi-Bestesllerautors Henning Mankell.

der künstlerischen Qualität der Arbeiten nur schwer zu durchbrechen waren. Im Laufe der Monate dürfte sich eine stille Koalition zwischen den beiden KünstlerInnen, dem Betriebsrat und Teilen der Belegschaft herausgebildet haben, was angesichts der subversiv-ironischen Inhalte einiger Videoinstallationen über „die da oben“ auch nicht überrascht. In der Gegenüberstellung der Interviews zeigt sich, dass sich insbesondere ein befragter Arbeiter positiv über das Kunstprojekt äußerte und dabei vor allem den von Zobl und Schneider dokumentierten Wert der manuellen Arbeit hervorhob. Doch ungeachtet der Sympathie für das Wirken von Zobl und Schneider reichte diese offenbar nicht aus, um selbst Zeit für öffentliche Präsentationen der Werke zu finden.

Wenn gleich die Anzahl an Kunstprojekten, die in und mit Unternehmen erarbeitet werden, zunimmt (vgl. z.B. Schnugg 2010, Darso 2004, Antal 2009) – angesiedelt auf einer Bandbreite von autonomer Kunst bis hin zu künstlerischen Dienstleistungen –, scheint die Einlösbarkeit von autonomer Kunst im Unternehmensrahmen, wie in diesem Beispiel dargestellt, hoch voraussetzungsvoll und dementsprechend selten zu sein; etwa gegenüber Kunst als vorsätzliche Irritation in Projekten der Organisationsentwicklung. Insbesondere im Fall einer Orientierung an unteren Hierarchieebenen im Unternehmen, in Kombination mit einer emanzipatorischen Grundhaltung in der Betrachtung derselben, liegt viel latentes Konfliktpotential. Eine derartige Sichtweise liegt in der Regel quer zur herrschenden betrieblichen Organisationskultur, der zufolge nur formell gültige Instanzen wie bestenfalls ein Betriebsrat semi-öffentliche Kritik vortragen können, ohne mit Sanktionen rechnen zu müssen. Von einzelnen Mitgliedern wird dagegen erwartet, die offizielle Agenda zumindest halbherzig mitzutragen, jedenfalls nicht öffentlich dagegen zu opponieren. Kunstprojekte dieses Zuschnitts, die tatsächlich den Weg in das Unternehmen schaffen, müssen damit rechnen, dass sich um sie herum eine Eigendynamik mit Zuschreibungen etabliert, die sie nur teilweise selbst steuern können. Das Risiko liegt je nach Zuschreibung, die mangels anderer Einordnungen sehr formelhaft ausfallen kann – „für die oben“ oder „für die unten“ – darin, dass die anvisierte Gruppe ihre Beteiligung zurückhält. Mangelndes Feedback in der Belegschaft manifestiert sich z.B. in der fehlenden Zeit für eine intensivere Beschäftigung mit der gebotenen Kunst, mangelndes Feedback des Managements manifestiert sich im möglichst unauffälligen Boykottieren des Projektes.

Damit vergleichbare Erfahrungen schildert die Ethnologin Gertraud Koch von der Zeppelin University in Friedrichshafen, die in einem Lehrforschungsprojekt an einem Unternehmensstandort der Daimler AG ein jahrzehntelang angesammeltes Archiv in einer Abteilung für betriebliche Bildung in ein Museums-Format übersetzen sollte. Der Fokus war auf Arbeiterkulturforschung gerichtet, zugleich sollte das Museum die Unternehmenskultur stützen. Die Autorin beschreibt wie folgt einen Grundkonflikt bei einer Orientierung an „unterbürgerlichen Gruppen“ im Unternehmen und einer zugleich emanzipatorischen Grundhaltung diesen gegenüber:

„In dieser Orientierung ist eine gewisse Subversivität angelegt, verhält sie sich doch konträr zu den formellen und informellen Hierarchien im Unternehmen, indem sie qua Aufmerksamkeit und emanzipatorischer Forschungshaltung jene aufwertet, die am unteren Ende von Macht und Einfluss angesiedelt sind. Ich würde sogar so weit gehen, den Standpunkt zu vertreten, dass erst dieses Element



tatsächlich valide Einsichten in die unterbürgerlichen Arbeitskulturen ermöglicht. Die entsprechenden Gruppen öffnen sich erst für den Forschungsprozess, wenn Vertrauen entstanden ist und ein eigener Nutzen bei der Beteiligung gesehen wird. Es ist zudem kaum vermeidbar, dass in einer derart angelegten Forschung direkt oder indirekt herrschafts- und systemkritische Momente zu Tage treten, die üblicherweise in den Prozessen, Konventionen und Sprachregelungen naturalisiert, folglich der organisationalen Diskursfähigkeit entzogen sind.“ (Koch 2010, 446f)

Die abschließende Empfehlung an das Duo Zobl und Schneider läuft darauf hinaus, die gesammelten Erfahrungen im Projekt „Company“ für weitere künstlerische Arbeiten in Organisationskontexten zu nützen, d.h. nach Nachfolgeprojekten Ausschau zu halten und diese im Fall der Realisierbarkeit etwas eingehender zu planen. Denn in vielen Interviewpassagen unserer Gespräche klang sehr wohl der Tenor durch, dass Kunstschaffende im Unternehmen durchaus produktive Irritationen erzeugen oder vorhandene Differenzen sichtbar machen können. Gerade durch die Fremdheit entsteht ein spezifisches Gespür für die Eigenartigkeit bestimmter Routinen in Organisationen, die entlang der Standardrezepte der Unternehmensberatung gar nicht erst in den Blick kommt.



## 4. **FALLSTUDIE SOG. THEATER**

Die vorliegende Fallstudie analysiert die Arbeit der freien Theatergruppe SOG. THEATER, im speziellen ein 2010 und 2011 in der niederösterreichischen Gemeinde Grafenbach-St.Valentin durchgeführtes Projekt mit dem Titel „Frauen.Arbeit“, dessen öffentliche Schlussveranstaltung von Mitgliedern des Forschungsteams besucht wurde. In diesem Rahmen wurden verschiedene Gespräche mit SOG-Teammitgliedern und auch mit BesucherInnen geführt. In weiterer Folge konnten mehrere Mitglieder von SOG. THEATER für ausführliche Leitfadeninterviews gewonnen werden, insbesondere die Leiterin Margarete Meixner. Zur Erweiterung des Blickwinkels wurde darüber hinaus eine Theaterpädagogin befragt, die nicht für SOG arbeitet, aber teilweise im selben Feld tätig ist. Zusätzliche Recherchen erfolgten über das Internet und Kontaktaufnahmen per e-mail.

SOG. THEATER, das als Untertitel „Zentrum für Theaterpädagogik und strategische Inszenierung“ führt, ging aus einer niederösterreichischen Frauentheatergruppe hervor, ist als Verein organisiert und wurde 1999 gegründet. Derzeit sind 10 bis 15 Personen ständige Mitglieder des SchauspielerInnenteams. AuftraggeberInnen sind zum einen öffentliche AkteurInnen und FördergeberInnen wie Schulen, Gemeinden oder das Land Niederösterreich. Zum anderen wird SOG. THEATER auch in Organisationen und bei Kongressen und Tagungen tätig.

Die Fallstudie ist wie folgt strukturiert: Zunächst erfolgt eine kurze Darlegung der wichtigsten von SOG verwendeten Theaterformen und -ansätze, teilweise unter Einbeziehung von Kurzdarstellungen beispielhafter Projekte. Im Anschluss daran wird näher auf das Projekt Frauen.Arbeit eingegangen, bevor die Arbeit von SOG. THEATER auf ihr Kunstverständnis, sowie ihre mögliche Empowerment-Wirkung befragt wird. Abschließend folgt eine Zusammenfassung der Fallstudie.

### 4.1. **Ansätze in der Arbeit von SOG. THEATER**

#### *Forumtheater*

Der Ansatz des Forumtheaters wurde in den 1970er Jahren entwickelt und geht auf den brasilianischen Regisseur, Autor und Theaterpädagogen Augusto Boal zurück, für den es einen Schlüsselansatz in seinem auf politischen und gesellschaftlichen Wandel gerichteten Lebensprojekts eines „Theaters der Unterdrückten“ bildete. Dieses ist wesentlich durch Paulo Freires „Pädagogik der Unterdrückten“ inspiriert, die u.a. die dialogische Aufhebung der Differenz zwischen LehrerInnen und SchülerInnen intendiert. Forumtheater ist zweiteilig strukturiert: Zu Beginn wird von SchauspielerInnen eine Szene dargestellt, die eine allgemein-gesellschaftliche oder spezifisch für das jeweilige Publikum relevante Problematik situativ zugespitzt veranschaulichen soll,

wobei die Szene jeweils in problematischer Weise endet, etwa gewaltsam oder in einem ungelösten Konflikt. Anschließend beginnt die Szene nochmals von vorn, wobei das Publikum aufgefordert wird, ins Geschehen auf der Bühne einzugreifen, indem, unterstützt durch eine/n ModeratorIn, gemeinsam nach alternativen Möglichkeiten gesucht wird, die Szene weiterzuspielen. Szenen werden von SchauspielerInnen und Personen aus dem Publikum gemeinsam umgesetzt, wobei das Spiel jederzeit durch Diskussion bzw. Vorschlag und Umsetzung weiterer Möglichkeiten unterbrochen werden kann. Als Augusto Boal in den 1990er Jahren einige Jahre Stadtrat in Rio de Janeiro war, entwickelte er das Forumtheater in Richtung eines sogenannten legislativen Theaters weiter. Dabei wurden gemeinsam mit Bürgerinitiativen Darstellungen politischer Probleme erarbeitet und der Öffentlichkeit in der Form des Forumtheaters vorgestellt. Die dabei gesammelten Anregungen wurden als direkter Input für Gesetzesvorschläge verwendet.

Sichtbar werden soll durch Forumtheater die Vielfalt an Ansatzpunkten, konstruktiv mit einem Problem umzugehen. Wenn dabei eine für alle akzeptable Lösung gefunden werden kann, ist dies das Resultat eines gemeinsamen Such- und Diskussionsprozesses und nicht die Folge einer von der Bühne aus unilateral aufoktroierten Sichtweise. Zugleich soll auf diese Weise die Problemlösungskompetenz der TeilnehmerInnen für diese selbst erfahr- und nutzbar werden:

„Es gibt nicht nur eine Möglichkeit, bei schwierigen Situationen etwas zu verändern. Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten. Das ist der eine Hintergrund. Und der andere ist die Prämisse: es gibt viele Kompetenzen von den Zuschauern, die da sind. Man braucht nicht glauben, nur eine Person vorne weiß, wo es langgeht. Zum Thema Partizipation, Empowerment ist das ja etwas Wichtiges, zu erkennen: Da gibt es kompetente Menschen. Also die Menschen, die gekommen sind, sind kompetent und haben durch dieses Theater die Möglichkeit, ihre Kompetenz zu zeigen.“ (Interview M. Meixner)

SOG. THEATER setzt Forumtheater vor allem in der Arbeit mit Jugendlichen im Schulbereich und in Organisationen ein. Bei Jugendlichen geht es dabei oft um die Sichtbarmachung und Bearbeitung typischer alltäglicher Konfliktsituationen, aber auch gesellschaftlicher Problematiken, etwa sexueller Belästigung oder Geschlechtergerechtigkeit, in Organisationen z.B. um den Umgang mit schwierigen KundInnen. Auch legislative Theaterprojekte werden umgesetzt – so gab es 2009/2010 in Bad Vöslau in Zusammenarbeit mit der dortigen Sportmittelschule ein Projekt unter dem Titel „Respect.act“. Sein Ziel war es, Bad Vöslauer Jugendliche mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund über verschiedene Workshopangebote (Theater, Musik, Fotografie) miteinander ins Gespräch zu bringen, ihre Anliegen genauer kennenzulernen und diese im Rahmen einer abschließenden Jugendkonferenz direkt mit politischen VertreterInnen der Gemeinde zu diskutieren. Die dabei gefassten Beschlüsse wurden anschließend im Bad Vöslauer Gemeinderat behandelt.

Für die Auswahl und Darstellungsweise der jeweiligen Spielsituation in Forumtheaterstücken sind hauptsächlich Gespräche mit den AuftraggeberInnen bzw. Mitgliedern der jeweiligen Zielgruppe maßgeblich, die im Vorfeld geführt werden. Diese Vorbereitung ist für den letztendlichen Erfolg der Vorführung von großer Bedeutung:

„Wenn die Leute, die im Publikum sitzen, das kennen, was da gezeigt wird, dann ist immer eine hohe Beteiligung.“ (Interview M. Meixner)

Ebenso wichtig hierfür ist laut Margarete Meixner die Schaffung eines Rahmens, der für die TeilnehmerInnen das Vertrauen schafft, sich intensiv mit der jeweiligen Thematik auseinanderzusetzen und sich in exponierter Weise an Diskussion und schauspielerischer Umsetzung zu beteiligen. Dies setzt eine aktive Spielleitung voraus, die beispielsweise verhindert, dass jemand bloßgestellt wird oder die Diskussion aus dem Ruder läuft. Ebenso muss seitens der Spielleitung darauf geachtet werden, dass der vom Setting vorgegebene Rahmen nicht verlassen wird. Handelt es sich beispielsweise um ein Seminar zur Teamentwicklung in einem Organisationskontext, so erscheint es zwar wünschenswert, dass die TeilnehmerInnen sich exponieren, dabei muss jedoch im Auge behalten werden, dass sie nach Ende des Seminars wieder miteinander arbeiten müssen, womit die Abgrenzung zwischen Organisationsentwicklung und therapeutischen bzw. Selbsterfahrungs-Settings angesprochen ist. Wie von Margarete Meixner betont wird, erfordert der adäquate Umgang mit derartigen Grenzziehungen nicht nur künstlerische, sondern in mindestens gleich großem Ausmaß soziale, im engeren Sinn auch beratende Kompetenzen. An der Schnittstelle dieser unterschiedlichen Kompetenztypen sieht sie die Arbeit von SOG. THEATER zu großen Teilen angesiedelt.

Leider war es uns nicht möglich, eines der Forumstheaterprojekte von SOG. THEATER zu beforschen; angesichts der Zielgruppen (häufig Jugendliche, Organisationen) ist hier grundsätzlich von einem geringeren Öffentlichkeitsgrad auszugehen als bei Playbacktheater- oder Erinnerungstheaterprojekten (siehe unten).

### *Playbacktheater*

Playbacktheater geht auf alte Traditionen des Erzähltheaters zurück; darüber hinaus sind auch traditionelle Gemeinschaftsrituale, sowie der psychotherapeutische Ansatz des Psychodramas zu seinen Wurzeln zu zählen. In seiner heutigen Form wurde es 1975 vom US-amerikanischen Theaterpädagogen Jonathan Fox, sowie dem Musiker und politischen Aktivist Jo Salas entwickelt. Die Grundidee von Playbacktheater besteht darin, dass Personen aus dem Publikum Geschichten bzw. eigene Erlebnisse, ggf. aber auch Phantasien oder Träume erzählen; anschließend werden diese unter Verwendung unterschiedlicher Techniken von einem SchauspielerInnenteam spontan dramatisch umgesetzt und dargestellt. Je nach Setting werden die Erzählungen dabei thematisch gesteuert oder die TeilnehmerInnen sind in dieser Hinsicht völlig frei. Teilweise kann die erzählende Person auch bestimmen, wer aus dem Kreis der SchauspielerInnen welche Rolle übernehmen soll. Sie kann auch nach Ende der Spielszene um ein Feedback an die SchauspielerInnen gebeten werden.

Die Zielsetzungen von Playbacktheater werden meist zugleich auf individueller und gemeinschaftlicher Ebene verortet: Der/die Einzelne soll in der Einzigartigkeit seiner Erfahrungen und Erinnerungen gewürdigt und dadurch gestärkt werden; die dramatische Umsetzung des Erzählten kann ihm/ihr dabei auch neue Perspektiven auf die eigene Erfahrung eröffnen, ihm die Integration potentiell inkohärenter Wertvorstellungen ermöglichen. Zugleich soll der rituelle Charakter der Theatersituation die gemein-

schaftliche Verbindung beim Publikum vertiefen, indem individuelle Erlebnisse durch die spontane Dramatisierung geteilt und so potentiell auch als überindividuell gültig bzw. typisch erfahrbar werden. Dauber (2008) unterscheidet vier Dimensionen von Playbacktheater: eine inhaltliche Dimension, in deren Mittelpunkt die individuelle Innenperspektive steht; eine rituelle Dimension (kollektive Innenperspektive); eine künstlerische Dimension (individuelle Außenperspektive); sowie eine soziale Dimension (kollektive Außenperspektive).

Die Beschreibungen von Playbacktheater auf einschlägigen Internetseiten sind oft durch eine recht aufgeladene Sprache gekennzeichnet, die durch die Verwendung von Begriffen wie Ritual, Heilung, Stärkung, Würdigung und Transformation einen hohen Anspruch an die Potentiale von Playbacktheater, aber auch ein hohes Ausgangsniveau an Verzauberung im Blick auf zwischenmenschliche Angelegenheiten erkennen lässt.

Seit den 1970er Jahren wurden in zahlreichen Ländern Theatergruppen gegründet, die in irgendeiner Weise mit Playbacktheater arbeiten, so auch im deutschsprachigen Raum. Es gibt mittlerweile auch mehrere internationale Netzwerke zur Förderung des Austauschs zwischen den einzelnen Gruppen. Von SOG. THEATER wird Playbacktheater im gesamten Spektrum an Projektsettings eingesetzt, von Schulen und Universitäten über die Begleitung von Kongressen und Tagungen bis zum Organisations- und Beratungskontext.

### *Erinnerungstheater*

Erinnerungstheater („Reminiscence Theatre“, Pam Schweitzer) ist eine relativ neue Form von Theaterarbeit mit älteren Menschen, die ihnen über unterschiedliche methodische Zugänge Möglichkeiten eröffnen will, Rückschau auf ihr Leben zu halten und ihre Erfahrungen wertschätzend rückgespiegelt zu bekommen. Vorgangsweisen und Zielsetzungen entsprechen dabei teilweise dem bereits dargestellten Paradigma des Playbacktheaters. Es gibt aber auch Ansätze, die eher in die Richtung der Erarbeitung einstudierbarer Stücke auf Basis von Erinnerungsinputs mit den älteren Menschen als DarstellerInnen gehen.

SOG. THEATER bietet Erinnerungstheater-Workshops in Altenheimen und anderen SeniorInneneinrichtungen an. Ein Projekt, das sich zu einem wiederholt realisierten Angebot entwickelt hat, thematisiert über Playbacktheater den Umgang mit Demenz und den daran Erkrankten, wozu auch eine Broschüre entwickelt wurde („Das Theater mit der Demenz“). Eine dieser Realisierungen (ein Workshop primär für pflegende Angehörige in einem Wiener Geriatriezentrum) wurde von Margarete Meixner im Rahmen ihrer Master Thesis für eine Mediationsausbildung mittels Fragebogenerhebung und qualitativen Interviews genauer untersucht. Dabei zeigte sich, dass die Spiegelungen der berichteten Erfahrungen über Playbacktheater überwiegend sehr gut bewertet wurden, vor allem in den qualitativen Interviews. In den Fragebögen wurde jedoch auch vereinzelt leichte Skepsis erkennbar. Besonders positiv wurden die Aspekte Würdigung und Humor innerhalb der Playbacktheaterelemente beurteilt.

### *Theater im Museum, living history*

Hierbei handelt es sich seitens SOG. THEATER um ein relativ neues Angebot zur Bespielung von Museen und Ausstellungen. Im Mittelpunkt steht dabei die theatralische Umsetzung der jeweiligen Ausstellungsinhalte in teils eher frontaler, teils interaktiver Form.

Den von SOG. THEATER angewandten Ansätzen ist gemeinsam, dass sie auf eine aktivierende Einbeziehung des Publikums setzen und auf diese Weise einer Hierarchisierung zwischen DarstellerInnen und Publikum entgegenwirken wollen. Zugleich sind sie sehr deutlich an der seriösen Vermittlung von Inhalten wie auch an konkret emanzipatorischen Wertsetzungen orientiert. Dies unterscheidet sie, und damit die Arbeit von SOG. THEATER, von prononciert unterhaltungsorientierten Angeboten im Bereich des Improvisationstheaters (vgl. Theatersport).

#### **4.2. Projekt Frauen.Arbeit**

Ein Beispiel für den Einsatz von Playbacktheater und zugleich Erinnerungstheater bei SOG. THEATER bildet das bereits eingangs erwähnte Projekt Frauen.Arbeit, das im Rahmen des niederösterreichischen Viertelfestivals gefördert und umgesetzt wurde. Ziel des Projekts war es, die lange Tradition weiblicher Erwerbstätigkeit in der Industrie im niederösterreichischen Industrieviertel am Beispiel der Gemeinde Grafenbach-St.Valentin, bei der es sich zugleich um die Heimatgemeinde von Margarete Meixner handelt, mit den Mitteln des Erinnerungs- und Playbacktheaters zu thematisieren. Der eigentlichen Theaterarbeit war dabei eine ausgedehnte Erhebungsphase vorgeschaltet. Dafür wurden zunächst 13 jüngere Frauen aus der Gemeinde als Interviewerinnen gewonnen und mit ihnen gemeinsam ein Befragungsleitfaden entwickelt. Auf dessen Basis wurden mit 30 Frauen aus drei Generationen, die in umliegenden Industriebetrieben tätig waren oder noch sind, ausführliche Interviews durchgeführt. Die Einbeziehung der Beteiligten über den gesamten Prozess war dabei von großer Bedeutung:

„Wir haben ja da Frauen aus allen sechs Katastralgemeinden von vorneherein miteinbezogen. Also nicht wir haben etwas gemacht, kommen hin und sagen: ‚Wir haben so was Gutes, kommt und schaut euch das an!‘ Das war nicht das Konzept. Sondern das Konzept war: ‚Wir kommen und laden euch ein zum Mitreden und zum Mitbestimmen von vorneherein‘.“ (Interview M. Meixner)

Die Interviews waren, vor allem bei den älteren Befragten, zunächst auf die sachliche Rekonstruktion der Arbeitserfahrungen der Befragten fokussiert, d.h. es ging in einer historiographisch orientierten Weise darum, Arbeitsalltag und -umfeld der befragten Frauen möglichst detailliert zu erfassen. Wichtige Aspekte waren dabei z.B. Arbeitsbelastungen, das Klima im Betrieb zwischen KollegInnen und gegenüber der Geschäftsführung oder auch der tägliche Arbeitsweg und wie er unter den damaligen Umständen zurückgelegt wurde. Zugleich waren aber auch die familiären Hintergründe und die persönlichen Sichtweisen und Erfahrungen der Frauen Thema der Interviews. In der Projektbroschüre werden die Interviews nach Themen gruppiert und in verdichteter

Form auszugsweise wiedergegeben, was durchaus ähnliche Eindrücke hervorruft wie die Lektüre einer auf qualitativen Interviews basierenden sozialwissenschaftlichen Studie:

„Anfangs ging ich von Penk zu Fuß nach Wimpassing und dann wieder nach Hause, dafür brauchte ich etwa zwei Stunden. Meistens war ich nicht alleine unterwegs, es bildeten sich Gruppen von Männern und Frauen, die den Weg gemeinsam gingen. Vom ersten Monatslohn kaufte ich mir dann ein Moped. Da das Geld nicht ausreichte, habe ich mir von meinen Großeltern den Rest ausgeborgt. Leider konnte man im Winter kaum mit dem Moped fahren, da es zu dieser Zeit sehr viel Schnee und Verwehungen zwischen Wimpassing und Oberdanegg gab. So wurde der Weg zu dieser Jahreszeit fast immer zu Fuß zurückgelegt.“ (Broschüre Frauen.Arbeit, 16)

„Meine Eltern sind beide taub gewesen, ich hatte sieben Geschwister. Die Frage nach einer Lehre hat sich für mich nie gestellt, da ich auch meinen Beitrag zum Unterhalt der Familie leisten musste. Meine Mutter hatte vor der Geburt der Kinder auch in der Semperit gearbeitet und so versuchte ich dann, ebenfalls dort aufgenommen zu werden. Dank Interventionen von Pfarrer Beck bekam ich die Stelle, das war im Jahr 1935. Von da an ging ich fast täglich in ‚die Bude‘, so nannten wir die Semperit.“ (Broschüre Frauen.Arbeit, 13)

„Ich habe 27 Jahre in der Weberei Schillinger gearbeitet. Eine Webmaschine konnte bis zu 10.000 Fäden nebeneinander haben. Es war zwar keine Akkordarbeit, aber die Maschinen mussten immer laufen. Dabei machten sie einen Riesenlärm. Man musste acht Stunden stehen oder laufen, dazwischen mit einer Viertelstunde Pause. Im Sommer konnte es durch die niedrigen Räume unerträglich heiß werden. Wenn man auf die Toilette musste oder Nasenbluten bekam, sagte man: ‚Ich habe die Krot, schick mir wen‘. Damit meinten wir, dass wir kurz weg mussten von der Maschine und jemanden brauchten, der einspringt.“ (Broschüre Frauen.Arbeit, 19)

Die theatralische Umsetzung der Gesprächsinhalte erfolgte zweistufig: Zunächst gab es ein halböffentliches Erzählcafé mit Playbacktheater nur für die befragten Frauen und ihre Interviewerinnen. Daran anschließend fand als Abschlussveranstaltung des Projekts eine öffentliche Aufführung im Saal des örtlichen Gasthauses statt. Bei dieser waren auch Mitglieder unseres Projektteams anwesend. Dabei fiel zunächst auf, wie gut besucht die Veranstaltung war; es entstand der Eindruck, dass es sehr gut gelungen war, nicht nur die Zielgruppe, sondern die gesamte örtliche Bevölkerung vom Projekt und seinen Zielsetzungen zu überzeugen.

Der Abend selbst folgte, nach einer kurzen Einleitung mit Vorstellung des Projekts durch Margarete Meixner, die auch als Spielleiterin fungierte, dem oben skizzierten Playbacktheater-Setting, d.h. die Spielleiterin lud das Publikum ein, eigene Erlebnisse, Geschichten und dergleichen im Zusammenhang mit Arbeit zu erzählen. Eingeladen waren damit die innerhalb des Projekts befragten Frauen, aber auch alle anderen Anwesenden. Sobald jemand dazu bereit war, etwas beizutragen, wurde von der Spielleiterin im Anschluss an den Beitrag das Format seiner dramatischen Umsetzung festgelegt. Nach einer kurzen Pause wurden dann jeweils die vier SchauspielerInnen (zwei Frauen, zwei Männer) aktiv. Erstaunlich war dabei, vor allem für ZuschauerInnen mit keiner oder wenig Erfahrung mit dem Format Playbacktheater oder Improvisationstheater, in welcher Geschwindigkeit und mit welcher scheinbaren Mühelosigkeit und



Prägnanz die Umsetzung der erzählten Erlebnisse gelang. Dabei kamen unterschiedliche Formate zur Anwendung, die von der Spielleiterin ex ante jeweils kurz benannt wurden (etwa „machen wir ein In-and-out!“). Teilweise wurden erzählte Szenen in eher direkter Weise nachgespielt, in anderen Fällen waren auch leicht surreale Elemente zu beobachten. So verkörperte einer der Darsteller das im Bau befindliche Einfamilienhaus des Protagonisten, das Geld von ihm verlangte. Kurze informelle Gespräche mit BesucherInnen bestätigten die Verbreitung sehr positiver Eindrücke nach der Veranstaltung. Zum Schluss gab es nochmals eine Zusammenfassung aller vorgeführten Situationen entlang zentraler Aussagen aus den einzelnen Dramatisierungen.

Teilweise nicht ganz so mühelos wirkte die Motivation des Publikums zur Beteiligung. In Ergänzung zu einzelnen spontanen Wortmeldungen (bzw. in deren phasenweiser Ermangelung) sprach die Spielleiterin auch gezielt befragte Frauen auf bestimmte Erlebnisse oder Erinnerungen an, was wirkte, als sei es bereits vorweg vereinbart gewesen. Dabei spielten teilweise auch zwei sogenannte Erinnerungskoffer eine Rolle, die im Anschluss an die Interviews und das Erzählcafé zusammengestellt und seitlich im Saal vorbereitet worden waren. Es handelte sich um einen Fundus an Material, das die befragten Frauen entweder selbst zum Erzählcafé mitgebracht hatten oder auf die sie im Gespräch verwiesen hatten, etwa einen speziellen mehrstufigen Behälter zum Heimtransport des Kantinenessens oder heute nicht mehr gebräuchliche Gegenstände aus dem unmittelbaren Arbeitszusammenhang. Teilweise wurden Gespräche mit befragten Frauen von der Spielleiterin über einen dieser Gegenstände eingeleitet. Wie Frau Meixner im Gespräch meint, ist es schwierig gewesen, die befragten Frauen überhaupt zu einer aktiven Beteiligung an den Schlussveranstaltungen zu motivieren:

„Eine Vorveranstaltung dazu haben wir ja gemacht, so eine halböffentliche. Da sind 40 Frauen gekommen. Das war nur für die 12 oder 13 Frauen vom Projektteam und die Fabriksarbeiterinnen, die da befragt wurden, die ehemaligen und jetzigen. Da waren dann insgesamt 40. Und da haben sie gesagt: ‚Na, ich komme schon, aber erzählen tue ich nix‘. Ist so. ‚Ich, nein, da sage ich sicher nix.‘ Und es ist eh klar, also Leute, die nicht gewohnt sind, in der Öffentlichkeit zu reden, warum sollen die wo hingehen und dann was reden? Aber daher muss man Stück für Stück, Schritt für Schritt einführen, Vertrauen schaffen als Moderation. Und dann erzählen sie gerne. Und sie haben sehr gerne erzählt und waren total begeistert im Nachhinein. Also da darf man nicht auch die Einstellung haben: Ja, ich bringe sie schon so weit. Also so eine paternalistische von oben herab ... sondern eine respekt- und würdevolle Einstellung. Das ist eine Grundeinstellung. Und die Leute spüren das, vielleicht nicht bewusst, aber unbewusst. Das ist so.“  
(Interview M. Meixner)

Insgesamt zeigte die Abschlussveranstaltung des Projekts Frauen.Arbeit viel vom Potential des Playbacktheateransatzes, mit der Ad-Hoc-Dramatisierung individueller Erlebnisse an der Schnittstelle von persönlich und historiographisch-typisch zu berühren und zu faszinieren. Zugleich wurden aber auch mögliche Ansatzpunkte für ein eher kritisches Verhältnis zu dieser Theaterform erkennbar. So ließe sich Playbacktheater durchaus als Facette jener Entwicklung begreifen, die Richard Sennett als Schwund des im eigentlichen Sinn öffentlichen Lebens zugunsten privater Inhalte und Bekenntnisse beschrieben hat – auch verschiedene zeitdiagnostische Befunde zur gestiegenen

Bedeutung öffentlicher „Beichten“ gehören hierher: Anlass und Inhalt des Geschehens auf der Bühne bilden beim Playbacktheater Erlebnisse, die bei aller möglichen überindividuellen Signifikanz zunächst privaten Charakter haben (so berichtete ein Zuschauer beim Abschlussabend von Frauen.Arbeit über seine an Geldmangel gescheiterten Bildungszielsetzungen), was ihnen aus Sicht der jeweiligen Auskunftsperson etwas Bekenntnishafte verleiht und die Situation für das Publikum zumindest ein Stück in Richtung einer gruppentherapeutischen Sitzung rücken lässt. Hinzu kommt im Fall von Frauen.Arbeit das Professionalitäts- und Bildungsgefälle zwischen den befragten Arbeiterinnen und dem Team von SOG. THEATER. Die Bemühung der Spielleiterin, mit den einem derartigen Setting inhärenten Risiken möglichst verantwortungsvoll und behutsam umzugehen, war ebenso unverkennbar wie effektiv, und dementsprechend war die Veranstaltung weder mit einer Familienaufstellungs-Großveranstaltung, wie sie durch Bert Hellinger bekannt wurden, noch mit einer jener Fernsehsendungen, für die das Schlagwort des Unterschichtfernsehens geprägt wurde, zu verwechseln.

An der Professionalität und Qualität der Arbeit von SOG. THEATER ist somit nicht zu zweifeln, dabei fehlt es auch nicht an Selbstreflexion. Als offene Frage festgehalten werden kann jedoch, inwieweit die Form des Playbacktheaters mit ihrer Vermischung von privater und öffentlicher Sphäre atmosphärisch einen Vertrautheitsgrad voraussetzt, der nicht in allen Anwendungskontexten vorausgesetzt werden und möglicherweise auch durch Bemühungen der Spielleitung nicht immer hergestellt werden kann (hier könnte etwa an Schulen oder Unternehmen gedacht werden). Angesprochen ist damit als grundlegenderer Diskussionspunkt, inwieweit die in die Entwicklung dieser Theaterform eingeflossenen Annahmen zu Ritualen und archaischen Formen menschlicher Gemeinschaft unter heutigen gesellschaftlichen Bedingungen zutreffen bzw. herstellbar sind und was aus einem etwaigen Nichtzutreffen für die Form Playbacktheater einschließlich ihrer Anwendbarkeit folgt.

### **4.3. SOG. THEATER und Kunst**

Wie bereits aus der Beschreibung der von SOG aufgegriffenen Theateransätze und aus einigen der zitierten Interviewstatements hervorgeht, ist die Arbeit von SOG. THEATER nicht am Paradigma autonom-selbstzweckhafter Kunst orientiert, wie es für künstlerische Äußerungen seit Beginn der Moderne maßgeblich ist. Vielmehr geht das Selbstverständnis der beteiligten AkteurInnen in die Richtung einer Dienstleistung, die zwar nach selbstbestimmten Kriterien angeboten wird und künstlerische Mittel einsetzt, jedoch nicht auf künstlerische Ausdrucksqualität und ihre Anerkennung im entsprechenden Feld als Primär- und Finalzielsetzung ausgerichtet ist. Es kommt daher nicht überraschend, dass die Interviewpartnerinnen auf die Frage nach Güte- bzw. Erfolgskriterien ihrer Arbeit keine intrinsisch-künstlerischen Parameter nennen, sondern deutlich wirkungsorientiert sind, wie die folgenden, eher therapeutisch klingenden Interviewstatements veranschaulichen:

„Dass es etwas Respektvolles ist, dass es etwas Humorvolles ist. Ja, und dass, um auf Ihr Wort zurückzukommen, dass Empowerment gelingt. Und wenn Sie an einem Playbacktheater [teilnehmen], ist der Anspruch, gestärkt hinauszugehen.“ (Interview M. Meixner)

„Ja, ich freue mich auch mit anderen, wenn sie ein Stück klarer werden können für sich selber. Wir agieren in so Sümpfen von angelernten Strukturen und so weiter, und dass uns manches einfach bewusster wird. Wir alle ... jeder von uns hat seinen blinden Fleck, den alle anderen sehen, nur man selber sieht ihn nicht oder erkennt ihn nicht. Und ja, ich finde es schön, wenn wir alle reifer werden.“ (Interview Eva)

Weitere in den Interviews genannte Kriterien für gelungene Arbeit sind das Erreichen berührender Momente für das Publikum und das Gefühl, ganz im Moment zu sein. Zwar erwähnt Margarete Meixner im Gespräch, dass SOG. THEATER seit kurzem auch in einem Wiener Theater Gastauftritte absolviert und sie sich darüber freut, dass die Grenzen zwischen klassischem Theater und den von SOG vertretenen Theaterformen in letzter Zeit durchlässiger zu werden scheinen. Die interviewte SOG-Schauspielerin Eva gab wiederum als einen ihrer grundlegenden Motivationsfaktoren an, gern künstlerisch zu arbeiten. Dennoch kann festgestellt werden, dass die doppelte Orientierung an künstlerischen Kriterien bzw. Anerkennung der künstlerischen Arbeit einerseits und Wirkungszielsetzungen andererseits, wie sie in einigen anderen Fallstudien von Bedeutung war, für die Arbeit von SOG. THEATER so nicht gilt. Dies steht in Einklang mit der Position Augusto Boals, von dem der Satz überliefert ist, „ich hasse den Künstler als ‚höheres Wesen‘ und suche in jedem Menschen den Künstler zu finden“, und für den dementsprechend der künstlerische Prozess in seinem (Selbst-)Erkenntnispotential wesentlich höher zu bewerten ist als das künstlerische Produkt als sein mögliches Ergebnis. Autonom-selbstzweckhafte Kunst erscheint in dieser Perspektive als Teil einer als repressiv begriffenen Gesellschaftsordnung und muss durch politisch und sozial wirksame künstlerische Interventionen ersetzt werden.

Diese verhältnismäßige Freiheit von intrinsisch-künstlerischen Zielsetzungen bzw. der Orientierung an Anerkennung aus der einen oder anderen Ecke des künstlerischen Feldes in der Arbeit von SOG. THEATER geht jedoch offenkundig teilweise mit der Gefahr einher, von anderweitigen, den Prinzipien der partizipativen Theaterarbeit nicht entsprechenden Maßstäben oder Zielsetzungen vereinnahmt zu werden. Hierfür finden sich in zweierlei Hinsicht Hinweise. Zum einen spricht Margarete Meixner von sich aus die Gefahr im Bereich des Unternehmenstheaters an, für potentiell fragwürdige unternehmerische Zielsetzungen in Dienst genommen zu werden:

„Es gibt ja auch sehr kritische Ansätze, z.B. Hüttler, der sagt: Dieses Unternehmenstheater dient eigentlich immer nur dem Betrieb und nicht den Menschen, weil es geht immer noch um das Ziel, mehr Gewinn zu machen. [...] Darauf muss man auch achten. Also wir nehmen nicht alles an, es muss auch das Ethische passen. Also ich würde kein Projekt annehmen, wo es darum geht, Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen auszuhorchen und dann zu schauen: Welche von denen kann man am besten kündigen? Ja, solche Sachen.“

I: Oder etwas zu behübschen, vielleicht, wenn es um irgendwelche drastischen Maßnahmen geht?

Genau. Also das darf man nicht abtun und sagen: ‚Na ja, das gibt es auch, aber das ist eh kein Problem‘. Oh ja, das ist ein Problem. Aber ich bin auch nicht eine, die sagt: ‚Wir Künstler dürfen uns nicht vor die Säule der Wirtschaft oder der Betriebe hauen‘. Also das ist die andere Seite, die es auch gibt. Und auch das erscheint mir überheblich.“ (Interview M. Meixner)

Hier wird nochmals die Balance zwischen grundsätzlicher Offenheit für unterschiedliche Settings und Anwendungskontexte einerseits und den Qualitätsmaßstäben der eigenen Arbeit angesprochen, wie sie für SOG. THEATER maßgeblich erscheint. Zugleich wird einer stark auf Autonomie abstellenden künstlerischen Position eine klare Absage erteilt. Im Zusammenhang mit dem Geschäftsfeld Unternehmenstheater erscheint erwähnenswert, dass sich auf der Homepage des Theaters unter dem Stichwort Unternehmenstheater der Hinweis findet, dass SOG. THEATER die Zusammenarbeit „mit Unternehmen und Organisationen, die sich internationalen ethisch-ökologischen Normen verpflichtet sehen“, bevorzugt.

Zum anderen gibt es bei Improvisationstheater offenbar eine gewisse Tendenz, sich sehr stark an den Präferenzen des Publikums, oder was jeweils dafür gehalten wird, zu orientieren. Dies kann sich etwa in der Intention äußern, möglichst viel Unterhaltungswert zu bieten und dafür auch zu substanzarmen Darstellungen und wenig respektvollem Umgang mit Personen aus dem Publikum bereit zu sein, was bei SOG. THEATER jedoch nicht der Fall zu sein scheint, wie die Schauspielerin Eva betont:

„Ja, und was wir gar nicht wollen, ist jemanden zu verarschen. Das unterscheidet uns meines Erachtens ganz stark von anderen Improvisations-Gruppen, wo manches auch auf Kosten eines Menschen passiert.

I: Ist das so?

Oder so lustig wie möglich sein. Also ich habe es halt manchmal so erlebt, wenn ich zuschauen. Oder wo halt so lustig wie möglich, aber inhaltlich ist es leer, irgendwie. Also für mich ist es wichtig, dass da Tiefe einfach dabei sein kann. Also mich würde es sehr langweilen, auch wenn es noch so lustig ist, es langweilt mich trotzdem, ja, wenn keine Tiefe dahintersteckt.“ (Interview Eva)

Ebenfalls ein Thema ist in diesem Zusammenhang der Umgang mit Klischees (etwa Rollen- oder Geschlechtsstereotypen). Ihre Suggestionskraft macht sie im Kontext von Improvisationstheater fast unverzichtbar, was aber von DarstellerInnen auch als Einengung ihrer Möglichkeiten insbesondere im Hinblick auf die Darstellbarkeit politischer Inhalte erlebt werden kann, wie im Interview mit der Theaterpädagogin Katja, die außerhalb von SOG. THEATER in verschiedenen Formen von Improvisationstheater aktiv ist, deutlich wird:

„Aber ich weiß von vielen Leuten, dass sie deshalb kein Impro mehr spielen wollen. Von vielen? Okay, von zweien (lacht). Weil es ihnen einfach zu wenig politisch ist. Also weil sie das Gefühl haben, dass man natürlich auch sehr stark ins Stereotype reinschlüpft, weil es einen Wiedererkennungswert braucht. Und es ist wirklich sehr schwer. Also wir versuchen immer daran zu arbeiten. Das ist dann immer das Schwierigste, die [Stereotypen] dann auch zu brechen. Zum Beispiel: Ein Mann soll wirklich so glaubhaft wie möglich eine Frau darstellen, ohne die Klischees zu bringen. Also das ist eine große Aufgabe.

I: Und dass das dann so eine Tendenz ist im Input, dass man doch wieder zu sehr auf die Klischees vertraut, damit man rüberkommt?

Ja, total. Und es war auch spannend, weil eben in Tschechien, wo wir den Auftritt hatten, da haben wir Impro gespielt und eine Straßenperformance gehabt [...] Da ist es eben um diese Geschlechterrollen gegangen und um das Brechen von denen. Und das war dann eine Frage vom Publikum: ‚Ja, aber wie vereinbart ihr das? Also auf der einen Seite kritisiert ihr das, aber beim Impro passiert es natürlich auch.‘ Und das ist eine total berechnete Frage, die stelle ich mir auch immer wieder. Aber ich finde, das ist schon einmal sehr spannend, wenn mir dann auffällt, dass ich dann auch Klischees spielen kann, wo ich mir dann denke ...

I: ... da kann man ja auch damit arbeiten, prinzipiell ...

Ja, eh, total.“ (Interview Katja)

Insgesamt zeigt sich das von SOG. THEATER beackerte Feld somit zwar als weitgehend frei von jenen spezifischen Maßstäben, Erwartungen und Anerkennungsbestrebungen, wie sie für das Kunstfeld im engeren Sinn typisch sind. Dafür besteht eine grundlegende Schwierigkeit in diesem Bereich darin, ein eigenständiges Selbstverständnis im Hinblick auf die Qualität der eigenen Arbeit zu entwickeln und an diesem in stark unterschiedlichen Anwendungskontexten festzuhalten. Zugleich kehren originär künstlerische Fragestellungen und Maßstäbe teilweise als Schwierigkeiten einzelner DarstellerInnen mit bestimmten Darstellungsformen wieder.

#### **4.4. SOG. THEATER und Empowerment**

Befragt man die Arbeit von SOG. THEATER nach möglichen Wirkungen in Bezug auf Empowerment (allgemein definiert als „Ermächtigung“ oder „Hilfe zur Selbsthilfe“), d.h. auf Wirkungen, die sie im Hinblick auf konkret benennbare Dimensionen von Ermächtigung beim Publikum entfaltet, so ergibt sich ein differenziertes Bild: Verstünde man unter Empowerment ausschließlich unmittelbar-praktische Ermächtigung im Sinn der Eröffnung realer Handlungsmöglichkeiten im sozialen Raum (wie dies etwa durch einen Ausbildungsabschluss, die Vermittlung eines Arbeitsplatzes oder die Mitarbeit an einem Bürgerbeteiligungsverfahren der Fall ist), so könnte am ehesten jenen Projekten von SOG. THEATER empowernde Wirkung zugerechnet werden, die dem Ansatz des legislativen Theaters zuzuordnen sind. Dies trifft jedoch nur auf einen geringen Anteil der von SOG durchgeführten Forumstheaterprojekte zu. In den übrigen Forumstheaterprojekten hängt die Chance auf unmittelbar-praktische Ermächtigung vom konkreten Setting ab. So wird die Empowerment-Wirkung eines Unternehmenstheaterprojekts, das neue Möglichkeiten des Umgangs mit Konflikten in einem Team zum Thema hat, deutlich größer sein, wenn es seitens der Teamleitung und Geschäftsführung die Bereitschaft gibt, die für die Umsetzung der erarbeiteten Vorschläge möglicherweise erforderlichen organisationskulturellen Umbauten zuzulassen bzw. sogar aktiv zu fördern. Im schulischen Kontext wiederum könnten der Umsetzung konkreter Vorschläge zur Veränderung der alltäglichen Praxis durch die starre Struktur des Schulbetriebs enge Grenzen gesetzt sein. Die meisten SOG-Forumstheaterprojekte im Schulbereich sind jedoch, möglicherweise auch in Reaktion auf ebendiese starre

Struktur, wie erwähnt auf typische Konfliktsituationen und gesellschaftliche Problemfelder fokussiert und damit zwar für die SchülerInnen relevant. Jedoch werden diese eher in ihrer jeweils individuellen Handlungskompetenz angesprochen, während ihr gemeinsamer schulischer Handlungskontext im Hinblick auf mögliche strukturelle oder kulturelle Veränderungen nicht so sehr im Mittelpunkt steht.

Angesprochen ist damit bereits die primäre Wirkungsebene vieler SOG-Projekte, wie sie auch von den ProtagonistInnen des Theaters selbst beschrieben wird, nämlich das Anstoßen von Bewusstseinsveränderungen bei den Teilnehmenden. Dabei liegt der Fokus in Forumstheaterprojekten wie erwähnt auf dem gemeinsamen Erarbeiten von Handlungsmöglichkeiten, die anstelle problematisch erscheinender Konfrontationsmuster in Frage kommen. In Projekten, in denen in erster Linie die Methode des Playbacktheaters zur Anwendung kommt (z.B. Frauen.Arbeit) steht dagegen die reflektierende Wertschätzung der Teilnehmenden im Vordergrund – durch Spiegelung der Geschichten (meist Erinnerungen), die sie erzählen. Hier ist nicht ganz so klar benennbar, in welcher Weise die Theatererfahrung bewusstseinsverändernd wirken soll, in Beschreibungen ist von der Eröffnung neuer Perspektiven die Rede, aber auch von der Möglichkeit, mit potentiell widersprüchlichen Wertvorstellungen besser umgehen zu lernen.

Zur Chance von SOG. THEATER und vergleichbaren Initiativen, über das spielerisch-theatralische Eröffnen neuer Perspektiven zu Empowerment beizutragen, ist zunächst zu sagen, dass diese zumindest eine Voraussetzung betreffend gut ist, nämlich hinsichtlich des Grads, in dem es gelingt, die jeweilige Zielgruppe zu erreichen. Hier sind VertreterInnen partizipativer Theaterformen gegenüber AkteurInnen, die aus dem Kunstfeld im engeren Sinn kommen, deutlich im Vorteil, insofern die Erprobung von Wegen, auch unter schwierigen Umständen ein Publikum zu finden und zu erreichen, ohne es von oben herab zu belehren, in derartige Ansätze quasi von vornherein eingebaut ist. Die, wie oben erwähnt, sehr gut besuchte Schlussveranstaltung des Projekts Frauen.Arbeit und die dortige Atmosphäre bewiesen, dass SOG. THEATER in dieser Hinsicht sehr kompetent vorgeht.

Die relative Ferne der von SOG angewandten Ansätze von selbstzweckhaft-künstlerischer Arbeit und den mit dieser verbundenen Ansprüchen sollte die TeilnehmerInnen an SOG-Projekten auch dort, wo diese selbst schauspielerisch aktiv werden, davor bewahren, in überzogenem Maß eigene künstlerische Ansprüche zu entwickeln und darin in Einzelfällen sogar eine berufliche Zukunft zu sehen. Derartige Ansprüche sind mit einem hohen Enttäuschungsrisiko verbunden – ein Phänomen, das gerade in Theaterprojekten mit Laienbeteiligung häufiger auftritt, wie sich u.a. im Interview mit einer Autorin, die in ein Theaterprojekt mit Langzeitarbeitslosen beteiligt war, zeigt:

„Bei manchen [DarstellerInnen] hat das, wovon sie geträumt haben, nicht hingehauen. Also gerade die, die auf der Bühne gestanden sind. Da gab es zwei, den männlichen Hauptdarsteller und die Hauptdarstellerin, die beide davon geträumt haben, etwas für die Bühne zu machen. Der A. hätte gerne im Kabarett etwas gemacht, und die J. wollte so eine Musical-Ausbildung machen. Und da hat sich dann aber gezeigt ... Ich meine, das sind sehr spezielle Vorstellungen.“  
(Interview Karoline)

Inwieweit Empowerment durch Bewusstseinsveränderung im konkreten Projekteinzelfall tatsächlich gelingt, hängt neben der Herangehensweise seitens SOG nicht zuletzt von den jeweiligen situativen Umständen im Projekt, aber auch vom gesellschaftlichen Kontext insgesamt ab, zumal Bewusstseinsveränderung ohne jegliche Chance auf praktische Umsetzung doch eher als Grenzfall von Empowerment betrachtet werden müsste. In diesem Zusammenhang ist nicht zu leugnen, dass die Anwendungskontexte der von SOG. THEATER verwendeten Ansätze teilweise beträchtliche Distanz zu ihren emanzipatorisch-revolutionären Entstehungskontexten aufweisen (vgl. die Verwendung einer Methode aus dem Kontext des Theaters der Unterdrückten zur Optimierung des Umgangs mit schwierigen KundInnen), was den ProtagonistInnen freilich auch bewusst sein dürfte. Auszugehen ist diesbezüglich von einem immer wieder neu zu bewertenden Trade-Off zwischen dem Wunsch, die eigenen Ansätze und Arbeitsprinzipien in unterschiedlichen, auch schwierigen Kontexten zur Geltung zu bringen und dem Risiko, ebendiesen Prinzipien unter bestimmten Umständen nicht oder nicht in vollem Ausmaß folgen zu können, sondern von anderweitigen Maßstäben und Zielsetzungen vereinnahmt zu werden oder erleben zu müssen, dass das Veränderungspotential der angewandten Methoden aufgrund struktureller Hindernisse nicht voll entfaltet werden kann. Hinzu kommt, dass der Projekthorizont in der Regel keine Reflexion der Ergebnisse und Wirkungen zu späteren Zeitpunkten vorsieht, was von der SOG-Leiterin im Interview auch bedauernd vermerkt wird. Hier wäre Bedarf nach weiterführender Forschung vorhanden.

#### **4.5. Zusammenfassung**

SOG. THEATER ist eine in Niederösterreich angesiedelte und überwiegend dort sowie in Wien tätige freie Theatergruppe, die in unterschiedlichen Anwendungsfeldern mit partizipativen Theateransätzen arbeitet. Am wichtigsten sind dabei die Ansätze Forumtheater und Playbacktheater, die beide in den 1970er Jahren entwickelt wurden. Bei Forumtheater geht es darum, durch das wiederholte Nachspielen einer konfrontativen Szene, die eine konkrete oder auch allgemein-gesellschaftliche Problematik exemplifiziert, zu neuen und konstruktiven Lösungsmöglichkeiten zu gelangen, deren Umsetzung dann nicht mehr Teil des Theaterprojekts ist. Unter Playbacktheater ist eine unmittelbare theatralische Spiegelung von Erinnerungen oder anderweitigen Beiträgen aus dem Publikum zu verstehen. Die Zielsetzung besteht in der Reflexion und Stärkung auf individueller wie auf gemeinschaftlicher Ebene. Weitere von SOG. THEATER angewandte Ansätze sind Erinnerungstheater und Museumstheater. In der Fallstudie wurde spezifisch auf ein Projekt namens „Frauen.Arbeit“ eingegangen, das zum Ziel hatte, die Erfahrungen von Industriearbeiterinnen mehrerer Generationen aus einer kleinen Gemeinde im niederösterreichischen Industrieviertel anhand von Interviews, der Sammlung signifikanter Erinnerungsgegenstände sowie im Rahmen zweier Playbacktheaterabende nachzuzeichnen und zu würdigen. Auffällig war in diesem und anderen Projekten die Abgrenzung seitens SOG. THEATER von einem autonom-selbstzwecklichen Kunstverständnis auf der einen und stark unterhaltungsorientierten Ansätzen innerhalb des Improvisationstheaters auf der anderen Seite. Festzuhalten ist die

ausgeprägte Kompetenz von SOG. THEATER, die jeweilige Projektzielgruppe von Anfang an einzubinden und zu erreichen. Die Chance auf konkrete Empowerment-Wirkungen hängt jedoch nicht nur davon ab, sondern auch vom jeweiligen Projektkontext, wobei die Projekte von SOG. THEATER in der Regel nicht mit einem mittel- oder langfristigen Nachbetreuungs-Auftrag ausgestattet sind.



## 5. **FALLSTUDIE OLIVER RESSLER, KÜNSTLER UND AKTIVIST**

„Wenn Leute die Filme, die ich zur Antiglobalisierungsbewegung gemacht habe, anschauen und den Film dann in ihrem Heimatdorf oder in ihrer Stadt zeigen und versuchen, eine eigene Gruppe aufzubauen, um an einem der zukünftigen Gipfel teilzunehmen, ist das eine Form von Empowerment.“ (Oliver Ressler)

Die vorliegende Fallstudie beschäftigt sich mit der Tätigkeit des österreichischen Aktivisten und Künstlers Oliver Ressler. Im Mittelpunkt steht eine Beschreibung der Ermächtigungsmöglichkeiten der künstlerisch-politischen Initiativen. In einem ersten Abschnitt wird Augenmerk auf Motivation, Zielsetzungen sowie Herangehensweisen und Strategien gelegt. Um die Frage hinsichtlich des Ermächtigungspotentials zu klären, ist es notwendig, beeinflussende Faktoren wie finanzielle Möglichkeiten und Beschränkungen, aber auch künstlerische Methoden oder Zielgruppen zu behandeln. Anschließend wird auf die unterschiedlichen Formen von Ermächtigung und deren Wirkungen auf Publikum, den Künstler sowie das künstlerische Umfeld eingegangen. Durch eine abschließende Einschätzung sollen die Möglichkeiten von Ermächtigung, aber auch deren Grenzen ausgelotet werden.<sup>20</sup>

Oliver Ressler ist ein österreichischer Filmemacher und Künstler. Er hat an der Universität für Angewandte Kunst studiert und 1995 abgeschlossen. Seit Jahren arbeitet er national wie auch international im politisch-aktivistischen Kontext. Nach seinem Studium hat er eine Vielzahl an Projekten im In- und Ausland realisiert, dies oft in Kooperation mit anderen Künstlern und Künstlerinnen. Zu seinem künstlerischen Repertoire zählen neben dem Dokumentarfilm auch Videoinstallationen sowie Ausstellungen und Plakatserien im öffentlichen Raum. Seine Arbeit definiert sich allerdings nicht über das jeweilige Produktionsformat, sondern fokussiert auf die inhaltliche Auseinandersetzung. Themen wie Demokratie, Ökonomie, Globalisierung, Widerstand, Rassismus, Ökologie – mit anderen Worten politische Themen – sind der rote Faden seines Oeuvres.

Mit seinem künstlerischen Hintergrund und der politischen Thematik mag er nicht so recht in vorgefertigte Schemata eines klassischen Künstlers oder Aktivisten passen. Er bewegt sich, wie er selbst von sich sagt, irgendwo zwischen dem künstlerischen und dem politischen Feld, eine klare Abgrenzung der Bereiche und damit einhergehend seiner Tätigkeit erscheint ihm selbst allerdings nicht bedeutsam. Für wichtig erachtet er hingegen, sich der eigenen Position im künstlerischen bzw. politischen Feld bewusst zu sein, um so die Möglichkeit zu besitzen, die Grenzen zwischen den beiden Bereichen aufzuweichen. Resslers Arbeiten nehmen innerhalb des künstlerischen Feldes eine

<sup>20</sup> Grundlage für die Erstellung dieser Fallstudie zu Oliver Ressler waren zwei im Abstand von drei Jahren geführte Interviews mit ihm. Darüber hinaus wurde auf ein von Anna Liv Ahlstrand geführtes Interview (<http://www.ressler.at/de/alternative-economics-alternative-societies-alternative-art-practices>) und auf einen Text von Gregory Sholette (<http://www.ressler.at/de/questions-from-an-artist/>) zurückgegriffen. Zusätzlich wurden ausgewählte Werke Resslers eingehender studiert.

besondere Position ein, da ihnen politische bzw. aktivistische Intentionen zugrunde liegen. Seine Arbeiten sollen auch außerhalb des eigenen Feldes rezipierbar und zu entschlüsseln sein. Er bewegt sich somit am Rand des künstlerischen Bereichs, „...also, was halt gerade noch möglich ist, in einem Grenzbereich, so dass es auch außerhalb möglich ist“. In einem 2004 geführten Interview bezeichnet sich Ressler trotzdem als Künstler und weniger als Aktivist, weil er seine Arbeit als Künstler mit politischen Themen realisiere.<sup>21</sup> Zu seinen wichtigen filmischen Arbeiten zählt eine Trilogie über Venezuela (Venezuela von unten; 5 Fabriken – Arbeiterkontrolle in Venezuela; Comuna im Aufbau), die er zusammen mit Dario Azzellini drehte.<sup>22</sup> Andere Projekte wie „What is Democracy?“ oder „Alternative Economics, Alternative Societies“<sup>23</sup> führten ihn sowohl bei der Herstellung als auch bei den Präsentationen um die Welt und brachten ihm Einladungen für viele internationale Ausstellungen und Biennalen, wie z.B. in Lyon oder Taipeh ein. Eine Auswahl seiner Arbeiten und der jeweiligen Formate findet sich in der nachfolgenden Box:

**Tabelle 1: Auswahl von Oliver Resslers Arbeiten** (<http://www.ressler.at/category/projects/>)

Occupy Everything	2012, öffentlicher Raum, Murau
Resist to Exist	2011, öffentlicher Raum, Kopenhagen
Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What comes Next?	2010, Film/Installation
Comuna im Aufbau	2010, Film
What Is Democracy?	2009, Film, Installation
For A Completely Different Climate	2008, Installation, Milan
A World Where Many Worlds Fit	2008, kuratierte Ausstellung, Taipeh
What Would It Mean To Win?	2008, Film
Fly Democracy	2007, Installation, Cluj (Rom)
The Fittest Survive	2006, Film
235.000.000.000 / 777.000.000.000.000	2006, öffentlicher Raum, Zürich
5 Fabriken – Arbeiterkontrolle in Venezuela	2006, Film, Installation
Venezuela von unten	2004, Film
Alternative Economics, Alternative Societies	2004 – 2008, öffentlicher Raum, u.a. Genf
Alternative Economics, Alternative Societies	2003 – 2008, Installation, u.a. Ljubljana
European Corrections Corporation	2003/2004, öffentlicher Raum, Wels
Disobbedienti	2002, Film
This is what democracy looks like!	2002, Film, Installation
Dienstleistung: Fluchthilfe	2001, Film, Installation, Magazin
Die Rote Zora	2000, Film
geGen-Welten: Widerstände gegen Gentechnologien	1998, Installation, öffentlicher Raum, u.a. Graz
Institutionelle Rassismen	1997, Installation, öffentlicher Raum, Wien

<sup>21</sup> Ressler, in: Alternative Economics, Alternative Societies, Alternative Art Practices. Interview von Anna Liv Ahlstrand.

<sup>22</sup> Eine Rezension des Films „Fünf Fabriken“ findet sich z.B. bei Jens Kastner, in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band XII, Heft 3/06, 42-43, [http://www.jenspetzkastner.de/fuenf\\_fabriken.html](http://www.jenspetzkastner.de/fuenf_fabriken.html).

<sup>23</sup> Einige Abdrucke von Interviews für den Film „Alternative Economics, Alternative Societies“ finden sich in: Kurswechsel 1/2005, abrufbar unter <http://www.beigewum.at/kurswechsel/jahresprogramm-2005/heft-12005>; eine Rezension des Films von Beat Weber ist abrufbar unter <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2011/anders-handeln/weber.htm>.

## 5.1. *Motivation und Entstehung von Projekten*

Den Beginn vieler seiner Projekte markiert ein starkes Eigeninteresse für eine Thematik oder eine soziale Problemstellung. Ressler sagt von sich selbst, kein Experte für die Bereiche zu sein, die seine Filme zum Thema haben, daher stellt jedes seiner Projekte eine Herausforderung dar. Die künstlerische Arbeit an einem Dokumentarfilm oder an einer Ausstellung und die daraus resultierende eingehende Beschäftigung mit einer bestimmten Thematik erlauben ihm eine intensive Auseinandersetzung, die ohne das jeweilige Projekt nicht möglich wäre. Er beschreibt seine Tätigkeit daher als extrem lehrreich, wobei er vor allem die Praxisorientierung hervorhebt, durch die immer wieder neue Facetten, von beispielsweise Ökonomie oder Demokratie, aufgezeigt werden. Obwohl sich Ressler bereits seit 15 Jahren in diesem künstlerischen Feld bewegt und sich der Fokus seiner Vorhaben nicht ändert, hat er nicht den Eindruck, sie würden sich wiederholen. Bei den intensiven Recherchen für neue Projekte werden ihm immer wieder neue Aspekte bewusst, durch Interviews lernt er neue Argumentationen und Perspektiven kennen. Bei den Projekten versucht er meist, eine Plattform für die Sichtweisen jener zu bieten, die in der Öffentlichkeit keine Wahrnehmung und kein Gehör finden. Dabei geht es um die Analyse und Kritik von bestehenden Strukturen aus der Sicht der betroffenen Personen.

Obwohl die ersten Ideen und Konzepte für potentielle Projekte in den meisten Fällen von Ressler selbst ausgehen, kommen die ausschlaggebenden Impulse in manchen Fällen von außen, wenn etwa, aufgrund vorangegangener Projekte, Einladungen von Kunstinstitutionen ausgesprochen werden. Nach dem ersten Film zu Venezuela trat beispielsweise eine amerikanische Kunstinstitution an Ressler und seinen Produktionspartner, den Politikwissenschaftler Dario Azzellini, heran und bot ihnen eine Ausstellung und ein damit verbundenes Produktionsbudget an.

„Also wir haben zu dem Zeitpunkt eigentlich auch schon nachgedacht, ein Folgeprojekt zu machen. Aber das hat dann viel schneller stattgefunden, als das je hätte sein können ohne die Einladung, weil wir noch nicht einmal wirklich in einer Konzeptphase waren. Aber wenn praktisch Geld oder eine Einladung auf den Tisch gelegt wird, dann beschleunigt das natürlich alles.“

### *Finanzierung*

Bevor mit der Arbeit für ein Projekt begonnen werden kann, ist die Sicherstellung einer Finanzierung notwendig. Durch solche, im obenstehenden Zitat erwähnten Einladungen von Kunstinstitutionen und einem damit verbundenen Produktionsbudget, wird die Eingangsphase der Projekte maßgeblich beschleunigt. Da dies aber nicht bei jedem Projekt der Fall ist, unterscheiden sich die jeweiligen Finanzierungsstrategien und der Filmemacher muss auch andere Finanzierungsmöglichkeiten nutzen.

„Das können zum Teil öffentliche Gelder sein, also z.B. Filmförderung oder Kunstförderung. Dann kann es auch sein, dass Projekte teilweise über EU-Kooperationen, EU-Partnerschaften bzw. aus EU-Fördertöpfen finanziert werden. Dann gibt es auch politische Stiftungen und internationale Foundations, die Kunstprojekte finanzieren.“

Wenn die einzelnen finanziellen Quellen – wie z.B. Förderungen, mit Einladungen verbundene Produktionsbudgets, etc. – nicht ausreichen, um ein Projekt über die gesamte Laufzeit zu finanzieren, ist Ressler darauf angewiesen, verschiedene dieser Quellen zu kombinieren und daraus ein umfangreicheres Produktionsbudget mit mehreren KoproduzentInnen zu entwickeln. Wenn geringe finanzielle Mittel aus unterschiedlichen Quellen für mehrere verschiedene Projekte vorhanden sind, diese für einzelne Projekte aber nicht ausreichen, wird versucht, die Arbeiten zu größeren Projekten zusammenzufassen. Kurzfristige Einladungen von Kulturinstitutionen und die daraus resultierende mangelnde Planbarkeit der Projektgelder erschweren das Sammeln und Binden der Budgets allerdings. Bei der Finanzierung der Projekte kommt Ressler zugute, dass seine Produktionsbudgets durch seine Arbeitsweise meist „low budget“ sind und der Bedarf an finanziellen Mitteln daher nicht allzu hoch ausfällt. Er achtet trotzdem immer darauf, einen Anteil für sein eigenes Auskommen einzuplanen; aus eigener Tasche könnte er keine Projekte realisieren – und er spricht sich auch gegen solche Praktiken aus.

### *Zielsetzungen*

Ressler hat mit seinen Werken – ob Film, Video oder Installation – bestimmte Ziele. Diese Ziele können unterschiedlich sein, sie ändern sich von Projekt zu Projekt und in manchen Fällen auch während der Entstehung. Trotzdem gibt es so etwas wie einen roten Faden, der sich quer durch seine Tätigkeit zieht: es gibt etwa Erwartungen hinsichtlich der Stellungnahmen der InterviewpartnerInnen und der Form, wie politische Sichtweisen transportiert werden können, die in einem hegemonialen Diskurs nicht ausreichend präsent sind; oder es soll bestimmten Menschen Gehör verschafft werden. Ressler selbst sagt, dass sich seine Ziele eher in einem konzeptionellen Rahmen niederschlagen. Beim Planen der Filme und künstlerischen Projekte orientiert er sich an ausgearbeiteten Konzepten und schafft dadurch ein Umfeld, in dem er bestimmte Zielsetzungen erreichen kann. Mit dieser konzeptionellen Herangehensweise – das bedeutet in konkreten Fällen ein tief gehendes Hintergrundwissen und daraus resultierend eine genaue Fragestellung – versucht er einer Beliebigkeit vorzubeugen:

„Beliebigkeit ist etwas, das, glaube ich, in meinen Projekten nicht sehr stark dominierend ist.“

Trotz dieser konzeptionellen Ausrichtung werden Vorgehen und Handlungsweisen oft erst im Prozess der Projektherstellung festgelegt oder währenddessen geändert. Durch die am Beginn der jeweiligen Projekte stehenden Ziele wird ein Rahmen festgelegt, der wiederum zu je nach Projekt verschiedenen Handlungsmustern führt. Eben in diesem Prozess geschieht es häufig, dass unerwartete Dinge die erwarteten ablösen, sich Bezüge und Argumentationsmuster wandeln und die zuvor zurechtgelegten Strategien verändert werden müssen. Ressler hebt bei diesem Prozess besonders hervor, dass er selbst die Person ist, die am meisten von seinen Filmen lernt, da er sich auf neue Situationen einlasse bzw. einlassen müsse. Bei Resslers Filmen werden zum Beispiel innerhalb der gesteckten Grenzen Interviewfragen gestellt, weshalb Antworten darauf und dadurch

auch die weitere Entwicklung des Projekts von den InterviewpartnerInnen abhängen und insofern seinen Intentionen auch zuwiderlaufen könnten.

Das Projekt „Alternative Economics, Alternative Societies“ begann etwa mit Recherchen für fünf Teilprojekte, es gab finanzielle Mittel für zwei Ausstellungen und das Konzept war auf diesen Umfang ausgelegt. Nach den ersten Recherchen war Ressler von dem Vorhaben begeistert und überlegte, wie sich das Projekt verlängern ließe. Die Erfolge der ersten beiden Ausstellungen ermöglichten schließlich eine Finanzierung über verschiedene Kunstinstitutionen. Die Mittel reichten nach jeder gelungenen Ausstellung aus, um immer ein weiteres Video für eine Ausstellung produzieren zu können. Schlussendlich entwickelten sich über einen Zeitraum von sechs Jahren 16 unterschiedliche Videos zu gesellschaftlichen und ökonomischen Konzepten jenseits der repräsentativen Demokratie, die bei 21 Ausstellungen gezeigt wurden. Anfängliche Zielsetzungen wurden in mehrfacher Hinsicht adaptiert: durch die Recherche wandelten sich Resslers Vorstellungen über alternative Gesellschaften und Ökonomien, und durch den Erfolg der ersten beiden Ausstellungen veränderten sich Umfang und Dauer des Projektes.

„Und das Interessante war: während die ersten Ausstellungen zu einem gewissen Grad selbst organisiert waren – da war auch ich die Person, die an die Ausstellungsorte herangetreten ist und praktisch um Kooperation ersucht hat; die Gelder habe ich schon aus anderen Mitteln mitgebracht –, hat das Projekt praktisch so ein Renommee oder so eine Öffentlichkeit bekommen, dass ich dann Einladungen bekommen habe. Obwohl ich überhaupt niemanden gekannt habe. Ich habe eine Einladung aus Sao Paulo bekommen, oder aus Lima, und ich war vorher noch nie in Brasilien und auch noch nie vorher in Peru. Und ich habe dort auch keine Leute gekannt. [...] Das hat dazu beigetragen, dass das Projekt diese Form angenommen hat, die es letztendlich angenommen hat.“

Da das Arbeitsumfeld und dadurch die Bedingungen für die künstlerische Produktion in hohem Maß von den zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten abhängen, ist es notwendig, den konzeptionellen Rahmen bei Bedarf zu adaptieren. Erwartungen oder konkrete Zielsetzungen müssen je nach Situation neu überdacht und gegebenenfalls abgeändert werden.

Im folgenden Zitat wird der Beginn eines Projektes beschrieben, bei dem zwar eine konzeptionelle Herangehensweise gegeben ist, die Ziele aber erst durch eine ausgedehnte Recherche entstehen. Die anfänglich vagen Erwartungen werden mit Fortdauer des Projekts konkretisiert. Über den Ablauf gab es vor Beginn des Projektes noch keine Vorstellungen, erst nach der Recherche vor Ort wurden Eingrenzungen vorgenommen, wodurch sich klarere Zielsetzungen und künstlerische Werkzeuge herauskristallisierten. Trotz dieses offenen Ansatzes gibt es die klare Zielsetzung, politische Statements zu transportieren, die im öffentlichen Diskurs auf diese Weise nicht vertreten sind.

„Also, ich wurde vor über einem Jahr nach Armenien eingeladen, nach Jerewan, um dort einfach ein Monat lang zu verbringen. Die Idee war schon, dass ich dort ein Projekt realisiere, es ist aber so gut wie kein Geld damit verbunden gewesen. [...] Und ich war noch nie vorher in Jerewan, ich spreche die Sprache nicht. Also es war ein völlig neuer Kontext. Ich habe eine relativ offene Recherche begonnen.“

Ich habe im Vorfeld ein paar englischsprachige Artikel gelesen und für mich war relativ klar, dass diese soziale Spaltung zwischen reich und arm, wie sie es dort in der Ökonomie gibt, dass das für mich ein interessanter Ansatzpunkt sein könnte. Da habe ich jeden Tag zwei oder drei Treffen gehabt, mit verschiedenen ÖkonomInnen, PolitikwissenschaftlerInnen, UrbanistInnen, AktivistInnen, um möglichst viel über die sozialen Brennpunkte, oder das Spezielle, das Spezifische der Situation in Armenien herauszufinden. Da hat sich dieses ‚Ziel‘ erst in sehr, sehr kurzer Zeit, innerhalb von ein paar Tagen eigentlich ausdifferenziert und dann habe ich in der verbleibenden Zeit eine intensivere Recherche über den Aspekt gemacht, der sich dann innerhalb der kurzen Recherche vor Ort ergeben hat.“

Durch die lange Dauer von Projekten und den Zeitraum zwischen konzeptioneller Entwicklung und Realisierung kann es zu Neudefinitionen von Zielen kommen, da sich die angesprochenen Parameter der einzelnen Projekte verschieben bzw. die Rahmenbedingungen verändern. Außerdem können sich politische Diskurse und gesellschaftliche Realitäten der ProtagonistInnen im Laufe der Projektdauer wandeln, die Filme oder Videos müssen diesen veränderten Rahmenbedingungen Rechnung tragen. Hinzu kommt, dass durch die eingeschränkte Auswahl an Gesprächspartnern und Gesprächspartnerinnen nur einem kleinen Ausschnitt der Bevölkerung und einem temporären Zustand Rechnung getragen wird. In den konzeptionellen Szenarien kann dies lediglich angedeutet werden; das tatsächlich gewonnene Material bestimmt schlussendlich die Entwicklungsrichtung der Filme.

## **5.2. Künstlerische Werkzeuge**

Je nachdem, ob es sich um Filme, Videoinstallationen oder Ausstellungen handelt, unterscheiden sich die von Oliver Ressler eingesetzten stilistischen Mittel. Sein Vorgehen bei Installationen beschreibt er folgendermaßen:

„Das sieht man schon auch bei den Filmen, aber stärker ist es bei den Installationen sichtbar: zum Beispiel, wenn mehrere filmische Arbeiten gemeinsam mit Textelementen, Schriftelementen oder anderen installativen Elementen kombiniert werden, wodurch dann irgendwie ein experimentellerer Zugang entsteht. Oder wenn gleich mehrere Projektionen im Raum sind, die auf eine ganz bestimmte Weise miteinander interagieren, wodurch ganz spezifische Raumlayouts entstehen.“

In seinen Filmen und Videos lässt Ressler die ProtagonistInnen über Interviews selbst zu Wort kommen. Meist verzichtet er in seinen Filmen auf eine Synchronisierung und auch überleitende Kommentare werden nur eingeschränkt verwendet. Die Vorgehensweise bei der Wahl der Mittel unterscheidet sich allerdings von Projekt zu Projekt. Während die inhaltliche Diktion zwischen politischem Aktivismus und Kunst bestehen bleibt, wird bei der Wahl der formalen Gestaltung immer wieder versucht zu variieren, um Wiederholungen zu vermeiden. Die formalen Werkzeuge werden verändert und weiterentwickelt.

„Wenn ich einen vierten Film [über Venezuela, Anm.] mache, dann wird er sicher keine Wiederholung eines der drei Formate sein, die sich bei den Venezuela-Filmen entwickelt haben, auf Grund ganz unterschiedlicher Dinge. Diese Dinge

können sein: zu welchem Zeitpunkt filmst du, wie viel Budget hast du zur Verfügung – d.h. innerhalb von wie vielen Tagen musst du den Film fertig bekommen? Das kannst du meistens ziemlich genau sagen, wenn du dein Produktionsbudget kennst. Aber auch: an welchen Drehorten drehst du, wie viele Leute willst du als sprechende Personen in deinem Film haben? Und wenn du alle diese Parameter einigermaßen geklärt hast, dann entwickelt es sich, dann entsteht halt etwas.“

Ressler ist sich des aktiven Eingriffs und der Inszenierung für das Erreichen seiner Ziele bewusst. Bei seinen Dokumentarfilmen wird über die Auswahl der GesprächspartnerInnen, den Zeitpunkt des Filmens, den Schnitt und über ähnliche filmische Werkzeuge eine Stellungnahme abgegeben; jede von Resslers Arbeiten ist daher von seinen *eigenen* Vorstellungen, politischen Überzeugungen und inhaltlichen Interessen mitgeprägt.

### 5.3. Adressaten des Schaffens

„Also der Krone-Zeitungsleser wird jetzt nicht mein primäres Publikum sein. Aber wenn sich hin und wieder ein Kronen-Zeitungsleser einen Film von mir anschaut, stört es mich natürlich auch nicht. Aber wahrscheinlich setzen die Arbeiten schon ein gewisses kritisches Bewusstsein voraus.“

Da Ressler in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen (Film, Video, Installationen ...) tätig ist, unterscheidet sich auch die Zielgruppe je nach Projekt und Medium bis zu einem gewissen Grad. Seine Idealvorstellung ist es, ein Produkt herzustellen, das so offen ist, dass es möglichst viele verschiedene Gruppen anspricht. Trotz seines Studiums an einer Kunstuniversität und seinem Hintergrund als Künstler versucht er deshalb Projekte zu machen, die auch für Menschen rezipierbar sind, die sich nicht eingehend mit Kunst oder dem künstlerischen Feld beschäftigen. Da sich die Arbeiten inhaltlich im politischen Kontext bewegen, ist ein grundlegendes politisches Interesse, eine kritische Einstellung gegenüber Ökonomie und Gesellschaftssystem oder ein aktivistischer Hintergrund für ein Verständnis der Arbeiten hilfreich. Ressler glaubt daher, dass seine Arbeiten für politisch interessierte Personen ebenso rezipierbar sind wie für Personen mit abgeschlossenem Studium in Kunst oder Kunstgeschichte. Ressler sieht seine Arbeiten diesbezüglich als Ausnahmen, da Kunstproduktion, seiner Meinung nach, über weite Teile mit kunstinternen Fragestellungen beschäftigt ist, was dazu führt, dass die Inhalte nur für Personen, die sich im künstlerischen Feld bewegen und sich dort „auskennen“, entschlüsselbar sind. Mit seiner Strategie will er daher außerdem „isolationistischen Tendenzen des Kunstfeldes“<sup>24</sup> entgegenwirken. Seine eigenen Arbeiten funktionieren ganz am Rand des künstlerischen Feldes, sie erhalten das Prädikat Kunst, sind aber ebenso im politischen Bereich verankert. Das Wissen über den Kunstbereich wird von ihm dazu verwendet, die Grenzen der Bereiche Kunst, Gesellschaft, Politik und Ökonomie in seinen Arbeiten verschwimmen zu lassen und somit für unterschiedliche Zielgruppen zugänglich zu machen.

<sup>24</sup> Ressler, in: *Alternative Economics, Alternative Societies, Alternative Art Practices*. Interview von Anna Liv Ahlstrand.

An Ressler wird, aus den genannten Gründen, immer wieder – vor allem aus dem künstlerischen Feld – die Frage gerichtet, ob er nun Künstler oder Aktivist sei. Die Frage stellt sich für ihn selbst aber nicht:

„Ich arbeite als Künstler mit aktivistischen Praxen und mit Aktivisten und Aktivistinnen zu Themenstellungen, die für sehr viele Aktivisten und Aktivistinnen von Bedeutung sind. Und ich habe selber, neben einer künstlerischen Praxis, durchaus auch aktivistische Aktivitäten und deswegen ist diese Trennung für mich auch gar nicht so besonders interessant.“

An dieser Stelle ist eine Unterscheidung des jeweils von Ressler verwendeten künstlerischen Mediums (Film, Video, Installation) wichtig: aufgrund der politischen Ausrichtung seiner filmischen Arbeiten kann angenommen werden, dass ein bestimmtes Publikum (beispielsweise politisch interessierte Menschen) angesprochen wird. Im Gegensatz dazu stehen aber seine Video- oder Plakatinstallationen und Ausstellungen, die im Rahmen von großen Biennalen z.B. in Lyon oder Taipeh von vielen tausend Menschen gesehen werden.

„Dort [bei großen Biennalen, Anm.] hast du natürlich alle unterschiedlichen Sozialgruppen, die man sich nur vorstellen kann: also von Hausfrauen, Lehrern, Straßenbahnfahrern bis hin zu Anarchisten und Kommunisten, aber wahrscheinlich auch sehr weit rechts stehende Leute. Und das ist natürlich großartig, finde ich, weil man wirklich eine Öffentlichkeit anspricht und nicht ein ausschließlich fachspezifisches Publikum.“

Durch die Ausrichtung auf verschiedene künstlerische Medien versucht Ressler unterschiedliche RezipientInnen und damit ein größeres Publikum anzusprechen. „Preaching to the converted“, also Kunstproduktion nur für ein fachkundiges, bereits informiertes Publikum, möchte er damit vermeiden.

#### **5.4. Empowerment-Wirkungen für die Zielgruppen**

Die von Oliver Ressler behandelten Themen sind oft am Rande politischer Diskurse angesiedelt und seiner Meinung nach in öffentlichen Diskussionen nicht oder nur begrenzt vertreten. Für Ressler stellt daher die Information des Publikums bzw. das Erreichen einer Öffentlichkeit eine wichtige Komponente seiner Arbeit dar. Bestimmte, in den Diskursen vertretene Positionen werden einem Publikum ins Bewusstsein gerufen und verständlich gemacht, wodurch diese Themen wiederum stärker in einen öffentlichen Diskurs gerückt werden sollen.

Dies geschieht, indem er bestimmte Personen und Personengruppen (beispielsweise AktivistInnen, marginalisierte Gruppen, ArbeiterInnen) in seinen Filmen zu Wort kommen lässt und ihre Argumente wiedergibt. Seine Filme werden, ohne besonderes Zutun des Regisseurs, als Mittel für Mobilisierungen verwendet – beispielsweise für bestimmte Gipfel oder Gegengipfel, Social-Foren, u.a.m. Vor allem bei seinen Filmen zur Antiglobalisierungsbewegung ist eine große Anzahl der Vorführungen im In- und Ausland für Informationszwecke durchgeführt worden. Obwohl die Filme darauf nicht ausgelegt und diesbezüglich keine Erfahrungswerte vorhanden waren, sind zwei um



2001/2002 fertig gestellte Filme zu Informationszwecken bei knapp 200 (sic!) internationalen Veranstaltungen (vorwiegend Europa und Nordamerika) aufgeführt worden. Eine Verwendung dieser Art war zu diesem Zeitpunkt nicht absehbar, da es sich um frühe filmische Arbeiten Ressler's und eine noch recht junge Bewegung handelte. Zum zweiten der beiden Filme, „Disobbidienti“, meint der Künstler hinsichtlich des Mobilisierungspotentials:

„Sehr dominierend vom Visuellen waren natürlich diese brutalen Bilder von Genua, wo die Polizei mehr oder weniger diese Praxis militärisch besiegt hat und wo dann hunderte und tausende Leute verletzt und eingesperrt wurden. Selbst wenn sie stehen und über ihre Praxis sprechen ... das ist irgendwie stark und hört sich cool an und alles. Aber wenn man dann sieht, wie das mehr oder weniger von der Polizei zerschlagen wurde – und das zeigen die Bilder auch – [dann] hat das auch keinen so stark mobilisierenden Charakter. Aber trotzdem wurden sie, für mein Verständnis sehr, sehr oft für Mobilisierungen verwendet.“

Dass die Filme trotzdem weite Verbreitung bei aktivistischen Gruppierungen gefunden haben, erklärt Ressler damit, dass sie einen gewissen historischen Zyklus sozialer Kämpfe abbilden, die im Falle von Genua einen Punkt markierten, an dem die Antiglobalisierungsbewegung militärisch besiegt wurde. Die Bereitstellung einer Plattform für die Sichtweisen der Beteiligten wird bei Projekten dieser Art als besonders wichtig erachtet, da diesen Interpretationen dadurch eine Öffentlichkeit geboten und somit ein Kontrast zu den dominanten Medien hergestellt wird.

Beim Projekt „This is what Democracy looks like“ wurde versucht, ein Gegengewicht zur Berichterstattung des ORF zu schaffen, die aus Sicht des Regisseurs einseitig und falsch gewesen sei.<sup>25</sup> Bei anderen Projekten äußern sich die Auswirkungen auf die ProtagonistInnen bzw. deren Ermächtigung unterschiedlich. So wurden die ersten Vorführungen von Ressler's Venezuela-Filmen von solchen Personen unterstützt und weitergeleitet, die in sozialen Bewegungen aktiv waren. Diese Personen haben laut Ressler eigene Erwartungen an die Filme:

„Die Leute haben natürlich als Erwartungshaltung, dass andere Leute, die an anderen Orten in solchen sozialen Bewegungen drinnen sind, von ihren Kämpfen erfahren, auch von ihren Erfolgen erfahren. Wir fokussieren ja in der Regel auf die funktionierenden Modelle, nicht die Misserfolge. Diese Leute wollen, dass ihre Kämpfe und ihre Erfolge, aber auch ihre Probleme und ihre Misserfolge und die Problemstellungen, vor denen sie stehen, und wo sie wissen, dass man da jetzt über soziale Kämpfe auch Entscheidungen herbeibringen muss ... dass das einfach innerhalb dieser Communities bekannt wird.“

Der Ko-Regisseur dieser Filme, Dario Azzellini, ist damals ein halbes Jahr lang in Venezuela geblieben, um dort die Filme vorzuführen. Über bestimmte Personen oder Institutionen wie etwa Gewerkschaften werden Kopien von den Filmen angefertigt und verteilt, wodurch unter den Arbeitern und Arbeiterinnen anderer Fabriken „best-practice“-Modelle bekannt werden sollten. Über derartige Wege wurde und wird

<sup>25</sup> Der Film „This is what Democracy looks like“ sollte vom ORF ausgestrahlt werden, wurde dann aber wieder aus dem Programm entfernt.

beispielsweise der Film „5 Fabriken, Arbeiterkontrolle in Venezuela“ als Lehrmaterial für ArbeiterInnen in anderen Organisationen verwendet. Damit soll konkret gezeigt werden, wie sich durch verschiedene Maßnahmen die Position der ArbeiterInnen verändert hat.

Eine Ausstellung des Projektes „Alternative Economics, Alternative Societies“ in Genf wurde von Indy-Media-Gruppierungen, die sich zeitgleich in der Stadt aufhielten, für ihre eigenen Zwecke genützt, wodurch neue Ideen und Projekte entstanden sind.

„Da ist der Raum von Indy-Media-Gruppen mehr oder weniger besetzt worden und für ihre eigenen Zwecke verwendet worden und die haben aber auch sehr produktiv die Ausstellung verwendet. Die haben die Ausstellung immer wieder angeschaut und haben das diskutiert und man hat immer wieder Leute gesehen, die gegessen sind und sich zwischendurch die Videos mit den Kopfhörern reingezogen haben oder so. So etwas finde ich einmal gut, dass die Räume offen sind und dass die für verschiedene Gruppen offen sind und dass man da nicht so streng ist, weil dann auch mal ganz andere Dinge dort stattfinden. Und ich glaube, dass da gewisse Aktivitäten auch erst ermöglicht werden.“

Antworten auf die Frage, ob und wie sehr ein Film oder ein künstlerisches Projekt zur tatsächlichen Ermächtigung von Menschen beiträgt, sind nicht eben einfach zu finden. Wie oben gezeigt, reicht das Spektrum von Ermächtigungspotentialen von Information, über Vernetzung bis hin zur Entstehung neuer Ideen. In Venezuela wurden die Filme von den ProtagonistInnen selbst vorgeführt, um ihre Erfolge und die Entwicklungen zu zeigen. Und im Kontext der Antiglobalisierungsbewegung wurden Filme über die Bewegung zu Mobilisierungszwecken ebenfalls „selbsttätig“ gezeigt bzw. verbreitet.

Die Nähe zu jenen, die Gegenstand von Ressler's Arbeiten sind – meist InterviewpartnerInnen – hat zur Folge, dass er viele Rückmeldungen erhält, die ihm Informationen über die Wirkung seiner Arbeiten geben. Diese Rückmeldungen können unterschiedlich ausfallen: So erzählt Ressler von Personen, die sich bei seinen Projekten engagieren und mitarbeiten, weshalb seine Arbeiten oft erst dadurch realisierbar sind. Bei einem aktuellen Projekt („Resist to Exist“) kamen beispielsweise nach den Veranstaltungen Personen auf Ressler zu, um ihre Unterstützung für weitere Projekte anzubieten; sie führten Recherchen durch oder fungierten als DolmetscherInnen bei Interviews. Daran, dass offenbar Menschen „seine“ Themen und Vorhaben für so wichtig erachten, dass sie ihre Freizeit und Arbeitskraft dafür bereitstellen, liest Oliver Ressler eine Wertschätzung für seine Tätigkeit ab; dazu zählen auch Schlussfolgerungen, die auf die Qualität seiner Arbeit verweisen.

Eine weitere Quelle für Feedback sind ZuseherInnen bei Filmvorstellungen oder BesucherInnen von Ausstellungen. Persönliche Gespräche in diesem Rahmen ermöglichen oft intensive Diskussionen, wodurch Stärken und Schwächen der Projekte aufgezeigt werden. Hierin sieht Ressler einen wesentlichen Vorteil gegenüber künstlerischen Produktionen, die ausschließlich in einem künstlerischen Rahmen und/oder z.B. nur im

Rahmen einer einmaligen Ausstellung präsentiert werden.<sup>26</sup> Die Besprechung der Arbeiten erfolgt dort meist über FachkritikerInnen und Fachzeitschriften, die lediglich einem eingeschränkten, eben kunstaffinen Publikumskreis zugänglich sind.

Bei Gesprächen im Rahmen seiner Vorführungen wird der Regisseur und Künstler auch auf Schwächen oder Probleme der Projekte aufmerksam (gemacht). Beispielsweise wurde ihm durch Diskussionen in Venezuela bewusst, dass im Film „5 Fabriken, Arbeiterkontrolle in Venezuela“, in dem es um die demokratische Organisation in Fabriken geht, eben jene demokratischen Formen der Versammlungen nicht abgebildet waren. Daraufhin entschloss sich der Regisseur dazu, beim Folgefilm „Comuna under Construction“ ausschließlich Versammlungen zu filmen. Dies bedeutete eine gravierende Mehrarbeit, da durch den Wegfall der Interviews auch eine Möglichkeit, den Film auf bestimmte Themen zu lenken, eingeschränkt wurde.

„Bei einem Interview, auch wenn du bei der dritten Person immer noch nicht hörst, was dich interessiert, hast du irgendwann einmal Leute, die darüber sprechen können. Bei Versammlungen hast du so unendlich lange Teile, die du überhaupt nie brauchst. Und dann musst du aus dem Teil, der für dich spannend ist, einen Film zusammenstellen. Aber ich glaube, auch wenn das ein gigantischer Mehraufwand im Schnitt war – im Vergleich zu allen anderen Dingen, die ich bisher in meinem Leben geschnitten habe –, dass es sich auszahlt. Weil einfach eine ganz neue Qualität von Film entstanden ist.“

### *Rückwirkungen auf den Künstler sowie auf das Kunstfeld*

Da ein Großteil des Austausches zwischen dem Filmemacher Oliver Ressler und den ProtagonistInnen seiner Projekte über die Form des persönlichen Interviews erfolgt, findet schon im Herstellungsprozess eine gegenseitige Beeinflussung statt.

„Meine Projekte bestehen ja in erster Linie darin, dass ich jetzt nicht mit einem stark vorgefassten Bild hinkomme, sondern mich auch auf bestimmte Situationen, die mir an sich vom Politischen her interessant erscheinen, einlasse, und dass ich sehr stark davon abhängig bin, was jetzt von den Akteuren des jeweiligen Feldes an mich herangetragen wird oder was die mir anbieten.“

Dieser Einfluss kann, wie oben beschrieben, inhaltliche Beiträge, aber auch die formale Gestaltung von Projekten bzw. die Auswahl von stilistischen Mitteln beinhalten. Bei dem Projekt „What is Democracy?“ reiste der Regisseur in 18 internationale Städte und stellte AktivistInnen immer dieselbe Frage: „Was ist Demokratie?“ Bei der Biennale in Lyon versuchte er, die vielen verschiedenen Antworten und die unterschiedlichen Ideen zu direkter und partizipativer Demokratie einem Publikum zu präsentieren, das „zugegebenermaßen einfach durchläuft“. Die Antworten, die er während der dreijährigen Projektdauer von über 100 InterviewpartnerInnen erhalten hatte – und die vor allem eine Kritik am System der repräsentativen Demokratie gemeinsam hatten –, bewogen ihn zu einer speziellen Installation der Videos. Das Publikum brachte ihn dazu, bestimmte formale Mittel bei der Präsentation der Statements zu verwenden: Er ließ bei der

<sup>26</sup> „Also bei Ausstellungen ist es eher so: die Leute, die sich trauen, dich anzusprechen, die dann etwas sagen, die wollen dann auch meistens was.“

Biennale einzelne prägnante Statements seiner InterviewpartnerInnen über acht Monitore laufen, mit den veränderten („verballhornten“) Bundeshymnen und brennenden Staatsflaggen im Hintergrund.

In einem auf die Öffentlichkeit ausgerichteten Tätigkeitsbereich, wie ihn der künstlerische darstellt, gibt es nicht nur Auswirkungen auf das Publikum, oder auf jene, auf deren Ermächtigung die Arbeit abzielt, sondern auch auf andere ProduzentInnen im Kunstfeld. Ressler spricht in diesem Zusammenhang von Veränderungen im Kunstfeld seit den 1990er Jahren, als er noch an der Kunstuniversität studierte. Demzufolge habe sich der Fokus von einem stark praxisorientierten Arbeiten hin zu einem politisch-diskursiven und kontextorientierten Arbeiten gewandelt, bei dem sich viele Anknüpfungspunkte seiner eigenen Arbeit herstellen lassen würden. Die Gründe (in Österreich) sind laut Ressler im Abgang einiger theoriefeindlicher Universitätsprofessoren zu finden. Heute, so Ressler, gebe es mehr Kunstschaffende, die in einem Bereich wie er arbeiten, was auch durch die vielen österreichischen Dokumentarfilme abgebildet werde. In wie weit die eigene Tätigkeit Auswirkungen auf das gesamte Kunstfeld und somit auf eine weiter gefasste Kunstproduktion hat, sei schwierig zu beantworten. Ressler meint in diesem Zusammenhang:

„Eine Wirkung im Kunstfeld lese ich am ehesten darin ab, ob ein Projekt zu weiteren Ausstellungen oder Filmvorführungen eingeladen wird oder nicht. Und ob es irgendwie in Kunstzeitschriften oder in Tageszeitungen Berichte gibt und auch, wie diese Berichte sind. Also so lese ich wahrscheinlich am ehesten Wirkungen innerhalb des Kunstfeldes ab.“

### **5.5. Kritische Würdigung**

Die deutliche politische Positionierung von Oliver Ressler in seinen Arbeiten und die damit einhergehende systemkritische Perspektive bieten auch Raum für kritische Bewertungen seiner eigenen Produktionsweisen. Durch die Verknüpfung verschiedener Felder wie eben Kunst, Politik und Ökonomie setzt sich der Künstler zwar den unterschiedlichen Bewertungskriterien der einzelnen Bereiche aus. In erster Linie wird dabei die Position, die er als Künstler im Kunstfeld einnimmt, hinterfragt: „Bist du jetzt Künstler oder Aktivist?“. Das Changieren zwischen Kunstfeld und Polit-Aktivismus ist vermutlich ein geschickter Schachzug, aber zugleich hinterfragenswert, etwa in Bezug auf Optionen der Immunisierung des eigenen Schaffens. Gegenüber Kritik aus dem Kunstfeld lässt sich die Position des Aktivisten einnehmen, gegenüber jener aus dem politischen Feld kann man sich als Künstler ausgeben. Ähnliches erlaubt die Selbstpositionierung als Außenstehender oder Laie, der sich zu den Themen, die von ihm bearbeitet werden, nicht als Experte sieht, aber zugleich mit seinen Arbeiten explizite Statements abgibt.

Vor allem aber kann die klare politische Positionierung – als Ausgangspunkt des Schaffens von Ressler – zusammen mit bestimmten praktischen Vorgehensweisen in seinen Projekten zu sehr vorhersehbaren Ergebnissen führen. Wie bereits erwähnt, werden die Botschaften des Künstlers in seinen Werken durch die Inszenierung vor

allem *einer* Sichtweise transportiert, nämlich einer explizit systemkritischen; technisch umgesetzt über die Auswahl der GesprächspartnerInnen, Dramaturgie, Schnitt etc. Dass die künstlerische Inszenierung einer bestimmten Weltsicht durchaus beabsichtigt ist, verhehlt Ressler auch gar nicht, indem er anmerkt:

„Natürlich hat man bei jedem Film eine bestimmte Strategie dahinter. Zum Teil wartet man ja auch auf bestimmte Argumente und bestimmte Argumentationsmuster oder bestimmte Antworten. Das tolle an einem Film ist ja auch, dass man da einfach immer weiter und weiter gehen kann, bis man dort hinkommt, wo man eigentlich gedacht hat, dass man hinkommen sollte, wenn man anfängt.“

Inszenierung über künstlerische Ausdrucksmittel ist eine Strategie, die insbesondere DokumentarfilmerInnen nicht fremd ist. Insofern, als Kunst immer auch Inszenierung ist, wäre daran auch nichts auszusetzen. Heikel wird es allerdings, wenn über einen dokumentarischen Stil ein vermeintlich besonders objektives und insofern wahres Bild einer sozialen Wirklichkeit vermittelt wird, das aufgrund einer selektiven Auswahl gar nicht vorliegt; etwa dort, wo Personen, die letztendlich zu Wort kommen, nur einen kleinen Ausschnitt des Meinungsspektrums abdecken. Durch die klaren (inszenierten) Botschaften sind zwar interessante Möglichkeiten eröffnet, Argumente zu transportieren, Menschen zu informieren, als Sprachrohr zu dienen oder Gegenpole zu dominierenden Diskursen zu bilden – um Grundlagen dafür zu schaffen, Menschen und Gruppen zu „empowern“. Gleichzeitig werden damit aber Interpretationslinien bzw. Argumentationsmuster eingeschränkt und vorgegeben.

## 5.6. **Anhang: Gespräch mit Oliver Ressler über kulturelle Formen des Widerstands**

Die Kunst des Protests. Ein Gespräch von Katarzyna Kosmala<sup>27</sup> mit Oliver Ressler über kulturelle Formen des Widerstands; in: Kulturrisse, 1/2012; <http://kulturrisse.at/ausgaben/urheberrechte-fuer-alle-...-sonst-gibts-krawalle/kunstpraxen/die-kunst-des-protests>.

2011 wird als das Jahr der politischen Unruhen in die Geschichte eingehen, als Jahr des internationalen Aufbegehrens, unterstützt durch die Möglichkeiten der Social Media. Weltweit gingen Menschen auf die Straßen, forderten Gerechtigkeit und Menschenrechte, protestierten gegen die Globalisierung: Vom Arabischen Frühling bis zu den Streiks gegen die Sparpakete in Griechenland, Spanien, Italien und anderen Ländern des Euroraums, von Kampagnen in Großbritannien gegen Studiengebühren oder Streiks gegen Rentenkürzungen zur *Occupy Wallstreet*-Bewegung gegen die Gier der Großkonzerne. Und der Protest geht weiter.

---

<sup>27</sup> Katarzyna Kosmala ist Kuratorin, Kunstkritikerin und Dozentin für Visual Culture and Organization an der University of the West of Scotland. Sie forscht zu Identitätspolitik in der (visuellen) Gegenwartskultur, alternativen Organisationsformen sowie zu Werten, Ästhetik und künstlerischer Arbeit.

Das nachstehende Gespräch wurde in der Folge einer Diskussionsveranstaltung mit Katarzyna Kosmala und Oliver Ressler im *Centre for Contemporary Art* in Glasgow geführt. In der Reflexion von Oliver Resslers neuen Filmarbeiten *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?* und *Comuna im Aufbau* untersucht es die Rolle politischer Kunstpraxen für Protestbewegungen und Menschenrechtsfragen. Die Filme waren im Rahmen des *Document 9*-Filmfestivals am 21. Oktober 2011 in Glasgow gezeigt worden. Das Filmfestival, eine renommierte jährliche Veranstaltung, hat sich zu einer Plattform für die Diskussion über Möglichkeiten der Gleichheit entwickelt und inspiriert Visionen eines gerechten gesellschaftlichen Zusammenlebens. Der während der *Document* begonnene Gedankenaustausch setzte sich gleich nach der Veranstaltung im Netz fort.

Katarzyna Kosmala: Protest ist nicht notwendigerweise ein rein politisches Statement; Protest kann auch als kulturelle Form von Widerstand gelesen werden. So lohnt es sich zum Beispiel, darüber nachzudenken, ob die Geste oder gestische Formen des Ausdrucks wirklich etwas verändern können. Du hast seit 1994 diverse Ausstellungen und Projekte im öffentlichen Raum realisiert bzw. Filme produziert, die Formen des Widerstands der vergangenen 20 Jahre zum Thema haben. Du behandelst in deiner Arbeit soziopolitische und ökonomische Alternativen. Ausgehend von deiner eigenen Kunstpraxis: Wie siehst du die Rolle der Kunst für den Protest?

Oliver Ressler: Ich glaube, dass Kunst eine zentrale Funktion für die Analyse einer gegenwärtigen politischen und ökonomischen Situation haben kann, indem sie Kritik formuliert, sich mit bestehenden sozialen Bewegungen in Beziehung setzt und indem sie über alternative Wege nachdenkt, wie wir unsere Gesellschaften organisieren können. Im direkten Zusammenhang mit Protest kann Kunst vielfältige Rollen spielen: Eine der zentralen Ideen meiner künstlerischen Praxis ist es, den ProtagonistInnen der weltweiten sozialen Bewegungen eine Stimme zu geben und durch meine Arbeit einen entsprechenden Raum zu schaffen, wo diese Stimmen (an)gehört werden können. Ich bin nicht an einem ausbalancierten, „neutralen“ Blickwinkel interessiert (von dem manche Medienformen behaupten, er existiere!), sondern an einem Blickwinkel, der sich aus dem Inneren heraus entwickelt oder zumindest einem Blickwinkel, der aus der Teilhabe und Solidarität, im Speziellen mit linken sozialen Bewegungen heraus entsteht. Meine Arbeiten sind formal oft als Filmproduktionen angelegt. Mir liegt etwas an der Herstellung konkreter Instrumente, die die Bewegungen für Analyse, Bildungsarbeit und Mobilisierung nutzen können, und daran, über die Herstellung eines Films dazu beizutragen, dass die Ziele und verstreut weltweit stattfindenden Aktionen gemeinsam dargestellt und international sichtbar gemacht werden können. Meine Filme über die globalisierungskritischen Bewegungen, etwa *This Is What Democracy Looks Like!*, *Disobbedienti* und *What Would It Mean to Win?* wurden von den Bewegungen vielfach zur Information und Mobilisierung kommender Demonstrationen und Aktionen gegen G8, WTO, IWF oder WEF genutzt. Genauso habe ich für die globalisierungskritische Bewegung Banner und Plakate entworfen, die der Mobilisierung für die Demonstrationen und Blockaden beim G8-Gipfel in Heiligendamm 2007 dienten. Ich denke aber, dass Kunst sich nicht auf Aufgaben wie das Schaffen von Objekten oder die

Bereitstellung von Bildmaterial beschränken sollte; KünstlerInnen sollten Aktivismus auf verschiedenen Ebenen mit organisieren und verbreiten. Als langfristiges Ziel sehe ich eine Überwindung dieser Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus.

Kosmala: Sowohl in *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?* als auch in *Comuna im Aufbau* lassen uns die ProtagonistInnen an ihren persönlichen Erfahrungen von Krise und Wandel teilhaben. Die BetrachterInnen erhalten einen Einblick in die alltäglichen Überlebenskämpfe. Beide Filme sind in prekären Kontexten angesiedelt, in Armenien auf dem größten Basar von Jerewan bzw. in den Armenenvierteln an den Hängen von Caracas und in den ländlichen Gebieten Venezuelas. Du hast gesagt, dass Filmemachen dich wirklich interessiert. Mich würde ein Blick auf deine Annäherung an die Filmproduktion interessieren, speziell in Hinblick auf den Prozess des Films selbst und den der Nachbearbeitung.

Ressler: Die Produktionsprozesse von *Socialism Failed, Capitalism is Bankrupt. What Comes Next?* und *Comuna im Aufbau* waren sehr verschieden. *Socialism Failed ...* basiert auf Interviews mit den verarmten HändlerInnen eines Basars in Jerewan zu ihren schwierigen Lebens- und Arbeitsumständen bzw. zu ihren Hoffnungen auf Veränderung. Das Grundgerüst für *Comuna im Aufbau* bilden Aufnahmen von Versammlungen und Projektbesprechungen der Kommunalen Räte in Venezuela, die von den Menschen selbst in einem Akt der Selbstermächtigung organisiert worden waren. Es gibt natürlich einen großen Unterschied zwischen dem Prozess des Films in Venezuela, wo wir etwa mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung gearbeitet haben und dem von den Interviews ausgehenden Ansatz in Armenien. Bei *Comuna im Aufbau*, den ich mit dem Politikwissenschaftler Dario Azzellini als Co-Regisseur (als dritte Zusammenarbeit zu den politischen Prozessen in Venezuela seit 2004) realisiert habe, stand mir ein fünfköpfiges Team zur Verfügung. Wir wollten so viele Versammlungen wie möglich in einem Zeitrahmen von wenigen Wochen mitfilmen, um dann während eines längeren Schnittprozesses den Film aus diesem Material heraus zu erarbeiten. Bei *Socialism Failed ...* hingegen hatte ich fast kein Budget und arbeitete alleine mit der armenischen Aktivistin Arpineh Galfayan zusammen, die für mich die Interviews führte und übersetzte.

Kosmala: Wenn wir uns die jetzige politische Situation ansehen und die Formen des Protests, mit denen auf sie reagiert wird: Was wir heute auf internationaler Ebene beobachten können, sind politische Aktionsformen bzw. Formen des Protests, die global ausgerichtet sind, so wie etwa *Occupy Wall Street*. In *Comuna im Aufbau* stellst du ein sozialpolitisches Experiment vor, das die Grenzen von Demokratie austestet. Wie kann – von den Schnittstellen zwischen Kunst und Politik aus – dazu beigetragen werden, einen Sinn für Gemeinschaft aufzubauen, speziell unter denen, die sich marginalisiert und vernachlässigt fühlen?

Ressler: Im Moment kämpfen im Rahmen der *Occupy*-Bewegung in hunderten Städten weltweit AktivistInnen für eine Änderung des Systems, und zwar in eine Richtung, die ihre sozialen und politischen Bedürfnisse mehr berücksichtigt. Das ist etwas, was die marginalisierten Menschen in Venezuela schon erreicht haben, zumindest bis zu einem gewissen Grad. Was heute in Venezuela passiert, bewegt sich bereits weit jenseits von

einem demokratischen System, wie wir es in der Europäischen Union oder in den USA haben. In Venezuela bezeichnen die Menschen ihr System als eine „partizipative und protagonistische Demokratie“ und versuchen, einen „Sozialismus für das 21. Jahrhundert“ zu entwickeln. Aus diesen Erfahrungen zu lernen, wäre meines Erachtens eine wertvolle Erfahrung für die *Occupy*-Bewegungen. Und Filme wie *Comuna im Aufbau* könnten dabei sicherlich eine Rolle spielen.

Kosmala: Das Auftauchen einer internationalen Protestbewegung ohne kohärentes Programm und ohne Führungsebene verweist in gewisser Weise auf ein Problem, das noch grundsätzlicher ist als das der globalen Wirtschaftskrise. Es geht um das Versagen der auf Rechtsstaatlichkeit basierenden Demokratie. In deinem Projekt *Alternative Economics, Alternative Societies* untersuchst du die Grenzen der Demokratie. Die repräsentative Demokratie funktioniert innerhalb klar definierter Grenzen und zwischen Menschen, die Teil derselben Gruppe oder Nation sind. Wie können wir aus einer globalen Perspektive heraus eine „globale Gemeinschaft“ ansprechen, die auf demokratischen Prinzipien basiert?

Ressler: Eine der vielen Erkenntnisse aus meinem Langzeitprojekt *Alternative Economics, Alternative Societies* ist, dass es den einen gemeinsamen Weg, wie Gesellschaft und Wirtschaft demokratischer gestaltet werden können, nicht gibt. Das ist auch gut, weil so Raum bleibt für die ProtagonistInnen fortschrittlicherer Kämpfe um eine Neuordnung der Gesellschaften entlang der eigenen Anforderungen und Wünsche. Es ist daher auch sehr wichtig, dass die *Occupy*-Bewegung keine kohärente Programmatik entwirft, weil das etwas ist, das sich durch einen Prozess der Partizipation entwickeln muss. Die *Occupy*-AktivistInnen sind über hunderte Städte, über die ganze Welt verteilt; sie kooperieren etwa bei der Umsetzung weltweiter Aktionstage (wie dem 15. Oktober 2011), aber ihre Organisationsstrukturen bzw. Meinungsbildungsprozesse unterscheiden sich stark voneinander. Und das ist wunderbar: Während für eine Gruppe konsensuelle Entscheidungen passend sind, können für eine andere Gruppe Versammlungen, in denen mit Mehrheitsentscheidungen gearbeitet wird, mehr Sinn machen.

Kosmala: Kannst du abschließend etwas zur Rolle der Dokumentation im Prozess der Intervention bzw. im Kampf gegen eine Weltwirtschaft unter der Herrschaft der kapitalistischen Märkte sagen, insbesondere unter Berücksichtigung sich entwickelnder multipler Formen des weltweiten Protests?

Ressler: Für mich liegt die Rolle der Dokumentation im Sichtbarmachen von Formen der Dissidenz und des Widerstands, darin, ein Instrument zu entwickeln, das Aktivitäten und Diskussionen von einem Ort an einen anderen trägt, so dass sie untersucht und kritisiert werden können, so dass aus ihnen gelernt werden kann. Im Idealfall ist das ein produktiver Prozess, der zu weiteren dissidenten und widerständigen Handlungen in anderen Zusammenhängen und an anderen Orten führen kann: damit aus isolierten lokalen Aktivitäten eine Bewegung entsteht – eine globale Bewegung, die größer und immer einflussreicher wird. Wahrscheinlich erreichen die meisten Dokumentationen nicht eine derartige Wirkungsmacht, und wenn, wäre es schwer zu beweisen. Aber ich mag dieses Potential, das kritischen Filmen innewohnt: dokumentarische Formate zu



nutzen, um das Neue, das Unerwartete und das nicht Vorstellbare voranzutreiben, das die Gleichgültigkeit und Tödlichkeit der kapitalistischen Wirklichkeit herausfordert und ihr entgegentritt.



## 6. RESÜMEE

Schon am exemplarischen Ausschnitt von vier Fallstudien aus dem Spektrum von sozial bzw. politisch engagierter Kunst ist die Heterogenität von Zugängen und Techniken ablesbar. Der gemeinsame Nenner bei den analysierten Projekten bzw. Akteuren liegt darin, mit ihren Arbeiten über die Produktion von Kunst hinaus Effekte der Aktivierung bei einem Kreis von Adressaten anzustreben. Dies schließt keineswegs aus, zugleich gute Kunst zu produzieren. In Bezug auf Wirkungen zur Bestärkung von Adressaten außerhalb des Kunst(stamm)publikums – Stichwort „Empowerment“ oder Hilfe zur Selbsthilfe – unterscheiden sich die Untersuchungsfälle in vielerlei Hinsicht, in Abhängigkeit von: Entstehungskonstellationen, Zielgruppen und Inhalten von Projekten; künstlerischen Zugängen bzw. der Gewichtung kunstinterner vs. -externer Ziele; gewählten Methoden und Darstellungsformaten; Vor-Erfahrungen im gewählten Praxisfeld; Mitsprache von AuftraggeberInnen; Projektdauer, Ressourcen und Finanzierung. Erfolgskriterien (abseits der Wirkung in der Kunstöffentlichkeit) sind etwa die Kompetenz von Kunstschaaffenden, vorgesehene Adressaten im geplanten Ausmaß zu erreichen bzw. die Sicherstellung einer Rückbindung des Projekts an benennbare Verantwortliche. Ergänzend dazu beeinflussen voneinander abweichende Zielsetzungen zwischen den Machern eines Projekts, vorab nicht bekannte Rahmenbedingungen sowie unkalkulierbare Nebenfolgen den Erfolg von Projekten. Anders formuliert: die analysierten Kunstprojekte sind letztendlich als Experimente anzusehen und hängen damit auch von mehr oder weniger glücklichen Umständen ab.

Im anschließenden Resümee geht es nicht darum, die einzelnen Fallstudien nochmals detailliert miteinander zu vergleichen. Demgegenüber mögen die Beschreibungen in den einzelnen Kapiteln für sich selbst sprechen. Dazu kommt, dass wir mit dieser sozialwissenschaftlich bzw. explorativ angelegten Fallstudienforschung gut daran tun, mehr zu beschreiben als zu bewerten; nicht zuletzt deshalb, weil wir uns nicht als Kunstkritiker verstehen. Einschränkend kommt hinzu, dass die Informationen zu den einzelnen Fallstudien unterschiedlich materialreich ausgefallen sind, weshalb bei direkten Vergleichen Schief lagen entstünden, weil dort, wo intensiver geforscht wird, tendenziell mehr (Positives ebenso wie Negatives) entdeckt wird. Außerdem sind im komplexen Wirkungsgeflecht von singulären Fallrekonstruktionen beobachtbare Effekte nur schwer „aufzudröseln“, d.h. exakt benennbaren Faktoren zuzurechnen.

Was lässt sich auf Basis der präsentierten Fallstudien (sowie von ergänzenden Interviews mit BetreiberInnen weiterer Kunstprojekte) dennoch zu Wirkungen von sozial bzw. politisch engagierter Kunst aussagen? Wir beschränken uns hier im Wesentlichen auf zwei Fragenkomplexe: 1. Was sind überhaupt Effekte von Aktivierung oder Bestärkung, in welcher Hinsicht lässt sich tatsächlich von Empowerment durch Kunstprojekte sprechen? 2. Die Annahme, dass mit einem bestimmten künstlerischen Zugang das Spektrum erzielbarer „gesellschaftlicher“ Wirkungen vordefiniert

ist, erscheint zunächst evident. Aber worin unterscheiden sich Zugänge, und was sind die jeweiligen Potentiale, anvisierte Zielgruppen wirklich zu erreichen?

Fahndet man nach Effekten von Aktivierung bzw. von dahin gehenden Versuchen, d.h. nach Empowerment *durch* künstlerische Aktivitäten auf Seiten der Adressaten, so lassen sich zunächst direkte und indirekte Wirkungen unterscheiden. Darüber hinaus ist bei der Beobachtung von miteinander verflochtenen Konstellationen zumindest analytisch eine weitere Untergliederung geboten. In einer Zusammenschau der Fallstudien und den Interviews mit weiteren KünstlerInnen aus dem Untersuchungsfeld unterscheiden wir zwischen Empowerment als...

1. ... unmittelbare (Selbst-)Wertschätzung durch den Akt der Mitwirkung oder die Äußerung der eigenen Meinung; ungeachtet dessen, als wie wertvoll der jeweilige Beitrag einzustufen ist. Beispiel: die Partizipation an einem Laientheaterprojekt steigert den Selbstwert der Beteiligten;
2. ... unmittelbare Erweiterung von realen Handlungsmöglichkeiten, indem unter künstlerischer Beteiligung Veränderungen von physisch-materiellen oder politisch-sozialen Strukturen u.a.m. ausgelöst werden. Beispiel: Jugendliche installieren unter der Anleitung von KünstlerInnen ein Gebäude im Park für die spätere Freizeitznutzung; zudem ergeben sich Chancen für neue Freundschaften;
3. ... emotionales Erlebnis, ausgelöst durch sinnlich-ästhetische Wahrnehmungen, (Resonanz-)Erfahrungen in Gruppen oder z.B. durch Akte des Gebens/Helfens. Beispiel: Playbacktheater als spontane Inszenierung von Handlungsvorgaben aus dem Publikum führt zu einer ungeahnten emotionalen Berührung bei den Anwesenden;
4. ... Kompetenzzugewinn<sup>28</sup> infolge von Lernerfahrungen (d.h. *know how* und *know what*); Bewusstseinsbildung und Horizonterweiterung, z.B. durch Perspektivenwechsel. Beispiel: die Kunstaussstellung in den Räumlichkeiten eines Unternehmens sorgt bei Teilen der porträtierten Belegschaft für eine intensive Reflexion über eigene Arbeitsbedingungen;
5. ... indirekt vermittelte symbolische Wertschätzung, indem Kunstschaffende ausgewählten gesellschaftlichen Gruppen stellvertretend eine Stimme verleihen. Beispiel: Dokumentarfilme über soziale Kämpfe von Antiglobalisierungsbewegungen wirken als Sprachrohr einer kritischen Gegenöffentlichkeit;
6. ... indirekt vermittelte Erweiterung von realen Handlungsmöglichkeiten, indem unter künstlerischer Beteiligung Veränderungen von physisch-materiellen oder politisch-gesellschaftlichen Strukturen ausgelöst werden. Beispiel: durch die künstlerische Ausstellung über Bedingungen in afrikanischen Flüchtlingslagern erhöht sich das Spendenaufkommen für „Ärzte ohne Grenzen“;

Vor allem der zuletzt genannte Bereich der indirekt bzw. strukturell vermittelten Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten gilt vielen künstlerischen Akteuren mit An-

---

<sup>28</sup> Barbara Putz-Plecko, die ein beachtliches Oeuvre im Feld Kunst und soziale Praxis vorweisen kann, definiert Empowerment in einem Gespräch als „Einsicht in die Bedingtheiten seines Feldes, um daraus zum kompetenten Akteur zu werden“.

spruch auf Wirkung abseits des Kunstpublikums als eigentliches Ziel. Doch die Ambition, im engeren Feld von engagierter Kunst, z.B. durch „Artivismus“ oder clevere Guerilla-Taktiken, tatsächlich etwa politische Reformen auszulösen, ist im Rahmen von künstlerischer Aktivität allein nur in Ausnahmefällen einlösbar.<sup>29</sup> Nur selten können sich KünstlerInnen dahin gehende Erfolge auf die eigenen Fahnen heften, z.B. die Gruppe *Wochenklausur*, die anlässlich von Einladungen zu Kunstfestivals sozialpolitisch motivierte Projekte verfolgt (und eben deshalb in Kunstkreisen umstritten ist). Ein Beispiel dafür ist die Etablierung einer ambulanten medizinischen Versorgung für Obdachlose in Wien; ein Projekt, das dann später von der Caritas institutionalisiert worden ist.

Im Vergleich dazu lassen sich Empowerment-Effekte entlang der aufgezählten Wirkungsmuster 1, 3, 4 und 5 in allen von uns analysierten Fallstudien wenn schon nicht strikt nachweisen, so doch begründet vermuten: einerseits über die Schilderungen der befragten KünstlerInnen zu Ergebnissen ihres Schaffens; andererseits in jenen Fällen, wo genauere Informationen von Adressaten eingeholt werden konnten. Beispielsweise bestätigten alle beteiligten Laiendarsteller der Fallstudie „Klassenfeind“ und die Mehrzahl der Informanten des Untersuchungsfalls „Company. Arbeiten in Berndorf“ in irgendeiner Hinsicht bestärkende Erfahrungen. Gleichwohl wurde die Wirkungsintensität der künstlerischen Arbeiten oder deren „Nachhaltigkeit“ zumeist bescheidener oder ambivalenter eingestuft als die Kunstschaffenden dies erhofft hatten. Vergleichsweise wenig konnten wir in den Untersuchungsfällen über praktisch umsetzbare Lösungen (Muster 2) unter Beteiligung von Kunst in Erfahrung bringen.<sup>30</sup>

Indirekte Effekte in Form von symbolischer Wertschätzung (Muster 5), wonach ausgewählten Gruppen stellvertretend eine Stimme verliehen werden soll, waren in den analysierten Kunstprojekten durchgehend ein wichtiger Bestandteil – öffentlich gemacht z.B. über Theaterspiel, Ausstellung, Film. Stellvertretend verliehene Wertschätzung kann übrigens auch dann funktionieren, wenn die Rolle der „Betroffenen“ kaum höher veranschlagt wird als das Rohmaterial für eine künstlerische Arbeit abzugeben. Inwiefern sich die derart Porträtierten im jeweiligen Vorgehen oder Werk tatsächlich repräsentiert sehen, ist deshalb eine separate Frage. Dazu ein Beispiel: Die symbolische Aufwertung von Reinigungs- oder Pflegearbeit im Rahmen künstlerischer Arbeiten mag begrüßenswert sein – aber finde ich mich als Reinigungs- oder Pflegekraft allein deshalb gestärkt wieder? Oder bezahle ich deshalb meine osteuropäische Pflegerin besser? Daraus ableitbar ist ein gewisses Risiko, in manchen Fällen mehr oder weniger

<sup>29</sup> Wenn man den Rahmen von sozial bzw. politisch engagierter Kunst weiter zieht und z.B. auch ArchitektInnen, DesignerInnen und vergleichbare Berufsgruppen dazuzählt – was deren Selbstverständnis durchaus häufig trifft – ist die Behauptung zu revidieren. Denn natürlich können sich praktische Handlungsmöglichkeiten mit der Neugestaltung eines bestimmten Ortes oder im Zuge eines ästhetisch wertvollen, zugleich funktionalen und preiswerten Wohnbaus beträchtlich erweitern.

<sup>30</sup> Bei aktivierenden Empowerment-Wirkungen ist jedes Projekt Fall für Fall zu bewerten und sind Generalisierungen eher zu vermeiden. Es gibt inzwischen eine Anzahl von Evaluierungen, in denen positive Effekte von künstlerischer Arbeit bei Zielgruppen wie benachteiligten Gruppen, Patienten oder in Organisationen belegt sind (z.B. Darso 2004, Antal 2009, Messner/Wrentschur 2011, Meekums/Daniel 2011, Lipe et al. 2012).

unfreiwillig in die Nähe der Instrumentalisierung gerückt zu werden, weil nicht wenige KünstlerInnen einer bestimmten Weltsicht (ihrer eigenen) Raum geben wollen. Anders formuliert: Die eigentliche Herausforderung liegt hier darin, paternalistische Haltungen der Bevormundung zu vermeiden, z.B. „Betroffene“ ungefragt als Opfer zu stilisieren.

Mit unmittelbaren und potentiell intensiven Gefühlen von Empowerment (Wirkungsmuster 3) ist dann zu rechnen, wenn entweder die Rezeption eines Kunstwerks oder die Einbeziehung als Beteiligte/r in einen künstlerischen Prozess Momente der emotionalen Berührung bieten. Beispiele für Letzteres sind ungeahnte Gruppenerlebnisse, etwa Zusammengehörigkeitsgefühle durch Erfahrungen von wechselseitiger Unterstützung oder Wahrnehmungen von Resonanz durch emotionale Ansteckung. Mit Emotionalität ist übrigens nicht nur bei einer positiv aufgeladenen Rezeption zu rechnen, sondern ebenso beim Gegenteil: etwa dann, wenn ein Kunstwerk Abneigung erregt oder ein Projekt darauf angelegt ist, Gegenreaktionen zu provozieren, um so Diskussionen anzuzetteln (z.B. Schlingensiefs Container-Projekt aus dem Jahr 2000 oder die Aktion „Österreicher integriert euch!“ der Kunstgruppe *God's Entertainment* im Rahmen der Wiener Festwochen 2012). In Bezug auf emotionale Erlebnisse und mit Blickrichtung auf Aktivierung unterscheiden sich Arbeiten im Feld „engagierter“ Kunst nicht grundsätzlich von jeglicher anderen Form von Kunst (Literatur, Musik, Film etc.). Unterschiede liegen – ebenso wie bei Chancen auf Lernerfahrungen (Wirkungsmuster 4) – am ehesten darin, dass es tatsächlich gelingt, wie auch immer zu definierende Kreise von Adressaten möglichst unmittelbar in ein Projekt hereinzuholen, um dadurch die Intensität von Erfahrungen zu steigern.

Vor allem deshalb gilt Aktivierung über die direkte Mitwirkung von Adressaten (Wirkungsmuster 1 und 2) vielen Kunstschaaffenden als Schlüssel dafür, tatsächlich Reflexions- bzw. Lernerfahrungen auszulösen. Allein das praktische Mitmachen an einem Projekt, in der Schmalspurversion zumindest als Einbringen von Ideen, Wortspenden oder materiellen Artefakten u.a.m., wird in der Regel als Wertschätzung erlebt bzw. steigert den Selbstwert. Bei einem praktischen Ansatz sind konkret umsetzbare Lösungen ebenso realistisch wie Chancen, neue Menschen kennen zu lernen. Ergänzend dazu ist oft beobachtbar, dass derart Involvierte in einer Art „Co-Ownership“ Mitverantwortung für ein Anliegen übernehmen, es gleichsam zu ihrem eigenen machen. Mit dem Hinweis, dass es sich dabei um Kunst handle, wird die eigene Beteiligung zusätzlich aufgewertet. Aus den genannten Gründen macht es (auch) unseren Analysen zufolge einen Unterschied, ob auf Seiten der Kunstschaaffenden ausreichend *mit* Personen einer Zielgruppe agiert oder demgegenüber aus einer außenstehenden Position *über* bestimmte Gruppen bzw. Themen gearbeitet wird. Allerdings: Obwohl das Plädoyer für die aktive Mitwirkung von Adressaten schlüssig erscheint, sind solche Projekte voraussetzungsvoll und die Mühen der Ebene nicht zu verschweigen. Die kommunikative Auseinandersetzung mit „leibhaftigen“ Menschen (und dies nicht nur aus Gruppen von irgendwie „Benachteiligten“) verlangt viel soziale Kompetenz und Fingerspitzengefühl; außerdem das Ertragen von Meinungen und Handlungsmustern, die möglicherweise konträr zu den eigenen stehen. Diesen Aufwand scheuen viele, aus guten Gründen, und nicht jede/r ist ein Kommunikationstalent.

Zudem ist die Wahrscheinlichkeit des Misslingens von Projekten, in denen viel direkte Kommunikation oder Gruppendynamik zu erwarten ist, höher als bei einer Intervention, die aus einer Skulptur im öffentlichen Raum besteht.

Damit kommen wir zur zweiten Fragestellung, die wir in diesem Resümee aufwerfen möchten: Wie realistisch sind Erwartungshaltungen von Kunstschaffenden, Empowerment auf Seiten ihrer Adressaten außerhalb des engeren Kunstpublikums auszulösen? Welche Rolle spielt dabei der gewählte Zugang? Um diese Frage einzukreisen, macht es Sinn, die Abbildung in der Einleitung nochmals heranzuziehen, diesmal inklusive einer Zuordnung der analysierten Fallstudien.

**Abbildung 2: Modell zur Einordnung von Projekten im Feld Kunst und soziale Praxis**

<b>Kunst ...</b>		
<b>„DER KLASSENFEIND“</b>	<b>„COMPANY / BERNDORF“</b>	
	<b>„SOG. THEATER“</b>	<b>„OLIVER RESSLER“</b>
Pädagogik / Therapie	Interaktion / Community	Kritik / pol. Aktivismus
<b>... und soziale Praxis</b>		

In einem einfachen heuristischen Modell unterscheiden wir zunächst, ob Projekte bzw. künstlerische Positionen zu sozial bzw. politisch engagierter Kunst im Zweifel die Relevanz im Kunstfeld oder demgegenüber die Relevanz für eine kunst-externe Bezugsgruppe höher gewichten – was nicht ausschließt, dass in der Durchführung beides gleichermaßen bedeutsam ist. Liegt der Fokus eines längerfristig und durchaus partizipativ angelegten Projekts gleichwohl darin, letztendlich eine künstlerisch möglichst anspruchsvolle Ausstellung oder Theaterperformance zu bewerkstelligen, ist eine andere Prioritätensetzung anzunehmen als in jenen Beispielen, wo mit einer gewissen Gelassenheit offen bleiben darf, inwiefern das eigene Vorgehen nun als künstlerisch wertvoll einzustufen ist bzw. wie wichtig dem Akteur die Reputation im Kunstfeld ist. Auf Basis von Äußerungen der befragten KünstlerInnen in den vier Fallstudien lag die Priorität für Kunst in den Arbeiten „Klassenfeind“ und „Company. Arbeiten in Berndorf“ deutlich höher als im Schaffen von SOG. THEATER bzw. jenem von Oliver Ressler. Hier verstehen sich die Akteure *zugleich* entweder als künstlerisch arbeitende Dienstleister oder als im politischen Aktivismus verortet. Allein mit dieser Zuordnung ist noch keine Bewertung der kunst-externen Wirksamkeit der vier Untersuchungsfälle verbunden. Dennoch ist auffällig, dass in den beiden Projekten mit vergleichsweise hoher Gewichtung des künstlerischen Anspruchs die ebenfalls mitformulierte kunst-externe Empowerment-Ambition mehrmals ins Stocken geraten ist. In beiden Fällen sind dahin gehende Effekte bei den beteiligten Zielgruppen ambivalenter bzw. bescheidener ausgefallen als von den KünstlerInnen erwünscht war. Die Vermutung, dass die Priorisierung der künstlerischen Qualität, die Reputation im Kunstfeld sowie eine möglichst autonome Projektdurchführung (frei von künstlerischen

Kompromissen) dem gesellschaftlichen Wirkungsanspruch im Weg stehen können, ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Je weiter Kunstschaffende ihre künstlerischen Erwartungen nach oben schrauben, desto eher werden sie dann auch daran gemessen. Durch den Druck, die selbst aufgebaute Erwartungshaltung einzulösen, erhöht sich bei begrenzten Ressourcen wiederum das Risiko, dass darüber hinausgehende Ziele wie die sorgfältige Organisation eines Prozesses der Beteiligung in den Hintergrund rücken. Obwohl bei der Generalisierung dieser Aussage Vorsicht geboten ist (weil unsere empirische Basis dafür letztendlich schmal ist), ist dennoch anzunehmen, dass insbesondere dort, wo die tatsächlichen Anliegen einer kunst-externen Bezugsgruppe im Zweifelsfall nachrangig sind bzw. vorrangig als künstlerisch zu veredelndes Rohmaterial dienen, wiederkehrend mit Missverständnissen und Enttäuschungen zu rechnen ist. Die in partizipativen Kunstprojekten oftmals beachtliche Energie droht dann zu verpuffen. Dies schließt nicht aus, nicht dennoch relevante Empowerment-Effekte bei Adressaten ausgelöst zu haben – die ohne das Kunstprojekt nicht möglich gewesen wären.

Der latente Konflikt zwischen künstlerischer Autonomie und Nützlichkeitsabwägungen wird im Übrigen von immer mehr KünstlerInnen im Zuge der Reflexion über die eigene Arbeit thematisiert. Eine wichtige Argumentation dazu liefert die bildende Künstlerin und Philosophin Judith Siegmund:

„Das Verhältnis zu den Menschen, in deren Lebenskontext ich eindringe, kann auf keinen Fall eines sein, in dem ich in der Lage wäre, ihnen ‚eine Stimme zur Verfügung zu stellen‘, wie man es oft so schön hört oder liest. Für die künstlerische Arbeit kann es auch nicht allein darum gehen, politische Forderungen im Namen von Schlechtgestellten zu stellen, sondern die engagierte Kunst setzt m.E. bereits auf einer anderen Ebene an: auf der Ebene kultureller Vorurteile und Sichtweisen, die unreflektiert Gesellschaft und Politik mitbestimmen. [...]

Kunstprojekte lassen sich nicht einspannen in den engen Rahmen von Nützlichkeitsabwägungen. Denn wenn es einen gesellschaftlichen Nutzen geben sollte ... dann ist dieser nicht planbar, weder von der Seite der Produzenten noch von der Seite der Auftraggeber, Teilnehmer und Rezipienten. Denn die Wirkung kontextbezogener Interventionen ist subtiler, unübersichtlicher. [...] Kunstwerke, so politisch sie auch immer gemeint sein mögen, können kein Ersatz für rechtliche und politische Handlungen sein. Nichtsdestotrotz muss ihre Wirkung nicht auf ein rein künstlerisches Feld bzw. auf den Kunstbetrieb beschränkt bleiben. In diesem Zusammenhang wird es wichtig, Autonomie und Nützlichkeitsabwägungen gegeneinander abzuwägen. [...] Und auch die KünstlerInnen sollten nicht der Selbsttäuschung unterliegen, ihre Arbeiten wären in gleicher Weise wirksam wie sozialarbeiterische oder politische Maßnahmen. Dann wäre die Besonderheit der Kunst verspielt – und die gilt es in jedem Fall zu behaupten, ansonsten wäre das Feld der (kontextbezogenen) Kunst irgendwann von den KünstlerInnen selbst abgeschafft.“ (Siegmund 2010: 128 bzw. 130f)

Gegenüber der Dimension Kunst und/oder soziale Praxis geht es in der zweiten Dimension unseres heuristischen Schemas vorrangig um Selbstpositionierungen bzw. darum, was grundsätzliche Funktionen von künstlerischer Arbeit sein sollen und können. An dieser Stelle lässt sich zudem aufklären, was unserer Meinung nach den Unterschied zwischen „politisch engagierter“ und „sozial engagierter“ Kunst ausmacht,



womit nicht gemeint ist, das Erstere unsozial und Letztere unpolitisch wäre. Analog zur Entscheidung, ob im Zweifel konkrete Anliegen von Adressaten oder demgegenüber Erfolgskriterien im Kunstbetrieb handlungsleitend zu sein haben, sind künstlerische Zugänge entlang der Differenz „Störung / Entstörung“ maßgeblich dafür, wer in welcher Hinsicht aktiviert bzw. bestärkt werden soll und was darunter überhaupt zu verstehen ist. Zur Verdeutlichung dieser Differenz, die zu komplett verschiedenen Herangehensweisen im Kontext von Aktivierung führen kann, geben wir beispielhaft und willkürlich zwei Statements von Kunstschaffenden wieder:

„Aber ich mag es, Filme zu drehen, die schwer erträgliche Szenen beinhalten. Mir ist sehr bewusst, dass etwa jene Sequenz in ‚Paradies: Liebe‘, in der sich eine Gruppe weißer Touristinnen einen schwarzen Stripper aufs Zimmer holt, viele Zuschauer nachhaltig verstört. Aber das ist ja der Sinn dieser Szene. Denn Verstörung setzt ja auch etwas in Gang.“ (Interview Ulrich Seidl, in: Profil, 20.8.2012, S. 98)

„Dass es etwas Respektvolles ist, dass es etwas Humorvolles ist. Ja, und dass, um auf Ihr Wort zurückzukommen, dass Empowerment gelingt. Und wenn Sie an einem Playbacktheater [teilnehmen], ist der Anspruch, gestärkt hinauszu gehen.“ (Interview Margarete Meixner, SOG-Theater)

In jenem Kunstsegment, das mit Ansprüchen auf kunst-externe Wirkungen auftritt, sind Projekte mit tendenziell „entstörendem“ Charakter vermutlich zahlreicher, aber weniger sichtbar. Dagegen dominieren zumindest in der Öffentlichkeit solche Aktionen, die auf Störung bestehender Routinen im Sinn von Irritation oder Provokation setzen. In vielen künstlerischen Interventionen und Performances stehen weder die Arbeit mit Beteiligten und auch nicht Bemühungen zur unmittelbaren Stärkung von Bezugsgruppen im Vordergrund. Zugleich dürfte die Ausstrahlung der beiden Pole Störung / Entstörung auf die Strukturierung des hier zu untersuchenden Kunstfeldes beträchtlich sein. Abhängig davon, wie groß die Nähe zu einem der Pole ausfällt (mit viel Spielraum dazwischen), lassen sich grundsätzliche Zugangsweisen unterscheiden, und damit auch Potentiale und Grenzen von künstlerischer Arbeit mit Bezug auf Empowerment. Beispielsweise ist das Verständnis darüber, wer zum Kreis der Adressaten zählt, auch wesentlich dafür, welche Wirkungen durch gesellschaftskritisch-aktivistische gegenüber pädagogisch-therapeutisch motivierten Kunstformen überhaupt denkbar sind. Abhängig von der Fokussierung auf eine entweder unspezifische und dementsprechend große oder im Vergleich dazu spezifische und eng gefasste Zielgruppe (z.B. Antiglobalisierungsbewegung vs. Jugendliche einer Therapieeinrichtung) fällt der (selbst) auferlegte Aktivierungsauftrag vermutlich komplett verschieden aus – und damit auch die Frage, für (bzw. gegen) wen warum mit welchen künstlerischen Methoden agiert wird. Je kleiner und spezifischer die Bezugsgruppe, bis hin zu einem personalisierten Zugang mit einzelnen *Klienten*, desto eher können involvierte Personen real erreicht werden und desto eher existieren Routinen, wie mit dieser Zielgruppe umzugehen ist, damit man die Akteure wirklich erreicht. Ein Nachteil solcher Projekte, die häufig in institutionell geschaffenen Settings stattfinden, liegt darin, dass es oft strikte Regeln gibt, was der jeweiligen Zielgruppe zumutbar ist und was nicht.

Je unspezifischer dagegen der Adressatenkreis konzipiert ist, desto geringer sind die Chancen auf reale Wirkungen bei anvisierten „Betroffenen“, die über schwer zu qualifizierende Aha-Erlebnisse hinausgehen. Freilich ist es möglich, dass ein politisches Kunstprojekt, das sich explizit als widerständig versteht, einen *lucky punch* mit medialer Breitenwirkung erzielt, allerdings handelt es sich dabei eher um Ausnahmen, zumindest hierzulande.<sup>31</sup> An dieser Stelle lässt sich nun berechtigt fragen, worauf das Argument hinausläuft bzw. wo hier ein Problem sein soll. Das Ziel von explizit politischen und aktivistischen Zugängen liegt ja weniger darin, praktisch zu werden oder konkrete Lösungen für eine benennbare Zielgruppe anzubieten, sondern öffentlichkeitswirksam Missstände aufzuzeigen, Provokationen zu setzen, Diskussionen anzuzetteln bzw. Forderungen aufzustellen. Dabei ist eher unerheblich, ob z.B. eine Forderung faktisch durchsetzbar ist, wenn das Ziel der Aktion die De-Legitimation des Status quo bzw. die Überschreitung desselben ist. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ableiten, dass im Grunde unüberprüfbar ist, inwiefern künstlerische Initiativen, die mit einer explizit politischen Agenda auftreten, genauer eingrenzbarer Empowerment-Effekte auslösen.

Den breiten (Ver-)handlungsraum zwischen den Polen Störung und Entstörung besetzen vermehrt Kunstprojekte, die, etwa im Feld Kunst und öffentlicher Raum, z.B. als Grenzgänger mit punktuellen und temporären Interventionen zu Interaktionen zwischen heterogenen oder ungleich mächtigen Gruppierungen anregen wollen und dabei durchaus Techniken der Störung anwenden. Geht es beispielsweise um die Etablierung einer rudimentären Kommunikation in oder zwischen Communities in der Stadtteilarbeit, sind KünstlerInnen gern gesehene Gäste. In diesem Betätigungsfeld mit verschiedenartigen Sozialmilieus und schwelenden Konfliktkonstellationen ist einerseits mit brachialem Kunstaktivismus eher wenig auszurichten. Andererseits fehlen für ein allzu pädagogisierendes Vorgehen, wonach z.B. Adressaten als Klienten angesprochen werden, schlicht die personellen Ressourcen. Künstlerische Projekte, in denen die kreative Interaktion mit Bezugsgruppen im Vordergrund steht, sind insbesondere dann aussichtsreich, wenn sie die Vorzüge der Zugänge an den Polen Störung/Entstörung (Herstellung von Aufmerksamkeit bzw. Sensibilität) aufgreifen und zugleich deren Nachteile vermeiden können: Identitätspolitik im Sinn von „preaching (only) to the converted“ einerseits, eingeschränkte Beweglichkeit durch institutionelle Vorgaben andererseits. Wertvoll ist engagierte Kunst außerdem dann, wenn sie einerseits als solche erkennbar bleibt, d.h. als außeralltägliche Enklave oder „temporäre autonome Zone“ fungiert, und sich andererseits dennoch in den Dienst gesellschaftlicher Ziele zu stellen vermag. Ein zentrales Erfolgsgeheimnis jener, die es tatsächlich schaffen, als Grenzgänger zwischen sozialen Welten Kommunikationsprozesse in Gang zu setzen,

---

<sup>31</sup> Ein Beispiel dafür liefert die russische Kunstgruppe „Voyna“ (übersetzt: Krieg). In einer Streetart-Aktion im Jahr 2010 schafften es die Voyna-Mitglieder in ca. 25 Sekunden, einen 17 Meter langen bzw. hohen Riesen-Penis auf eine Ziehbrücke in St. Petersburg zu malen, kurze Zeit bevor diese hochgezogen wurde. Zahlreiche Passanten – und später die Weltöffentlichkeit – konnten über das Kunstwerk auf der hochgezogenen Ziehbrücke, die sich in der unmittelbaren Nähe des Geheimdienstes befindet, staunen. Die Aktion war als Provokation bzw. Kritik am Putin-Regime konzipiert. Die Kehrseite des Erfolgs der Voyna-Mitglieder ist eine zeitweilige Existenz im Untergrund, um sich vor Verfolgung zu schützen.

liegt im Übrigen darin, die eigene Egozentrik im Zaum zu halten und etwa das dem Philosophen Hans-Georg Gadamer zugeschriebene Diktum zu beherzigen: „Ein Gespräch setzt voraus, dass der andere recht haben könnte.“

Abschließend: Von Kunstprojekten Aufsehen erregende Wirkungen für die gesellschaftliche Praxis zu erwarten, ist in vielen Fällen allein schon wegen der geringen finanziellen Dotierung unfair. Allerdings wirken KünstlerInnen durch überzogene Behauptungen selbst kräftig daran mit, sei dies aus Naivität über die Wirklichkeit „da draußen“ oder deshalb, um mit möglichst markigen Ansagen neue Finanzierungsquellen zu erschließen (und so dem Risiko der eigenen Prekarisierung zu entgehen).<sup>32</sup> In dieser Hinsicht ist praxisrelevantes Empowerment durch engagierte Kunst am ehesten dann korrekt einzustufen, wenn die Perspektive verschoben wird. Entscheidend ist vielleicht nicht so sehr das – häufig mäßig aussichtsreiche – einzelne Kunstprojekt, das für sich allein genommen wenig ausrichtet. Entscheidender ist vielmehr die Wirkung, die von einer Vielzahl von verzweigten Initiativen ausgeht.

---

<sup>32</sup> Die Analogie zum Feld der Forschung bzw. Drittmittelforschung ist hier nicht zu übersehen.



## 7. ANHANG: LEITLINIEN „DOING EMPOWERMENT“ IN PROJEKTEN SOZIAL ENGAGIERTER KUNST

Die folgende Leitlinien sind an all jene adressiert, die Initiativen in Feldern der sozial bzw. politisch engagierten Kunst [Forschung] planen, in denen Menschen oder Gruppen für einen bestimmten Zeitraum direkt in ein Projekt eingebunden werden sollen. Wir meinen damit Projekte oder Projektteile, die als Aktion, Intervention, Performance oder z.B. auch als „Einbindung der Stakeholder“ deklariert sind und in denen unmittelbar mit Menschen einer bestimmten Zielgruppe (inter-)agiert wird, z.B. mit benachteiligten gesellschaftlichen Gruppen. Auf Basis von Motiven wie Partizipation, Aktivierung oder Empowerment liegt das Ziel in vielen Fällen darin, den anvisierten Adressaten über die Vermittlung neuer Perspektiven und Ausdrucksformen erweiterte Möglichkeiten der sozialen Teilhabe zu geben. Gegenüber Aktivitäten, die sich darauf konzentrieren (beschränken), *über* einen Kreis von Adressaten oder *für* diese zu arbeiten (bzw. auch: *gegen* diese zu agieren), liegt die eigentliche Herausforderung vieler sozial engagierter Projekte darin, *mit* einer bestimmten Gruppe von Menschen in Verbindung zu treten und die Kontakte auch aufrecht zu erhalten.

Wer sich als KünstlerIn [ForscherIn] mit eigenen Projekten in die „gesellschaftliche Praxis“ vorwagt, sich also nicht auf die bekannten Spielregeln innerhalb des eigenen Feldes beschränkt, kommt zumeist nicht umhin, in direkten Kontakt mit Menschen außerhalb des eigenen Milieus zu treten; seien diese nun Bewohner eines Ortes, Mitglieder einer Organisation, Klienten einer Institution oder soziale (Rand-)Gruppen. Solche Kontakte verlaufen selten konfliktfrei. Mit diesem Leitfaden – der keineswegs vollständig ist – wollen wir darauf hinweisen, dass die direkte Auseinandersetzung mit oftmals unbekanntem Menschen, Gruppen und Institutionen etwas anderes ist als die Untersuchung und Abbildung der Lebenspraxen dieser „Anderen“. Dasselbe gilt im Übrigen auch für die Kritik der jeweiligen Praxis oder Institutionen aus einer außen stehenden Position. Die Hinweise im Anschluss sind keine in Stein gemeißelten Prinzipien, sondern lediglich wiederkehrende Kristallisationspunkte, die in Praxis von engagierter Kunst [Forschung] zu bewältigen sind.

### *Arbeiten mit beteiligten Zielgruppen / Adressaten*

- Baue ein Vertrauensverhältnis zu Akteuren deiner Zielgruppe auf. Bedenke, dass das viel Zeit in Anspruch nimmt. Beginne deswegen frühzeitig damit, Kontakte zu knüpfen und dich im Feld umzuschauen – auch dann, wenn die Konturen deines Vorhabens noch gar nicht genau feststehen. Und ziehe in Betracht, dass sich die von dir anvisierten „Beteiligten“ zumindest in der Anfangsphase nicht für deine Arbeit interessieren werden. Besonders im Fall einer „Selbstbeauftragung“ gilt: Niemand hat darauf gewartet, dass du – als KünstlerIn [ForscherIn] – endlich kommst und ihn/sie mit deiner Arbeit aktivierst!

- Arbeite soweit möglich mit den Akteuren deiner Zielgruppe, nicht nur für oder über sie. Motiviere die Personen deines Adressatenkreises beispielsweise im Rahmen konkreter Anlässe / Settings, ihr „Eigenes“ einzubringen, wenn du sie für dein Projekt interessieren willst. Die ehrliche Neugier, die dich hoffentlich in dein Feld geführt hat, funktioniert zumeist recht gut.
- Achte darauf, dass sich jene Menschen, die du zuvor motiviert hast, an deinem Projekt teilzunehmen, das auch tatsächlich tun können, dass es also eine Art „Verhandlungsraum“ gibt. Schaffe dafür Gelegenheiten und einen Rahmen mit wiederkehrenden Ritualen, z.B. regelmäßige Treffen an einem ausgewählten Ort. Denn wer sich „im Rahmen“ deines Projektes zu einem bestimmten Thema einbringen oder ausprobieren möchte, handelt in der Regel außerhalb seines/ihrer alltäglichen Aktionsradius. Das verlangt von vielen mehr Mut, als du vielleicht glaubst. Niederschwellig eingerichtete Strukturen können hier sehr hilfreich sein.
- Bevormunde beteiligte Akteure nicht, vermeide paternalistische Haltungen – auch wenn der Anspruch, mit Beteiligten „auf gleicher Augenhöhe“ zu agieren, eigentlich paradox ist. Denn du hast das Projekt ja entwickelt und du führst es durch. (Beim Verfassen dieses Textes ist es nicht anders: einerseits Rat-Schläge, andererseits auf gleicher Augenhöhe ... da muss man/frau einfach durch.)
- Biete deiner Zielgruppe nicht mehr Unterstützung an als notwendig, denn andernfalls affirmierst du deren Status als „Hilfsbedürftige“ oder gar als „Opfer“, z.B. im Fall von sozialen Randgruppen. Auch deshalb solltest du im Vorhinein genau wissen, mit wem du es zu tun hast, über welche und wie viele Ressourcen bzw. Kompetenzen Akteure der Zielgruppe ohnehin verfügen; und was deren eigentlichen Bedürfnisse sind. In diesem Zusammenhang gilt auch: Mache den Beteiligten deines Projektes keine unrealistischen Hoffnungen, z.B. infolge der Mitwirkung an einem Kunstprojekt selbst KünstlerIn zu werden. Solche Beispiele gibt es wohl, sie sind aber die große Ausnahme.

### ***Arbeiten mit dem institutionellen Umfeld („Stakeholder“)***

- Wenn du mit einer bestimmten Zielgruppe arbeitest, versuche, zumindest die wichtigsten Player und Institutionen im Umfeld dieses speziellen Adressatenkreises ausfindig zu machen und einzubinden. Im positiven Sinn: Finde Verbündete! Im negativen Sinn: Nicht nur hierzulande finden z.B. einschlägige Institutionen erstaunlich viele Wege, um dich mit deinem Projekt „im Kreis herum zu schicken“, wenn du sie nicht über dein Vorhaben informierst. Mehr verlangen sie oft ohnehin nicht.
- Auch wenn du dich quasi selbst beauftragt hast, wird es „Stakeholder“ geben, also Interessierte, die dir das Leben leichter oder schwerer machen könnten: Menschen aus Institutionen, Behörden, eventuell das politische Umfeld, Anrainer u.a.m. All diese Leute können auch ein interessiertes Publikum darstellen. Es ist überhaupt nicht schädlich, sich in der Planungsphase eine ungefähre Übersicht über potentielle StakeholderInnen und deren wahrscheinliche Interessen zu verschaffen.

- Meist gibt es „TüröffnerInnen“, die dir den Zugang ins Feld und die ersten Kontakte verschaffen. Wenn deine Zielgruppe zum Teil institutionell betreut oder vertreten wird, sind das oft professionelle BetreuerInnen: LehrerInnen, SozialarbeiterInnen, Vorgesetzte, LokalpolitikerInnen, UnternehmerInnen, Betriebsräte, Mieterbeiräte u.a.m. Aber auch im freien Raum (z.B. Jugendliche im Park) finden sich InformantInnen und informelle VermittlerInnen. Oftmals wissen sie viel und sind enorm hilfreich. TüröffnerInnen haben ihre eigenen Interessen, und das ist auch okay so. (Das haben deine Zielgruppen natürlich auch). Es geht ihnen um Reputation, Arbeitserleichterung, Möglichkeiten etwas Interessantes zu tun, ein ruhiges Leben zu haben usf. ... Das musst du gar nicht bewerten, aber du kannst es nutzen.
- Sofern es in deinem Projekt AuftraggeberInnen / Sponsoren oder anderweitig beteiligte Institutionen gibt, kläre am Beginn deiner Arbeit soweit möglich / bekannt die relevanten Rahmenbedingungen ab (Rechte, Pflichten, Bezahlung, Verwertung usf.). Die Hoffnung, dass sich aufgrund der guten Stimmung am Beginn offene Punkte später schon klären lassen würden, ist oft trügerisch. Im Gegenteil: weil z.B. engagierte Projekte im Kontakt mit „Stakeholdern“ selten völlig konfliktfrei ablaufen, sind anfangs nicht geregelte Fragen später ein willkommener Anlass, dich und dein Projekt wieder loszuwerden.
- Achte besonders dann, wenn du mit Unternehmen bzw. mit anderen „professionellen“ Organisationen arbeitest, auf eine Dotierung deiner Arbeit. Nicht alle, aber die meisten ProjektmacherInnen präferieren verständlicherweise eine finanzielle Abgeltung. Aber auch Zusagen für Sachspenden, Zugang zu Zielgruppen, Gelegenheiten für Präsentationen bis hin zur Verleihung von Auszeichnungen (Corporate Social Responsibility ...) u.a.m. haben einen realen und außerdem einen symbolischen Wert. Warum das wichtig ist? Insbesondere in den meisten Unternehmen gilt weiterhin der Grundsatz: „Was nichts kostet, ist nichts wert!“ Dementsprechend gering ist dann die Unterstützung der Verantwortlichen gegenüber deinem Projekt und du scheiterst nicht so sehr am aktiven Widerstand, sondern am Desinteresse. Das bedeutet auch: frühzeitig und eigeninitiativ die Verantwortlichen einbinden (das sind oft die Chefitäten der TüröffnerInnen). Achte darauf, dass der einmal aufgebaute Kontakt nicht abbricht. Mit der Häufigkeit von Treffen musst du es dagegen nicht übertreiben, so viel Zeit für dich haben die „Wichtigen“ dieser Welt ohnehin nicht.

### *Arbeiten mit Medien, um allenfalls Resonanz in der Fachöffentlichkeit zu finden*

- Dass es den meisten ProjektmacherInnen wichtig ist, in der Fachöffentlichkeit eine Resonanz für ihre Arbeit zu finden, ist niemandem zu verübeln. Das auch wirklich zu erreichen, ist ohnehin schwierig genug. Ob, wie und in welchem Ausmaß du PR für dein Projekt machen willst, musst du schon selbst wissen. Wichtig ist, dass du den Aufwand dafür nicht übertreibst, denn Berichterstattung über dein Projekt sollte eine nette Begleiterscheinung sein (egal, ob die Resonanz wohlwollend oder kritisch ausfällt), aber nicht der vorrangige Zweck deiner Arbeit. Es sei denn, du agierst als „Kommunikations-Guerilla“, um Institutionen über provokante Aktionen zu kriti-

sieren. Dann allerdings sind die bislang genannten Punkte im Handlungsmodus „mit Beteiligten“ für dich ohnehin weniger zentral.

- Aus der Sicht von Medien besteht deine Zielgruppe in der Regel aus „Laien“. Achte daher auf einen respektvollen Umgang von MedienvertreterInnen mit jenen Menschen, die konkret an deinem Projekt beteiligt sind, etwa im Rahmen von Interviews. Akzeptiere aber gleichzeitig, dass du die medial verarbeiteten O-Töne und Wortspenden nur sehr eingeschränkt kontrollieren kannst. Es geht also darum, den Menschen rund um dein Projekt verständlich zu machen, dass der Besuch von Journalisten durchaus willkommen ist, aber nicht der Höhepunkt des Projekts sein sollte. Und dass sie danach auf dem Boden bleiben sollten.
- Führe die Zielgruppe, mit der du arbeitest, nicht vor; und instrumentalisierere Menschen nicht als StellvertreterInnen für (deine eigenen) politischen Botschaften. Insbesondere im Umgang mit gesellschaftlichen Randgruppen kommst du leicht in das Fahrwasser, der (Medien-)Öffentlichkeit eine wie auch immer definierte Gruppe von „Opfern“ zu präsentieren. Und dies auch und gerade dann, wenn du viel unternimmst, um die inhaltlichen Aktivitäten ins Zentrum zu stellen und nicht etwa die Merkmale einer Gruppe oder von Einzelnen. Denn möglichst plakativer „Sozialvoyeurismus“ ist für viele Medienformate ein gefundenes Fressen. Z.B. wollen JournalistInnen gerne Personen und deren (Leidens-)Geschichten vorstellen – und erst in zweiter Linie dein hoffentlich ambitioniertes Projekt. Zumeist ist damit weder deinen AdressatInnen noch deinem Projekt wirklich gedient.

### ***Prozessdynamiken in „engagierten“ Projekten***

- Natürlich brauchst du eine gute Idee und einen Plan, was dein Projekt sein soll und wie es zu verwirklichen ist, um etwas anbieten und darüber reden zu können. Eine zu perfekt ausgearbeitete Idee kann hingegen eher hinderlich sein, wenn es zu wenig Raum für die „Anderen“ zum Mitreden und Mitgestalten gibt. Du brauchst also eine gut vermittelbare Idee – und zugleich die Bereitschaft, diese umzubauen, diverse Anregungen aufzugreifen, auf neue Chancen und Kontakte zu reagieren.
- Plane ein mögliches Scheitern deiner Projektziele mit ein und lerne gegebenenfalls daraus. Projekte mit Aktivierungs-Anspruch können gar nicht perfekt sein, denn ein noch besserer Output (bei mehr Zeit und finanziellen Ressourcen etc.) ist fast immer möglich. Und du kannst es (fast nie) allein recht machen, denn das Aufspüren von Konfliktzonen ist ja häufig elementarer Bestandteil eines Projekts. Zu viel Harmonie ist ohnehin ungesund. Finde einen Pfad zwischen der Ambition, die dich antreibt und das Vorhaben attraktiv macht, und der Bescheidenheit, das Projekt an die vorhandenen Ressourcen, Kapazitäten der Beteiligten und an Unvorhergesehenes anzupassen.
- Achte auf die Prozessdynamik in deinem Projekt, d.h. auf die häufig unausgesprochen bleibenden Reaktionen der Beteiligten im Umfeld. Entwickle Szenarien entlang von „Kippunkten“ wie etwa: „das Projekt kommt nicht vom Fleck“, „das Projekt stürzt ab“ oder „das Projekt hebt ab“. Dies deshalb, um ein Gespür dafür zu



haben, bis wann du spätestens reagieren musst bzw. kannst. Sichere dir deine Reputation wahrende Exit-Optionen, um ein mäßig laufendes Projekt nicht sinnlos in die Länge zu ziehen.

- Im Feld Kunst und soziale Praxis meint z.B. Wirksamkeit (oder „Nachhaltigkeit“) von Projekten häufig die spätere Verankerung in Form irgendeiner Institutionalisierung, z.B. über die Gründung eines Trägervereins oder die kontinuierliche Nutzung von Räumlichkeiten u.a.m. Allerdings haben die meisten Projekte einen Beginn und ein Ende, sind als Unikate oder als Tropfen auf den heißen Stein angelegt, ohne danach in irgendwelche Strukturen eingebettet zu werden. Deshalb nennt man sie auch Projekt. Die Überfrachtung mit Ansprüchen zieht oft mehr Energie ab als sie zuführt. Vor allem aber: Die Durchführenden (also du) sind längst auf Formen der temporären Projektarbeit spezialisiert, dasselbe gilt jene „Beteiligten“, die daran mitwirken! Man/frau will ja demnächst auch wieder etwas anderes tun!
- Baue einen „würdigen“ Abschluss in dein Projekt ein! Achte darauf, nicht nur Energie darauf zu verwenden, deine Zielgruppen zu erreichen, inhaltliche Aktivitäten zu setzen bzw. Diskussionen zu generieren. Vergiss jedenfalls nicht darauf, einen geeigneten Abschluss einzuplanen (sofern es sich nicht um eine einmalige Intervention handelt): ein Event mit einer Präsentation, Diskussionsrunde, mit Möglichkeiten für informellen Austausch danach u.a.m. Neben der Aufgabe, die gesammelten Eindrücke auf einer inhaltlichen Ebene zu vermitteln, wird durch einen Abschlussevent ein symbolischer Akt gesetzt, nämlich die Rückübertragung der Verantwortung an deine Zielgruppe. Für dich selbst ist dieser Moment das Signal, von diesem Projekt loszulassen. Bedenke außerdem: ein klar kommuniziertes Ende ist von den intensiver Beteiligten nicht zu übersehen. Das ist wichtig, denn nichts irritiert Mitwirkende mehr, als das Gefühl zu haben, nach dem Aufbringen von viel eigenem Engagement irgendwo am Weg zurückgelassen zu werden, frei nach dem Motto: „Schenken und wieder holen ist wie gestohlen!“ Ideal wäre es natürlich, aus deinem Adressatenkreis einige Menschen zu finden, die mit euren Ergebnissen weiterarbeiten können und wollen. Allerdings ist das leichter gesagt als getan.
- Bedenke, dass du als (Mit-)Erfinder deines Projekts auch eine Verantwortung gegenüber allen Mitwirkenden hast. Und als je geschickter du dich erweist, umso mehr vertraut man/frau darauf, dass du das Ding schon irgendwie schaukeln wirst. Die Arbeit bleibt also bei dir hängen. Stelle dich darauf ein, dass die manchmal leidvolle Erfahrung auch für dein Projektumfeld gilt: „TEAM = toll, ein anderer macht‘sl!“.
- Apropos: Auch gelungene Projekte mit Aktivierungsanteilen haben so ihre Tücken. Hier gibt es ein Dilemma, insbesondere dann, wenn du mehrere Projekte parallel oder nacheinander verfolgst oder vom Aktivierungs-Job leben musst: Wenn es gut läuft, wirst du schnell als „ExpertIn“ für bestimmte Formate oder Zielgruppen wahrgenommen. Das macht Folgeprojekte vermutlich leichter, kann aber auch zur „Kompetenzfalle“ werden, die dich behindert, wenn du dich für etwas Neues interessierst. Du kommst also gerade dann nicht leicht von deiner Baustelle runter, wenn du vieles richtig gemacht hast!

### *Und nun zu Dir selbst*

- Überprüfe (immer wieder) deine Motive, andere bzw. einen bestimmten Adressatenkreis aktivieren / unterstützen / irritieren etc. zu wollen. Einerseits für dich selbst, darüber hinaus auch deshalb, um dich und dein Vorhaben in den entscheidenden Situationen erklären zu können: Ist dir im Zweifelsfall die Reputation im Kunstbetrieb [Forschungsbetrieb] oder der Output für deine Adressaten wichtiger? Was sagt dir der Begriff „Helfersyndrom“? Wie ist deine Arbeit im Projekt finanziert? Wenn der Eindruck entsteht, dass du deine Beweggründe verbirgst und noch eine „heimliche Agenda“ dahinter steht (auch wenn du das überhaupt nicht so siehst), ist Misstrauen schwer abzubauen. Deklariere dich also bei Bedarf mitsamt deinen Zielen, anstatt (d)eine Position zu verbergen, von der du vermutest, dass deine Adressaten sie nicht schätzen!
- Abgesehen von Fachkenntnissen und Kontaktfreudigkeit solltest du für Empowerment-Projekte viel Wissen über „fremde“ soziale Milieus mitbringen, in denen deine Meinungen nicht unbedingt geteilt werden. Das schützt dich davor, dich als Nabel der Welt zu sehen. Wenn du in deinem eigenen Umfeld (sowohl beruflich als auch privat) nicht ein Mindestmaß an regelmäßigen Kontakten zu Personen aus anderen Milieus pflegst, d.h. wenn deine Bekannten weit überwiegend in einem bestimmten [künstlerischen, wissenschaftlichen, weltanschaulichen etc.] Biotop leben, dann tust du gut daran, in deinem angestammten Feld als KünstlerIn [ForscherIn] zu bleiben. Denn dann ist die Wahrscheinlichkeit besonders hoch, dass sich deine Theorien über die Zielgruppe grundlegend von deren Selbstwahrnehmung unterscheiden. Die Hauptverantwortung für die ohnehin aufwändige Aktivierungs-Arbeit sollten dann KollegInnen mit mehr Erfahrung übernehmen. Du kannst diese ja dennoch unterstützen und auf diesem Weg Erfahrungen sammeln.
- Ganz allgemein ist Austausch mit KollegInnen wichtig, die Ähnliches oder auch ganz Anderes machen. Auch und gerade dann, wenn es nicht ideal läuft: oft hilft es, zu erfahren, dass es anderen nicht anders geht! Und dass fast alle nur „mit Wasser kochen“, die echten Genies also sehr selten sind. Und du bekommst Anregungen für Alternativen, Umwege oder Lösungen.
- Abschließend: Achte auf ein breiteres Portfolio an Aktivitäten, d.h. mach auch anderes als „engagierte“ Projekte. Mach dich nicht davon abhängig, andere im Rahmen von engagierter Kunst [Forschung] zu „bemuttern“. Agiere dagegen so, dass du in unterschiedlichen (beruflichen) Rollen auftreten kannst und betrachte Projekte mit Aktivierungs-Anspruch als temporäre oder Teilzeit-Aufgaben. Das schützt dich einerseits vor dem Burnout und andererseits davor, finanziell auszubluten. Außerdem werden es dir die Adressaten deiner Arbeit danken, denn deine Projekte werden besser, wenn du dich NICHT obsessiv und rund um die Uhr damit beschäftigst.

## 8. LITERATUR

- Antal, Ariane B. (2009): Transforming Organisations with the Arts. Research Report, TILLT Europe
- Bandi, Nina / Kraft, Michael G. / Lasinger, Sebastian (Hg.) (2012): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript
- Binter, Julia (2009): We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung. Münster/Berlin/Wien: Lit-Verlag
- Bishop, Claire (ed.) (2009): Participation. Documents of contemporary art. Cambridge/Mass: MIT Press
- Boltanski, Luc / Honneth, Axel (2009): Soziologie der Kritik oder Kritische Theorie? Ein Gespräch mit Robin Celikates; in: Jaeggi, Rahel / Wesche, Tilo (Hg.): Was ist Kritik? Frankfurt/Main: Suhrkamp, 81-117
- Brater, Michael / Freygart, Sandra / Rahmann, Elke / Rainer, Marlies (2011): Kunst als Handeln – Handeln als Kunst. Was die Arbeitswelt und Berufsbildung von Künstlern lernen können. Bielefeld: Bertelsmann
- Bröckling, Ulrich (2003): You are not responsible for being down, but you are responsible for getting up. Über Empowerment; in: Leviathan, 3/2003, 323-343
- Burawoy, Michael (2005): For public sociology; in: American Sociological Review, 70, 1, pp. 4-28
- Celikates, Robin (2009): Kritik als soziale Praxis. Gesellschaftliche Selbstverständigung und kritische Theorie. Frankfurt/Main: Campus
- Darsø, Lotte (2004): Artful Creation. Learning Tales of Arts-In-Business. Frederiksberg/DK: Samfundslitteratur
- Dauber, Heinrich (Hg.) (2008): Wo Geschichten sich begegnen – Gathering Voices. Kasseler Beiträge zur Erziehungswissenschaft 3, Kassel University Press
- Deck, Jan / Sieburg, Angelika (Hg.) (2011): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript
- Dempf, Rainer / Mattl, Siegfried / Steinbrener, Christoph (2006): Delete! Die Entschriftlichung des öffentlichen Raums. Orange Press
- Die Angewandte / ecm (Hg.) (2012): Mit sofortiger Wirkung – Künstlerische Eingriffe in den Alltag. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien Karlsplatz, project space, 14.-29.1.2012
- Diverse (2012): Mission statements. Truth is concrete. A small collection of artistic strategies in politics; in: herbst. Theorie zur Praxis, 16-25, <http://www.steirischerherbst.at/2012/deutsch/magazin/magazin.php>
- Duttweiler, Stefanie (2010): Der Therapeut; in: Moebius, Stephan / Schroer, Markus (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 408-421
- Eichmann, Hubert/Schiffbänker, Helene (Hg.) (2008): Nachhaltige Arbeit in der Wiener Kreativwirtschaft? Münster/Wien/Berlin: Lit-Verlag

- Ernst, Wolf-Dieter (2008): Akteure im Netz. Rimini Protokolls *Call Cutta* und die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation; in: Kurzenberger, Hajo et al. (Hg.): Kollektive in den Künsten. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 179-191
- Foss, Lene / Moldenæs, Turid (2007): The Engaged Researcher: From Translator to Literary Change Agent; in: Systemic Practice and Action Research, 20, 1, pp. 27-39
- Fox, Jonathan/Dauber, Heinrich (Hg.) (1999): Playback Theater – wo Geschichten sich begegnen. Internationale Beiträge zu Theorie und Praxis des Playback Theaters. Bad Heilbrunn: Klinkhardt
- Galloway, Susan (2009): Theory based evaluation and the social impact of the arts; in: Cultural Trends, Vol. 18, 2, pp. 125-148
- Glauser, Andrea (2009): Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst. Bielefeld: transcript
- Glinz, Christina (2010): Annäherung an die Wirkungsweisen theatraler Rollenarbeit bei jungen Erwachsenen in Haft. Diplomarbeit, Univ. Wien
- Grüner Kreis (2010): Sucht. Themenheft Kunst in der Suchttherapie, Nr. 75, Herbst 2010
- Heide, Angela / Barter, Pamela (Hg.) (2009): City\_System\_s. Betrachtungen, Strukturen, Interventionen. Wien: artminutes Publishing.
- Heide, Angela / Krasny, Elke (2010): Aufbruch in die Nähe. Wien Lerchenfelder Straße. Mikrogeschichten zwischen Lokalidentitäten und Globalisierung. Wien: Turia+Kant
- Helguera, Pablo (2010): Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook. New York: Jorge Pinto Books
- Hieber, Lutz / Moebius, Stephan (2009): Grundriss einer Theorie des künstlerischen Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne; in: dies. (Hg.): Avantgarden und Politik – Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Bielefeld: transcript, 7-30.
- Holtgrewe, Ursula (2008): Die Organisation der Ausblendung: Der “neue Geist des Kapitalismus” und die Geschlechterverhältnisse. In: Wagner, Gabriele / Hessinger, Philipp (Hg.): Ein neuer Geist des Kapitalismus? Wiesbaden: VS-Verlag, 279-309
- Huber, Laila (2009): Die Kunst der Intervention. Die Rolle Kunstschaffender im gesellschaftlichen Wandel. Marburg: Tectum
- Institut für Suchtprävention der Sucht- und Drogenkoordination Wien (2009): Forumtheater. Eine neue Methode der Suchtprävention für Jugendliche; Wien
- Jackson, Shannon (2011): Social Works. Performing Art, Supporting Publics. New York: Routledge
- Johnsen, Hans Christian (2010): Scientific Knowledge through involvement – How to Do Respectful Othering; in: International Journal of Action Research 6(1), 43-74
- Kastner, Jens (2011): Kunstproduktion und soziale Bewegungen. Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs; in Psychologie & Gesellschaftskritik, 35(4), 7-33
- Klar, Malte / Kasser, Tim (2009): Some benefits of being an activist: Measuring activism and its role in psychological well-being; in: Political Psychology, 30/5, 2009, 755-777
- Klatt, Johanna / Walter, Franz (2011): Entbehrliche der Bürgergesellschaft? Sozial benachteiligte und Engagement. Bielefeld: transcript
- Klement, Nadja (2010): Inszenierungsstrategien aktivistischer Kunst am Beispiel der Gruppe WochenKlausur. Diplomarbeit, Univ. Wien

- Koch, Gertraud (2010): Volkskundliche Wissensproduktion im Unternehmenskontext. Erfahrungen aus einem Lehrforschungsprojekt; in: Götz, Irene et al. (Hg.): *Mobilität und Mobilisierung. Arbeit im sozioökonomischen, politischen und kulturellen Wandel*. Frankfurt/Main: Campus, 445-452
- KÖR Kunst im öffentlichen Raum Wien / Kunsthalle Wien (Hg.) (2009): *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg
- Krainer, Larissa / Ukowitz, Martina (2009): *Anliegen, Theorien und Praxis von Forschungskonzeptionen. Eine Spurensuche. Klagenfurter Beiträge zur Interventionsforschung, Band 8*
- Krasny, Elke / Nierhaus, Irene (Hg.) (2009): *Urbanografien: Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Reimer
- Krieger, Verena (2007): *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln: Deubner Verlag
- Krieger, Verena (2011): *Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne*; in: *Transit* 41, 8-31
- Leppek, Kevin (2010): *Theater als interkultureller Dialog: Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum*; Dissertation, Univ. Wien
- Lewitzky, Uwe (2005): *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld: Transcript Verlag
- Lipe, Anne W. et al. (2012): *The effects of an arts intervention program in a community mental health setting: A collaborative approach*; in: *The Arts in Psychotherapie* 39, 25-30
- McGlynn, Elizabeth (Hg.) (2007): *Kunst & Soziale Praxis. Work in progress*. Wien: Univ. f. Angewandte Kunst
- Meekums, Bonnie/Daniel, Jennifer (2011): *Arts with offenders: A literature synthesis*; in: *The Arts in Psychotherapie* 38, 229-238
- Mennel, Birgit / Nowotny, Stefan / Raunig, Gerald (2010): *Kunst der Kritik*. Wien: Turia+Kant
- Morgenroth, Christine (2010): *Die dritte Chance. Therapie und Gesundung von jugendlichen Drogenabhängigen*. Wiesbaden: VS Verlag
- Otte, Enrico (2010) *Prolegomena zu einer die Theater-Therapie betreffenden Theaterpraxis. Oder das In-Szene-Setzen des zu therapierenden Ichs, z.B. bei Verhaltensstörungen im pädagogischen Bereich*; in: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie* 21(1), 12-39
- Poder, Poul (2010): *Empowerment as Interactions that Generate Self-Confidence – An Emotion-Sociological Analysis of Organizational Empowerment*; in: Sieben, Barbara / Wettergren Asa (Eds.): *Emotionalizing Organizations and Organizing Emotions*. Palgrave Macmillan, pp 106-125
- Rancière, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve
- Raunig, Gerald / Ray, Gene (eds.) (2009): *Art and contemporary critical practice. Reinventing institutional critique*. London: MayFly
- Rauschenbach, Thomas / Zimmer, Annette (Hg.) (2011): *Bürgerschaftliches Engagement unter Druck? Analysen und Befunde aus den Bereichen Soziales, Kultur und Sport*. Opladen: Verlag Barbara Budrich

- Rode, Philipp / Wanschura, Bettina (2009): Kunst macht Stadt. Vier Fallstudien zur Interaktion von Kunst und Stadtquartier. Wiesbaden: VS-Verlag
- Röllig, Stella / Sturm, Eva (Hg.) (2002): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Museum zum Quadrat 13. Wien: Turia+Kant
- Schein, Edgar (2009): Helping. How to offer, give and receive help. San Francisco: BK Business book
- Schnugg, Claudia (2010): Kunst in Organisationen. Analyse und Kritik des Wissenschaftsdiskurses zu Wirkung künstlerischer Interventionen im organisationalen Kontext; Dissertation, Univ. Linz
- Seitz, Hanne (2011): Kunst als soziale Herausforderung. Zur Praxis künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum; in: Messner, Bettina / Wrentschur, Michael (Hg.): Initiative Soziokultur. Diskurse. Konzepte. Praxis. Münster/Berlin/Wien: Lit-Verlag, 69-88
- Sholette, Gregory / Thompson, Nato / Noordeman, Arjen (2004): The Interventionists: Users' manual for the creative disruption of everyday life. MIT Press
- Siegmund, Judith (2010): Intervenierende kontextbezogene Kunst – autonom und nützlich zugleich? Eine Abwägung an eigenen Beispielen; in: Volke, Kristina (Hg.): Intervention Kultur. Von der Kraft kulturellen Handelns. Wiesbaden: VS-Verlag, 122-131
- Sonderegger, Ruth (2010): Wie emanzipatorisch ist Habitus-Forschung? Zu Rancières Kritik an Bourdieus Theorie des Habitus; in: LiTheS, 3/2010, 18-39
- Spielmann, Walter (2009): Die Einübung des anderen Blicks. Gespräche über Kunst und Nachhaltigkeit. Salzburg: JBZ-Verlag
- Spreitzer, Gretchen (2007): Taking Stock: A review of more than twenty years of research on empowerment at work. In: C. Cooper and J. Barling (Eds.): The Handbook of Organizational Behavior. Sage Publications
- Strauss, Anselm L. / Corbin, Juliet (1991): Basics of qualitative research. Grounded theory procedures and techniques. Newbury Park: Sage
- Tepper, Steven / Ivey, Bill (Ed.) (2008): Engaging art: the next great transformation of America's cultural life. New York: Routledge
- Teune, Simon (2008): "Gibt es so etwas überhaupt noch?" Forschung zu Protest und sozialen Bewegungen; in: Politische Vierteljahresschrift, 3/2008, 528-547
- Thompson, Nato (ed.) (2012): Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011. MIT-Press
- Tröndle, Martin / Warmers, Julia (Hg.) (2012): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld: transcript
- Ullrich, Wolfgang (2003): Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst. Berlin: Wagenbach
- Van den Berg, Karen (2007): Der öffentliche Raum gehört den anderen. Postheroische Orte, Kaugummis und künstlerische Praxis als Wunschproduktion; in: Jansen, Stephan A. / Priddat, Birger P. / Stehr, Nico (Hg.): Die Zukunft des Öffentlichen. Wiesbaden: VS-Verlag, 211-242
- Walcher, Maria (2010): In Kollaboration mit den ‚Anderen‘... Alfredo Jaar, Suzanne Lacy, Thomas Hirschorn. Diplomarbeit, Univ. f. angewandte Kunst Wien

- Wenzel, Anna-Lena (2012): Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld: transcript
- Wohlrab Doris / Meyer-Nikele, Marion / Nunner-Winkler, Gertrud (2008): Die Zehn Gebote der Moralforscherinnen; in: Sutterlüty, Ferdinand / Imbusch, Peter (Hg.): Abenteuer Feldforschung. SoziologInnen erzählen. Frankfurt/Main: Campus, 211-233
- Wuggenig, Ulf (2008): Paradoxe Kritik; in: <http://eipcp.net/transversal/0808/wuggenig/de>
- Zinggl, Wolfgang (2011): Kunst ist sowieso sozial; in: Messner, Bettina / Wrentschur, Michael (Hg.): Initiative Soziokultur. Diskurse, Konzepte, Praxis. Münster/Berlin/Wien: Lit-Verlag, 89-104