

Dr. Kenneth Anders

## **Was treibt die Kunst auf dem Land?**

Nachdenken über  
die Qualität von  
Kulturprojekten

Vortrag in der Stiftung Genshagen  
zur Tagung »Spielräume in der Provinz.  
Mit zeitgenössischer Kunst und kultureller  
Bildung ländliche Räume gestalten«  
25.10.2018

**oderbruch**

---

**museum**

**altranft**

**werkstatt**

**für ländliche**

**kultur**

## Was treibt die Kunst auf dem Land? Nachdenken über die Qualität von Kulturprojekten

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
liebe Kolleginnen und Kollegen,

Was Kunst in der Gesellschaft zu suchen hat und bewirken kann, das ist eine ziemlich alte Frage, die meistens in größerer Schärfe gestellt als beantwortet werden kann. Es ist trotzdem eine gute Idee, diese Frage immer wieder zu stellen. Wenn wir auch nicht messen können, was wir bewirken, so können wir doch präzisieren, wofür es uns geht, wofür wir arbeiten und manchmal auch kämpfen. Ich möchte Ihnen im Folgenden meinen Zugang zu diesem Thema beschreiben, der allerdings weniger durch eine gute Kenntnis der verschiedenen gegenwärtig praktizierten künstlerischen Produktionsformen als durch eigene Erfahrung entstanden ist. Es ist also keine wissenschaftliche Sicht, die ich Ihnen hier anbiete, sondern ein Versuch, das Terrain zu ordnen und darin meine Selbstreflexion zu verankern. Ich hoffe, dass Sie einiges aus Ihrer eigenen Erfahrung darin wiederentdecken können und es sprachlich für Ihre Arbeitszusammenhänge nützlich gefasst finden. Der Ausgangspunkt für meine Annäherung an das Feld ländlicher Kultur sind weder das Dorf noch das Land. Das Dorf ist ein sozioökonomischer Zusammenhang, von dem wir derzeit nur wissen, dass er zerfällt. Die Interaktionen und Kommunikationen der Dorfbewohner nehmen stetig ab, da diese heute in allen Raumbezügen agieren, die das moderne Leben so mit sich bringt. Niemand geht um die Ecke zum Schmied, um sich etwas reparieren oder herstellen zu lassen – und auch die Gastwirtschaft hat meist schon geschlossen. Bei den Bemühungen von Dorfbewohnern, gegen diesen Prozess etwas zu tun, ist durchaus Anerkennenswertes entstanden. Die Suburbanisierung der Dörfer konnte hier und da aufgehalten oder immerhin gestaltet werden, auch ist es durch gezielte Tradierung möglich, etwas aus den alten Dörfern aufzugreifen und für die Zukunft neu anzueignen. Dennoch meine ich, dass das Dorf seine Systemqualität zu schnell verliert, um darin ein strategisches Engagement verankern zu können. Deshalb finden meine Projekte oft durchaus in Dörfern statt, aber sie versuchen grundsätzlich, den dörf-

lichen Horizont zu überschreiten. Vielleicht ist das auch eine Art Selbstschutz: Ich habe in den fünfzig Jahren, die ich nun auf dem Land lebe, in einigen Bereichen einen derartig rapiden Verlust an dörflicher Autopoiesis erlebt, dass es schon immer wieder mal deprimierend ist. Auch das ›Land‹ oder das ›Ländliche‹ sind allerdings zunächst nicht Ausgangspunkt meines Weges in dieses Thema, denn was ländlich ist, lässt sich heute nur noch schwer an bestimmten Erscheinungsformen dingfest machen. Meines Erachtens ist es durchaus eine gute Frage, ob es in einer Zeit der radikalen Mobilisierung von Stoff- und Energieströmen gelingen kann, den Begriff ›ländlich‹ neu zu bestimmen. Das Klischee auf der Milchverpackung führt uns eine Welt vor, die es nicht mehr gibt. Durchbricht man dieses Klischee, bleibt m.E. nur die Möglichkeit, dünn und dicht besiedelte Räume zu vergleichen und zu versuchen, aus den dabei zutage tretenden Unterschieden etwas abzuleiten. Zum Beispiel beobachte ich, dass dünn besiedelte Räume eine höhere Selbstorganisation im alltäglichen Lebensvollzug erfordern. Außerdem lässt sich noch bei vielen Menschen eine intensivere Ressourcenbeziehung zu Wasser und Boden finden. Und schließlich fällt mir eine geringere soziale Segregation der Bewohner auf. Ich meine, dass diese Merkmale fruchtbar gemacht werden können, jedenfalls sind wir in gegenwärtig am Oderbruch Museum Altranft damit beschäftigt, sie zu erproben. Es geht uns dabei darum, das, was gemeinhin als Mangel des ländlichen Lebens gilt, als Gestaltungsspielraum und also auch als Quelle gesellschaftlicher Freiheit zu begreifen. Ob die Dinge, die wir dabei zusammentragen, aber tragen – das wissen wir noch nicht. Eine Neufassung des Ländlichen ist also für mich eher ein Ziel als ein Ausgangspunkt.

Anders sieht es nach meiner Erfahrung mit der Landschaft aus. Lars Fischer und ich begreifen sie als angelegene Natur und geteilten Raum – von Menschen ›miteinander geteilten‹, aber auch durch verschiedene Nutzungen ›eingeteilten‹ Raum. Die Landschaft trat uns als Kulturwissenschaftler, die ja ein sozusagen anerzogenes Interesse an heterogenen Wissensformen haben, als

faszinierender Gegenstand der Beschreibung, Analyse und Gestaltung gegenüber. Landschaft ist – im Gegensatz zum Dorf – unseres Erachtens kein verblassendes, sondern entwicklungs-offenes Raumkonzept. Sie steckt voller Widersprüche und Herausforderungen. Niemand kann so leicht sagen, wohin die Reise geht, wenn es um Landschaft geht.

Aus dieser Perspektive heraus haben wir eine Arbeitsweise entwickelt, die auf die Qualifizierung kulturlandschaftlicher Diskurse gerichtet ist: die Landschaftskommunikation. Soziale Systeme organisieren sich durch Kommunikation und wir wollen dazu beitragen, dass sich die Landschaften durch Kommunikation zu Handlungsräumen entwickeln und dadurch eine Systemqualität annehmen, mit der die nachlassende Systemqualität der Dörfer auf regionaler Ebene aufgefangen werden kann. Worauf aber gründet sich diese Kommunikation oder anders gesagt: wie wird sie gespeist, initiiert, begleitet?

Unser Material entsteht, indem wir das durch die verschiedenen Aneignungen des Raumes generierte Wissen aufgreifen und verarbeiten. Wir sprechen also mit Menschen, die in den Landschaften wohnen, die sich mit ihnen beschäftigen, sie abbilden oder beschreiben, vor allem aber sie durch Landnutzungen oder andere Eingriffe praktisch beeinflussen. Dies alles sind Aneignungen und die zwischen ihnen auftretenden Kontraste sind unser Humus. Je größer die Vielfalt der Perspektiven auf den Raum ist, umso mehr lässt sich für die Kommunikation damit anfangen, die durch Ausstellungen, Bücher, Theaterstücke, Werkstattgespräche, Bildungsprogramme, Film und Literatur beeinflusst werden soll. Wir haben es immer als sinnvoll empfunden, der Vielfalt der Perspektiven durch eine Vielfalt der Ausdrucks- und Sprachformen zu begegnen.

Alles, was die Landschaftskommunikation hervorbringt, fügt sich letztlich in eine Programmatik regionaler Selbstbeschreibung, die nach Möglichkeit immer reicher werden und immer mehr Menschen involvieren soll. Die damit erhoffte Wirkung zielt zunächst nach innen, indem mit einer möglichst guten Selbstbeschreibung auch die

Fähigkeit der Bewohner steigt, ihre Landschaft selbst zu entwickeln. Jedenfalls glauben wir das. Die kommunikative Ausdifferenzierung des Lebens im Raum führt u. E. zu einer Ausdifferenzierung der Aneignungen. Je feiner die Spielräume beschrieben sind, umso feiner können sie genutzt werden. Zugleich aber zielt die Landschaftskommunikation auf die Repräsentation des Raums in der ganzen Gesellschaft und damit auf eine möglichst qualifizierte politische Auseinandersetzung über die nötigen Rahmenbedingungen der Regionalentwicklung.

Eingesetzt haben wir diese Arbeitsweisen in verschiedenen Feldern – in der Planung, in Naturschutzkontexten und immer wieder in der Forschung. Das Feld der Kultur und der künstlerischen Arbeitsweisen haben wir zunächst nur in einem durch uns selbst gestifteten Rahmen betreten, und zwar im ›Oderbruchpavillon‹, einer Landschaftswerkstatt, die wir seit 2004 im Medium des Internets sowie in begleitenden Projekten betreiben. Hier haben wir regelmäßig Sommerschulen und Pleinairs veranstaltet, Essays geschrieben, die Oderbrücker zu einem eigenen Liederfest eingeladen, Themen in Bühnencollagen aufbereitet und kleine Wanderausstellungen produziert. Eine neue Qualität erhielt diese Arbeit durch ein Theaterstück über die freiwilligen Feuerwehren im Oderbruch, das im Fonds Neue Länder der Kulturstiftung des Bundes gefördert wurde. Da wir zur gleichen Zeit mit einer Kulturentwicklungsplanung für das nördliche Oderbruch beauftragt wurden, hatten wir Gelegenheit, uns intensiver mit der Frage zu beschäftigen, was Kultur und Kunst für eine Landschaft wie das Oderbruch leisten können.

Dabei haben wir, wenn man es von heute aus betrachtet, die ganze Zeit einen Strauß mit dem Demografiediskurs ausgefochten, der sich in den 2000er Jahren in der Öffentlichkeit entfaltete. Denn unserer Beobachtung nach schadete das öffentliche Reden über das Land den betroffenen Regionen. Diskurse sind ohnehin Kommunikationsformen des Bürgertums, sie werden vor allem von den Städten aus organisiert und bringen das Land in eine schwierige Lage, seit es überhaupt Städte und Dörfer gibt. Die Bewohner und gesellschaftlichen Akteure der dünner

besiedelten Regionen haben eben, selbst wenn sie bürgerlich geprägt sind, schlechtere Voraussetzungen, an diesen Diskursen mitzuwirken. Dieses gesellschaftliche Kommunikationsdefizit führt zu einer schlechten Ausbalancierung der Räume in der jeweiligen Gesellschaft, das ist ein strukturelles Dauerproblem. Das macht sich auch in den schubweisen symbolischen Entleerungen bemerkbar, die das Land in den letzten 200 Jahren erlebt hat. Bereits mit der Romantik, Wanderlust und Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts haben die Städter begonnen, über die Landbevölkerung hinwegzusehen. Man hat damals erhabene Naturschauspiele und alle möglichen ›Schweizen‹ entdeckt, in denen Bewohner allenfalls als Dienstleister gefragt waren. Durch den Ökologiediskurs seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts hat sich diese Wahrnehmung verschärft. Man sucht seither nach neuen Wildnissen und bildet sukzessive ein allgemeines Misstrauen gegen die Landnutzung aus. Der Demografiediskurs schließlich trieb diese Entleerung auf die Spitze, indem er den demografischen Trend fröhlich in die Zukunft fortschrieb und geradezu als Programm und Gebot artikulierte. Gegen diese Art von Raumopportunismus haben wir angeköpft. Denn wie auch immer man die einzelnen Aussagen im Demografiediskurs heute bewertet, wir sind der Meinung, dass man niemandem hilft, wenn man ihn in eine in Drohkulisse aus Fremdbeschreibungen stellt, statt seine Fähigkeit zur Selbstbeschreibung zu fördern. Unser Engagement gegen diese diskursive Rahmung hatte sich schließlich auf verschiedene Arbeitsfelder erstreckt. Wir entwickelten eine Programmatik der Landschaftlichen Bildung als Form der kulturellen Bildung für die ländlichen Räume, gründeten einen kleinen Verlag und führten auch das Eberswalder Filmfest als ›Provinziale‹ mit der diskursiven Agenda der Landschaftskommunikation zusammen.

Aber nun passierte etwas für uns Überraschendes: Der politische Wind drehte sich. Dass man die Provinz nicht mit einer wegwerfenden Handbewegung abtun konnte, schwante irgendwann auch den politischen Akteuren. Spätestens seit dem enormen Anschwellen der sogenann-

ten populistischen Bewegungen gewann das Thema politische Anerkennung. Man musste nur schauen, wo die meisten Stimmen für den Brexit abgegeben wurden oder wo Donald Trump gewählt wurde. Diese heftigen Auseinandersetzungen über die Zukunft der Demokratie haben, das ließ sich nicht übersehen, etwas mit Stadt und Land zu tun.

Ich möchte diesem Pfad jetzt nicht länger folgen, obwohl er in eine interessante Debatte führt. Man kann nämlich durchaus fragen, was die politischen Etiketten von Welt-offenheit, Aufgeklärtheit, ökologischem Bewusstsein, Gendergerechtigkeit usw. eigentlich für die Gestaltung des Lebens in der Provinz zu leisten vermögen, also abseits der Ballungsräume, in denen die globalen Stoff- und Energieströme organisiert und kommunikativ verarbeitet werden. Ich habe auf den Zusammenhang zwischen Provinz und Populismus hier aber nur verwiesen, weil seine politische Anerkennung für unsere Tätigkeit mit einer massiv erhöhten Resonanz einherging. Auf einmal gab es ein breites Interesse an dem, was wir taten und erheblich gestiegene Fördermöglichkeiten. In unserem Falle kamen wir in den Genuss des TRAFO-Programms der Kulturstiftung des Bundes. Während wir bisher nur in einer losen freiberuflichen Arbeitsgemeinschaft kleine Schritte unserer Methodik erproben und gehen konnten, sahen wir uns auf einmal in der Verantwortung für die Neuaufstellung des größten Museums unseres Landkreises, das dieser eigentlich schließen wollte, dem er nun aber eine neue Chance gab. In ganz Deutschland hat sich das Klima im Umgang mit den ländlichen Räumen gedreht. Dem TRAFO-Programm folgen inzwischen viele Programme anderer Ressorts, man hat den Eindruck, dass die Probleme der ländliche Regionalentwicklung in der Mitte der Gesellschaft angekommen sind.

Auf diesen Verbesserungen kann man sich aber nun nicht ausruhen. Wenn Landes- und Bundesmittel in Projekte für ländliche Kultur fließen, stellt sich umgehend die Frage, ob es denn dann auch gelingt, ein entsprechendes kulturpolitisches Interesse in den kommunalen Gebietskörperschaften zu entwickeln. Die Fördermittel könnten sonst

verpuffen. Noch schwerer wiegt m.E. die Ungewissheit, ob denn auch etwas Interessantes entsteht, denn Geld und gute Absicht machen noch keine Qualität. Im Forschungsbereich hatte ich zuvor die Erfahrung gemacht, dass unzweifelhaft wichtige Themen wie Biodiversität, Nachhaltigkeit oder Klimawandel durch einen hohen Fördermitteleinsatz an Schärfe eingebüßt, weil mit der Bewilligung von großen Programmen nicht zugleich dafür Sorge getragen wurde, ein kritisches Bewusstsein in der Selbstbeschreibung der Forschungsprogramme zu installieren. Das hat sogar seinen soziologischen Sinn: Die fördernden Institutionen haben natürlich ein Interesse daran, ihre Fördertätigkeit als Erfolg zu reklamieren. Geben sie die Bewirtschaftung der Programme an Institute ab, verdoppelt sich dieser Effekt, denn auch diese Dienstleister wollen ihren Auftraggebern gegenüber natürlich möglichst gutes Wetter machen. Wenn aber die Kritik strukturell vermieden und gefiltert wird, schwächt sich das ganze Programm. Statt Dynamik, Wettbewerb und Auseinandersetzung über die geeigneten Arbeitsweisen stiftet man eitel Sonnenschein, behält seine Zweifel für sich und privatisiert die Kritik. Das Ergebnis ist die Logik der Beutegemeinschaft, die sich bildet, um an möglichst viele Fördermittel zu kommen.

Bei uns kamen diese Bedenken nicht nur auf, weil wir entsprechende Effekte beobachten konnten, sondern auch, weil wir in unserer eigenen Arbeit nicht mehr so recht wussten, woran man deren Qualität eigentlich messen sollte. Wenn man in einem Prozess der Professionalisierung steht, erscheint einem vieles, was man bis dato gemacht hat, unzulänglich. Wir arbeiten mit Künstlern, bedienen uns künstlerischer Mittel, probieren vieles aus – aber können wir gegenüber den etablierten kulturellen Institutionen bestehen? Ist nicht auch vieles von dem, was wir tun, gut gemeint, aber nicht wirklich gekonnt? Diese unangenehmen Fragen kamen auch deshalb auf, weil unsere Arbeit am sich neu erfindenden Oderbruch Museum mühsam, oftmals zehrend anstrengend und von vielen Auseinandersetzungen geprägt war. Ein Großteil unserer Arbeit und Energie fließt in die Bewältigung

von Widerständen und in die Ausbalancierung von Widersprüchen, nicht in die kulturelle Formatierung oder künstlerische Produktion selbst. Dabei stellten wir fest, dass diese Erfahrung nur im Hintergrund verhandelt werden konnte. Weder in der Kulturpolitik (wo sie denn überhaupt stattfindet) noch in den Förderprogrammen ist es vorgesehen, über diese Probleme zu sprechen. Und ich meine, wenn sich das nicht ändert, gibt es reichlich Anlass zu der Sorge, dass die eben beschriebenen Effekte der Selbstentwertung öffentlicher Förderung auch eintreten. Ich möchte deshalb im Folgenden vier Konfliktfelder beschreiben, die m.E. unvermeidlich sind und die sowohl für jene, die das Geld bewilligen und ausgeben und die Projekte evaluieren als auch für jene, die die Projekte machen und neue Arbeitsweisen der Kultur und Kunst für ländliche Räume entwickeln, relevant sein können. Das bedeutet auch, dass es kein Best Practice in dem viel beschworenen Sinne gibt, hier könnten Fördermittel ein Modell schaffen, das nun der gesamten Gesellschaft zur Nachahmung empfohlen werden kann. Es bedeutet vielmehr, dass Qualität mit Konfliktbewusstsein und -fähigkeit verbunden ist und dass es möglich ist, diese Einstellungen gezielt zu erfragen, zu erheben und den Umgang damit zu bewerten. Damit soll die Notwendigkeit, Kunst anhand der Qualität des Produktes zu bewerten, nicht in Abrede gestellt werden. Ich meine, es ist sogar unbedingt nötig, den entstehenden Output streng und unbestechlich zu bewerten. Allerdings setzt das voraus, dass das, was da entsteht, überhaupt in den etablierten gesellschaftlichen Institutionen (also in den professionellen Galerien, Theatern oder Musikhäusern) als relevant anerkannt wird. Und das ist häufig eben nicht der Fall. Wenn die Resonanz des etablierten Betriebs ausbleibt und man noch auf absehbare Zeit an die Prozesshaftigkeit des eigenen Tuns gebunden bleibt, muss man wohl oder übel auch andere Kriterien in Anschlag bringen. Ich meine, diese Kriterien leiten sich aus dem Verhalten der Projektakteure in Widersprüchen ab. Man sollte also fragen, ob den Akteuren diese Widersprüche bewusst sind, wie sie sie beschreiben und wie sie damit umgehen.

## Konfliktfeld Tradition

Wer sich mit Landschaften beschäftigt, die eine ländliche Prägung haben und in ihnen Kultur für regionale Selbstbeschreibung verankern will, wird nicht umhinkommen, sich mit den Traditionen dieser Landschaften zu beschäftigen. In den ländlichen Traditionen haben sich Formen der Naturaneignung und der Vergemeinschaftung niedergeschlagen. Beides ist für die Kulturlandschaftsentwicklung bedeutsam: Die Idee der Kulturlandschaft impliziert sowohl Vorstellungen von unserem Verhältnis zur Natur als auch solche von den Spielregeln des sozialen Lebens. Diese implizite Programmatik wird zuallererst bei den Festen sichtbar. Ernte-, Schlachte- und Winzerfeste thematisieren die Produkte der Region und die Verfahren der Landnutzung. Feuerwehr- und Karnevalsfeiern bringen auf ihre je bestimmte Weise die Vorstellungen und Erfahrungen des gesellschaftlichen Zusammenhalts zum Ausdruck. Die Vielfalt der ländlichen Festformen hat vielleicht durch die mediale Standardisierung abgenommen (auch im Oderbruch feiert man inzwischen Oktoberfeste im bayerischen Dirndl), aber sie ist immer noch groß. Zudem gibt es auch tradierte künstlerische Praktiken, die von Chören, Orchestern, Mal- und Töpferzirkeln oder Theatergruppen ausgeübt werden. Die Menschen investieren in diese Traditionen viel Mühe, wobei sie häufig auch das kulturelle Überleben ihrer Dörfer oder ihrer ländlichen Region im Auge haben. In Heimatstuben bewahren sie interessante Objekte auf, um sich an das, was vergangen ist, zu erinnern und anderen davon erzählen zu können. Andere stecken Zeit, Geld und Mühe in die Erhaltung alter Technik. Die Erfahrung und das Wissen, die in diesen Formen tradiert werden, sind enorm. Aus diesem Grunde sind die Träger dieser Traditionen zunächst einmal natürliche Partner der Landschaftskommunikation und das, was sie tun und hervorbringen, ist ein wichtiges Material, um sich darauf einzulassen und davon zu lernen.

Allerdings tut sich hier ein Konfliktfeld auf, um das man im Zweifelsfalle nicht herumlaufen kann. Es bleibt nämlich – vor allem im Kontext kulturpolitischer Debatten – nicht aus, dass die Traditionen auch im Hinblick auf

das, was sie explizit leisten sollen, befragt werden müssen, sofern sie öffentliche Mittel zu ihrer Ausübung beanspruchen und kein bloßes Hobby sind. Und hier zeigt sich, dass Tradition nicht gleich Tradition ist. Es gibt Formen, in denen aktuelle Entwicklungen aufgegriffen und integriert werden können und welche die Selbstbeschreibungs- und Selbstorganisationsfähigkeit der Region weiterführen – und es gibt solche, bei denen sich diese Fähigkeit eben nicht reproduziert. Ein Dorffest, das mit der technischen Entwicklung gleichgezogen hat und nach modernsten Standards mit extrem lauter Musik aus der Konserve beschallt wird – ermöglicht dieses Fest jene Vergemeinschaftung, die es zu tradieren vorgibt?

Es geht hierbei nicht darum, die ländlichen Kulturformen zu evaluieren und Zensuren zu verteilen oder darüber zu jammern, dass vielleicht zu viel Alkohol getrunken wird. Die Frage ist allerdings, wie man sich verhält, wenn man mit den betroffenen Akteuren auf demselben Tanzplatz steht. Denn auf dem Land sind die meisten Beziehungen interpersonaler Natur, weshalb man sich nicht immer so aus dem Wege gehen kann wie in der Stadt. Also kann man auch einer Auseinandersetzung nicht immer ausweichen. Nun sollte man wiederum berücksichtigen, dass die Aufrechterhaltung selbst organisierter Kulturformen für ihre Träger und Akteure eine enorme Leistung ist. An professionelle Manöverkritik sind sie nicht immer gewöhnt und nehmen diese möglicherweise sogar als Kränkung wahr. Die Festzelte anders aufstellen? Die Beschallung herunterfahren? Oder gar in der künstlerischen Praxis eine Qualitätsfrage stellen? All das kann sehr schwierig sein. Das heißt wiederum, dass die kooperative Haltung, die für das Gelingen einer regionalen Selbstbeschreibung unerlässlich ist, keineswegs immer in harmonische Verhältnisse führt. Es kostet vielmehr Zeit und Arbeit, in den ländlichen Gesellschaften Menschen zu finden, die sich der Zumutung, die von diesem Projekt ausgeht, aussetzen und dafür um Vertrauen in ihrem sozialen Umfeld werben. Und es ist wichtig, diese Arbeit auch programmatisch zu fassen und in den Projekten selbst zeitlich und finanziell zu budgetieren. Man wird sonst von den damit



## Konfliktfeld Kunst

verbundenen Widerständen in der ländlichen Gesellschaft überwältigt. Wir haben diese Erfahrung teilweise schmerzhaft gemacht, zum Beispiel bei der Gestaltung eines großen regionalen Erntedankfestes, in dessen Verantwortung wir im Zuge der Übernahme des Museums geraten waren. Letztlich war es eine gute Erfahrung, aus der wir viel gelernt haben. Das Festformat konnte auch schließlich geöffnet werden, sodass es sich nun von Jahr zu Jahr weiter entwickeln kann und neue Partner findet. Aber wir hatten die damit verbundenen Auseinandersetzungen zuvor nicht abgesehen und wären beinahe darüber gestrauchelt.

Es ist kein Zufall und auch nicht nur unseren persönlichen Vorlieben geschuldet, dass künstlerische Arbeitsweisen in unseren Projekten immer wieder eine Rolle spielten. Wir luden bildende Künstler ein, einen Rahmen für unsere Veranstaltungen zu gestalten oder uns bei der Entwicklung von Ausstellungen zu unterstützen. Wir suchten die Unterstützung von Schauspielern und Regisseuren, wenn wir kulturlandschaftliche Konflikte performativ darstellen wollten und ließen uns von Musikern eine Klangwelt der Landwirtschaft bauen. Diese Kooperationen dienten nicht der Illustration oder der attraktiven Verpackung für möglicherweise spröde Inhalte. Vielmehr haben wir die Kunst selbst als Kommunikation stiftende, beeinflussende und verändernde Arbeitsweise verstanden.

Dabei stoßen wir in einer ersten Schicht auf künstlerische Arbeitsweisen, die keinen Werkcharakter haben oder kaum einen ästhetischen Eigenwert beanspruchen, für das Gelingen von Kommunikationsereignissen aber bedeutsam sein können. Eine Künstlerin, die den Raum, in dem öffentlich gesprochen werden soll, strukturiert, gestaltet und möglicherweise mit Text und Bild ausstattet, schafft mehr als eine möglicherweise behagliche Atmosphäre. Sie legt vielmehr fest, wie Menschen sich gegenüber treten und begegnen sollen, welche Positionen sie zu einander einnehmen und auf welche Informationen sie dabei zurückgreifen sollen. Sie strukturiert vielmehr das menschliche Kommunikationsverhalten.

Gehen wir einen Schritt darüber hinaus in das kuratorische Handwerk: Ein Künstler, der einen Innen- oder Außenraum mit einer Ausstellung gestaltet, platziert nicht nur einen gegebenen Inhalt in eine vorgegebene Hülle. Er definiert vielmehr die Spielräume, in denen Inhalte überhaupt zur Anschauung kommen können und dadurch kommunizierbar werden. In dieser Hinsicht haben wir im Verlaufe unserer Arbeit viel Lehrgeld gezahlt und würden heute vorsichtiger an die Gestaltung von Ausstellungen gehen als vor zehn Jahren. Rollups, Tafeln, A0-Poster und andere Formen sind in den Wissenschaften als kostengünstige Oberflächen für alle möglichen Inhalte sehr beliebt, wir mussten aber erkennen, dass die Wirkung

dieser Formen meist sehr gering ist und man sich in vielen Fällen die damit verbundenen Ausgaben hätte sparen können. Das künstlerische Vermögen nimmt den infrage kommenden Raum, seine Sichtachsen, Lichtverhältnisse und seinen häuslichen oder landschaftlichen Kontext in Augenschein und leitet von diesem die Dramaturgie der Ausstellung ab. Wenn wir heute auf diese Erfahrungen zurückschauen, erstaunt uns zuweilen, wie unbedarft wir früher manchmal selbst an diese Aufgabe herangegangen sind. Ein zentrales Anliegen unserer Arbeit ist die Herstellung von Raumsensibilität, also eine auf die vorfindlichen Strukturen reagierende Haltung. Es ist eine seltsame Idee, dass man auf diese Raumsensibilität verzichten kann, wenn man an die Gestaltung von Ausstellungen geht, die eine Landschaft zum Inhalt haben.

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass ein klares Verständnis und eine ausgeprägte persönliche Haltung nötig sind, um künstlerische Arbeitsweisen in diesen entsprechenden Prozessen – oft gegen Widerstände – zu verankern und ihnen auch den erforderlichen Rückhalt zu verleihen. Schließlich könnte das, was Künstler einem empfehlen, wenn es z. B. an die Gestaltung einer Tagung oder einer Ausstellung geht, einiges an Mut erfordern.

Darüber hinaus kann natürlich auch eine genuin künstlerische Produktion sinnvoll sein, etwa in Form von Freilandinstallationen oder performativen Interventionen, aber auch ganz ›klassisch‹ in Form von Theaterstücken oder Bildern, welche jedenfalls die in den Gesprächen erarbeiteten Beschreibungen und Erzählungen aufgreifen und verarbeiten. Während in den oben genannten Fällen die genutzte künstlerische bzw. kuratorische Kompetenz ebenso nachvollziehbar ist wie ihr dienstleistender Charakter, betritt man im Falle künstlerischer Eigenproduktion ein Konfliktfeld, das sowohl durch Einstellungen mancher Künstler als auch durch Bedenken der Landschaftsbewohner oder der Geldgeber formiert wird. Man erhält hier den Eindruck eines von beiden Seiten geteilten elitären Vorurteils, das man kurz so zusammenfassen kann: ›Kunst ist nichts für die Leute‹ (wobei man unter

den Leuten jene Menschen versteht, die kein ausgewiesenes kulturelles Kapital mitbringen). Und unter eben diesen Leuten wird man immer wieder solche finden, die da sagen: ›Kunst, das ist nichts für uns‹. So sind sich beide Seiten merkwürdig einig und könnten eigentlich auseinandergehen. Will man sich damit jedoch nicht zufrieden geben, muss man sich die Beweggründe für dieses Urteil etwas genauer anschauen.

Auf Seiten der Künstler gibt es zunächst grundsätzliche Bedenken gegenüber äußeren Vorgaben (Themen oder zu verarbeitende Texte), die z. T. in schlechten Erfahrungen wurzeln: Von der Auftragskunst bis zum sozialistischen Realismus fürchtet man um die künstlerische Freiheit. Hinzu kommt zuweilen eine gewisse Arroganz oder genauer: die Meinung, das alltägliche Leben der Landschaftsbevölkerung sei tatsächlich trivial und einer künstlerischen Auseinandersetzung unwürdig. Drittens spielt auch die Unsicherheit eine Rolle, denn tatsächlich gibt es gar nicht mehr so viele künstlerische Erfahrungen im Umgang mit der täglichen Praxis der Menschen in der eigenen Gesellschaft. Man weiß einfach nicht, ob sich daraus etwas entwickeln lässt. Denn viertens haben nicht alle Künstler eine Beziehung zur Popkultur, in deren großen Momenten es gelingt, den alltäglichen Schicksalen etwas abzugewinnen, das nicht in einer stummen Betroffenheit steckenbleibt, sondern die Erfahrungen von Menschen beredt macht und anderen die Möglichkeit bietet, sich in diese Menschen hineinzusetzen<sup>1</sup>.

Auf Seiten der Bewohner und Adressaten künstlerischer Produktion spielen andere, z. T. aber spiegelbildliche Aspekte eine Rolle. Man hat vielleicht schlechte Erfahrungen mit der Kunst gemacht oder man hat Angst, sich zu langweilen oder überfordert zu werden. Und nicht zuletzt fürchten auch viele Menschen die Herausforderung, die von der Kunst an sie ganz persönlich herantreten kann – Kunst kann weh tun.

<sup>1</sup> Man höre sich nur einen Song wie ›Allentown‹ von Billy Joel an, der das Schicksal der Stahlarbeiter in Pennsylvania beschreibt und kaum einen Zweifel an der Würde und gleichzeitigen Ohnmacht dieser Menschen lässt.

Nun muss man auf jeden Fall einräumen, dass es hinlängliche Erfahrungen gibt, die beide Seiten in ihren Vorurteilen bestätigen. Das führt dazu, dass Kunst in landschaftlichen Kontexten unter besonderer Beobachtung steht und man sich das viel reklamierte Scheitern, das ja zur künstlerischen Arbeit gehören soll, nicht so ohne Weiteres leisten kann. Will man Kunst ernsthaft und strategisch als Arbeitsweise in der Landschaftskommunikation nutzen, sollte man deshalb Partner suchen, die sich dieses Konfliktfeldes bewusst sind. Denn der verbreitete, immer etwas gönnerhafte Weg, die Kunst in diesem Falle als eine niedere Form der Volkskunst einzuordnen (bei der es vielleicht nicht so darauf ankommt) ist natürlich kein Ausweg. Vielmehr werden künstlerische Partner benötigt, die sich der Inhalte mit all ihrer ästhetischen Konsequenz annehmen.

Was aber ist mit der künstlerischen Freiheit? Ist es überhaupt legitim, im Interesse des Lebens in der Kulturlandschaft die Freiheit der Kunst einzuschränken, indem man sie auf bestimmte Themen oder Inhalte verpflichtet, etwa auf den Erfahrungshorizont von Feuerwehrleuten oder von Landwirten im Oderbruch? Über diese Fragen gibt es eine lange Debatte, aus der zumindest ersichtlich wird, dass die Kunst, sofern es sich um eine ausdifferenzierte berufliche Tätigkeit handelt, nie ganz frei ist, sondern entweder auf die Nachfrage des Marktes, das Angebot einer öffentlichen Förderung oder das Interesse eines individuellen Auftraggebers reagieren muss, wobei die Kunst, von der hier die Rede ist, auf absehbare Zeit wohl nur durch die zweite Möglichkeit zustande kommen wird, durch die Bereitstellung öffentlicher Mittel. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage nach der Freiheit aber auch pragmatisch beantworten: Mit etwas Glück bietet sich für Künstler hier eine interessante Gelegenheit, das zu versuchen, was Kunst nun einmal am besten kann: die Wirklichkeit der Zwänge im Spiel, in der Mimesis oder in der ästhetischen Neuordnung in eine Möglichkeit der Freiheit zu überführen. Das ist, wie gesagt, eine Gelegenheit, nicht weniger und nicht mehr – weshalb man sie auch auslagern kann. Aber wer Kunst in ländlichen Kontexten

ernsthaft als eine Form der sozialen Organisation einsetzen will, muss sich auf Gegnerschaften, Angst und Misstrauen einstellen. Man muss Arbeitszeit einplanen, um die geeigneten künstlerischen Partner zu finden – solche nämlich, die das Selbstvertrauen und das handwerkliche Vermögen haben, diesen Weg mitzugehen. Und man muss auf Widerstände gefasst sein, wenn das, was diese Künstler erarbeitet haben, dann auch realisiert werden soll.

## Konfliktfeld Wissenschaft

Nicht in allen Arbeitszusammenhängen, aber doch in einigen, muss man m. E. auch auf Konflikte mit der Wissenschaft gefasst sein. Arbeitet man z. B. für Museen, sieht man sich einer Fülle an fachlichen Standards gegenüber, die nicht selten eine Schutzfunktion gegenüber zahlreichen Ansprüchen an die Kulturstiftung Museum haben. Aber auch mit soziologischen oder ethnografischen Beschreibungen der betreffenden Räume kann man in Konflikt geraten, mir ist das jedenfalls oft passiert. Ich habe mich bei Tagungen darüber belehren lassen müssen, dass meine Konzeption der Selbstbeschreibung naiv sei, dass die Leute, die ich für einen solchen Prozess gewinnen will, dazu gar nicht in der Lage seien usw.. Letztlich geht es dabei um die Frage, was eigentlich Wissen ist und wer für sich beanspruchen kann, Wissen zu haben. Das hat wiederum mit den Regeln zu tun, nach denen Wissen produziert wird und Geltung erlangt und es gibt erst einmal durchaus gute Gründe, dafür dass die Wissenschaft über diese Regeln wacht. Allerdings muss man auch ganz klar sagen, dass diese ihrer Aufgabe in den letzten Jahrzehnten in Bezug auf die ländlichen Räume nicht gerecht geworden ist. Es gibt kaum noch Lehrstühle und schon gar keine Institute, die vornehmlich der Begleitung der Wissensproduktion einer bestimmten Region oder Landschaft gewidmet sind. Die wissenschaftliche Tätigkeit ist kaum noch an Regionen gebunden, das akademische Wissen von einzelnen Kulturlandschaften ist meist temporär und an wenige Personen gebunden.

Da eine Landschaft aufgrund der in ihr realisierten verschiedenen Aneignungsformen ohnehin kein Wissensmonopol gewährt, bleibt für die Wissenschaft nur ein kooperativer Arbeitsauftrag, nämlich die verschiedenen Wissensformen herauszuarbeiten, zu ordnen und in Beziehung zu setzen. Die Wissenschaft muss sich nicht aufgeben, nicht einmal in die anderen Wissensformen diffundieren, sie soll durchaus nach ihren Regeln arbeiten und kann ihre eigene Empirie und eine spezifische Sorgfalt der Argumentation vertreten. Aber sie muss sich mit an den Tisch setzen und sich dort die Anerkennung der anderen erarbeiten.

Das ist im Wissenschaftsdiskurs auch weithin anerkannt, die entsprechenden Slogans der Transdisziplinarität sind allzu vertraut. Die akademischen Wissensmodelle haben die damit gebotenen Veränderungen aber dennoch kaum mit vollzogen, und zwar vor allem wegen der fehlenden dauerhaften Bindung an die einzelnen Räume. Man kann sich nicht in einem dreijährigen Forschungsprojekt eine so zentrale Rolle erarbeiten, wie sie die Erfassung, Darstellung und Neuordnung eines räumlich spezifischen Wissensuniversums nun einmal ist.

Was bleibt, ist die Kooperation im jeweiligen Produktionszusammenhang. Ich hege hier eine große Bewunderung für die Entwicklungen im modernen Dokumentarfilm, bei denen ganz offensichtlich Filmemacher und Protagonisten auf Augenhöhe zusammen und in verschiedenen Rollen an einem gemeinsamen Produkt arbeiten. Es wird gemeinsam überlegt, was wie gezeigt werden soll, der Filmemacher schaut nicht von oben auf die Niederungen des Protagonisten herab, vielmehr begeben sich beide in eine Partnerschaft und schaffen etwas Neues. Ich finde das wunderschön und sinnvoll, aber es ist ein offener Prozess und das, was dabei entsteht, gehört einem nicht allein.

Vor diesem Hintergrund muss man sich mit der Programmierung einer regionalen Selbstbeschreibung auf eine ausgeprägte Skepsis der akademischen Wissenschaften einstellen, einfach deshalb, weil man ihr Wissensmonopol infrage stellt. Nicht selten tritt einem dieser Anspruch auch in dem Selbstverständnis gegenüber, Sprachgeber der Betroffenen zu sein. All das stellt man infrage, wenn man beginnt, die Akteure der Landschaft als Experten ihres Raums anzusprechen.

Nun könnte man sagen: Wir reden hier über Kultur und Kunst, kann man der Wissenschaft nicht einfach ausweichen? Es ist ja ein anderes Teilsystem, das nach seinen eigenen Regeln spielt und sich anderer Finanzierungen verdankt. Aber wohin führt das? Will man, dass die eigene kulturelle Produktion im gesellschaftlichen Kontext ernst genommen wird, darf man auf keinen Fall sagen: Das, was ich mache, ist ja ›nur Kunst‹, als ob es sich dabei um eine

## Kulturpolitisches Konfliktfeld

Erkenntnisform minderer Ernsthaftigkeit handle. Jedoch für die Geltung des eigenen Tuns einzustehen, das ist keine leichte Aufgabe und man muss sich darauf einstellen, dass sie ebenfalls Zeit und Mühe kostet.

Schließlich verursacht auch die bereits oben angesprochene Anerkennung der eigenen Arbeit im kommunalpolitischen Kontext unvermeidliche Scherereien. Denn man kann es zwar als Erfolg betrachten, seine Arbeitsweise überhaupt zur Anwendung gebracht zu haben, jedoch ist dieser Erfolg nur vorübergehend. Soll etwas dauerhaft stattfinden – und der Logik der regionalen Selbstbeschreibung nach muss es das – stellt sich die Frage seiner Institutionalisierung. Über die damit verbundenen Schwierigkeiten möchte ich abschließend sprechen.

Es handelt sich bei den damit verbundenen Problemen um die ganz normalen Schwierigkeiten, die mit jeder nicht gesetzlich festgeschriebenen Aufgabe verbunden sind. Während man bei Pflichtaufgaben nur über die Standards streiten kann, die bei ihrer Erfüllung eingehalten werden müssen (etwa über das Lichtprofil von Landestraßen) muss bei freiwilligen Aufgaben (etwa bei Stadttheatern) entschieden werden, ob sie überhaupt erfüllt werden müssen. Daraus erwächst zuerst ein Geltungszwang für die Wahrnehmung der Aufgabe und später – im Erfolgsfall – ein Legitimationsdruck für deren Aufrechterhaltung. Denn die Verstetigung und Institutionalisierung von Projekten, die auf Lands- oder Bundesebene gefördert worden sind, wäre letztlich Sache der Kommunen bzw. Landkreise. In diesen Gebietskörperschaften ist es aber wiederum meist gar nicht anerkannt, dass man dauerhaft in diese Arbeitsformen investieren sollte. Und mit diesem Problem bleibt man allein. Es kommt nur in den seltensten Fällen vor, dass überregionale Geldgeber hier in einen dauerhaften Dialog mit den Kommunen treten. Diese Umstände führen jedenfalls dazu, dass man als Akteur selbst aktiv an der Nachfrage seiner Arbeit mitwirken muss. Da es aber auf Dauer doppelbödig ist, allgemeine Forderungen zu vertreten und sich zugleich selbst zur Erfüllung dieser Forderungen ins Spiel zu bringen, gerät man in einen unauflösbaren Integritätskonflikt. Man kann kein gesellschaftliches Interesse geltend machen und zugleich der Auftragnehmer dieses Interesses sein wollen. Umgekehrt jedoch – da es eben keine definierte Nachfrage für diese Tätigkeit gibt – wird auch kein Schuh

daraus. Der nicht finanzierte, umgangssprachlich ›ehrenamtliche‹ Vorlauf für diese Arbeitsweisen ist so groß, dass in der Regel gar kein Konkurrent vorhanden sein wird, wenn sich einmal ein entsprechender Spielraum ergibt. Der Konflikt zwischen politischer Argumentation und eigener Mandatierung kann also nur durch eine geeignete persönliche Haltung, durch höchstmögliche Integrität und Transparenz bewältigt oder besser: ausbalanciert werden.

Dieses Problem ist auch infolge einer zumindest teilweisen Institutionalisierung – also im Falle eines eigentlich durchschlagenden Erfolgs – nicht unbedingt gelöst. Denn jede Institutionalisierung erfordert eine drastische Erhöhung des administrativen Aufwands und erhöht in exponentieller Weise den Anteil entfremdeter Arbeit, die, wenn sie erledigt werden soll, eine erheblich stabilere Finanzierung benötigt als die Projektarbeit. Während also ein freier Künstler die Finanzierung für sein Projekt akquiriert und nach dessen Realisierung andere Möglichkeiten, Auftraggeber und Orte sucht, gerät man durch einen Anspruch auf regionale Selbstbeschreibung grundsätzlich in die Zwangslage, sich dauerhaft in die betreffende Zivilgesellschaft einzubringen, ihre politischen Akteure zu gewinnen und dadurch in gewisser Hinsicht selbst zum politischen Akteur zu werden. Wo keine Nachfrage ist, braucht man Vertrauen.

Wir haben mit dem ›Oderbruch Museum Altranft – Werkstatt für ländliche Kultur‹ einen erheblichen Institutionalisierungsgewinn erzielt. Inwiefern die damit verbundene Legitimation und langfristige kommunalpolitische Verankerung jedoch gelingt, ist vollkommen offen. Für viele Bürgermeister spielt die eigene Landschaft allenfalls im Kontext der touristischen Vermarktung eine Rolle. Ob es sich hierbei um ein grundsätzliches strukturelles Hindernis oder (nur) um ein Entwicklungsproblem handelt, vermögen wir nicht zu sagen. Sicher ist: Daraus erwächst Arbeit, die getan werden muss.

## Resümee

Was lässt sich zusammenfassend über diese Konfliktfelder sagen? Zunächst etwas ganz einfaches: In ihnen braucht es Mut und eine gewisse Zähigkeit. Für die Auftraggeber und Geldgeber heißt es deshalb, dass sie die Akteure, die sie fördern und ins Rennen schicken, stärken und bestätigen müssen, dass sie aber auch bei der Verteilung der Mittel darauf schauen sollten, ob die Antragsteller eine entsprechende Haltung erkennen lassen.

In den Projekten selbst ist derweil ein Bewusstsein der begrenzten eigenen Möglichkeiten, also der Abhängigkeit von anderen vonnöten. Man braucht Klarheit über die notwendige Offenheit der Prozesse. Das heißt auch, dass es keine absolute Qualität gibt sondern immer nur eine relative Qualität im Verhältnis zu den Ausgangslagen. Was man erreicht hat, ist nicht nur in der Momentaufnahme zu erkennen, es braucht eine zeitliche Perspektive, ein Bewusstsein von ›woher‹ und ›wohin‹. Selbst im Moment des Erfolges wird man das Ungenügen erkennen und umgekehrt wird man im Augenblick des Misserfolgs sehen müssen, was doch gelungen ist.

Für Geldgeber sollte es interessant sein, zu erfahren, wie die Bewerber auf öffentliche Fördermittel die o.g. Konfliktfelder reflektieren und sich in ihnen verhalten. Auch als Vertreter einer Förderinstitution sollte man sein Urteilsvermögen in den damit verbundenen Auseinandersetzungen schärfen und ein Bewusstsein davon entwickeln, wie viel Zeit und also auch Kosten dafür investiert werden müssen. Und letztlich ist auch das oben beschriebene Problem der kommunalpolitischen Anerkennung nur lösbar, wenn in der Kommunalpolitik und in der regionalen Gesellschaft ein Bewusstsein für diese Konfliktfelder entsteht und damit zugleich sichtbar wird, welcher großen Wert entsprechende Kulturprojekte für die eigene ländliche Gesellschaft haben. Denn wo mit Sorgfalt, Empathie und Konfliktbereitschaft in ihnen gearbeitet wird, wird auch die Gesellschaft selbst gestaltet und ihre gesellschaftliche Freiheit ermöglicht. Und das ist bekanntlich die vornehmste Aufgabe der öffentlichen Kultur und Kunst.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit





**Oderbruch Museum Altranft**

Am Anger 27  
16259 Bad Freienwalde OT Altranft

**Programmbüro**

Schneiderstraße 18  
16259 Bad Freienwalde OT Altranft

Telefon: 0 33 44 - 155 39 00  
info@oderbruchmuseum.de  
oderbruchmuseum.de

Redaktionsschluss: 08.01.2019

Druck: Regenbogendruckerei Altranft

**oderbruch**  
**museum**  
**altranft**  
**werkstatt**  
**für ländliche**  
**kultur**

Die Transformation des »Oderbruch Museums Altranft – Werkstatt für ländliche Kultur« wird gefördert in »TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel«, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes, und durch den Landkreis Märkisch-Oderland.

Mit Unterstützung der Stadt Bad Freienwalde (Oder).

**TRAFO**  
Modelle für  
Kultur im Wandel

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

