

Kunst- und Kulturinitiativen in Dörfern, Gemeinden und Kommunen leisten seit jeher nicht nur kulturelle Nahversorgung für ihre Bewohner*innen, sondern geben experimentellen Impulsen, partizipatorischen Formaten und zivilem Engagement Raum und notwendige (Infra-)Struktur.

Und dennoch: Trotz hoher künstlerischer Qualität, internationaler Vernetzung und kultureller Durchschlagskraft wird Kunst im ländlichen Raum zuweilen als »provinziell« belächelt oder gar abgetan.

In »Ab in die Provinz!« analysieren Expert*innen aus Theorie und Praxis aktuelle Entwicklungen und Herausforderungen aus künstlerischer, soziokultureller und kulturpolitischer Perspektive. Interviews mit Initiator*innen, Kunstschaffenden und Kurator*innen geben Einblicke in die Diversität ruraler zeitgenössischer Kunst- und Kulturinitiativen in Österreich.

ISBN 978-3-85476-810-4

mandelbaum

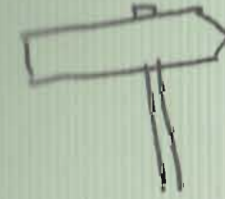
Siglinde Lang (Hg.)

Ab in die Provinz!

Siglinde Lang (Hg.)

AB IN DIE PROVINZ!

Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als
Stätten kultureller Mitbestimmung



»KEIN VAKUUM, SONDERN FREIHEIT!«

2005 gründet Hubert Lepka die lawine torrèn gmbh, die als offenes Künstlernetzwerk bereits seit 1992 besteht und Menschen, Maschinen und Medien mit Tanz und Theater an unterschiedlichen Naturschauplätzen in Österreich zu spektakulären Performances verwickelt. Landschaft, Architektur und lokale Historie spielen bei den Inszenierungen eine zentrale Rolle.

Das Tiroler Ötztal wird regelmäßig zur Kulisse: Im Winter der Rettenbachgletscher in Sölden für die Großraumszenierung ›Hannibal‹, die mit Pistenbullys, Piloten, Spitzensportlern und Bergsteigern die legendäre Alpenüberquerung des Feldherrn aus Karthago multimedial nachspielt, und im Sommer das hinterste Ötztal vom Bergsteigerdorf Vent bis zur Martin-Busch-Hütte am Marzellferner mit dem Wandertheater ›Friedl mit den leeren Taschen‹. Bei diesem Wandertheater, das eine historische Erzählung aufgreift, folgt das Publikum den Schauspieler*innen über 5,5 Stunden und 660 Höhenmeter und hört die Dialoge über kleine Ohrknöpfe.

Im Gespräch: Hubert Lepka studierte Gesang und zeitgenössischen Tanz am Mozarteum Salzburg und promovierte in Rechtswissenschaften an der Universität Salzburg. Er lebt und arbeitet mit seiner Familie am Passauergut in Moosdorf im südlichen Innviertel nahe Salzburg.

Link: www.torren.at

LAND-PROJEKTE VON ›LAWINE TORRÈN‹ (TIROL)

In einem intellektuell sehr anregenden, ja fast philosophischen Gespräch mit Hubert Lepka hat *Claudia Schmidt-Hahn* erfahren, wie man einer Entwicklung zum Winter-Ballermann in den Alpen entgegenwirkt. Ausgehend von Lepkas generellem Verständnis von Raum und Landschaft entdeckt der Künstler mit seinem Netzwerk das künstlerische Potenzial einer natürlichen Kulisse auch in der Stadt. Weshalb er aber auf dem Land einen Status des Öffnens und des Wahrnehmens erlangt und ob sich der idealisierte Zuschauer auf dem Land von jenem in der Stadt unterscheidet, erörtert er im folgenden Interview.

In Ihren Projektbeschreibungen kommt der Begriff ›Landschaft‹ häufig vor: Auf Ihrer Homepage ist zu lesen, dass die Landschaft neben Architektur und lokaler Historie eine zentrale Rolle am Originalschauplatz spielt; beim Projekt ›Sägewerk‹ heißt es im Untertitel »über die Herstellung von Landschaft« und bei ›Hochwald‹ haben Sie sogar »Landschaft (den Wald) in die Stadt« gebracht. Wie wichtig ist der Ort als Raum für Ihre Projekte?

Sehr wichtig! Bei unseren Arbeiten ist es sogar fast eine Umkehrung: Wir gehen nicht von einem Stoff aus und suchen dann eine Bühne oder ein Bühnenbild dafür, sondern wir gehen von einem Bühnenbild, einer Landschaft aus und suchen dafür den Stoff. Natürlich ist es immer ein dialektischer Vorgang zwischen Landschaft und Stoff. Aber zu Beginn muss – wenn man nicht Illusionstheater betreibt und von vornherein in einen Illusionsraum geht – der Raum vor dem Stoff gefunden werden. Anfangs empfand ich das als einen irritierenden Nachteil – aber nur sehr kurz! Bis ich draufgekommen bin, dass es im Grunde genommen kein Nachteil, sondern ein Faktum ist. Denn es gibt keine Regel, die vorschreibt, dass es zuerst den Stoff braucht und dann die Bühne dafür. Durch das Umkehren ergeben sich sehr spannende Ansätze der Gestaltung und der Entstehung von Werken. Es ist spannend, für den Raum Geschichten und Bewegungen zu erfinden, die dort einen neuen Sinn ergeben.

Wie haben Sie konkret das künstlerische Potenzial des Ötztals für Ihr Wandertheater ›Friedl mit der leeren Tasche‹ erkannt? Um Ihre Formulierung aufzugreifen: Wie haben Sie den Stoff zur Landschaft gefunden?

Zu jenem Zeitpunkt, an dem ›Friedl‹ entstanden ist, hatten wir bereits Erfahrung mit der Spannung, die zwischen Ort, Landschaft und ihren Geschichten liegt. Im Ötztal liegt diese Geschichte des Friedl auf der Hand. Sie wird schon den Kindern in der Volksschule beigebracht und weitergegeben, dass der Friedl mit der leeren Tasche dort in den Rofenhöfen [Anm.: Bergbauernhöfe der Rotte Rofen auf einer Höhe von 2009 m in der Nähe von Vent] Unterschlupf gefunden hätte. Tatsächlich weiß man nicht genau, wo Herzog Friedrich damals über die Alpen zurück nach Meran gekommen ist. Es gibt eine Zeitspanne von etlichen Tagen, wo man nicht weiß, was passiert ist. Diese einfache Geschichte birgt den Plot eines Roadmovie, einer Fluchtgeschichte, in sich. Dieses Potenzial auszunützen und daraus fiktionales Theater zu machen war unser Anliegen. Es ist uns aber nur vor dem Hintergrund der Erfahrung eines ›Hannibal‹ gelungen, dass fiktionale Elemente in solchen Geschichten sehr wichtig und sehr spannend sein können.

Wenn man in und mit der Landschaft spielt – in der natürlichen Kulisse –, hat man aber immer eine Variable, einen zusätzlichen Darsteller mit dabei, der divenhaft nicht zu bändigen ist: die Natur, das Wetter.

Ja, das Wetter! Auch hier dachte ich zunächst, das wäre ein großer Nachteil von Kunst in der Landschaft. Im Theater hat man ja immer die gleichen Bedingungen. Aber auch hier sind wir durch Akzeptanz dieses Umstands draufgekommen, welch großen Vorteil es bietet, ein aleatorisches Element im Spiel zu haben, das nicht berechenbar ist. Diese Unberechenbarkeit ist eine wunderbar inspirierende Quelle für das Spiel und wir empfanden es immer als großen Luxus, mit dem Wetter spielen zu dürfen.

Sie beschreiben dieses Wandertheater als »Ausbruch aus der stickigen Luft des eng formatierten, selbstreferenziellen, dramaturgisch geknebelten Theaterraums«. Ist es Aufgabe des Künstlers, neue Räume zu schaffen?

Es ist nicht Aufgabe des Künstlers im Allgemeinen, aber sicher Aufgabe der Performance-Kunst. Wir verstehen uns als eine Raum-Kunst, eine Raum- und Zeit-Kunst. Und da spielt der Raum eine wesentliche Rolle. Der immer gleiche Theaterraum, der immer gleiche

Tanzboden führt natürlich dazu, dass eine Art von Eintönigkeit entsteht, was den Raum betrifft. Das meinte ich mit diesem »geknebelten Theaterraum«, der durch selbstreferenzielle Darstellungsweisen à la Jérôme Bel [Anm.: französischer Choreograph und Tänzer] bis ins letzte Eck ausgeleuchtet, ausgereizt und auch umgestülpt worden ist. Das ist auch spannend, aber ich empfand es dann doch als eine gewisse Freiheit, diesen Raum verlassen zu dürfen, verlassen zu können und umgekehrt vorzugehen.

Wie wichtig ist Ihnen die Ortsspezifität im Vergleich urbaner und ruraler Raum? Welche Kulisse bietet mehr künstlerisches Potenzial?

Natürlich finde ich auch Räume in der Stadt. Das ist nicht Stadt-Land-bezogen. Bei Friedl war die Besonderheit dieses Niedere Tal, das zum Niederjoch hinaufführt und tatsächlich über zwanzig Kilometer von einer dermaßen hohen Unberührtheit von Erscheinungen der Zivilisation des 20. Jahrhunderts geprägt ist, dass es sich als Hintergrund oder Spielort für die Geschichte des Friedl nahezu aufgedrängt hat. Die Stadt ist aber natürlich auch eine Landschaft, die in gewisser Hinsicht wahrscheinlich sogar mehr Geschichten birgt, als wir das wahrhaben oder uns das lieb sein mag. Ich finde aber, dass man nicht unbedingt unterscheiden muss zwischen Stadt und Land. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass in der Stadt eine höhere Dichte an Menschen existiert und an Zeichen, die sich überlagern. Hier muss man die ungewollten Zeichen aussortieren, um in eine konzise Erzählung zu kommen. Oder man nimmt in Kauf, dass man eins zu eins in der Jetzt-Zeit ist. Das ist aber zu eindimensional, um Geschichten zu erzählen, weil man nicht in die Vergangenheit oder in die Zukunft, nicht weg vom Ort kommt. Das ist der Nachteil der Städte: Sie bleiben sehr bleiern am Ort und in der Zeit und schränken den Raum für Phantasie erheblich ein. Hingegen am Land, am Beispiel Niederes Tal, existieren vergleichsweise null Zeichen, die es auszublenden gilt.

Empfinden Sie diese »null Zeichen« am Land als Vakuum, das Sie als Künstler füllen müssen?

Nein, nicht als Vakuum, sondern als Freiheit! Zeichen engen in einer Weise ein, die wir gar nicht mehr wahrnehmen. Durch die Masse an Zeichen müssen wir ständig eine Vielzahl ausblenden und das beeinträchtigt unsere Wahrnehmung. In einer Landschaft wie dem Niedere Tal ergibt sich das Umgekehrte: Wir werden befreit von diesem

Zwang zur Ausblendung und kommen so in einen Status des Öffnens und des Wahrnehmens. Das ist das Besondere an den Landschaften außerhalb der Stadt – sie bieten uns die Möglichkeit, unsere Wahrnehmung zu öffnen.

Wessen Wahrnehmung möchten Sie mit Ihren Performances auf dem Land öffnen? Jene der Landbevölkerung, jene des angereisten Publikums?

Ich gehe von einem Publikum aus. Wie in jeder klassischen Performance-Situation gibt es den Performer A, der eine Situation B spielt, und ein Publikum C, das zusieht. C ist eine konstitutive Variable jeder Performance.

Unterscheidet sich das Publikum auf dem Land von jenem in der Stadt?

Nicht grundsätzlich! Wenn wir bei dieser Gleichung A-B-C bleiben, ist Publikum gleich Publikum, egal, wer das ist. Natürlich ist eine Performance anders, wenn das Publikum diesen oder jenen Hintergrund hat. Ich finde aber nicht, dass dies eine so entscheidende Bedeutung hat, wie man dem vielleicht zumessen möchte. Um mit Robert Pfaller [Anm.: österreichischer Philosoph und Kulturwissenschaftler] zu reden, gibt es ein idealisiertes Publikum – ein durchschnittlich intelligenter Zuschauer, der durchschnittlich aufnahmefähig ist und für den man etwas macht.

Und dieses idealisierte Publikum finden Sie gleichermaßen in der Stadt und auf dem Land?

Natürlich sieht der idealisierte Land-Zuschauer anders aus als der idealisierte Stadt-Zuschauer. Aber das wahre Publikum ist nicht unterschiedlich. Der idealisierte Land-Zuschauer ist vielleicht etwas einfältiger, mit weniger Kulturgütern und Stücken überfrachtet; der idealisierte Stadt-Zuschauer ist etwas mehr dem Intellektuellen zugewandt. Aber der idealisierte Zuschauer ist ja auch eine reine Konstruktion, die nicht wirklich existiert. Wenn man sich die Zuschauer auf dem Land tatsächlich anschaut, dann sind sie keinen Deut anders als jene in der Stadt!

Bleiben wir im Ötztal. Sie bespielen bereits seit 15 Jahren den Gletscher in Sölden und seit 2013 das Niedere Tal. Was bewirken Sie längerfristig in der Bevölkerung mit Ihren Performances? Sehen Sie sich als eine Art künstlerischer Regionalentwickler sowohl für die Bevölkerung als auch für die Kul-

turschaffenden am Land, die vielleicht durch Ihre Initiative angespornt worden sind, selber etwas vor Ort auf die Beine zu stellen?

Im Ötztal ging es schon auch darum, eine Kulturentwicklung in Gang zu bringen, weil es hier keine Kultur gab, die für den Tourismus geeignet war. Natürlich gab es Dinge mit lokalem Kolorit, aber keine Kulturveranstaltung, die in der Lage gewesen wäre, eine negative Entwicklung in Richtung Winter-Ballermann aufzuhalten. Und die Ötztaler haben dann ganz richtig gesagt: Das einzige, was man gegen eine Unkultur machen kann, ist Kultur! Aus dieser Idee heraus ist ›Hannibal‹ entstanden – als ein kulturelles Projekt, an dem das ganze Tal zieht und es gemeinsam auf die Beine stellt. Schon auch volksnah und theaterartig – aber doch Richtung Tourismus gewandt. Beim ›Friedl‹ war die Fragestellung anders: Es war klar, dass man im Sommer nicht auch so etwas Großes oder Monumentales machen kann und auch nicht will. Im Sommer hat man weniger Mittel, mehr Beschaulichkeit und auch ein anderes Publikum. Wir dachten, dass wir hier zuerst die Ötztaler selbst involvieren müssen. Das Theaterstück ist ja auch über ganze Passagen im Ötztaler Dialekt geschrieben – das verstehen dann tatsächlich auch nur die Einheimischen. Trotzdem kam das größte Interesse für das Stück von den Nicht-Ötztalern, was mich sehr erstaunt. Die stärkste Reaktion kam aus dem Inntal. Wir wollten mit dem ›Friedl‹ bei der Bevölkerung das Bewusstsein wecken, dass das Wandern durch die unberührte Natur einen Wert darstellt. Wir wollten sie nicht allgemein zur Kultur führen, sondern zu ihrer eigenen Natur. Und das ist uns zum Teil gelungen. Im Ötztal herrscht aber immer noch ein gewisses Ressentiment dagegen: Muss man das machen? Muss man sich das anschauen? Die anderen Tiroler haben es am ehesten angenommen und die Touristen waren zu Beginn abwartend – dann aber begeistert.

Wie kann ich mir den Prozess von der Idee bis zur Produktion der Performance bei Ihnen generell vorstellen? Suchen Sie Sponsoren, um Ihre Idee zu verwirklichen, oder ist es eher umgekehrt und im Großteil Ihrer Projekte kommen Auftraggebende von außen und lässt Sie als ›Auftragskünstler‹ agieren?

Das ist bei mir 50:50. Meistens kommen Auftraggeber nicht mit einer konkreten Idee, sondern mit einem Anlass. Anlassbezogene Kunst ist etwas sehr Spannendes. Vieles in der Kunst ist anlassbezogen entstanden, weil es eine Feierlichkeit oder ein Jubiläum gab, aus dem heraus ein Kunstwerk geschaffen wurde. Die anderen 50 Prozent meiner

Projekte entstehen aus einem eigenen Gestaltungswillen heraus. Dafür muss man dann Produktionsbedingungen finden. Meistens sind dies aber nicht Sponsoren, sondern es muss fast immer öffentlich gefördert werden. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Interesse eines Wirtschaftsunternehmens genau deckungsgleich mit dem zeitlichen und inhaltlichen Interesse eines Künstlers ist, ist gegen null gehend und damit fast aussichtslos. Anders ist das bei großen Festivals – da hat man eine gewisse Reputation weiterzugeben. Aber der Künstler selbst muss so eigenwillig sein, dass die Chance auf Deckungsgleichheit gegen null gehen muss, sonst ist es keine relevante Kunst, die er macht.

Wie eigenwillig sind Sie als Künstler? Was ist das Eigene an Ihren Projekten?

Das Eigene daran ist das *Eigenwillige* daran. Das, was sich vom anderen unterscheidet. Hier habe ich immer einen ganz einfachen Algorithmus verfolgt: Die Dinge, die ich mache, müssen sich von anderen unterscheiden. Punkt.

In der zeitgenössischen Kunstszene ist zu beobachten, dass nur Initiativen wahrgenommen werden, die sich immer noch mehr in Größe, Aufwand und Spektakel übertreffen. Kleine Handwerkskunst wird in keinem Museum der Moderne ausgestellt oder prämiert. Nehmen Sie auch diese Entwicklung wahr?

Da könnte etwas Wahres dran sein. Aber ich sehe auch eine Gegenbewegung in der Kunst, die als Reaktion darauf in Richtung Kleinheit und Kaum-Wahrnehmbarkeit geht. Wir leben in einer medialen Gesellschaft, in der wir mit unglaublichen Flutungen unserer Aufmerksamkeitsorgane zu kämpfen haben. Da entsteht dann auch die Sehnsucht, wieder kleinere, feinere und unbedeutendere Dinge wahrzunehmen.

›Immer größer – immer mehr‹ versus ›klein und fein‹: Wenn wir das auf ›Hannibal‹ und ›Friedl‹ beziehen: Auf der einen Seite ist der unglaublich laute, spektakuläre ›Hannibal‹ – auf der anderen Seite der einfache und stille ›Friedl‹. Was ist Ihnen näher? Welche Tendenz inspiriert Sie für die Zukunft Ihrer Arbeiten – weg vom pompösen Feuerwerk?

Natürlich ist mir der ›Friedl‹ näher, weil ich zeitlich näher an der Entstehungsgeschichte dran bin. Ich dachte auch, dass ich etwas runterkomme von dem Großen. Allerdings habe ich 2015 wieder den

›Hannibal‹ erlebt und war selber erneut fasziniert von der großartigen Show. Ich möchte auch jedem Skeptiker raten, das zu sehen, denn es ist im Grunde alles andere als nur spektakulär und pompös. Es ist eine feingliedrig und minutiös erzählte Geschichte, die ich jetzt auf diese Art und Weise vielleicht nicht mehr machen könnte, weil ich die Schaffenskraft dafür nicht mehr hätte. Ich kann mich nach wie vor nicht entscheiden und sehe auch keinen Grund, mich entscheiden zu müssen. Das wäre ja ein rationales Kalkül, zu überlegen: Die Welt ist zu laut, dann müssen die Künstler leise sein! Das wäre Unfug.