

JOURNAL FÜR ENTWICKLUNGSPOLITIK

herausgegeben vom Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik
an den österreichischen Universitäten

vol. XXIII 1B-2007

KUNST REFLEXION

Schwerpunktredaktion: Gerald Faschingeder
Sarah Funk

mandelbaum *edition südwind*

Journal für Entwicklungspolitik (JEP)
Austrian Journal of Development Studies

Herausgeber: Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den
österreichischen Universitäten

Redaktion: Gerald Faschingeder, Karin Fischer (verantwortlich),
Margit Franz, Inge Grau, Irmi Maral-Hanak, Franziska Herdin,
Karen Imhof, Johannes Jäger, Bettina Köhler, Franz Kolland,
René Kuppe, Bernhard Leubolt, Barbara Nothegger, Andreas Novy,
Christof Parnreiter, Petra Purkharthofer, Kunibert Raffer, Anselm Skuhra

Board of Editors: Dieter Boris (Marburg), John-ren Chen (Inns-
bruck), Hartmut Elsenhans (Leipzig), Jacques Forster (Genève),
John Friedmann (St. Kilda), Peter Jankowitsch (Paris), Friedrich Katz
(Chicago), Helmut Konrad (Graz), Ulrich Menzel (Braunschweig),
Jean-Philippe Platteau (Namur), Dieter Rothermund (Heidelberg),
Heribert Steinbauer (Wien), Paul Streeten (Boston), Osvaldo Sunkel (San-
tiago de Chile)

Produktionsleitung: Pia Lichtblau, Bettina Köhler

Umschlaggestaltung: Pia Lichtblau

Titelfoto: ondalatina.de

Inhaltsverzeichnis

- 4 GERALD FASCHINGEDER, SARAH FUNK
Vorwort
- 10 SARAH FUNK
Lateinamerika in Österreich. Skizze eines Forschungsvorhabens
- 28 SARAH FUNK
Kunst und Gesellschaft politisch denken
- 60 MARIA DALHOFF, BRUNO EHLER, ANDREAS GEYER,
REINGARD HOFER, JOHANNA LINDNER, KRISTINA WILLEBRAND
Grundzüge in Paulo Freires Werk
- 66 SONJA BUCHBERGER, MARIA CLEMENT
Globales Lernen mit Kindern und Jugendlichen
- 80 JULIA SCHLAGER, INES GRATZER
Das Phänomen lateinamerikanischer Großstädte
- 91 MARIA DALHOFF, BRUNO EHLER, ANDREAS GEYER,
REINGARD HOFER, JOHANNA LINDNER, KRISTINA WILLEBRAND
Onda Freireana 200X?
- 113 FRANZ SCHMIDJELL
reviewing Onda Latina
- 120 Schwerpunktredaktion, Autorinnen und Autoren
- 124 Impressum

Vorwort

Kunst Reflexion – so lautet der Titel des vorliegenden *Journals für Entwicklungspolitik*, das in zweierlei Hinsicht etwas Besonderes ist. Zum einen wurde es zu einem Großteil von Studierenden konzipiert und verfasst. Damit wird das *Journal für Entwicklungspolitik* seinem Anspruch gerecht, jungen WissenschaftlerInnen eine Publikationsmöglichkeit zu bieten. Im Redaktionsstatut heißt es dazu: „Die Redaktion setzt sich die Förderung junger WissenschaftlerInnen zum Ziel. Die Redaktion leistet in diesem Zusammenhang eine Unterstützung der jungen KollegInnen durch Kommentare und positive Kritik über den üblichen Rahmen hinaus und will durch diese Förderung zur Belebung der deutschsprachigen entwicklungstheoretischen Diskussion beitragen.“ Umso erfreulicher ist es, dass die Beiträge in dieser Sondernummer des *Journals für Entwicklungspolitik* ausschließlich von jungen ForscherInnen bestritten wurden, bis auf das halbe Vorwort und den Beitrag von Franz Schmidjell.

Zum anderen ist diese Ausgabe etwas Besonderes, weil sie auf den ersten Blick unzusammenhängende Themenkomplexe zu einem großen Ganzen verbindet. Was hat der brasilianische Befreiungspädagoge Paulo Freire mit dem österreichweiten Kunst- und Kulturprogramm Onda Latina zu tun? Inwiefern lassen sich Freires Konzepte von Bildung, Praxis und Freiheit auf ein Festival anwenden, das soziale Realitäten und differenzierte Bilder lateinamerikanisch-karibischer Lebenswelten einer breiten österreichischen Öffentlichkeit vermitteln möchte? Wie sieht transdisziplinäres Forschen in der Praxis aus? Ist Kunst eine Kraft zur Kritik an der Gesellschaft? Hat Kunst überhaupt Kraft, oder stellt eine solche Perspektive bereits eine Verdinglichung dar? Ist dies ein unzulässiger Reduktionismus von dem, was Kunst, vor den Horizont der Zweckfreiheit gestellt, sein könnte?

Dieses *Journal für Entwicklungspolitik* ist das Ergebnis eines beinahe einjährigen Lern- und Arbeitsprozesses, den ein StudentInnenkollektiv unter der Leitung von Gerald Faschingeder, Direktor des Paulo Freire Zentrums und Lehrbeauftragter am Projekt Internationale Entwicklung, im Sommersemester 2006 initiierte. Im Rahmen ihrer Forschung konfrontierten die Studierenden den gesellschaftspolitischen Anspruch des Kunst- und Kulturprogrammes Onda Latina mit dem Werk Paulo Freires. Dabei tauchten

grundlegende Fragen über das Potential politischer Kunst auf, die eine tiefere Auseinandersetzung mit wichtigen Denkern der Kunsttheorie (Lukács, Adorno, Benjamin, etc.) notwendig machten. Spiegelt Kunst gesellschaftliche Verhältnisse „nur“ wider, oder kann sie auch Motor zu deren Veränderung sein?

Die vorliegende Ausgabe des *Journals für Entwicklungspolitik* verdankt sich den Möglichkeiten, die das seit Juli 2004 existierende Paulo Freire Zentrum für transdisziplinäre Entwicklungsforschung und Bildung bietet: Transdisziplinär Forschen bedeutet für das Freire Zentrum an der Schnittstelle zwischen Wissenschaften und Gesellschaft zu forschen, mit einer stärkeren Bezugnahme auf die Fragehorizonte von AkteurInnen aus NGOs und sozialen Bewegungen. Dieser Zugang zu Wissenschaft steht in der Tradition der Arbeiten Paulo Freires, der Forschen als parteiliche Tätigkeit im Interesse von Unterdrückten verstand, nicht als paternalistische Zuwendung, sondern als Teil der Emanzipation jener, denen Selbstbestimmung versagt bleibt. Freire kann wohl als organischer Intellektueller verstanden werden, wie dies Antonio Gramsci bereits in der Zwischenkriegszeit als Leitbild für engagierte Intellektuelle skizziert hatte.

Freire bietet die Möglichkeit, die Spannungsfelder zwischen Kunst als Kommerz, Bedienung einer großen Zahl von (passiven) KundInnen und Kunst als politische Aktionsform, als Mobilisierung, bis hin zur Kunst als Propaganda, zu benennen, zu analysieren und zu reflektieren. Paulo Freire war aber nicht nur ein klarer Analytiker, sondern auch deklariert parteiisch. Er stellte sich auf die Seite der Unterdrückten. Für eine Nutzung seiner Konzepte zur Analyse des Festivals Onda Latina stellt sich die Frage, wer hier als unterdrückt gelten kann. Wir haben diese Frage so beantwortet – und sie kann sicherlich auch anders beantwortet werden –, dass die Relation von Unterdrückten und UnterdrückerInnen jene zwischen den Staaten des Zentrums und den pauperisierten Massen in den Ländern der lateinamerikanischen Peripherie entspricht. KünstlerInnen können – und müssen nicht – Themen ansprechen, die diese Menschen betreffen, können von existenziellen Kämpfe berichten oder eine politische Utopie von einer anderen, gerechteren Gesellschaft formulieren. Wer mit Freire ein Festival betrachtet, kann dies nicht aus einer Position der Wertfreiheit und Neutralität tun.

Umgekehrt ist es keineswegs selbstverständlich, dass sich VeranstalterInnen einem solchen Blick und einer solchen kritischen Analyse stellen.

Wir waren sehr erfreut, als wir von *kulturen in bewegung* eingeladen wurden, in kritisch-analytischer Weise das Festival zu begleiten. Für eine universitäre Lehrveranstaltung mag dies eine willkommene Abwechslung und eine Gelegenheit, die Praxistauglichkeit des eigenen Tuns zu überprüfen, sein. Für die TrägerInnen von Onda Latina stand allerdings mehr am Spiel: Was ist, wenn die Reflexion vernichtend ausfällt? Wenn alles kritisiert wird und nichts vor den strengen Augen der Studierenden als positiv und nachahmenswert überbleibt? Es war uns daher sehr wichtig, diese Unternehmung aus einer Haltung des tiefen Respekts anzugehen. Wir fühlen uns von der Einladung geehrt und wollen dem uns damit bewiesenen Vertrauen auch gerecht werden. Paulo Freire strebte nicht danach, Menschen, die ungeeignete oder falsche Wege gewählt haben, zu vernichten oder zu demütigen. Ihm lag daran, dass die Beteiligten, und eben auch jene, die als „MacherInnen“ auftreten, sich selbst als Lernende entdecken. Schlussendlich geht es darum, das, was getan wird, besser zu tun – besser, weil es den Widersprüchen der Wirklichkeit gerecht wird, diese in die Planung und Reflexion einbezieht, und nicht sich aus der Welt der Widersprüchlichkeit herausnimmt. Dies wäre schlichtweg Eskapismus, zu der Kunst in ihrer Aufführungs- und Darbietungspraxis ohnehin sehr häufig einlädt. Auch in dieser Bereitschaft zur kritischen Reflexion wird deutlich, dass sich Onda Latina einem anderen Anspruch stellte, als für gewöhnlich üblich ist. Ein Vergleich mit dem im Winter 2006/07 in Wien laufenden Programm *Afrika! Afrika!* macht dies wohl sehr deutlich.

Die Beiträge der Studierenden sind als Versuch zu verstehen, die Herausforderungen, die eine Reflexion mit sich bringt, nämlich das scheinbar Selbstverständliche in Frage zu stellen und kritisch zu analysieren, anzunehmen und zu reflektieren, ob Onda Latina ihr Potential, Bildung als Praxis der Freiheit im Sinne Freires zu ermöglichen, entfalten konnte.

Vor den eigentlichen Analysen stehen drei Beiträge, die den Rahmen und die Perspektive des Vorhabens abstecken. Sarah Funk führt unter dem Titel *Lateinamerika in Österreich. Skizze eines Forschungsvorhabens* in das Projekt ein. Hier ist zu erfahren, was Onda Latina war, aber auch, welche Probleme es aufwirft, von Lateinamerika zu sprechen. Ein kulturell, historisch, ökonomisch und politisch heterogener Raum wird durch eine Benennung von außen zu einer begrifflichen Ganzheit, die in der Realität nicht ihre Entsprechung findet. Dennoch kann auf die Bezeichnung Lateinameri-

ka nicht verzichtet werden. Für ein Kunstfestival zu Lateinamerika ergeben sich daraus aber interessante Herausforderungen.

Anschließend setzt Sarah Funk mit einer Darstellung zentraler kunsttheoretischer und kunstphilosophischer Zugänge fort. Die Reflexionen von Adorno, Lukács, Benjamin und anderer Denker bis hin zu Vertretern der *Cultural Studies* (tatsächlich nur Männer) werden von Funk dem Festival Onda Latina gegenübergestellt. Die Frage nach der Warenförmigkeit der angebotenen Kunst stellt sich hier ebenso wie jene nach den Möglichkeiten, der damit verbundenen Entfremdung zu entkommen.

Ein Beitrag über Paulo Freires Denken und Wirken von Maria Dalhoff, Bruno Ehler, Andreas Geyer, Reingard Hofer, Johanna Lindner und Kristina Willebrand führt die Formulierung der Grundlagen der Onda Latina-Reflexion fort. *Die Pädagogik der Unterdrückten* wird prägnant vorgestellt, sodass auch LeserInnen, die nicht mit Freires Denken vertraut sind, die Möglichkeit haben, den Fragehorizont nachzuvollziehen.

Darauf folgen drei Beiträge zu konkreten Aktivitätsbereichen Onda Latinas. Zunächst diskutieren Sonja Buchberger und Maria Clement das Potential des Ansatzes des Globalen Lernens im Hinblick auf Ansprüche Paulo Freires und vertiefen dies am Beispiel von Workshops für Kinder und Jugendliche, die im Rahmen des Festivals angeboten wurden.

Ines Gratzner und Julia Schlager nähern sich Onda Latina nicht im Hinblick auf eine bestimmte Vermittlungsform, sondern vielmehr ein bestimmtes Thema an: Urbanisierung und die Chancen wie auch Probleme der Megastädte sind ein wichtiger Aspekt lateinamerikanischer Realität. Gratzner und Schlager fragen, wie dies ihren Niederschlag im Festival Onda Latina gefunden hat. Neben Ausstellungen haben sie auch Konzerte analysiert und gefragt, wie es um die Nachvollziehbarkeit bei den Darbietungen bestellt ist, wo doch das Publikum in Österreich in der Regel einem anderen sozio-ökonomischen Kontext entstammt und zum größten Teil eine andere Sprache spricht, als das Publikum in Lateinamerika.

Der letzte Beitrag von Mitgliedern der Studierendengruppe stellt die grundsätzliche Frage, ob die Analysen Paulo Freires überhaupt auf ein europäisches Festival in seinem spezifischen Kontext übertragen werden können. Die Gruppe von Tim Brunöhler, Maria Dalhoff, Andreas Geyer, Reingard Hofer, Johanna Lindner und Kristina Willebrand fokussierte ihre Reflexionen auf den Indikator „Teile und herrsche“, den sie aus Freires Kritik der

antialogischen Aktion und der darin angewandten Strategie der Fragmentierung destilliert haben. Diese präzise Freire-Lektüre fordert in der Folge freilich auch zu einer ebenso präzisen Lektüre der Onda Latina-Realität auf. Die Widersprüche des Festivals werden deutlich benannt und in gewissem Sinn damit kritisch gewürdigt.

Abschließend bietet der Beitrag von Franz Schmidjell die Möglichkeit, auch die Perspektive eines der Träger des Festivals, von *kulturen in bewegung*, kennenzulernen. Schmidjell geriet als Festivalkoordinator sicherlich mehrfach in Zielkonflikte. In seinem Beitrag skizziert er die Ansprüche der TrägerInnen und macht die Größe und die räumliche wie auch soziale Reichweite von Onda Latina deutlich. Dies ermöglicht, den eigenen Anspruch „soziale Realitäten in Lateinamerika einem breiten Publikum“ näherzubringen, selbstkritisch zu reflektieren.

Die vorliegende Publikation zielt auf mehr als nur darauf, eine wissenschaftliche Nachlese zu einem vergangenen Festival zu bieten. Selbstverständlich wollen die AutorInnen Hinweise für die künftige Planung und Gestaltung derartiger Ereignisse bieten und verstehen ihre Beiträge als kritisches Korrektiv zur Festivalkultur. Tatsächlich ist ein solches gerade in Zeiten der „Festivalisierung“ der Politik unabkömmlich, soll nicht Politik durch Kultur ersetzt werden. Nach dem vermeintlichen Ende der großen Ideologien setzen EntscheidungsträgerInnen stärker als in den vergangenen Jahrzehnten auf massenwirksame Unterhaltung. Neben das Donauinselfest und das Wiener Stadtfest trat eine kaum überschaubare Menge an Festivals unterschiedlichster Ausrichtung, mit mehr oder auch mit weniger parteipolitischen Hintergrund. An der Qualität dieser Festivals sollte Onda Latina gemessen werden, an dem dort sichtbaren Widerspruch zwischen Ästhetik und Kommerz, nicht aber an den Maßstäben herkömmlicher entwicklungspolitischer Bildungsarbeit, ob schulischer Workshop oder entwicklungspolitisches Intensiv-Seminar.

Kunst und Kultur sind Politik, Festivals sind Politik – dies wird in allen Texten deutlich. Daher braucht es auch eine Reflexion des jeweiligen politischen Charakters der einzelnen künstlerischen Beiträge. Die Beiträge in diesem *Journal für Entwicklungspolitik* betrachten diese mit einem sicherlich skeptisch-kritischen Blick, aber doch nicht mit einem grundsätzlichen resignativen Kulturpessimismus. Von Paulo Freire lernen bedeutet auch, sich von seinem unumstößlichen Optimismus anstecken zu lassen und auch je-

nen Ausdrucksformen zu vertrauen, die von vielen Menschen, mithin vom „Volk“ verstanden und praktiziert werden.

Wir hoffen, mit der Publikation dieser Reflexionen zu Onda Latina Anstöße für eine weitere Fortentwicklung der Arbeit im Bereich Kunst, Kultur und Entwicklung geben zu können. Praxis ohne Reflexion wird bald zu Aktionismus, aber Theorie ohne Praxis gerät zum leeren Verbalismus, so Freire, der immer wieder an die unbedingte Aufeinanderbezogenheit von Tun und Denken, von Praxis und Reflexion erinnerte und deren dialektische Verbindung einforderte.

GERALD FASCHINGEDER, SARAH FUNK

SARAH FUNK

**Lateinamerika in Österreich. Skizze eines
Forschungsvorhabens**

1. Einleitung

Das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina stellte sich der Herausforderung, Lateinamerika nach Wien zu bringen. Was sich zunächst als eine gelungene Formulierung zur Bewerbung eines anspruchsvollen Programms anhört, stellt sich bei näherer Betrachtung als keineswegs einfach dar. Die begleitende Reflexion des Festivals brachte Aspekte zur Sprache, die zeigen, wie groß die Herausforderung eigentlich war.

Wie sich das Reflexions- und Forschungsprojekt im Konkreten gestaltete, wird im Folgenden kurz wiedergegeben. Neben einem kurzen Überblick über das Festival Onda Latina wird die Frage gestellt, was lateinamerikanische Kunst ausmacht und versucht, „Lateinamerika“ als solches zu fassen.

2. Bildung als Praxis der Freiheit – ein Forschungsprojekt

Bereits der Titel der Lehrveranstaltung, die im Sommersemester 2006 in Kooperation mit dem Paulo Freire Zentrum an der Universität Wien durchgeführt wurde, legt den besonderen Fokus und Anspruch des Projekts nahe. Bildung, Praxis und Freiheit sind jene drei zentralen Begriffe, die Paulo Freires Werk und Leben prägten. Der brasilianische Befreiungspädagoge beschäftigte sich in Theorie und Praxis intensiv mit bildungspolitischen Inhalten und setzte sowohl in seinem zentralen Werk *Pädagogik der Unterdrückten* als auch im Rahmen der von ihm initiierten und durchgeführten Alphabetisierungsprogramme für die ländliche Bevölkerung Brasiliens neue

Maßstäbe hinsichtlich einer, wie er es nannte, „problemformulierenden“ Bildung.

Bildung im Sinne Freires zielt auf die Ermächtigung der Menschen, die in einem Prozess der Bewusstwerdung (*conscientização*) zu kritischen Subjekten und AkteurInnen ihrer Wirklichkeit werden. Im Dialog ergänzen sich Aktion und Reflexion zu jener Einheit, die die Benennung der als unterdrückerisch empfundenen Wirklichkeit ermöglicht, Alternativen aufzeigt und auf deren Veränderung hinwirkt. Die dialektische Auseinandersetzung mit der Welt befähigt die Teilnehmenden, die Wirklichkeit als veränderbar zu begreifen und gemeinsam neu zu erschaffen. Bildung bedeutet Dialog zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, dialektischen Austausch zwischen PartnerInnen, die voneinander lernen und sich mit gesellschaftlichen Problemen konfrontieren (vgl. Freire 1990: 64ff.; Dalhoff et al. in diesem Heft).

Die bildungspolitische Praxis in Österreich, so scheint es, hat nur wenig mit Freires Konzept der problemformulierenden Bildung gemein, beinhaltet das weit verbreitete und praktizierte Bildungsverständnis doch eher die Vermittlung von im Lehrplan vorgeschriebenen, fixierten Wissensinhalten an die SchülerInnen als die Erziehung zu kritischen und mündigen BürgerInnen. Zwischen Lehrenden und Lernenden besteht eine hierarchische Beziehung, die oft von einem autoritären Umgangstil geprägt ist, der einen Dialog auf gleicher Augenhöhe ausschließt. Den SchülerInnen wird fertig verpacktes Wissen vermittelt; sie sind die Noch-Nicht-Wissenden, die gebildet werden müssen. In Referenz auf Paulo Freire könnte man sie als noch leere, passive Behältnisse charakterisieren, denen statisches Wissen eingeschrieben wird. Erziehung zur Kritikfähigkeit oder kritischen Reflexion der Wirklichkeit beinhaltet immer auch die Gefahr einer Infragestellung der herrschenden Gesellschaftsordnung und damit eines Systems, von dessen Aufrechterhaltung jene profitieren, die meist auch für die machtvolle Position der Erstellung von Lehrplänen und der Selektion „geeigneten“ Wissens verantwortlich zeichnen.

Umso anspruchsvoller gestaltete sich in diesem Kontext das im Rahmen des Studiums Internationale Entwicklung durchgeführte Projekt, das ausgehend von Freires Konzepten den Anspruch stellte, Bildung neu zu denken und zu gestalten, einen dialogischen Raum des gegenseitigen Lernens zu etablieren und theoretische Inhalte mit dem konkreten Praxisfeld Onda Latina

zu verknüpfen. Die Transdisziplinarität des Forschungsvorhabens gestaltete sich in diesem Zusammenhang als zentrale Komponente in der Annäherung an Freires Vorstellung von Bildung als Praxis der Freiheit. Transdisziplinäres Forschen bedeutete für das hier vorgestellte Vorhaben, den universitären Rahmen zu verlassen und die Fragestellungen in engem Kontakt mit den AkteurInnen des Festivals zu entwickeln. Ein kritischer, durchaus auch konfrontativer, Dialog mit gesellschaftlichen Gruppen ist eine wesentliche Absicht. Der klare gesellschaftspolitische Anspruch holt die Wissenschaft aus ihren Elfenbeintürmen und stellt sie in Bezug zur Gesellschaft, da es um die Lösung konkret anstehender Probleme geht.

Onda Latina bildete das Feld zur praktischen Anwendung transdisziplinärer Wissenschaft. In einem beinahe einjährigen Forschungsprozess und in enger Zusammenarbeit mit den OrganisatorInnen begleiteten und reflektierten die StudentInnen das Festival und beleuchteten es kritisch hinsichtlich Freires Konzepten von Bildung, Praxis und Freiheit. Konnte Onda Latina dem gestellten Anspruch, ein „Impuls zur nachhaltigen Bewusstseinsbildung in Österreich“ (Onda Latina 2006) zu sein, gerecht werden?

3. Onda Latina, das Festival

Onda Latina erstreckte sich über einen Zeitraum von etwa sechs Wochen. Vom 20. April bis zum 4. Juni 2006 zielte Onda Latina auf die Verbreitung ihrer Wellen, bedeutet „*onda*“ schließlich übersetzt so viel wie Welle, Schwingung, Charisma und Ausstrahlung. Veranstaltet von *kulturen in bewegung*, der Südwind-Agentur und dem Lateinamerika Institut, verfolgte Onda Latina einen explizit gesellschaftspolitischen Anspruch und wollte zur differenzierten und kritischen Auseinandersetzung mit Lateinamerika anregen. Das Festival situierte sich in einem politisch höchst sensiblen Kontext, da den unmittelbaren Anlass für Onda Latina das offizielle Gipfeltreffen der Staats- und Regierungschefs und -chefinnen aus Lateinamerika und der Europäischen Union (EU-LAC) vom 11.-13. Mai 2006 in Wien bot. Kontrastiert wurde der offizielle EU-Lateinamerikagipfel vom Alternativen-gipfel (10.-13. Mai 2006), der einen Raum internationaler Regimekritik eröffnete und deutlich machte, dass eine andere Welt möglich ist. Veranstaltet von zivilgesellschaftlichen Organisationen und Netzwerken zweier

Kontinente, zielte Enlazando Alternativas 2 darauf, die Auswirkungen neoliberaler Politik deutlich zu machen, konkrete und praktische Alternativen aufzuzeigen sowie zu einem radikalen Umdenken aufzufordern (Alternativengipfel 2006).

Auch Onda Latina verstand sich als Konterpunkt zum offiziellen Gipfeltreffen, mit dem Ziel, kritische und nachhaltige Bewusstseinsarbeit in Österreich zu leisten (Onda Latina 2006). Etwa 230 Veranstaltungen umfasste das dezentrale Festival, nach Angaben der VeranstalterInnen das erste seiner Art. Zahlreichen lateinamerikanischen KünstlerInnen sowie in Österreich lebenden Kunstschaaffenden mit migrantischem Hintergrund wurde die Möglichkeit geboten, ein breitgefächertes Spektrum zeitgenössischer lateinamerikanischer Kunst zu präsentieren und so einen Einblick in aktuelle Strömungen ihrer Kunst- und Kulturszene zu geben. Onda Latina bot einen Raum für eine Vielzahl kultureller Ausdrucksformen, die sich in den Programmbereichen Musik, bildende Kunst, Literatur, Wissenschaft, Bildung sowie Kinder- und Jugendkultur widerspiegelten (Onda Latina 2006). Durch die Fokussierung auf politische Kunst sollten kritischer Dialog und politische Diskussionen ermöglicht werden.

4. „Lateinamerika“ – ein Konstrukt?

Die Positionierung Onda Latinas als lateinamerikanisch-karibisches Festival wirft eine Reihe grundlegender Problematiken auf, die „Lateinamerika“ als solches in Frage stellen. Was eigentlich macht Lateinamerika aus? Gibt es eine lateinamerikanische Identität, können wir überhaupt von „lateinamerikanischer Kunst“ sprechen?

Die Komplexität dieses Spannungsfeldes manifestiert sich bereits in dem Versuch, geeignete Definitions- und Klassifizierungsmöglichkeiten für „Lateinamerika“ zu finden. Die Heterogenität und Pluralität des Erdteils stellen die Sinnhaftigkeit generalisierender Aussagen von vornherein in Frage. Zahlreiche Diskurse beschäftigen sich mit der kulturellen Vielfalt lateinamerikanischer Gesellschaften und sollen an dieser Stelle exemplarisch wiedergegeben werden.

4.1 Geographische und kulturelle Perspektiven

Bereits eine rein geographische Abgrenzung des Halbkontinents erscheint problematisch, da kein Konsens darüber besteht, ob die französischen, englischen und niederländischen Teile der Karibik Lateinamerika zugerechnet werden oder nicht. Spricht man von Lateinamerika, so bezeichnet man damit üblicherweise das Gebiet der ehemaligen Kolonien Spaniens und Portugals in der so genannten Neuen Welt (Hausberger 2004: 115), das jene Länder südlich der USA umfasst, die sich vom Rio Grande del Norte bis zum Kap Horn erstrecken, im Westen vom Pazifik und im Osten vom Atlantik begrenzt sind. Oft wird Lateinamerika als spanisch- und portugiesischsprachiger Erdteil definiert, was sich etymologisch betrachtet auch im Begriff LATEINamerika manifestiert, rekurrieren die romanischen Sprachen schließlich auf das Lateinische. Der Begriff selbst ist eine auswärtige Erfindung, der erstmals im Frankreich des 19. Jahrhunderts auftauchte (Taylor 1994: 9) und um die Jahrhundertwende vom uruguayischen Schriftsteller José Enrique Rodó in seinem Werk *Ariel* als *América Latina* eingeführt wurde (Rodó 1967; Rössner 2005: 207).

In den wissenschaftlichen Debatten bezeichnet „Lateinamerika“ kein primär geographisch definiertes Gebiet, sondern einen historisch-kulturalistisch konstruierten Raum, der als diskursives Phänomen beschrieben wird (Hausberger 2004: 115).

Wenn auch der Begriff „Lateinamerika“ Einheit suggeriert, so ist es gerade die politische und kulturelle Vielfalt, die Lateinamerika wie jeden anderen (Halb-)Kontinent auszeichnet. Taylor betont, die lateinamerikanischen Länder seien „as linguistically, racially, economically, and culturally diverse as any on Earth“ (Taylor 1994: 7). Nichtsdestotrotz dominiert ein vereinheitlichender, undifferenzierter Blick des Westens auf Lateinamerika, wie Stuart Hall analysiert. Der „Westen“ wird hier nicht als geographisches Phänomen gedacht, sondern als historisches und sprachliches Konstrukt definiert (Hall 1994: 138). Hall argumentiert, dass die westliche Repräsentationspraxis eine binäre Opposition zwischen „westlichen“ und „nicht-westlichen“ Gesellschaften konstruiert und die „Anderen“ in der Regel undifferenziert bewertet und klassifiziert. Während in der Literatur grundsätzlich Uneinigkeit darüber besteht, ob Lateinamerika dem Westen zuzuordnen sei oder nicht (Hausberger 2005: 21), lassen sich dennoch Tendenzen jener „westlichen“ Repräsentationspraktiken feststellen, die Hall als vereinfachend und

pauschalisierend charakterisiert. So zeigt beispielsweise Taylor auf, dass die generalisierende Zuschreibung „LateinamerikanerInnen“ in der Praxis von den so Bezeichneten kaum als identitätsstiftend interpretiert wird. „[T]here is less of a tendency to define oneself as a ‚Latin American‘ than, say, as a Mexican or Chilean, for example. Again, the monolithic vision of an undifferentiated Latin America can only be maintained from those outside it. [...] The sense of collective identity (‘Latin America’) stems less from a history of shared community than from the shared history of opposition to the colonial powers.“ (Taylor 1994: 9)

Auch Lucie-Smith betont, dass sich Lateinamerika als Ganzes jeder klaren Definition entzieht. Gewisse kulturelle Klassifizierungsschemata bieten die Möglichkeit, die verschiedenen Regionen Lateinamerikas zu ordnen, wenn auch nicht zufriedenstellend. So stellt er beispielsweise Mexiko, Peru, Ecuador und Bolivien, die sich durch einen starken indigenen Bevölkerungsanteil auszeichnen, den Ländern des so genannten „Südkegels“ gegenüber, zu denen er Argentinien, Chile und Uruguay zählt. Eine weitere Unterscheidung orientiert sich an den von der kolumbianischen Kunstkritikerin Marta Traba vorgeschlagenen Begriffen „offen“ und „geschlossen“, womit sie zum einen jene Länder bezeichnete, die ausländischen, speziell europäischen Einflüssen sehr offen gegenüberstanden, wie z.B. Argentinien, und zum anderen Länder wie Bolivien, Peru, Paraguay und Ecuador erfasste, die diese Einflüsse negativ bewerteten und ihnen „resistent“ begegneten (Lucie-Smith 1997: 9). Brasilien und Kuba entziehen sich diesen Ordnungssystemen jedoch gänzlich.

Taylor betont weiters die Notwendigkeit von Kategorien, wie „Klasse“ und „kultureller Hintergrund“, als Voraussetzung für eine differenzierte Auseinandersetzung mit Lateinamerika und bezieht sich dabei auf ihre eigene Kindheit in einer der nördlichen Provinzen Mexikos, wo ein Großteil der dort lebenden Bevölkerung weder den Namen des Landes noch jenen des Präsidenten kannte. „Thus, class and cultural background become fundamental categories when discussing Latin America. Racial heritage also plays an enormous role [...]. Centuries of colonialization have resulted, not surprisingly, in the valorization of the ‚white‘ race and European traditions. However, certain Latin American countries, especially those with predominantly mixed populations, have attempted to recognize the richness of their diverse racial and cultural roots.“ (Taylor 1994: 7f.)

4.2 Transkulturation, Hybridität und *Mestizaje*

Zahlreiche lateinamerikanische SchriftstellerInnen und TheoretikerInnen haben sich mit der Heterogenität Lateinamerikas auseinandergesetzt. Ein kurzer Einblick in Konzepte der Transkulturation, Hybridität und *Mestizaje* erscheint in diesem Zusammenhang interessant, da diese versuchen, lateinamerikanische Gesellschaften zu beschreiben und gleichzeitig Ausdruck einer Suche nach Identität sind, die Hausberger als eines der zentralsten Anliegen der Auseinandersetzung mit und um Lateinamerika beschreibt (Hausberger 2004: 117).

De Castro veranschaulicht, wie die Vorstellung kultureller und ethnischer Vielfalt für nationale Identitätsbildungsprozesse bedeutsam wurde: „These ‚human alluvia‘, to use José Carlos Mariátegui’s phrase [...], began with the conquistadors bringing people from all continents and cultures to Latin America already rich in indigenous populations and civilisations to create a diversity obvious to even the most superficial observer. [...] What is unique about Latin America – specifically its critical and literary traditions – is that it has recognized its own heterogeneity even as it has frequently emphasized the possibility of acquiring an identifiable identity through *mestizaje*.“ (De Castro 2002: 3f.)

Der kubanische Anthropologe Fernando Ortiz entwickelte das Konzept der Transkulturation, um die kulturelle (Ver-)Mischung im Zuge der Kolonialisierung als Prozess zu begreifen, der einerseits zur Entwurzelung der indigenen Bevölkerung führte, andererseits in der Schöpfung neuer kultureller Phänomene resultierte. Dabei grenzt er sich bewusst vom englischen Begriff der *acculturation* ab. „Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.“ (Ortiz, zit. nach Schwarzwald 2005) Die Konquistadoren, so die Theorie, zwangen der indigenen Bevölkerung ihre Kultur und Wirklichkeit auf. Dies führte jedoch nicht zu einer völligen Auslöschung und Überdeckung der indigenen Zivilisation durch die Kolonialmächte, wie der Begriff *acculturation* suggeriert, sondern zu einer Verschmelzung der Kul-

turen. *Transculturación* bezeichnet nach Ortiz also den (asymmetrischen) Prozess der Entstehung einer neuen Kultur, die jedoch stetiger Veränderung und Transformation unterworfen ist.

Das Konzept der Hybridität wurde von Néstor García Canclini in seinem Werk *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1998) eingeführt. García Canclinis postmoderne Analyse dekonstruiert die Unterschiede zwischen Hoch- und Popularkultur, moderner und traditioneller Kultur sowie nationaler und internationaler Kultur und zeigt, dass das Verschwinden dieser Grenzen in Lateinamerika viele unterschiedliche (Entwicklungs-)Wege zur Postmoderne eröffnet (De Castro 2002: 7). García Canclini argumentiert die Verwendung des Begriffs „Hybridität“ folgendermaßen: „Se encontrarán ocasionales menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros empleados para designar procesos de hibridación. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales – no sólo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’ – y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que ‘sincretismo’, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales.“ (García Canclini, zit. nach Schwarzwald 2005). Viele TheoretikerInnen betrachten dieses Konzept als eine erweiterte Form der Transkulturation.

Während die Konzepte der Transkulturation und Hybridität versuchen, Heterogenität auf einer rein deskriptiven Ebene zu analysieren, zielt der Diskurs der *Mestizaje* auf die Konstruktion einer nationalen Identität (De Castro 2002: 9). War der Begriff des *Mestizo* über Jahrhunderte negativ konnotiert, so erfuhr er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges eine Aufwertung und Neubewertung. Mestizisierung als Schlüsselprozess der lateinamerikanischen Nationsbildung strebt die Mischung der verschiedenen Ethnien an, um schlussendlich existierende Unterschiede aufzuheben und eine Einheit zu konstruieren (Hausberger 2004: 121).

„Mestizaje or, better said, the discourse of mestizaje, thus became a way for the three numerically dominant races living in the Americas – white, Amerindian, and black – to become incorporated into the same national project: they would commingle to form a new mestizo race, in which the constitutive qualities of each original race contribute to and form a new and different whole.“ (De Castro 2002: 19) Zu kritisieren ist das rassistische Moment des Konzepts, das von der Existenz unterschiedlicher „Rassen“ ausgeht. Weitere Kritik bezieht sich auf die harmonisierenden Tendenzen des

Diskurses, was zu einer Marginalisierung der Widersprüchlichkeiten, Unterschiedlichkeiten und Fragmentierungen lateinamerikanischer Gesellschaften führt. Die dennoch hohe Popularität des Diskurses erklärt sich aus der Konstruktion und Betonung einer nationalen Identität, der Aufwertung indigener Gruppen und einer radikalen Ablehnung der als militärisch und utilitaristisch charakterisierten USA. Der 1900 publizierte Essay *Ariel* von José Enrique Rodó (1967) kann als Vorreiter und Eckpfeiler dieses radikal abgrenzenden Elements der lateinamerikanischen Identitätssuche bezeichnet werden. Rodó stellte den Luftgeist *Ariel* dem Erdgeist Caliban, der den Materialismus der angelsächsischen Zivilisation symbolisiert, gegenüber. Caliban wurde so zum „Inbegriff des häßlichen Anderen“ (Dietrich 2004: 138). Der *Arielismo* war vor allem als literarische Strömung bedeutsam, wirkte aber auch in (identitäts-)politischer Hinsicht.

Dieser kurze Exkurs zu Fragen der lateinamerikanischen Heterogenität sowie der damit verbundenen Suche nach Identität verdeutlicht, wie schwierig es ist, adäquate Klassifizierungen zu finden. Lateinamerika als eine Einheit darzustellen, allein auf Basis der gemeinsamen kolonialen Vergangenheit bzw. Opposition gegen die kolonialen Mächte, scheint unzulänglich und verkürzt. Die Frage, ob es so etwas wie eine lateinamerikanische Identität oder Kultur gäbe, muss von diesen Überlegungen ausgehend mit nein beantwortet werden.

Eine andere Einschätzung vertrat Celso Furtado, der die Einheit Lateinamerikas aus seiner Position im internationalen Gefüge entstehen sah. Vor allem in den 1950er Jahren wurde diese Einheit politisch-kulturell konstruiert, wie dies heute in den Politiken einiger Linksregierungen erneut beobachtet werden kann.

„Latin America' ceased to be a geographical term and became a historical reality as a result of the break in the traditional pattern of the international division of labour, the problems created by the belated process of industrialisation, and the evolution of its relations with the United States which, in becoming a hegemonic world power, drew up a special code for the region involving more direct and open control, while at the same time requiring increased co-operation among countries in the area.“ (Furtado 1976: 3; vgl. Novy 2001: 16)

4.3 Welche lateinamerikanische Kunst?

Onda Latina steht damit vor der Herausforderung, der Heterogenität und Komplexität Lateinamerikas gerecht zu werden. Die Vermittlung „lateinamerikanischer“ Lebenslust an ein österreichisches Publikum, so wie für einige Veranstaltungen angekündigt, scheint in diesem Kontext nicht angebracht und entspricht einer stereotypisierenden und generalisierenden Repräsentationspraxis, die Homogenität suggeriert, wo Vielfalt existiert.

Dementsprechend eindeutig lässt sich auch die dritte, zu Beginn dieses Kapitels gestellte Frage beantworten: Können wir überhaupt von „lateinamerikanischer“ Kunst sprechen? Wie Gómez-Peña sinngemäß feststellt, ist lateinamerikanische Kunst nicht homogen. „It includes a multiplicity of artistic and intellectual expressions both rural and urban, traditional and experimental, marginal and dominant. These expressions differ, depending on their creator’s class, sex, nationality, ideology, geography, political context, degree of marginality or assimilation [...].“ (Gómez-Peña 1994: 21) Onda Latina möchte einen Einblick in die aktuelle Kunst- und Kulturszene Lateinamerikas sowie in das Kunstschaffen nach Österreich emigrierter lateinamerikanischer KünstlerInnen geben und steht somit vor der schwierigen Aufgabe der Selektion. Welche KünstlerInnen bekommen die Chance, in Österreich ausstellen zu dürfen? Welche Kriterien sind für die Auswahl ausschlaggebend? Wer zeichnet sich für die machtvolle Position der Selektion verantwortlich? Von welcher Kunst- und Kulturszene sprechen wir überhaupt? Angesichts der bereits thematisierten Vielfältigkeit und Heterogenität „lateinamerikanischer“ Kunst ist es angebracht, nicht von *einer*, sondern von multiplen Kunstszenen auszugehen, nicht die Existenz *eines* Kunstdiskurses anzunehmen, sondern der Vorstellung vielfältiger, widersprüchlicher, sich ergänzender, sich überlagernder, dominanter sowie marginaler und vor allem heterogener Kunstdiskurse Raum zu geben.

Gewiss, Onda Latina zeichnet sich durch ein breit gefächertes Spektrum zeitgenössischer Kunst aus, auch folkloristische Darbietungen finden ihre Berechtigung im vielfältigen Veranstaltungsprogramm, obwohl dies für so manche BesucherInnen in Widerspruch zum explizit politischen Anspruch des Festivals steht. Eine Reduzierung lateinamerikanischer Kunst auf politische Kunst sei jedoch, so die OrganisatorInnen, nicht zulässig und würde ein unzureichendes Bild der künstlerischen und kulturellen Praxis Lateinamerikas zeichnen. Während die Ambition, eine möglichst differen-

zierte und repräsentative Auswahl an aktueller lateinamerikanischer Kunst zu treffen und zu präsentieren, eine durchaus löbliche ist, so ist dieser Versuch wohl von vornherein zum Scheitern verurteilt. Abgesehen davon, dass eine adäquate Abdeckung der gesamten künstlerischen Praxis Lateinamerikas den finanziellen, zeitlichen und räumlichen Rahmen sämtlicher Festivals sprengen würde, also eine vernünftige Absteckung des Rahmens und die Fokussierung auf beispielsweise ein konkretes Thema, eine Kunstrichtung, eine Epoche, ein spezifisches Land oder bestimmte KünstlerInnen notwendige Voraussetzungen eines realisierbaren Festivals darstellen, das sich nicht in der oberflächlichen Wiedergabe scheinbar unzusammenhängender, kontextloser und fragmentierter Ausschnitte erschöpft, sind Veranstaltungen dieser Größenordnung in Strukturen eingebunden, die automatisch eine gewisse Selektion nahelegen. Auch Onda Latina kann sich ihrer Marktförmigkeit nicht entziehen, ist abhängig von Fördergeldern und dem Interesse bzw. der Kaufkraft des österreichischen Publikums. Obwohl sich Onda Latina bewusst abseits des politischen und künstlerischen Mainstreams positioniert, möchte es eine breite Öffentlichkeit erreichen. Gekauft wird nur, was interessiert. Wenig verwunderlich präsentieren sich in diesem Zusammenhang Inserate, Flyer und Plakate, die mit der angeblich typischen lateinamerikanischen Lebenslust leicht bekleideter Sambatänzerinnen werben. Auch wenn sich Onda Latina nicht in stereotypen Darstellungen verliert, sondern großteils tatsächlich politische Kunst präsentiert, die zu einer kritischen und differenzierten Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten lateinamerikanischer Realitäten anregt, so skizziert sich hier dennoch ein Spannungsfeld, das die Fremdbestimmung und Widersprüchlichkeit des Festivals verdeutlicht. Weiteren Einfluss auf die Selektion üben sicher Faktoren wie Zeit, Geld und Verfügbarkeit der KünstlerInnen aus. Onda Latina kann sich nicht jede Künstlerin leisten, nicht jeder Künstler hat Zeit oder Interesse, in Österreich auszustellen. Manche Projekte lassen sich in der begrenzten Zeit, die zur Verfügung steht, nicht realisieren.

4.4 *Latino Boom* und Autozensur

Auf einer anderen Ebene wirkt auch die Diskussion, die in Europa oder Nordamerika über lateinamerikanische Kunst geführt wird, selektiv und beeinflusst ihrerseits die künstlerische Praxis in Lateinamerika. Lange Zeit fand die lateinamerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts bei europäischen

und nordamerikanischen KritikerInnen kaum Beachtung. „Sie wurde als Abkömmling und Imitation der Hauptströmungen der modernen Kunst in Westeuropa und Nordamerika abgetan, die in ihrer Mischung und Verschmelzung von tradierten Stilrichtungen nur ein schwacher Abglanz ihrer Vorbilder und Quellen sei.“ (Lucie-Smith 1997: 7)

In den späten 1980er Jahren kam es schließlich zu einer gegensätzlichen Entwicklung, die Gómez-Peña als *Latino Boom* beschreibt und kritisch analysiert. Plötzlich, so Gómez-Peña, richtete sich die gesamte U.S. amerikanische Aufmerksamkeit auf die *Latinos*, jene lateinamerikanischen KünstlerInnen, die in die Vereinigten Staaten emigriert waren. Sie wurden „entdeckt“, als *in*, *hip* und *new* konstruiert und zu den neuen *must-haves* hochstilisiert. „According to theorist Gayatri Spivak, ‚otherness has replaced postmodernism as the object of desire.‘ We are undetermined ‚objects of desire‘ within a meta-landscape of Mac Fajitas, La Bamba crazes, MTV-VV border rock, Pepsi ads in Spanish and Chicano art without thorns. In the same way the U.S. government needs and wants a cheap undocumented labor force to sustain its agricultural complex without having to suffer Spanish language or unemployed foreigners wandering in their neighborhoods, the contemporary art world needs and desires the spiritual and aesthetic models of Latino culture without having to experience our political outrage and cultural contradictions. What the art world wants is a ‚domesticated Latino‘ who can provide enlightenment without irritation, entertainment without confrontation.“ (Gómez-Peña 1994: 24) Gómez-Peña zeigt auf, wie der *Latino Boom* als Aneignung lateinamerikanischer Kunst durch den Westen verstanden werden kann, als Prozess der Homogenisierung, Dekontextualisierung, Folklorisierung und Exotisierung von *Latino Art* durch die Vereinnahmung durch den US-amerikanischen Mainstream. „Latino artists are being portrayed as ‚magical realists‘, ‚pretechnological bohemians‘, ‚primeval creatures in touch with ritual‘, ‚hypersexual entertainers‘, ‚fiery revolutionaries‘, or ‚amazing success stories‘. Our art is being described as ‚colorful‘, ‚passionate‘, ‚mysterious‘, ‚exuberant‘, ‚baroque‘, etc., all euphemistic terms for nationalism and primitivism.“ (Gómez-Peña 1994: 25) All diese Zuschreibung resultieren in einen Kreislauf, den man als zirkulär-kumulativen Prozess beschreiben könnte. Jene KünstlerInnen, die im Zuge des *Latino Booms* finanzielle Unterstützung und Förderungen bekamen, Berühmtheit erlangten und ihre Kunst am US-amerikanischen Markt

absetzten, erschöpften sich bald selbst – bewusst oder unbewusst – in der Reproduktion eben jener Stereotype, die ihnen als *Latino artists* zugeschrieben wurden und sie gleichzeitig berühmt machten. Moraga spricht in einem ähnlichen Kontext sogar von einer Art Autozensur, die sich lateinamerikanische KünstlerInnen auferlegen, um am westlichen Markt bestehen zu können. „But I fear that my generation and the generation of young writers that follows will look solely to the Northeast for recognition. I fear that we may become accustomed to this very distorted reflection, and that we will find ourselves writing more and more in translation through the filter of Anglo-American censors.“ (Moraga 1994: 35)

4.5 Herausforderungen für Onda Latina

Was bedeutet dies für Onda Latina? Onda Latina agiert in einem Kontext der Asymmetrie. Anfang Mai fand der offizielle EU-Lateinamerika und Karibikgipfel (EU-LAC) in Wien statt, der einerseits den unmittelbaren Anlass für Onda Latina bot, andererseits das asymmetrische Machtgefälle zwischen Nord und Süd verdeutlichte und repräsentierte, worauf zivilgesellschaftliche Organisationen und Netzwerke im Rahmen des Alternativengipfels lautstark aufmerksam machten. Auch Onda Latina steht per definitionem für eine asymmetrische Beziehung zwischen ungleichen PartnerInnen, wird das Festival schließlich von österreichischen Kunst- und Kulturschaffenden in Österreich organisiert und nach eigenen Kriterien und Vorstellungen ausgerichtet. Dabei nähern sich die OrganisatorInnen jeweils aus ihrem spezifischen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der Thematik an, die lateinamerikanischen KünstlerInnen werden nicht oder kaum in die Konzeption und Planung des Festivals miteinbezogen. So sind die OrganisatorInnen von Onda Latina in der machtvollen Position, die KünstlerInnen auf eine bestimmte Weise zu repräsentieren, sei es als politische VisionärInnen ihrer Länder, die ihre Kunst als Kraft zur Kritik an der Gesellschaft verstehen, oder als leidenschaftliche TänzerInnen, die ihren Esprit und ihre Lebensfreude an ein österreichisches Publikum vermitteln. Hall bringt die Problematik auf den Punkt: „Es scheint, dass Macht nicht nur im Sinne ökonomischer Ausbeutung oder physischen Zwangs, sondern auch im umfassenderen kulturellen oder symbolischen Sinne verstanden werden muss. Letzteres schließt die Macht mit ein, jemanden oder etwas auf bestimmte Art und Weise zu repräsentieren – innerhalb eines bestimmten ‚Repräsen-

tationsregimes'; also die Ausübung symbolischer Macht durch Praktiken der Repräsentation. Stereotypisierung ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausübung symbolischer Gewalt.“ (Hall 2004: 145f.) Die OrganisatorInnen von Onda Latina, so scheint es, verstehen sich jedoch nicht als RepräsentantInnen der KünstlerInnen in Österreich, sondern möchten diesen einen Raum geben, sich selbst darzustellen und zu (re-)präsentieren. Die KünstlerInnen werden als Gäste betrachtet, denen man in Österreich „eine Stimme geben“ möchte, damit ein gleichberechtigter Dialog zwischen den RepräsentantInnen des Nordens und des Südens möglich wird.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das Selbstverständnis Onda Latinas als *empowernde* Kraft: „*onda latina* ermöglicht KünstlerInnen aus Lateinamerika und der Karibik ihre eigene Stimme – im wahrsten Sinne des Wortes – einzusetzen und ihre Blickwinkel darzustellen.“ (Onda Latina 2006) *To Empower* bedeutet, Macht zu übertragen. Dieser Prozess setzt die Existenz eines aktiven machtvollen Akteurs voraus, der seinem passiven machtlosen Gegenüber etwas von seiner Macht abgibt, ihm „eine Stimme verleiht.“ Auch hier manifestiert sich die Widersprüchlichkeit des Festivals. Zum einen positioniert sich Onda Latina bewusst abseits des Mainstreams und möchte ein Impuls zur nachhaltigen und kritischen Bewusstseinsbildung in Österreich sein, zum anderen agiert es in einem politisch sensiblen Kontext, der von inhärenten Widersprüchen, asymmetrischen Machtverhältnissen und einer gewissen Abhängigkeit von der Logik des Marktes geprägt ist.

Stetige Selbstreflexion und die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit diesen Widersprüchen sind notwendig, um die Herausforderungen, die ein Kunst- und Kulturfestival wie Onda Latina mit sich bringt, anzunehmen, differenzierte Sichtweisen zu entwickeln und „über den Rahmen hinauszublicken“. Grundlegende Widersprüche wie die Asymmetrie(n) zwischen OrganisatorInnen und KünstlerInnen, Nord und Süd, Österreich und Lateinamerika, Fremdbestimmung und Autonomie etc., lassen sich im Kontext Onda Latinas wohl nur schwer auflösen. Hier wäre es an der Zeit, noch einen Schritt weiterzugehen und neue Strategien zu überlegen, die den gesamten Prozess der Planung, Konzeption und Durchführung des Festivals demokratischer, dialogischer und unter gleichberechtigter Teilhabe und Mitarbeit der KünstlerInnen gestalten und dafür das Festival kleiner und überschaubarer machen.

Oswald de Andrade hat in seinem *Manifesto Antropófago* ein Konzept entwickelt, das neue Maßstäbe in der Beziehung von Lateinamerika zu Europa setzt und womöglich auch in unserem Kontext neue Impulse bieten könnte: das Konzept der Antropophagie oder des Kannibalismus. „Only anthropophagy unites us. Socially. Economically. Philosophically.“ (de Andrade, zit. nach Frank 2004: 24) De Andrade plädiert für das „Aufessen“ und „Verdauen“ europäischer Traditionen durch die LateinamerikanerInnen. „Ähnlich wie die Surrealisten rückt Oswald sich seinen Freud zurecht (er schrieb bisweilen auch unter dem Pseudonym ‚Freudericco‘ in seiner Zeitschrift) und entdeckt das indianische Unbewusste im Magen, der die europäische Kulturtünche auffressen und verdauen soll. So mündet der Text in eine nicht nur poetologische, sondern in erster Linie politisch-zivilisatorische Aussage: ‚Gegen die soziale, bekleidete und unterdrückende, von Freud kastrierte Realität – die Realität ohne Komplexe, ohne Irrsinn, ohne Prostitutionen und ohne Strafanstalten im Matriarchat von Pindorama.‘“ (Rössner 2005: 208f.) Andrades Strategie des „Fressens von Menschen“ wird heute von Aktivistinnen des Linzer MAIZ, Autonomes Integrationszentrum von UND für Migrantinnen, neu interpretiert. Rubia Salgado bezeichnet die Antropophagie als Strategie, um die Waffen der Unterdrückten in Besitz zu nehmen, Raum zu beanspruchen, Grenzen zu überschreiten, zu dekonstruieren und zum Nachdenken anzuregen (vgl. Prokop/Ivanceanu 2004: 53f.). Ganz im Sinne Paulo Freires geht es auch hier um die Entwicklung neuer Repräsentationsformen in einem Prozess der Selbstermächtigung.

Nicht die Vereinnahmung der Antropophagie unter einen westlichen Diskurs steht hier zur Diskussion (dies würde Andrades Konzept ad absurdum führen), sondern mögliche Impulse zur Reflexion über Repräsentation, Macht(-verteilung) und Ermächtigung.

Onda Latina steht in mehrfachen Widersprüchen: „Stimme zu verleihen“ ist etwas anderes als „sprechen zu lassen“, repräsentieren ist etwas anderes als Repräsentationen zu dekonstruieren. Das eine wie das andere hat im Rahmen von Onda Latina Platz gefunden, doch bleibt der Versuch, solcherlei Widersprüche innerhalb eines Festivals unterzubringen, die Quadratur des Kreises. Es braucht Mut, sich so etwas vorzunehmen, und in dieser Hinsicht verdienen die InitiatorInnen des Festivals Anerkennung. Eine Antropophagie im Sinne Andrades war Onda Latina nicht, so viel steht fest. Ein interessanter Versuch war es allemal.

Literatur

- Alternativengipfel (2006): Enlazando Alternativas 2. Treffen der sozialen Bewegungen aus Lateinamerika, Karibik und Europa in Wien. <http://www.alternativas.at>, 25.01.2007.
- De Andrade, Oswald (1995): Manifiesto Antropófago. In: Schwartz, Jorge (Hg.): Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 142-147.
- De Castro, Juan E. (2002): Mestizo Nations. Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature. Tucson: The University of Arizona Press.
- Dietrich, Wolfgang (2004): Von der Intervention zur Integration. Lateinamerika im Schatten der nordamerikanischen Hegemonialmacht und die politisch-hegemoniale Rolle der USA im 20. Jahrhundert. In: Kaller-Dietrich, Martina/Potthast, Barbara/Tobler, Hans Werner (Hg.): Lateinamerika. Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Edition Weltregionen. Wien: Promedia, 135-151.
- Frank, Patrick (Hg., 2004): Readings in Latin American Modern Art. New Haven/London: Yale University Press.
- Freire, Paulo (1990): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Furtado, Celso (1976): Economic Development of Latin America. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Canclini, Néstor (1998): Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- Gómez-Peña, Guillermo (1994): The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community. In: Taylor, Diana/Villegas, Juan (Hg.): Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America. Durham/London: Duke University Press, 17-29.
- Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument-Verlag.
- Hall, Stuart (2004): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument-Verlag.
- Hausberger, Bernd (2004): Die Teile und das Ganze. Entwürfe kontinentaler Identität und transnationaler Integration in und für Lateinamerika von Simón Bolívar bis George W. Bush. In: Kaller-Dietrich, Martina/Potthast, Barbara/Tobler, Hans Werner (Hg.): Lateinamerika. Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Edition Weltregionen. Wien: Promedia, 115-134.
- Hausberger, Bernd (2005): 1492 und die Folgen: Entdeckung, Erfindung und Konstruktion einer neuen Welt. In: Rodrigues-Moura, Enrique (Hg.): Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika. ¡Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Institutes. Band 8/9. Wien: Brandes & Apsel/Südwind, 21-41.
- Lucie-Smith, Edward (1997): Die Kunst Lateinamerikas im 20. Jahrhundert. München: Lichtenberg.

- Moraga, Cherríe (1994): Art in América con Acento. In: Taylor, Diana/Villegas, Juan (Hg.): *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham/London: Duke University Press, 30-36.
- Novy, Andreas (2001): *Brasilien: Die Unordnung der Peripherie. Von der Sklavengesellschaft zur Diktatur des Geldes*. Wien: Promedia.
- Onda Latina (2006): Presstext. <http://doku.cac.at/presstextfestival.pdf>, 25.01.2007.
- Prokop, Tina/Ivanceanu, Ina (2004): Kunst Macht Raum. Migrantische Kunst oder Kunst jenseits von fixen Zugehörigkeiten? In: *Journal für Entwicklungspolitik* 20, (3), 46-62.
- Rodó, José Enrique (1967): *Ariel*. London: Cambridge University Press.
- Rössner, Michael (2005): Gedanken zur Rolle der Literatur und Kultur bei der Entwicklung kollektiver Identitäten in Lateinamerika zwischen der Unabhängigkeit und der Jahrtausendwende. In: Rodrigues-Moura, Enrique (Hg.): *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika. ¡Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Institutes*. Band 8/9. Wien: Brandes & Apsel/Südwind, 199-221.
- Schwarzwald, Doris (2005): Lateinamerikanische Literatur im Lichte der Transkulturation. *Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften*. <http://www.inst.at/trans/14Nr/schwarzwald14.htm>, 20.12.2006.
- Taylor, Diana (1994): Opening Remarks. In: Taylor, Diana/Villegas, Juan (Hg.): *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham/London: Duke University Press, 1-16.

Abstracts

Dieser Beitrag führt in das Forschungsprojekt zu Onda Latina ein, das von Studierenden der Internationalen Entwicklung im Sommersemester 2006 durchgeführt wurde, und setzt sich darüber hinaus mit „Lateinamerika“ als solches auseinander. Onda Latina positioniert sich als lateinamerikanisch-karibisches Festival und möchte „lateinamerikanische Kunst“ an ein österreichisches Publikum vermitteln, was eine Reihe grundlegender Problematiken aufwirft. In der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Diskursen zu Lateinamerika manifestiert sich die kulturelle, historische, ökonomische und politische Heterogenität des Halbkontinents, der jedoch durch Zuschreibungen von außen als Einheit konstruiert wird. Ist „Lateinamerika“ nur ein Konstrukt? Das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina steht vor der Herausforderung, der Heterogenität und Pluralität des Erdteils gerecht zu werden und sich nicht in stereotypen Generalisierungen zu verlieren.

This article introduces the research project on Onda Latina that was realized by students of International Development in the summer term 2006. Onda Latina is a Latin American-Caribbean Festival that aims to impart „Latin American art“ to an Austrian audience. This imposes several basic problems that question „Latin America“ as such. Different discourses on Latin America show its cultural, historical, economical and political heterogeneity. Nevertheless Latin America is still designed as entity by external attributions. Is „Latin America“ just a construct? Art & Cultural Festival Onda Latina has to meet the country's heterogeneity and plurality to avoid stereotype generalisations.

Sarah Funk
sarahfunk@hotmail.com

SARAH FUNK

Kunst und Gesellschaft politisch denken

Anstöße aus der Theoriendebatte

Dass das Volk veranlasst wird, sich mit Kunst zu beschäftigen, hat drei Nachteile zur Folge: Die Hungernden werden nicht satt, die Frierenden nicht gekleidet und die Müden nicht ausgeruht. Wir können die Hungernden nicht speisen mit Gedichten, wir können den Frierenden nicht Kohlen zum Wärmen geben und den Obdachlosen nicht Wohnung, aber unsere Musik kann den Hoffnungslosen aufrichten, dem Unwissenden sagen, wer ihm Brot, Kohle und Obdach gestohlen hat, und unsere Kunst kann den Müden zum Kämpfer machen.

Bert Brecht

1. Einleitung

Bertolt Brecht gilt zu Recht als einer der bedeutendsten Lyriker und Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Als Repräsentant politisierter Kunst steht Brecht in der Tradition eines (marxistischen) Kunstdiskurses, der die Kernaussage der französischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, *l'art pour l'art*, radikal zurückweist und eine Parteinahme der Kunst für politische Zwecke fordert. Das einleitende Zitat zeugt von Brechts Überzeugung vom Potential politischer Kunst, Medium der Kritik gesellschaftspolitischer Verhältnisse zu sein und darüber hinaus Denk- und Bewusstseinsprozesse im Menschen auf dialektische Art und Weise in Gang zu setzen, kraft derer dieser als aktiv handelndes Subjekt an der Veränderung unterdrückter politischer, sozialer und ökonomischer Realitäten mitwirkt.

Die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik ist keine Neue. Sie lässt sich seit der Antike hinwegverfolgen und beschäftigte Gene-

rationen von Menschen, die über die politische Wirksamkeit von Kunst reflektierten (vgl. Karner 2004: 38ff.).

So schrieb beispielsweise Platon in seinem Werk *res publica* über die Musik: „Vor Neuerungen der Musik muss man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr. [...] Nirgends wird an den Grenzen der Musik gerüttelt, ohne dass auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten. [...] Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus bauen: In der Nähe der Musik. – Ja, Gesetzlosigkeit dringt leicht in die Musik ein, ohne dass man es gewahr wird. – Freilich, sie scheint dort bloß Spiel zu sein und ohne üble Wirkung zu bleiben. Sie hat ja auch keine andere Wirkung, [...] als dass sie sich allmählich festsetzt und heimlich auf den Charakter und die Fähigkeit überträgt, dann weiter und offener um sich greift und das bürgerliche Leben vergiftet, dann in großer Frechheit die Gesetze und Verfassung angreift, bis sie schließlich alles zerstört, das ganze Leben des einzelnen sowohl wie in der Gesamtheit.“ (Platon, *Der Staat*, 4. Buch, zitiert nach Karner 2004: 39)

Platons Auffassung von Musik als Machtfaktor, den es zu kontrollieren und gegebenenfalls zu zensurieren gilt, zeugt vom antiken Glauben an das subversive Potential von Kunst, das selbst „die höchsten Gesetze des Staates“ (ebd.) ins Wanken zu bringen vermag und demnach die Gefahr in sich birgt, den Staat, *res publica*, in seinen Grundfesten zu erschüttern. Kunst, so lautet die Überzeugung, besitze die Kraft, hegemoniale Vormacht zu unterminieren und müsse daher, so Platon, bestimmten Regeln und Gesetzen folgen und politischen Interessen untergeordnet werden.

Während die Instrumentalisierung von Kunst durch Politik ein historisches Faktum darstellt, das anbedachts des häufigen Missbrauchs von Kunst zu Propagandazwecken in autoritären und faschistischen Regimes leider allzu evident ist, scheiden sich über die politische Wirksamkeit von Kunst, also das Potential politischer Kunst, gesellschaftliche Realitäten zu kritisieren und in weiterer Folge auch zu verändern, die Geister.

Vermag politische Kunst aktiv auf gesellschaftspolitische Verhältnisse einzuwirken? Ist Kunst eine Kraft zur Kritik sozialer Realitäten und darüber hinaus direkt an gesamtgesellschaftlichen Umwälzungen beteiligt? Oder scheitert Kunst zwangsweise an diesem Anspruch und bleibt eine einmal mehr, einmal weniger radikale, aber ohnmächtige Kritik an der Gesellschaft? Ist es überhaupt Aufgabe der Kunst, zu gesellschaftlichen Themen

und Problemen Stellung zu beziehen, oder besteht ihre eigentliche Bestimmung darin, ästhetischen Kriterien zu entsprechen?

Zahlreiche Annäherungsversuche an diese Fragen finden sich sowohl in der Theorie als auch in der Praxis: Das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina selbst gibt mehrere Antworten gleichzeitig, da die beteiligten KünstlerInnen unterschiedliche Wege wählten, sich in gesellschaftspolitische Debatten einzubringen – sofern sie dies nicht unterlassen haben. So lassen sich aus der Praxis heraus Antworten auf diese Fragen grundsätzlicher Natur generieren. Wir finden aber auch im Kunstdiskurs zahlreiche Hinweise auf das Verhältnis zwischen Kunst und Politik, ob in Aussagen von KünstlerInnen, KunsttheoretikerInnen oder PolitikerInnen, in Katalogtexten, Einladungen oder Rezensionen. In diesem Beitrag wird ein anderer Weg gewählt, um zur Klärung dieser Fragen beizutragen. Unter Bezugnahme auf verschiedene Theoretiker des 20. Jahrhunderts und der Anwendung der vorgestellten Theorien auf das konkrete Praxisfeld Onda Latina sollen Kunst und Politik auf ihre Dialektik hin untersucht werden.

Die Auswahl der Theoretiker ist eine exemplarische. Jeder der hier vorgestellten Essayisten, Philosophen und Kunstsoziologen beschäftigt sich in seinem Werk intensiv mit dem Verhältnis von Kunst, Politik und Gesellschaft, was eine eingehende Auseinandersetzung mit den daraus resultierenden Theorien rechtfertigt.

Mit der Entscheidung, Arbeiten von Theoretikern zur grundlegenden Diskussion unserer zentralen Fragestellungen heranzuziehen, entziehe ich mich der Annahme, dass es einen linearen Wirkungszusammenhang zwischen Kunst und gesellschaftlicher Transformation gibt. Ein solche ließe sich folgendermaßen skizzieren: KünstlerInnen produzieren politische Kunst, diese wirken auf die LeserInnen, HörerInnen, BesucherInnen, ZuschauerInnen, Kunst-KonsumentInnen, die anschließend aufgrund ihrer erweiterten Bewusstseinslage die Realität verändern, etwa indem sie die Regierung abwählen, eine Revolution durchführen oder Gesetze einfordern. Ein solche Kausalkette entspräche einer Instrumentalisierung, mithin aber auch einer Trivialisierung von Kunst. Dieser Beitrag und generell unsere Reflexionen zu Onda Latina wollen tiefer gehen. Kunst selbst wird, dies wird nun näher darzustellen sein, von den unterschiedlichen TheoretikerInnen als Ort der Entfremdung gedacht. Verdinglichung, das Stichwort nicht nur

Marx', sondern auch Lukacs' und vieler anderer, findet nicht nur an der Werkbank und im Kaufhaus ihren Ort, sondern eben auch in der Kunst.

Die Frage ist also nicht einfach jene, wie Kunst Gesellschaft verändern kann oder welche Kunst dies vermag. Vielmehr stellt sich die Frage, wie Kunst die Themen der gesellschaftlichen Transformation, die Entfremdung des Menschen von sich selbst, von dem, was er/sie als „Leben“ bezeichnen möchte, zum Thema macht. Gelingt es einem Kunst- und Kulturfestival wie Onda Latina, die eigene Warenförmigkeit, sein Sein als fremdbestimmtes „Produkt“, als Ausdruck auch von Marktbeziehungen, von Förderbedingungen und von Machtverhältnissen aufzuzeigen und damit zu irritieren, zum Denken anzuregen? Die nun folgenden theoretischen Darlegungen liefern das analytische Inventar für solcherlei Reflexionen über die Rolle von Kunst nach dem von Hegel eingeläuteten „Ende der Kunst“ (2005).

Von welchen TheoretikerInnen sind solche anstößigen Beiträge zu erwarten?

Georg Lukács (1885-1971) wird ob seiner umfangreichen Reflexionen zu Ästhetik und Literatur als „Marx der Ästhetik“ bezeichnet (Lukács 1985: 22) und gilt als einer der bedeutendsten Kunstphilosophen, die sich mit Kunst im Zeichen einer Krise der Moderne auseinandersetzten.

Walter Benjamin (1892-1940) zählt neben Max Horkheimer, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse zu den zentralen Vertretern der Frankfurter Schule (bzw. des Frankfurter Instituts für Sozialforschung). In seinem berühmten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1963) analysiert Benjamin die Auswirkungen der massenhaften Verbreitung von Kunst auf das Rezeptionsverhalten von Menschen.

Theodor W. Adorno (1903-1969) argumentiert in seinem Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) die Verblendung des Menschen durch die kapitalistische Kulturindustrie unter einem kulturpessimistischen Blickwinkel.

Herbert Marcuse (1898-1979) sieht das politische Potential von Kunst in ihrer ästhetischen Form manifestiert. Voraussetzung für die Entfaltung subversiver Kräfte sei jedoch die Wahrung der Autonomie der Künste gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen (Marcuse 1987).

Die „intellektuelle Praxis“ der britischen *Cultural Studies* (Lutter/Reisenleitner 2002: 10) ist durch die Beschäftigung mit popularkulturellen Phänomenen gekennzeichnet. Stuart Hall (geb. 1932) beleuchtet in seinem

Encoding/Decoding Modell der Kommunikation die vielfältigen Möglichkeiten der Interpretation und Aneignung von Bedeutung durch die RezipientInnen (Lutter/Reisenleitner 2002: 63f.). John Fiske, ebenfalls ein Vertreter der *Cultural Studies*, interpretiert in seinem heftig umstrittenen Werk *Reading the Popular Konsumation* als widerständigen Akt (Fiske 2003).

Die dennoch angebrachte Kritikwürdigkeit der Auswahl zeigt sich an zwei zentralen Punkten: Die Mehrheit der hier thematisierten Theoretiker kommt aus Europa. Alle sind männlich. Dies ist in zweierlei Hinsicht problematisch. Zum einen birgt es die Gefahr einer rein eurozentrisch geprägten Sichtweise auf die Thematik und damit die Reproduktion eines Eurozentrismus, den heutzutage jede/r WissenschaftlerIn zu entlarven und vermeiden trachten sollte. Zum anderen trägt die Auswahl ausschließlich männlicher Theoretiker den Anstrengungen der Neuen Frauenbewegungen seit den 1960er Jahren, „Kritik an gesellschaftlichen, politischen, sozialen und ökonomischen Geschlechterdichotomien“ zu formulieren, „Frauen in der Vergangenheit ‚sichtbar‘ zu machen“ und „ihren Beitrag zur allgemeinen Politik, Kultur und Gesellschaft zu erschließen“ (Zettelbauer 2004: 66) nicht Rechnung. Die hier ausgewählten Beispiele sind demnach gleichsam Spiegel einer Dependenz, in der sowohl die Hegemonie des Nordens über den Süden als auch die Geschlechterhierarchien patriarchalischer Gesellschaften manifestiert sind. Diese Dependenz beeinflusst die Auswahl der in unserer Gesellschaft als „Klassiker“ bezeichneten und wahrgenommenen TheoretikerInnen und muss entsprechend hinterfragt und kritisiert werden.

Ziel dieses theoretischen Überblicks kann nicht die umfassende und vollständige Beschäftigung mit Theorien zum gesellschaftspolitischen Potential politischer Kunst sein, sondern lediglich eine exemplarische Einführung in die Thematik anhand ausgewählter Beispiele.

2. Georg Lukács: Kunst als utopisches Vademecum gegen Entfremdung

Im Vorwort der 1985 publizierten Ausgabe von *Schriften zur Literatursoziologie* bezeichnet Peter Ludz den ungarischen Kunstphilosophen und Literatursoziologen Georg Lukács aufgrund seiner umfangreichen Reflexionen zu Ästhetik und Literatur als „Marx der Ästhetik“ (Lukács 1985: 22).

Lukács ästhetisches Werk ist in direktem Zusammenhang mit der von Lukács als Krisis der Kultur erlebten Gegenwart und Moderne zu denken. „Bereits in seinem frühen Dramenbuch hebt der junge Ästhetiker auf die schwierige Situation der Kunst in der Moderne ab, eine Moderne, die durch die akkumulierende Versachlichung des Lebens gekennzeichnet ist, durch eine Entzauberung der Welt.“ (Dannemann 2002: 81)

Damit nimmt er bereits 1916 in *Die Theorie des Romans* (1971) ein Phänomen vorweg, das er 1923 in seinem berühmten Werk *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1970) unter dem Begriff der Verdinglichung subsummiert. „Diese Tendenz der kapitalistischen Entwicklung [die der Abstraktion, Anm.] geht aber noch weiter. Der fetischistische Charakter der Wirtschaftsform, die Verdinglichung aller menschlichen Beziehungen, die ständig wachsende Ausdehnung einer den Produktionsprozeß abstrakt-rationell zerlegenden, um die menschlichen Möglichkeiten und Fähigkeiten der unmittelbaren Produzenten unbekümmerten Arbeitsteilung usw. verwandeln die Phänomene der Gesellschaft und zugleich mit ihnen ihre Apperzeption. Es entstehen ‚isolierte‘ Tatsachen, isolierte Tatsachenkomplexe, [...]“ (Lukács 1970: 66). Die mit der Verdinglichung der menschlichen Beziehungen einhergehende Individualisierung und Entsubjektivierung (vgl. Dannemann 1997: 25) führt zu einer zunehmenden Vereinsamung, Verlorenheit und Unsicherheit des modernen menschlichen Individuums, das Lukács als „objektiv unvollkommen, subjektiv resignierend“ (Liessmann 1998: 103) charakterisiert. Der Roman, so Lukács, sei der adäquate ästhetische „Ausdruck der Befindlichkeit des modernen Menschen“ (Liessmann 1998: 101), gleichsam „Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist“ (Lukács 1971: 11) und „Ausdruck einer transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács 1971: 32).

Aus der Krise des modernen Subjekts erwächst jedoch eine neue Stellung der Kunst: ihre Autonomie. Die von Lukács als pluralistisch charakterisierte Sphäre des Ästhetischen steht der Sphäre des Alltagslebens, des Nicht-Ästhetischen, gegenüber und versucht, diese zu unterbrechen, zu stören und zu verändern. „In der Kunstrezeption wird der partikuläre, undramatisch bornierte Mensch in den Sog der Entverdinglichung gezogen. Der ‚ganze Mensch‘ des Alltags sieht sich zum ‚Menschen ganz‘ verwandelt, zumindest für den Augenblick des kathartischen Effekts.“ (Dannemann 1997: 37) Die kathartische Funktion der Kunst bezeichnet Dannemann als Schlüssel-

kategorie des Rezeptionsverständnisses: „Die letzte Funktion der Kunst ist die Evokation des Gefühls ‚Du musst dein Leben ändern.‘“ (Dannemann 1997: 37)

Lukács betont jedoch, dass Kunstwerke niemals nur mechanische Abbilder der ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Entstehung sind, sondern aufgrund ihrer Genregezetlichkeiten eine eigene Dynamik und Geschichte aufweisen. Obwohl Kunst zweifelsohne an gesellschaftliche Verhältnisse gebunden ist, wird sie dennoch nicht von ihnen determiniert. Jegliche marxistischen Erklärungsansätze, die eine zu einfache und direkte Verbindung zwischen Literatur und Ökonomie herstellen, denunziert Lukács als „vulgärsoziologisch“ (Brenner 1990: 61).

Kunst zeichnet sich durch ein „permanentes, immanentes Gerichtetsein gegen die Entfremdung“ (Jung o.J.) aus. Als Gedächtnis der Menschheit vermittelt Kunst die Erinnerung an „gelebte Alternativen“, steht aber gleichzeitig für die Hoffnung eines „ungelebt Möglichen“ (Jung o.J.). Dabei ist Kunst jedoch nicht utopisch: „Kein Kunstwerk ist utopisch, denn es kann mit seinen Mitteln nur das Seiende widerspiegeln, das Noch-nicht-Seiende, das Kommende, das zu Verwirklichende erscheint darin nur, soweit es im Sein selbst vorhanden ist, als kapillarische Vorarbeit des Zukünftigen, als Vorläufertum, als Wunsch und Sehnsucht, als Ablehnung des gerade Vorhandenen, als Perspektive etc. Zugleich ist jedoch jedes Kunstwerk utopisch im Vergleich zum empirischen Sosein der Wirklichkeit, die es widerspiegelt, aber als Utopie im wörtlichen Sinne, als Abbild von etwas, das immer und nie da ist.“ (Lukács zitiert nach Jung o.J.)

In seiner Analyse verweist Lukács auf die „Verschränkung von ästhetischer Theorie und philosophischer Gegenwartsdiagnostik“ (Dannemann 1997: 29), worauf sich Theoretiker wie Walter Benjamin oder Theodor W. Adorno in ihren Theorien beziehen. Demnach kann „Literaturwissenschaft ihrer Aufgabe, literarische Praxis zu begreifen, nicht gewachsen sein [...], ohne philosophisch zu werden, und zwar in einem ganz besonderen Sinne: ohne das Projekt der Moderne zum zentralen Diskussionsgegenstand zu machen“ (Dannemann 1997: 28).

Onda Latina als österreichweites Kunst- und Kulturfestival inszeniert sich in diesem Zusammenhang als utopische Gegenkraft gegen das Bestehende, als Medium der Entverdinglichung in einer Zeit, die von einer immer stärker werdenden Entfremdung des Menschen gekennzeichnet ist. Im

postmodernen Zeitalter der Globalisierung intensiviert sich die mit der Verdinglichung und Fragmentarisierung menschlicher Beziehungen einhergehende Zerrissenheit und Vereinsamung des Individuums. Onda Latina ist gleichzeitig Ausdruck und Produkt dieses Prozesses zunehmender internationaler Verflechtung von Politik, Ökonomie, Kultur, Kommunikation und Ökologie, ist schließlich das erklärte Ziel des Festivals die Vermittlung lateinamerikanischer Lebenswelten an ein österreichisches Publikum. Für die Dauer des Festivals wird ein ganzer Kontinent gleichsam nach Österreich geholt, um den hier lebenden Menschen eine differenzierte Sichtweise auf Lateinamerika zu präsentieren und zu einer kritischen, fundierten Auseinandersetzung mit der kulturellen und künstlerischen Vielfalt des Kontinents anzuregen. Die Globalisierung und damit die Möglichkeit, KünstlerInnen aus Lateinamerika für einige Wochen problemlos nach Österreich einzuladen, damit sie „ihre“ Kunst und „ihre Kultur“, was auch immer das heißen mag, der österreichischen Öffentlichkeit darzubieten, bilden den Rahmen für das Festival Onda Latina, das, ginge es nach Lukács, vor allem seine kathartische Funktion entfalten sollte, um der Entfremdung des Menschen entgegenzuwirken. Gleichzeitig ist ein Festival dieser Größenordnung selbst Ausdruck von Markt- und Machtbeziehungen und damit eines Prozesses, der durch jene Verdinglichung gekennzeichnet ist, der es eigentlich entgegenwirken sollte. Diesen Widersprüchen gilt es sich bewusst zu werden, sie zu reflektieren und in weiterer Folge transparent zu machen, um dann ein utopisches Gegenbild, eine Erinnerung an „gelebte Alternativen“ und die Hoffnung eines „ungelebt Möglichen“, inszenieren zu können. Auch wenn Onda Latina innerhalb einer widersprüchlichen Postmoderne situiert ist, eröffnen sich Chancen und Handlungsspielräume, diese Widersprüche, die „transzendente Obdachlosigkeit“ und Entfremdung des Menschen in einer globalisierten Welt aufzuzeigen und zu diskutieren sowie Alternativen und Utopien zu entwickeln. Ob es dem Festival gelingt, jene kathartische Wirkung auf die BesucherInnen auszuüben, die Lukács fordert, damit diese mit dem Gefühl nach Hause gehen, ihr Leben ändern zu wollen und zu müssen, bleibt jedoch fraglich.

3. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Kunst galt lange Zeit als etwas, das den gesellschaftlichen Eliten vorbehalten war. Mit dem Entstehen der Kunstmärkte im 17. Jahrhundert wurde Kunst zum Teil der kapitalistischen Warenproduktion, die es finanzstarken BürgerInnen ermöglichte, ihren sozialen Status zu festigen und ihrer Zugehörigkeit zur Hochkultur Ausdruck zu verleihen. Der Besuch einer Oper oder eines Museums oder der Erwerb eines Gemäldes am Kunstmarkt zählte zum elitären Vergnügen einer Hochkultur, die den Großteil der Bevölkerung von vornherein exkludierte.

Mit dem Medium Fotografie und später Film setzte schließlich ein Prozess ein, den der Gesellschaftstheoretiker und Literaturkritiker Walter Benjamin als „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin 1963: 21) des Kunstwerks bezeichnet.

Benjamin sieht darin eine Demokratisierung der Kunst, die ihre gesamte Funktion umwälzt und eine Politisierung der Kunst ermöglicht. Durch die massenhafte Reproduktion und Verbreitung von Kunst verliert, so Benjamin, das bürgerliche, auratische, einzigartige Kunstwerk seine Aura, also sein „Hier und Jetzt“, „sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 1963: 13), und damit seine Echtheit und Autorität, die an die Aura, an die Einzigartigkeit des Originals, gekoppelt sind.

Durch den Verlust der Aura wird das Kunstwerk aus dem Bereich der Tradition losgelöst, in den es bis dahin eingebettet war. Benjamin charakterisiert die religiöse oder magische Ritualfunktion des *echten* Kunstwerks als dessen „originären und ersten Gebrauchswert“ (Benjamin 1963: 20) und verdeutlicht, dass die ältesten, auratischen Kunstwerke ihren Ausdruck im Kult fanden. Jene Kunstwerke, die im Dienste des Kultes stehen, werden nicht zu Ausstellungszwecken geschaffen, sondern um ihre religiöse Ritualfunktion zu erfüllen. Es sei wichtiger, so Benjamin, dass diese Kunstwerke vorhanden seien, als dass sie gesehen würden (Benjamin 1963: 21). Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verschwinde der Kultwert jedoch in dem Maße, in dem der Ausstellungswert eines Kunstwerks zunehme. Bereits durch die Loslösung vom Ritual wächst die Ausstellbarkeit der Produkte: „Die Ausstellbarkeit einer Porträtbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen

Ort im Innern eines Tempels hat. Die Ausstellbarkeit eines Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder Freskos, die ihm vorangingen.“ (Benjamin 1963: 22)

Durch die modernen Reproduktionstechnologien löst der Ausstellungswert eines Kunstwerks den Kultwert fast gänzlich ab. Dies eröffnete, so Benjamin, neue Möglichkeiten und Chancen für die Kunst. „[...] [D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“ (Benjamin 1963: 21)

Für Benjamin ist der Film dieses auf Reproduzierbarkeit angelegte Kunstwerk, wurde er doch von Anfang an als Massenmedium konzipiert. Der Film, so Benjamin, ist der machtvollste Agent von Massenbewegungen, die aus der Erschütterung der Tradition, des Kults und des Rituals sowie aus einer damit verbundenen Erneuerung der Menschheit resultieren (Benjamin 1963: 16). Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ändere, so Benjamin, das Verhältnis der Masse zur Kunst. Kritische und genussvolle Rezeptionshaltung der Menschen fallen im Kino zusammen.

Benjamin spricht folglich von einer veränderten Rezeptionshaltung von Kunst, die mit der Verdrängung des Kultwerts durch den Ausstellungswert und einem Wandel in der Art und Weise der Kunstbetrachtung durch die RezipientInnen einhergeht. Verlangten jene Kunstwerke, die sich insbesondere durch ihren Kultwert auszeichneten, eine intensive, konzentrierte, auratische Auseinandersetzung mit Form und Inhalt, so konstatiert Benjamin eine Entwicklung, die durch eine zunehmend zerstreute Rezeption von Kunst charakterisierbar ist. „Der Vorstellung des autonomen Kunstwerks und dessen auratischer Rezeption, die den Einzelnen von der gesellschaftlichen Praxis entfremde, setzte er eine, besonders beim Film zu beobachtende, zerstreute Rezeption entgegen, die er als distanzierte und kollektive begreift.“ (jour fixe initiative berlin 2003)

Benjamin schreibt hierzu: „Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat im Film ihr eigentliches Überinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt

den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examiner, doch ein zerstreuter.“ (Benjamin 1963: 48)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Walter Benjamin zwar den auratischen Verfall der Echtheit, Einzigartigkeit und Autorität eines Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und damit unter gegenwärtigen Produktionsbedingungen konstatiert, diesen Prozess jedoch nicht negativ wertet. Im Gegenteil, Massenkultur erfährt hier eine Aufwertung. Kunst erhält durch den Verlust ihres Kultwerts eine politische Dimension und kann, so Benjamin, in besonderen Fällen sogar „revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen“ (Benjamin 1963: 32) üben.

Onda Latina situiert sich in einer Zeit, in der die Demokratisierung von Kunst zur Ausprägung und Formierung ganzer Kultur- und Vergnügungsindustrien führt. Damit ist das Kunst- und Kulturfestival selbst Produkt einer ambivalenten Entwicklung, die einerseits einer breiten Öffentlichkeit den Zugang zur Kunstrezeption eröffnet, andererseits Kunst der herrschenden Marktlogik unterordnet. Benjamin thematisiert vor allem die Chancen, die die massenhafte Reproduktion von Kunst eröffnet. Onda Latina möchte zeitgenössische lateinamerikanische Kunst möglichst vielen ÖsterreicherInnen vermitteln und steht damit per definitionem für einen breiten demokratischen Zugang, der notwendige Voraussetzung einer weit reichenden kritischen Bewusstseinsarbeit ist. Die KonsumentInnen sollen zur differenzierten Reflexion und Auseinandersetzung mit den vielfältigen Realitäten Lateinamerikas angeregt werden.

Die von Benjamin beschriebenen Veränderungen sind Voraussetzung für die Organisation eines Festivals wie Onda Latina. So ist für die Darbietung lateinamerikanischer Kunst in Österreich die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken unbedingt erforderlich. Darüber hinaus baut das Festival auf dem Ausbau der Infrastruktur und des Transportwesens auf, um Kunstwerke verschicken zu können und lateinamerikanische KünstlerInnen nach Österreich einzuladen.

Obwohl sich Onda Latina vor allem durch jene Veranstaltungen auszeichnet, denen ein gewisser politischer Charakter gemein ist und die sich, wie Benjamin argumentieren würde, über ihren Ausstellungswert definieren, so finden sich dennoch folkloristische Darbietungen im Repertoire des

Festivals, bei denen eher der Kultwert im Vordergrund steht. Die vollständige Ablösung des Kultwerts durch den Ausstellungswert, wie von Benjamin konstatiert, bestätigt sich hier nicht. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Entwicklung, die ich als Transformation des Kultwertes in den Ausstellungswert bezeichnen möchte. Zieht man folkloristische Darbietungen als Beispiel heran, so erfüllen diese in anderen Kontexten womöglich eine gewisse Kultfunktion. In der Adaption für den Markt, sei es für TouristInnen oder BesucherInnen des Festivals Onda Latina, wird der Kultwert der Folklore nebensächlich, da er für die RezipientInnen keine oder eine andere Bedeutung hat. Die Entfremdung einer Darbietung aus ihren kulturellen Zusammenhängen und ihrer traditionellen Einbettung führt zu einer Transformation des Kultwertes, der in anderen Kontexten als Ausstellungswert wahrgenommen wird.

Das von Benjamin als zerstreut charakterisierte Rezeptionsverhalten der Menschen lässt sich anhand der Musikveranstaltungen des Festivals nachvollziehen, da für die BesucherInnen der Konzerte meist Unterhaltung und gute Stimmung im Vordergrund stehen.¹ Obwohl sich viele der Musikgruppen durch explizit politische Texte und einen sozialkritischen Anspruch auszeichnen, scheint eine konzentrierte, tiefgehende Auseinandersetzung mit den Botschaften der Texte alleine wegen vorhandener Sprachbarrieren erschwert bzw. verunmöglicht. Chancen zur intensiveren Reflexion eröffnen sich bestenfalls nach einem Konzert durch die technischen Möglichkeiten einer CD, die das Konzert ins Wohnzimmer holen und zu jeder beliebigen Zeit reproduzieren. So kommen auch jene in den Genuss der Musik, denen Zeit oder Geld fehlt, Onda Latina selbst zu besuchen. *Merchandising* ist in diesem Zusammenhang durchaus als ein Weg zur Demokratisierung von Kunst zu verstehen, insofern, als es vielen Menschen den Zugang zur Kunstrezeption eröffnet. Andererseits wirft die marktförmige Ausrichtung von Kunst viele Widersprüchlichkeiten und Problematiken auf, die Benjamins Kollege und Kritiker Theodor W. Adorno eine kulturpessimistische Sichtweise entwickeln ließen.

4. Theodor W. Adorno: Der Fetischcharakter der Kunst – die Kulturindustrie als Verblendungszusammenhang?

Frühe Kritik an den Thesen Walter Benjamins übte der deutsche Philosoph, Soziologe und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno, der in seinem Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) die moderne kapitalistische Rezeption und Konsumation von massenkulturellen Produkten als verdinglichten, entfremdeten und fetischierten Prozess begreift. Massenkulturelle Kunst verliert nach Adorno ihr emanzipatorisches Potential.

Adorno steht in der Denktradition der postmarxistischen Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, deren Vertreter (neben Adorno auch Max Horkheimer, Walter Benjamin und Herbert Marcuse) in ihrer Auseinandersetzung mit dem „Phänomen Massenkultur“ eine kulturpessimistische Sichtweise entwickelten: „Ausgehend vom Wissen um die mögliche manipulative und kontrollierende Wirkung von Massenmedien wurde Massenkultur von der Frankfurter Schule als grundsätzlich negativ bewertet: Die in modernen kapitalistischen Gesellschaften durch Industrialisierung und Kommerzialisierung entstandene Massenkultur wurde aufgrund des Warencharakters ihrer Produkte als ideologisches Instrument der Manipulation der unterdrückten Klasse durch die herrschende Klasse betrachtet. Diese Theorie wurde auf alle populkulturellen Formen und Praktiken bezogen, so daß jede Form kultureller Produktion automatisch und ausschließlich als profit- und marktorientiert galt und jede Art von Konsum Formen von individueller Aneignung, sei es im Sinn von *pleasure* oder als Widerstand, prinzipiell unmöglich machte.“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 36f.)

Der Kulturpessimismus der Frankfurter Schule ist Gegenstand heftiger Kontroversen. Vor allem die britischen *Cultural Studies* üben heftige Kritik am vermeintlichen Kulturelitarismus der Kritischen Theorie.

Theodor W. Adorno analysiert, wie bereits angedeutet, in seinen kunstphilosophischen Werken *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) und die *Ästhetische Theorie* (1997 posthum erschienen) die Popularkultur unter einem kulturpessimistischen Blickwinkel und spricht von einem Verblendungszusammenhang der Kulturindustrie (vgl. Liessmann 1998: 153).

Popularkultur bezeichnet in diesem Zusammenhang die (Massen-)Kultur der Nicht-Eliten, die „nicht nur das Andere der Hochkultur, sondern auch das Andere historisch entfernter, nicht-elitärer Kulturformen, an deren Entstehung das ‚Volk‘ auf unmittelbare Weise Anteil hatte“, (Lutter/Reisenleitner 2002: 47) repräsentiert und umfasst.

Woraus resultiert Adornos konsequente und radikale Geringschätzung und Abwertung von Popularkultur?

In seiner *Ästhetischen Theorie* charakterisiert Adorno das Kunstwerk aufgrund seiner formalen Struktur, seiner Form, als einzigartig und besonders. Das Kunstwerk, so Adorno, sei auf Wahrheit und Erkenntnis aus. Dieser Ausdruck von Wahrheit offenbare sich im Gegensatz zu diskursiven Disziplinen, wie der Philosophie, nicht im begrifflichen Denken, sondern in der Form des Kunstwerks (Liessmann 1998: 146). „Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.“ (Adorno 1997: 419)

Die objektive Wahrheit des Kunstwerks ist nach Adorno jedoch nicht wissenschaftlich, moralisch oder ideologisch geprägt, sondern könne die „Defizite des rationalen Denkens kompensieren“ (Liessmann 2001). Die Grenzen des rationalen Denkens, das an Begriffe gebunden ist und damit über eine begrenzte Aussagekraft verfügt, können durch die einzigartige Formensprache der Kunst überwunden werden. Nicht in einfachen plakativen Aussagen oder in der Instrumentalisierung von Kunst für politische und ideologische Zwecke zeigt sich die Fähigkeit von Kunst zur Kritik an der Gesellschaft, sondern im Rätselcharakter ihrer Formensprache.

Um ihrem Wahrheitsanspruch gerecht zu werden, muss Kunst Distanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit wahren. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks kann laut Adorno nur verstanden werden, wenn man sich voll und ganz auf das Kunstwerk, seine Struktur und Form, einlässt, sich damit auseinandersetzt und es philosophisch interpretiert. Der Rätselcharakter verhindert, dass ein Kunstwerk „zu Ende interpretiert“ werden kann und eröffnet so verschiedene, mehrdeutige Zugänge zur Erschließung des Inhalts. Diese *Polysemie* (Sieder 2004: 31) fordert von den Betrachtenden einen Akt der Anstrengung, der weder Genuss und Entspannung noch Unterhaltung und Freizeitgestaltung ist, sondern eine geistige und emotionale Anstren-

gung darstellt (Liessmann 2001). Je rätselhafter, uneindeutiger und abgeriegelter ein Kunstwerk ist, desto radikaler ist seine Botschaft. „Was immer sich in einem Kunstwerk ausdrückt, kann anders nicht gesagt werden. Könnte es anders gesagt werden, erübrigte sich das Kunstwerk. Wann immer die Kunstwerke durch den Hinweis auf ihren Wahrheitsgehalt legitimiert werden sollen, darf diese Wahrheit nicht die begrifflicher, rationaler, diskursiver Erkenntnis sein, noch dürfen die Kunstwerke bloßes Abbild, Illustration einer These, Unterstützung einer außerästhetischen, philosophischen, religiösen oder politischen Wahrheit sein: Sie machten sich sonst überflüssig.“ (Liessmann 1998: 147).

Politische Kunst, die aktiv mit sozialkritischem Inhalt versehen wird, also durch eine bewusste Politisierung durch den Künstler oder die Künstlerin gekennzeichnet ist, verliert folglich ihren Anspruch, Ausdruck von Wahrheit zu sein, verliert die Distanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, ihre Autonomie und somit die Chance, zu einer „kritischen Instanz“ zu werden (Liessmann 1998: 148). Denn die Autonomie und damit die Kritikfähigkeit der Kunst ist nur dann gewährleistet, wenn sie sich „keinen äußerlich-funktionalen Zwängen“ (Schweppenhäuser 1996: 128) beugt.

„Die Erkenntnisfunktion, die Adorno authentischer Kunst [...] zuschreibt, gründet sich auf deren Vermögen, vom System der verwalteten Welt noch unreglementierte Erfahrungen zu machen und zur Sprache zu bringen. Das, was dem identifizierenden, auf die bloße Verdoppelung des Nun-einmal-so-Seienden fixierten begrifflichen Denken der Wissenschaften abgeht, soll Kunst gleichsam noch einmal retten. Sie wird damit zu einer Art Kontrapunkt [...] der alles beherrschenden Kultur- und Vergnügungsindustrie, die gleichermaßen nur den bestehenden gesellschaftlichen Zustand durch dessen Verdoppelung verewigt. Während ideologische Massensteuerung die bereits formierten Mentalitäten noch einmal für ihre Zwecke zurechtet, wodurch auf seiten der Adressaten jeder kritische Gedanke an mögliche Alternativen nichtig wird, lässt Kunst, dort wo sie exakte Phantasie ins Spiel bringt, noch etwas von der Utopie einer besseren Welt ahnen.“ (Kurt Lenk, zitiert nach Schweppenhäuser 1996: 135f.)

Die „alles beherrschende Kultur- und Vergnügungsindustrie“ kritisiert Adorno in seinem 1983 in Reaktion auf Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1963) erschienenen

Werk *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1956, 1958) als Verblendung des Menschen.

Die Produktionstechnologien des modernen Kapitalismus degradieren, so Adorno, Kunst zur Ware und machen aus dem Kunstwerk einen Fetisch. Der von Sigmund Freud entlehnte Begriff des Fetisch bezeichnet in diesem Zusammenhang den Prozess der Verdinglichung, der Resultat einer Interessensverschiebung ist: Nicht mehr das Kunstwerk und die Erfassung seines Wahrheitsgehalts stehen im Mittelpunkt des Interesses, sondern seine Fetische. Im kapitalistischen Konsumwahn wendet sich das Begehren der Masse vom Kunstwerk ab und projiziert sich auf dessen „Begleiterscheinungen“, wie die Entstehung von Starkult, die Konstitution einer Szene, den CD-Player oder die Kommunikation über das Kunstwerk (Liessmann 2001).

Die moderne Kulturindustrie ermöglicht jedem Menschen den Konsum von Kunst, jederzeit, überall. Während Walter Benjamin dies als Demokratisierung der Kunst positiv wertet, fällt Adornos Urteil vernichtend aus: Durch den Fetischcharakter werden die Menschen der Auseinandersetzung mit der inhärenten Wahrheit des Kunstwerks beraubt, die gleichzeitig Ausdruck und Kritik gesellschaftlicher Realitäten ist. Ein allgemeiner Verblendungszusammenhang sei die Folge, eine Manipulation der Massen und die Verunmöglichung kritischer Reflexionen über die Gesellschaft. Die Kulturindustrie sei nichts anderes als „Massenbetrug“: „Während scheinbar das Kunstwerk durch sinnliche Attraktion dem Konsumenten in Leibnähe rückt, wird es ihm entfremdet: zur Ware, die ihm gehört und die er ohne Unterlaß zu verlieren fürchtet.“ (Adorno 1997: 27) Nur jene Künstler und Künstlerinnen, die keinerlei Kompromisse an den Markt eingehen und konsequent die einzigartige und radikale Formensprache der Kunst weiterentwickeln, also den Rätselcharakter der Kunst bewahren, können der Verdinglichung entgehen.

Theodor W. Adorno wird von seinen KritikerInnen immer wieder vorgeworfen, den Menschen ihre letzten Freuden und Genussmöglichkeiten zu rauben. Dies war, so Johann Dvořák, jedoch nicht die Intention Adornos: „Kunst mag unterhaltend sein (und sie ist es ja auch), jedoch soll sie keineswegs die Menschen über das schlechte Dasein hinweg trösten und sie dazu bewegen, sich mit dem Gegebenen abzufinden; sie soll Stachel im Fleisch der Gesellschaft sein.“ (Dvořák 2005: 146) Die moderne Kulturindustrie des Kapitalismus, die auf den massenhaften Konsum von Kunst als Vergnü-

gen und Fetisch abzielt und damit die (gesellschaftlich erzeugte) Verdummung des Menschen propagiert, wird diesem Postulat nicht gerecht.

Das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina zeichnet sich durch ein breitgefächertes Spektrum zeitgenössischer lateinamerikanischer Kunst aus, das es sehr unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern ermöglicht, ihre Werke einer österreichischen Öffentlichkeit zu präsentieren und damit einen Einblick in die aktuellen Strömungen ihrer Kunst- und Kulturszene zu geben. Dementsprechend pluralistisch sind die einzelnen Veranstaltungen des Festivals zu begreifen, wenn auch allen eine gewisse gesellschaftskritische und politische Implikation gemein ist – schließlich will Onda Latina aktuelle politische, ökonomische, soziale und gesellschaftliche Realitäten Lateinamerikas und der Karibik vermitteln. Die Schwierigkeit, Onda Latina als kohärentes Ganzes zu fassen, erschwert die Anwendung Adornos Theorie auf das Festival. Generalisierende Aussagen über den Rätselcharakter der präsentierten Kunstwerke erscheinen ob deren Vielfalt und Unterschiedlichkeit verkürzt und unzulänglich. Dennoch manifestiert sich auch hier die Widersprüchlichkeit des Festivals, das aufgrund seiner Warenförmigkeit per definitionem Teil der „alles beherrschenden Kultur- und Vergnügungsindustrie“ ist, die Adorno aufgrund ihres manipulativen Charakters kritisiert und der er jegliches emanzipatorisches Potential abspricht. Als fremdbestimmtes „Produkt“ unterliegt Onda Latina den Prinzipien und Regularien des Marktes, ist abhängig von Förderbedingungen und dem Interesse bzw. der Kaufkraft der österreichischen Bevölkerung. Dessen ungeachtet positioniert sich Onda Latina abseits des Mainstreams und will kritische Bewusstseinsarbeit leisten sowie jener Verblendung des Menschen entgegenwirken, die Adorno der modernen Kulturindustrie zuschreibt. Kritischer Dialog und politische Diskussion sollen durch die Fokussierung auf politische, sozialkritische Kunst ermöglicht und das Publikum damit zur Reflexion angeregt werden. Während Adorno die Schaffung eines Raumes zur intensiven, kritischen und tiefgehend Auseinandersetzung mit der Thematik bzw. der inhärenten Wirklichkeit der Kunstwerke sehr befürworten würde, stünde er einer aktiv politisierten Kunst sehr kritisch bis ablehnend gegenüber. Die sozialkritischen und politischen Texte des Mestizo-Rock beispielsweise würde Adorno vermutlich als plakative Instrumentalisierung von Kunst für ideologische Zwecke denunzieren, die durch ihre fehlende Dis-

tanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ihre Autonomie und damit ihre eigentliche Kritikfähigkeit verlieren.

Onda Latina sieht sich selbst durchaus als der von Adorno postulierte „Stachel im Fleisch der Gesellschaft“, die dem Festival inhärenten Widersprüchlichkeiten lassen sich jedoch auch hier nicht auflösen.

5. Herbert Marcuse: Kunst als Möglichkeit zur Befreiung?

Während die britischen *Cultural Studies*, auf die ich an späterer Stelle eingehen werde, Adornos kulturpessimistische Sichtweise auf die Gesellschaft kritisieren und der massenhaften Konsumtion von Kunst durchaus Positives abgewinnen, teilt Herbert Marcuse, der ebenso wie Adorno zu den Vertretern des Frankfurter Instituts für Sozialforschung zählt, Adornos Verständnis von Kunst in einigen Aspekten.

Marcuse sieht Kunst ähnlich wie Adorno als alternative Kommunikationsform, die das Potential besitzt, „die bedrückende Herrschaft der etablierten Sprache und Vorstellungen über Geist und Körper des Menschen zu durchbrechen – eine Sprache und Vorstellungswelt, die längst zum Mittel von Kontrolle, Indoktrination und Betrug geworden sind“ (Marcuse 1987: 81). Kunst besitze das Potential einer „möglichen Befreiung.“ Dies ist, so Marcuse, freilich nur Schein, doch sofern sich die Kunst dieses Scheins bewusst ist, erschließt sich eine neue Wirklichkeit, gleichsam die Utopie einer gerechteren Welt. Kunst bildet die Wirklichkeit nicht nur mimetisch ab, sondern verwandelt diese in einen Schein. „Und in eben dieser Transfiguration bewahrt und *transzendiert* Kunst ihren Klassencharakter – transzendiert ihn nicht in Richtung auf ein Reich bloßer Fiktion und Phantasie, sondern auf ein Universum konkreter Möglichkeiten.“ (Marcuse 1987: 89) In dieser künstlerischen Entfremdung mit ihrem unwirklichen, illusionären Charakter liegt nach Marcuse die „subversive Wahrheit der Kunst“ (Marcuse 1987: 98). Durch ihre ästhetische Form und vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten bricht Kunst mit dem „vertrauten Kontext des Wahrnehmens und Verstehens, der sinnlichen Gewißheit und der Vernunft, in dem Mensch und Natur befangen sind“ (Marcuse 1987: 98) und eröffnet neue Dimensionen des Daseins.

Marcuse sieht das politische Potential von Kunst folglich in ihrer ästhetischen Form manifestiert. Voraussetzung für die Entfaltung ihres politischen oder sogar revolutionären Charakters ist eine gewisse Autonomie gegenüber gesellschaftlichen Verhältnissen. Kraft ihrer Fähigkeit zur *Transzendenz* protestiert revolutionäre, *authentische* Kunst gegen die bestehende Realität und zeichnet ein „Bild der Befreiung“ (Marcuse 1987: 196). Revolutionär wird Kunst jedoch nicht durch ihre direkte, unmittelbare Instrumentalisierung „für die Revolution“ (Marcuse 1987: 197), sondern durch ihre Fähigkeit zur künstlerischen Entfremdung und Transzendenz, die gerade diese Instrumentalisierung und Trivialisierung vermeidet. Durch seine ästhetisch formale Gestaltetheit löst sich das Kunstwerk von jeglicher Unmittelbarkeit, wächst über die unmittelbare Wirklichkeit hinaus und erschüttert damit „die verdinglichte Objektivität der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse und eröffnet eine neue Erfahrungsdimension: die Wiedergeburt der rebellischen Subjektivität. Und in dieser Dimension vollzieht sich, auf der Grundlage der ästhetischen Sublimierung, eine *Entsublimierung* in der Erfahrung der einzelnen, in ihrem Fühlen, Urteilen und Denken, eine Schwächung der herrschenden Normen, Bedürfnisse und Werte. Trotz all ihrer affirmativ-ideologischen Züge bleibt die Kunst eine Kraft des Widerstands“ (Marcuse 1987: 202). Dieser Abschnitt aus Marcuses Essay *Die Permanenz der Kunst* (1987) enthält mehrere interessante Aussagen.

Zum einen unterscheidet Marcuse zwischen der affirmativ-ideologischen Seite von Kunst und ihrer kritischen, revolutionären, negierenden Funktion (Marcuse 1987: 201ff.). Erstere verweist u.a. auf den engen Zusammenhang zwischen Ästhetik und dem Gesetz des Schönen (Marcuse 1987: 235ff.). Marcuse erkennt in der Idee des Schönen ein radikales politisches Potential und positioniert sich damit klar gegen die marxistische Ästhetik, die das Schöne als „zentrale Kategorie ‚bürgerlicher‘ Ästhetik“ (Marcuse 1987: 235) scharf kritisierte. Im Lustprinzip des Schönen liege, so Marcuse, seine Subversivität: „Damit [als Repräsentant des Lustprinzips, Anm.] rebelliert es gegen das herrschende Realitätsprinzip. Im Kunstwerk spricht das Schöne die befreiende Sprache, beschwört die befreienden Bilder der Unterwerfung des Todes und der Zerstörung unter den Willen zum Leben. Das ist das emanzipatorische Element in der ästhetischen Affirmation. [...] Das vollendete Kunstwerk bewahrt die Erinnerung an den Augenblick des Genusses. Und das Kunstwerk ist schön in dem Maße, wie es seine eige-

ne Ordnung der Realität gegenüberstellt – seine nicht repressive Ordnung, in der selbst der Fluch noch im Namen des Eros gesprochen wird. [...] Das Schöne gehört zum Bild der Befreiung.“ (Marcuse 1987: 235f.)

Durch die ästhetische Sublimierung (Marcuse 1987: 201), also die künstlerische Überhöhung der Wirklichkeit, wird die Möglichkeit, der Schein, die Hoffnung einer anderen Wirklichkeit aufgezeigt und das „Realitätsmonopol“ unserer Gesellschaft durchbrochen. Dadurch wird „die in der Kunst gestaltete Welt als Wirklichkeit anerkannt, die in der realen Welt unterdrückt und verfälscht ist“ (Marcuse 1987: 201). Die Menschen werden von ihrem „funktionalen Dasein und Verhalten in der Gesellschaft entfremdet“. Erst durch diese Entfremdung wird Erkenntnisgewinn möglich; in ihr offenbaren sich Wahrheit, Authentizität und Widerständigkeit der Kunst (Marcuse 1987: 202ff.).

Marcuse unterscheidet weiters zwischen authentischer Kunst und Anti-Kunst. Anti-Kunst bleibt nach Marcuse im Stadium der bloßen mimetischen Nachbildung der Wirklichkeit stecken. Sie vermag zwar, die Gesellschaft unmittelbar wiederzuspiegeln, negiert sich jedoch von Anfang an selbst (Marcuse 1987: 227).

Interessant hierbei ist, dass Marcuse populärkulturelle Kunstformen, wie Rock-Musik und Guerilla-Theater, die für manch andere TheoretikerInnen als Inbegriff politischer Kunst gelten, wegen ihrer „unmittelbaren Lebensechtheit“ unter dem Begriff Anti-Kunst subsummiert: „Zweifellos gibt es Rebellion im Guerilla-Theater, in den Dichtungen der „free press“, in der Rock-Musik – aber sie bleibt künstlerisch ohne die negierende Kraft von Kunst. In dem Maße, wie sie sich zum Teil des wirklichen Lebens macht, verliert sie ihre Transzendenz, kraft derer Kunst der etablierten Ordnung entgegengesetzt ist – sie bleibt dieser Ordnung immanent, eindimensional und unterliegt so dieser Ordnung. Ihre unmittelbare „Lebensechtheit“ zerstört diese Anti-Kunst und ihren Appell.“ (Marcuse 1987: 101)

Die Antwort auf die Frage nach dem Potential gesellschaftlicher Praxis von Kunst scheint für Marcuse klar: „Die Spannung zwischen Kunst und Revolution scheint unüberwindlich. Kunst selbst kann in der Praxis die Wirklichkeit nicht verändern, und sie kann sich auch nicht den tatsächlichen Erfordernissen der Revolution unterwerfen, ohne sich selbst zu verleugnen.“ (Marcuse 1987: 113) Die Aufgabe der Kunst sei ein permanenter ästhetischer Umsturz, eine politische Kritik innerhalb ihrer ästhe-

tischen Form, nicht jedoch eine aktive Beteiligung an der Veränderung gesellschaftspolitischer Verhältnisse.

Wie würde Marcuse Onda Latina beurteilen?

Hätte Onda Latina den Anspruch, aktiv an der Veränderung gesellschaftlicher Wirklichkeiten mitzuwirken, sei es beispielsweise zur Verbesserung der Lebensbedingungen von Menschen (oder KünstlerInnen) in Lateinamerika oder zur Veränderung des Konsumverhaltens der österreichischen Bevölkerung, so würde Marcuse diese Ambition negieren und konstatieren, dass dies weder die Aufgabe von Kunst sei noch ihrem eigentlichen Potential entspräche, durch ästhetische Sublimierung die Utopie einer besseren, gerechteren Welt zu schaffen. Da jedoch kritische Bewusstseinsbildung den erklärten Zielen des Festivals eher entspricht als eine aktive Beteiligung an gesamtgesellschaftlichen Umwälzungen, könnte hier selbst Marcuse nichts dagegen einwenden, solange die Bewusstwerdungsprozesse durch die ästhetische Form der Kunstwerke in Gang gesetzt werden. In ihrer Fähigkeit zur Transzendenz, zur künstlerischen Überhöhung der Wirklichkeit und in ihrer revolutionären ästhetischen Formensprache besitzen Kunstwerke das Potential, den Betrachtenden das Bild eines alternativen, befreiten gesellschaftlichen Daseins zu zeichnen. Auch Marcuse illustriert die Bedeutung einer autonomen Kunst, die eine gewisse Distanz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit wahrt, für den Erkenntnisgewinn der Betrachtenden. So sollte auch Onda Latina nicht bei der bloßen mimetischen Widerspiegelung der Realität verharren, sondern einen utopischen Gegenentwurf inszenieren, der die Menschen von ihrer Wirklichkeit entfremdet und so subversiv revolutionär wirkt. Es stellt sich jedoch das Problem der Beurteilung: Die eine Utopie oder Metabotschaft, die sich wie ein roter Faden quer durch alle Veranstaltungen und Kunstrichtungen zieht, fehlt. Daraus ergibt sich andererseits die Chance für eine Vielzahl subjektiver Utopien, die sich durch ihre Vielfältigkeit und Individualität auszeichnen. Ob diese die gleiche subversive und revolutionäre Kraft entfalten können wie eine kollektive, sei dahingestellt.

6. *Cultural Studies*: Macht und Widerstand – das subversive Potential von Popularkultur

Während die bisher vorgestellten Theoretiker eher einem kulturpessimistischen Kunstdiskurs zuzuordnen sind, der die dem Kapitalismus inhärente massenhafte (Re)Produktion von Kunst unter dem Aspekt der daraus resultierenden Verdinglichung und Zerstörung des eigentlichen politischen Potentials von Kunst und damit einer Verblendung der Menschen analysiert, stehen die britischen *Cultural Studies* für einen dazu konträren, kulturoptimistischen Zugang zur Thematik.

Cultural Studies definieren sich nicht als wissenschaftliche Disziplin, sondern als politisches Projekt und intellektuelle Praxis (vgl. Lutter/Reisenleitner 2002: 10), die in ihrer Auseinandersetzung mit Kultur im Sinne eines *whole way of life* (Raymond Williams zitiert nach Lutter/Reisenleitner 2002: 10) vom bildungsbürgerlich konnotierten Begriff der Hoch- oder Elitärkultur absehen und das Alltagsleben der Menschen (*everyday life*) und ihre kulturelle Praxis als „Vielzahl bestehender und möglicher Lebensformen, ihrer Organisations- und Kommunikationsformen“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 10) fassen. Der Enthierarchisierung des Kulturbegriffes folgt eine Konzentration auf massen- und popularkulturelle Phänomene, die primär unter dem Aspekt der Sinnfindung und Bedeutungskonstruktion analysiert werden (vgl. Sieder 2004: 25). Die von zentralen TheoretikerInnen der Kulturwissenschaften vorgenommenen Definitionen von Kultur als „soziale Zirkulation von Bedeutungen“ (John Fiske zitiert nach Sieder 2004: 18) oder als „Kampf um Bedeutungen“ (Pierre Bourdieu zitiert nach Sieder 2004: 18) zeugen vom Stellenwert der Kategorie der Bedeutungsproduktion innerhalb der *Cultural Studies*.

„An die Stelle des universalen ‚Geistes‘ der idealistischen Geisteswissenschaften tritt also Bedeutung oder Sinn, doch kein universaler, allen Menschen gemeinsamer Sinn, sondern ein an das Handeln situierter und determinierter Akteure gebundener Sinn. ‚Situierter‘ und ‚determiniert‘ meint, dass sich die Akteure in je und je spezifischen Lagen befinden, die mit bestimmen, welcher Sinn mit Handlungen, Gegenständen, Erlebnissen und Erfahrungen verbunden wird. An die Stelle eines universalen Geistes tritt also ein partikularistischer, perspektivischer und interaktionell hergestellter Sinn. Er wird von den Akteuren in jeder Kommunikation, in jeder Schöp-

fung eines Artefakts, im Lesen eines Textes, im Abschluss eines Geschäftes, etc. produziert.“ (Sieder 2004: 18)

Kultur im Sinne der *Cultural Studies* ist demnach ein „Bedeutungs-System, welches die Akteure mit Zeichen, Symbolen, Begriffen und Deutungsmustern ausstattet, die ihr soziales Handeln motivieren, orientieren und reglementieren“ (Sieder 2004: 26).

Im Gegensatz zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule gehen die britischen *Cultural Studies* in ihrer Analyse der kapitalistischen Kunst- und Kulturindustrie davon aus, dass Bedeutungen (z.B. eines Kunstwerks) nicht (nur) a priori festgelegt werden bzw. sich im Kunstwerk oder Massenmedium an sich manifestieren, sondern im Feld der Kultur oder – um mit Antonio Gramsci zu sprechen – in der Zivilgesellschaft ausgehandelt werden. *Cultural Studies* fragen danach, „wer den Produkten der Kulturindustrie (die dann gekauft werden) ihre Bedeutung verleiht – kein technologischer Zwang privilegiert Rap gegenüber Mozart“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 52).

6.1 Stuart Hall: *Encoding and Decoding in Television*

Discourse

Der britische Soziologe Stuart Hall, neben Raymond Williams und E.P. Thompson einer der Gründerväter der *Cultural Studies*, entwickelte in seinem Essay *Encoding and Decoding in Television Discourse* (1973) ein Modell der Kommunikation (Lutter/Reisenleitner 2002: 63f.). Dieses diente ihm als Analyseinstrument zur Erforschung und Typologisierung der massenmedialen Rezeptionshaltung von Menschen in einer Gesellschaft. Hall geht von vielfältigen Möglichkeiten der Interpretation eines Mediums aus. Diese sind logische Konsequenz der Vieldeutigkeit von Bedeutungen, „die aus der Divergenz zwischen den Absichten der Produzenten und dem Gebrauch des Mediums entstehen“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 63). Daraus ergibt sich jedoch keine Beliebigkeit der Interpretation, da Bedeutungen durch Ideologie hierarchisch strukturiert sind: „Es gibt eine ‚dominant-hegemoniale‘ Position, die eine ‚bevorzugte Lesart‘ produziert (*preferred reading*), also die von den Produzenten konnotierte Bedeutung. Durch die Überdeterminierung des Decodierungsprozesses gibt es jedoch auch Lesarten, die zwar die dominante Position im Grunde akzeptieren, aber an ihre eigenen Verhältnisse anpassen (*negotiated reading*) und solche, die die Nachricht völlig an ihre eigene Sicht der Welt (aus der sozialen Position der Unterdrückten) angleichen

(*oppositional meaning*).“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 63) Daraus ergibt sich für Hall die Möglichkeit, „Dominanz und Subversion innerhalb eines ideologiekritischen Rahmens zuzulassen“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 63).

In Anlehnung an Stuart Halls Kommunikationsmodell erfährt Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und massenhaften Verbreitung im Zeichen des Kapitalismus wohl eine gewisse Verdinglichung, aber keine generalisierbare Abwertung, da Bedeutung zu einem signifikanten Teil erst durch die und in der Rezeption der KonsumentInnen ausgehandelt, produziert und angeeignet wird. Dies widerspricht der Annahme, dass der objektive Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks diesem immanent ist und im Wesentlichen unabhängig von den Intentionen, Prägungen und dem sozialen Kontext des Künstlers oder der Künstlerin bzw. der Aneignung durch die RezipientInnen existiert. Durch die verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation eines Kunstwerks wird die Auseinandersetzung mit den verschiedenen, an einem Kunst- oder Kulturprozess beteiligten AkteurInnen relevant. Es skizziert sich ein Spannungsdreieck zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und RezipientIn, das der deutsche Philosoph Max Bense auch als Kommunikationsfeld bezeichnet, „in dem Mitteilungen, Informationen durch die spezifischen Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung transportiert werden“ (Liessmann/Zenaty 1990: 104).

Im Zuge des Kodierungsprozesses wird dem Kunstwerk vom Künstler oder der Künstlerin Bedeutung eingeschrieben. Die bewusste Politisierung eines Kunstwerks ist eine Möglichkeit, Bedeutung aktiv zu generieren. In vielen Fällen geschieht dies jedoch wesentlich subtiler. Der Prozess des Kunstschaffens findet nicht in einem Vakuum statt, fern von jeglicher gesellschaftlicher Implikation. Durch die Einbettung der KünstlerInnen in gesellschaftliche Zusammenhänge erfolgt Bedeutungsproduktion alleine durch die Tatsache, dass sie sich nicht losgelöst von persönlichen und gesellschaftlichen Wertvorstellungen und Erfahrungen sowie ihrem jeweiligen Hintergrund an Themen, Motive und Problematiken annähern können. Dementsprechend gibt es kein objektives, sondern nur situiertes Wissen.

Das Kunstwerk fungiert als Medium und Bedeutungsträger, ist also die Vermittlungsinstanz zwischen KünstlerInnen und RezipientInnen, wobei letzteren die Entschlüsselung, das *Decoding* der Botschaften, obliegt. Aufgrund der Vielzahl möglicher Lesarten ergeben sich unterschiedliche Aneign-

nungsmöglichkeiten für die RezipientInnen, in denen Subversion und Widerstand gegen herrschende Ideologien möglich wird.

6.2 John Fiske: Konsumation als widerständischer Akt?

John Fiske wird oftmals als „Gallionsfigur in einer Bewegung der *Cultural Studies*“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 67) bezeichnet. In seinem Werk *Reading the Popular* (1989) widmet sich Fiske der Rolle der RezipientInnen in der Bedeutungsproduktion und versucht, „durch Lesarten populärkultureller Phänomene und eine eklektizistische Interpretation theoretischer Konzepte die Vitalität und Kreativität von Popularkultur sowie ihre (begrenzte) politisch-emanzipatorische Komponente darzulegen. Er will zeigen, daß Menschen nicht einfach passiv Kultur als Ware konsumieren, sondern Bedeutungen, die ihnen in Warenform über Kulturprodukte angeboten werden, aktiv umarbeiten und daraus ihre eigene Konstruktion von sozialer Identität bilden“ (Lutter/Reisenleitner 2003: 7).

Fiske beschreibt das widersprüchliche Moment von Popularkultur als Resultat eines Konflikts, der aus der Aneignung hegemonial produzierter Ressourcen durch die Bevölkerung entsteht. „Die Kunst der Popularkultur besteht in der ‚Kunst, mit etwas auszukommen‘. Die Unterdrückung der Menschen bedeutet, daß sie die Ressourcen der Popularkultur nicht selbst herstellen können, daß sie aber ihre Kultur aus diesen Ressourcen hervorbringen. Waren schaffen einen ökonomischen Profit für ihre Produzenten und Händler, ihre kulturelle Funktion kann jedoch nicht adäquat aus der ökonomischen Funktion erklärt werden, wie sehr sie auch davon abhängen mag. [...] Alle Waren werden ebenso sehr aufgrund ihrer Bedeutungen, Identitäten und ihres Lustangebots gekauft wie aufgrund ihrer materiellen Funktion.“ (Fiske 2003: 17)

Fiske argumentiert den Zusammenhang von Popularkultur und hegemonialem System, „in unserem Fall also jenem des weißen, patriarchalen Kapitalismus“ (Fiske 2003: 15), indem er sie zueinander in Beziehung setzt. Popularkultur entsteht demnach direkt aus jenen Ressourcen, die von den Herrschenden hervorgebracht und bereitgestellt werden und diesen auch zu ökonomischem Profit verhelfen. Die RezipientInnen wählen aus den ihnen angebotenen Waren oder Texten, doch wenn diese „keine Ressourcen enthalten, aus denen die Leute eigene Bedeutungen ihrer sozialen Beziehungen und Identitäten machen können, so werden sie zurückgewiesen und werden

auf dem Markt scheitern. Sie werden nicht populär gemacht werden“ (Fiske 2003: 15). Mit „Texten“ bezeichnet Fiske jegliche Art poplarkultureller Phänomene, von Einkaufszentren über Schallplatten bis hin zu Jeans oder einem Poster Madonnas.

Populäre Texte sind solange fragmentiert und unvollständig, bis sie in Beziehung zur Gesellschaft und Alltagskultur der Menschen gesetzt werden. Erst in der Aneignung durch die Bevölkerung erhalten sie ihre vollständige, komplette Bedeutung und produzieren Lust (*pleasure*). Dies bedeutet, dass Texte keine „unabhängigen Bedeutungsstrukturen“ (Fiske 2003: 19) aufweisen, also nicht für sich stehen können, wovon beispielsweise Theodor W. Adorno oder die Kritische Theorie ausgehen. Fiske weist ebenfalls die Theorie von der Verdinglichung der Menschen im Kapitalismus zurück und argumentiert gegen eine Reduzierung der Bevölkerung auf verblendete, manipulierte Opfer (vgl. Fiske 2003: 20). Popularkultur, so Fiske, arbeite nicht nur für die Erhaltung der bestehenden Verhältnisse, sondern wirke ebenso als „ein Agent der Destabilisierung oder der Neuverteilung der Gewichtung von sozialer Macht zugunsten der Entmachteten“ (Fiske 2003: 20).

Popularkultureller Widerstand zeigt sich in unterschiedlichen Ausprägungen. So führt Fiske beispielsweise das Einkaufszentrum als Ort möglicher Subversion arbeitsloser Jugendlicher gegen das kapitalistische System an. Er konstruiert das Einkaufszentrum als einen Raum, „wo man ‚das System‘ austrickst, die Bilder, die Wärme und die Orte des Konsumismus in Anspruch nimmt, ohne irgendwelche der dort angebotenen Waren zu kaufen“ (Fiske 2003: 17).

In seiner Analyse des „Phänomens Madonna“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 67) beschreibt Fiske die Emanzipation weiblicher Fans von der herrschenden patriarchalen Identität. In der Rezeption der „Marke“ Madonna, die sich durch einen Bruch mit festgefahrenen Konventionen und einem patriarchal konstruierten Bild von Weiblichkeit auszeichnet, manifestiert sich Widerstand gegen die Festschreibung weiblicher Sexualität und damit, so Fiske, Subversion gegen das System (vgl. Fiske 2003: 103ff.).

„Konsumation wird zum Anti-System der Produktion, eine (individuelle) Taktik, durch die die Unterdrückten sich zur Wehr setzen. Das Konzept des Lustgewinns in diesem Prozeß der Umdeutung und subversiven Aneignung (*pleasure*) wurde zunehmend als Opposition zur Ideologie verstanden, und Fiske charakterisierte Popularkultur anhand ihrer Fähigkeit,

verbotene Lust durch subversive Aneignung zu generieren.“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 67)

Fiskes Theorie ist heftig umstritten. Kritik kommt auch aus den *Cultural Studies* selbst. Dem Kulturwissenschaftler wird vor allem eine Glorifizierung des Konsums als Ort möglichen Widerstands und Subversivität vorgeworfen, wodurch die Produktionsbedingungen außer Acht gelassen werden und auch die Frage nach den „ungleich verteilten Zugangschancen zu Konsumtion von Kultur“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 69) nicht oder nur unzureichend gestellt wird. Lutter und Reisenleitner heben die fehlende politische Kritik am Kapitalismus hervor: „Die Gefahr an der Zelebrierung der Subversivität im Konsum von Popularkultur ist, daß die Möglichkeit politischer Kritik verschwindet, wenn die Inhalte und Formen nicht mehr kritisierbar sind, da ohnehin nur ihre Aneignung durch die Konsumenten ausschlaggebend ist.“ (Lutter/Reisenleitner 2002: 69)

Onda Latina als massenkulturelles Phänomen und Ereignis zu betrachten, scheint aufgrund der bewussten Positionierung des Festivals abseits des kulturellen *Mainstreams* zu weit gegriffen. Dennoch lässt sich das erklärte Ziel des Festivals, eine möglichst breite Öffentlichkeit anzusprechen, durchaus als Bestrebung deuten, massenkulturelle Wirkung zu entfalten und neue Möglichkeiten und Perspektiven der Sinnfindung und Bedeutungskonstruktion aufzuzeigen. Onda Latina möchte kritische Bewusstseinsarbeit leisten und einen Raum zur differenzierten Auseinandersetzung mit den im Rahmen des Festivals aufgeworfenen Themen, Fragestellungen und Inhalten schaffen. „Bedeutung“ als wichtige Kategorie der *Cultural Studies* erhält auch hier einen zentralen Stellenwert. Den BesucherInnen des Festivals werden keine statischen, festgelegten und starren Wahrheiten aufgezwungen, die sie nur noch annehmen müssen, sondern eigene kritische Reflexionen zugestanden und forciert. Onda Latina eröffnet einen Raum des gegenseitigen Austauschs und kulturellen Dialogs zwischen den KünstlerInnen und den RezipientInnen und damit die Chance, Bedeutungen neu auszuhandeln. Nur allzu oft wird die Sichtweise der ÖsterreicherInnen von Lateinamerika durch (einseitige) mediale Berichterstattung geprägt und ein verkürztes, oftmals stereotypes Bild von Lateinamerika konstruiert. Onda Latina setzt einen Konterpunkt zur gängigen Repräsentationspraxis und verfolgt einen dezidiert politischen und

gesellschaftskritischen Anspruch. Im Dialog wird politische Sensibilisierung und nachhaltige Bewusstseinsbildung möglich.

Fiskes Konzept der Lustgewinne lässt sich nur zum Teil auf Onda Latina umlegen. Zum einen ist die lustvolle Auseinandersetzung mit und Aneignung von Texten und Bedeutungen durch die KonsumentInnen eine der zentralen Bestrebungen des Festivals. Onda Latina bedeutet auch Unterhaltung. Zum anderen reiht sich Onda Latina per definitionem nicht in jene Veranstaltungen ein, die vor allem dazu dienen, das Profitstreben der Mächtigen zu unterstützen und am Markt Mehrwert zu schaffen. Der Prozess der Umdeutung und subversiven Aneignung kann also nicht als Opposition zu Onda Latina als Produzentin der konsumierten Texte interpretiert werden, sondern als Subversion gegen das System an sich bzw. gegen die vorherrschende Repräsentation Lateinamerikas in österreichischen Kontexten.

Der Konsum der im Rahmen Onda Latinas angebotenen Veranstaltung ist notwendige Voraussetzung für politische Reflexionen und kritische Auseinandersetzungen, die so induziert werden. Obwohl das Festival primär ein Impuls zur nachhaltigen Bewusstseinsbildung in Österreich sein möchte, kann es sich seiner Marktförmigkeit und der damit verbundenen Konsumlogik nicht entziehen. Im Gegensatz zu den Theorien der Frankfurter Schule sehen die *Cultural Studies* darin nicht unbedingt einen Widerspruch.

7. Conclusio

Die im Rahmen dieses Beitrages angeführten theoretischen Zugänge decken ein breites Spektrum unterschiedlicher Theorien zu Kunst, Kultur und Ästhetik und deren Verschränkung mit Feldern der Philosophie, Politik und Ökonomie ab.

Von Lukács Diktum, die Kunst zeige den Menschen in seiner transzendentalen Obdachlosigkeit und sei darüber hinaus ein Ort zur Generierung von Utopien gegen die Kraft des Bestehenden, bis hin zu Fiskes postmoderner Deutung von Konsum als Ort möglicher Subversion ist es zweifelsohne ein weiter gedanklicher Weg. Gemeinsam haben die hier vorgestellten Theorien die Suche nach dem Widerständigen in der Kunst, das in der Massenkultur wie in der Konsumkultur unterzugehen droht. Wenngleich die Entfaltung und Ausweitung der massenhaften technischen Reproduktion

von Kunst die Gefahr der Trivialisierung und Verdinglichung evoziert, eröffnet sie gleichzeitig die Chance, Kunst zu demokratisieren, Öffentlichkeit zu schaffen und einer breiten, pluralistischen Masse den Zugang zur Kunstrezeption zu eröffnen. Eine Enthierarchisierung von Kunst, wie von den *Cultural Studies* postuliert, bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der Möglichkeit zur Bedeutungskonstruktion, Aneignung und Politisierung von Kunst durch die Bevölkerung auf der einen Seite und der Etablierung einer manipulativen Kultur- und Vergnügungsindustrie und einer damit einhergehenden Entpolitisierung, Fetischierung und Verblendung des Menschen auf der anderen. Vielleicht erfordern die veränderten Bedingungen der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Kunst eine radikale und umfassende Reflexion, Kritik und Neudefinition des Kunstbegriffes an sich.

Was „politische Kunst“ eigentlich ist, kann nicht gesagt werden. Die Vielfältigkeit der hier vorgestellten Theorien stellt die Sinnhaftigkeit des Versuchs, eine eindeutige, allgemeingültige, zusammenfassende Antwort auf die Frage nach dem politischen Potential von Kunst zu finden, von vornherein in Frage. Politisch ist der Blick, den KünstlerInnen, den die RezipientInnen dieser Kunstwerke auf die Realität legen.

Wie positioniert sich Onda Latina mit ihrem Anspruch, lateinamerikanische Realitäten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, innerhalb dieses Spannungsfeldes? Viele der im Rahmen von Onda Latina angebotenen Veranstaltungen entsprechen den Bedürfnissen des Kulturmarktes und versinnbildlichen das widersprüchliche Moment des Festivals zwischen Emanzipation und Anpassung, Widerständigkeit und Warenförmigkeit, Politik und Markt, Unabhängigkeit und Fremdbestimmung, Nord und Süd, Lateinamerika und Österreich.

Politisch und gesellschaftskritisch präsentiert sich das Festival zum Beispiel durch die starke Aufladung vieler Konzerte mit politischen Texten und sehr konkreten politischen Botschaften. Dies stellt sich vor den hier referierten Theorien wohl als eine Option dar, zu politischer Wirkung zu gelangen. Fraglich bleibt dennoch einiges daran. Kunst als Kraft der Entverdinglichung soll nach Lukács vor allem ein Gefühl im Menschen hervorrufen: Du sollst dein Leben ändern! Ob Onda Latina ihrer kathartischen Funktion gerecht wird, kann nicht beantwortet werden. Wenngleich das Festival in der einen oder anderen Weise zweifelsohne Denk- und Bewusstseinsprozesse in den BesucherInnen, aber auch in den KünstlerInnen und Veranstal-

terInnen in Gang zu setzen vermag, so ist es dennoch zu bezweifeln, dass die RezipientInnen nach dem Konsum von Onda Latina ihr Leben von Grund auf in Frage stellen.

Meiner Meinung nach ist es für die weitere Auseinandersetzung mit Kunst in diesem *Journal für Entwicklungspolitik* ob der unzähligen Interpretations- und Deutungsmöglichkeiten sinnvoll, Kunst als Medium wahrzunehmen, das vielschichtige Bedeutungen transportiert. Folglich vermag politische Kunst Gefühle und Gedanken in Menschen zu erwecken sowie Bewusstseinsprozesse auf dialektische Weise in Gang zu setzen und zu unterstützen. Die Verantwortung der Umsetzung liegt jedoch primär bei den RezipientInnen selbst. Die Welt wird von aktiv handelnden Menschen verändert, die Kunst als Medium für ihre Zwecke einsetzen oder auch instrumentalisieren, von Kunst geleitet werden und eine künstlerische Utopie vor Augen haben können.

Kunst eröffnet neue Perspektiven, Möglichkeiten und Alternativen, die irritieren und verunsichern können, aber uns gleichzeitig die Chance bieten, eine ungewöhnliche, kritische, a-normale Sichtweise auf die Welt zu entwickeln und damit zu Erkenntnissen oder Handlungsspielräumen zu gelangen, die dem rationalen, diskursiven Denken verborgen bleiben. So kann Kunst befreiend wirken.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1997): *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1956, 1958): *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. In: Ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. 2., erweiterte Ausgabe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 9-45.

Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brenner, Karin (1990): *Theorie der Literaturgeschichte und Ästhetik bei Georg Lukács*. Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideologieggeschichte Band 10. Frankfurt am Main: Lang.

Dannemann, Rüdiger (1997): *Georg Lukács zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag.

Dannemann, Rüdiger (2002): *Verdinglichung, Warenfetischismus und die Ohnmacht der Demokratie*. Lukács' Verdinglichungstheorie als Kritik des neoliberalen Kapi-

- talismus. In: Benseler, Frank/Jung, Werner (Hg.): Lukács 2002. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 79-95.
- Dvořák, Johann (2005): Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne. Ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Lang.
- Fiske, John (2003): Lesarten des Populären. Cultural Studies Band 1. Wien: Löcker.
- jour fixe initiative berlin (2003): Einleitung. In: jour fixe initiative berlin (Hg.): Kunstwerk und Kritik. Münster: Unrast. <http://www.jourfixe.net/Aesthetikeinleitung.html>, 27.10.2006.
- Hegel, Georg Wilhelm F. (2005): Vorlesungen über Ästhetik 1826. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jung, Werner (o.J.): ‚Man kann über Lukács nicht hinausgehen‘. Leo Kofler und Georg Lukács. <http://www.lukacs-gesellschaft.de/forum/online/kofler.html>, 27.10.2006.
- Karner, Johanna (2004): Musik als Form der Kommunikation in Opposition und Widerstand. Wien: Diplomarbeit.
- Liessmann, Konrad Paul (1998): Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Liessmann, Konrad Paul (2001): Denken und Leben III. Annäherungen an die Philosophie des 20. Jahrhunderts in biographischen Skizzen. ORF-CD 640/ CD 3. Radio Österreich 1. Wien: ORF.
- Liessmann, Konrad Paul/Zenaty, Gerhard (1990): Das Hässliche und das Schöne. Einführung in die Philosophie der Kunst. In: Vom Denken. Einführung in die Philosophie. Wien: Braumüller, 99-112.
- Lukács Georg (1970): Geschichte und Klassenbewusstsein. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand. [Erstpublikation: 1923].
- Lukács Georg (1971): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand. [Erstpublikation: 1916].
- Lukács, Georg (1985): Schriften zur Literatursoziologie. Mit einer Einführung von Peter Ludz. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein.
- Lutter, Christina/Reisenleitner Markus (2002): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Löcker.
- Lutter, Christina/Reisenleitner Markus (2003): Vorwort. In: Fiske, John: Lesarten des Populären. Cultural Studies Band 1. Wien: Löcker, 7-9.
- Marcuse, Herbert (1987): Schriften 9. Konterrevolution und Revolte. Zeit-Messungen. Die Permanenz der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schweppenhäuser, Gerhard (1996): Theodor W. Adorno zur Einführung. Hamburg: Junius-Verlag.
- Sieder, Reinhard (2004): Kulturwissenschaften. Fragen und Theorien. Erste Annäherung. In: Lutter, Christina/Szöll si-Janze, Margit/Uhl, Heidemarie (Hg.): Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen. Querschnitte 15. Wien: StudienVerlag, 13-36.

Zettelbauer, Heidrun (2004): ‚Becoming a Body in Social Space ...‘ Der Körper als Analyseinstrument der historischen Frauen- und Geschlechterforschung. In: Lutter, Christina/Szöll si-Janze, Margit/Uhl, Heidemarie (Hg.): Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen. Querschnitte 15. Wien: StudienVerlag, 62-95.

Abstracts

In diesem Beitrag werden unterschiedliche Annäherungen an die Frage nach dem politischen Potential von Kunst vorgestellt und diskutiert. Unter Bezugnahme auf verschiedene Theoretiker und Kunstphilosophen des 20. Jahrhunderts und der Anwendung der vorgestellten Theorien auf das konkrete Praxisfeld Onda Latina sollen Kunst und Politik auf ihre Dialektik hin untersucht werden. Ist Kunst eine Kraft zur Kritik der Gesellschaft? Onda Latina situiert sich in einem Spannungsfeld zwischen Markt und Politik, Fremdbestimmung und Autonomie, Warenförmigkeit und Widerständigkeit. Stetige Selbstreflexion und die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit diesen Widersprüchen sind notwendig, um die Herausforderungen, die ein Kunst- und Kulturfestival wie Onda Latina mit sich bringt, anzunehmen.

This article discusses different approaches to questions on the political potential of art. In reference to various theorists and the attempt to apply the theories presented on Onda Latina the dialectics of art and politics shall be analyzed. Has art the power to criticize society? Onda Latina is situated within an area of conflict between market and politics, heteronomy and autonomy, commodity character and resistance. Constant self-reflection and the willingness to deal with these contradictions are necessary to cope with challenges being posed by an art & cultural festival like Onda Latina.

Sarah Funk
sarahfunk@hotmail.com

**MARIA DALHOFF, BRUNO EHLER, ANDREAS GEYER,
REINGARD HOFER, JOHANNA LINDNER, KRISTINA WILLEBRAND**
Grundzüge in Paulo Freires Werk
Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit

Paulo Freire gilt in der Pädagogik als eine der großen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, dessen Einfluss bis heute ungebrochen zu sein scheint. Im Folgenden sollen die grundlegenden Gedanken der *Pädagogik der Unterdrückten* (1990), eines seiner Hauptwerke, skizziert werden. Da Freires Konzepte in engem Zusammenhang mit seiner Biographie stehen, wird diese zunächst kurz nachgezeichnet.

Paulo Freire wurde 1921 in Recife im Nordosten Brasiliens geboren, studierte Rechtswissenschaften, wandte sich jedoch dann der Erwachsenenbildung zu und lehrte ab Mitte der 1950er Jahre Geschichte und Philosophie der Erziehung an der Universität von Recife (Wagner 2001: 17).

Anfang der 1960er Jahre wurden von der Regierung in Brasilien breit angelegte Alphabetisierungsprogramme gestartet, die auf einer von Freire entwickelten Methode beruhten, in deren Zentrum das Benennen und Begreifen der Welt mit dem Ziel, das eigene Handlungspotential zu erkennen, stand. Zwei Millionen Menschen sollten in 20.000 Kulturzirkeln Lesen und Schreiben lernen, was für sie die Möglichkeit bedeutete, das Wahlrecht in Anspruch nehmen zu können, von dem AnalphabetInnen ausgeschlossen waren (vgl. Freire Zentrum 2004).

Freires Alphabetisierungsmethode wurde nach dem Militärputsch des Militärs 1964 verboten. Nach zweieinhalb Monaten Haft musste Freire ins Exil nach Chile, wo er seine Arbeit fortsetzte. Er wurde international verstärkt wahrgenommen, fungierte als Berater für Bildungsfragen in Entwicklungsländern, beim Ökumenischen Rat der Kirchen in Genf und arbeitete mit verschiedenen internationalen Organisationen sowie einigen Regierungen peripherer Länder zusammen (vgl. Freire Zentrum 2004).

1980 konnte Freire nach Brasilien zurückkehren. Dort war er an verschiedenen Universitäten tätig, thematisierte in der Folge vor allem Umwelt, Globalisierung und Neoliberalismus, dessen Auswirkungen er besonders im Bereich der Bildung vehement kritisierte. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen. 1997 starb er in São Paulo (Wagner 2001: 17).

In Paulo Freires 1968 verfasstem Buch *Pädagogik der Unterdrückten*. Bildung als Praxis der Freiheit werden zentrale Punkte seines Konzepts zu Gesellschaft und Bildung verdeutlicht, die nun hier erläutert werden sollen.

Paulo Freire begreift die Humanisierung als die wahre Berufung des Menschen, die durch Ungerechtigkeit und Unterdrückung zerstört wird, wobei nicht nur die enthumanisiert werden, die von der Unterdrückung betroffen sind, sondern auch jene, die sie ausüben (Freire 1990: 31). Er kritisiert in seiner Gesellschaftsanalyse eine polarisierte Form von Herrschaft und beschreibt eine dialektische Gesellschaft, die in Unterdrücker sowie Unterdrückte¹ unterteilt ist, in seinem Fall in LandarbeiterInnen und GroßgrundbesitzerInnen.

Aufgabe der Unterdrückten ist es, sich zu befreien und die eigene Menschlichkeit sowie die Menschlichkeit ihrer Unterdrücker wiederherzustellen (Freire 1990: 32). Da die Unterdrückten ihre Situation akzeptiert und die Richtlinien der Unterdrückung internalisiert haben, ist es für sie entscheidend, die Furcht vor der Freiheit zu überwinden, Verantwortung für die eigene Situation zu übernehmen, diese zu reflektieren und zu objektivieren. Die Wirklichkeit soll als unterdrückerische, begrenzende Situation erkannt werden, die verändert werden kann (Freire 1990: 34ff.).

Durch diese Enthüllung der Welt wird die Notwendigkeit kritischer Interventionen in die Wirklichkeit, also deren Veränderung durch die Praxis, deutlich (Freire 1990: 40). Freire weist bei diesem Prozess der Bewusstwerdung, den er als *conscientização* bezeichnet (Freire 1990: 25), Bildung und Erziehung eine wesentliche Rolle zu, da sie bestimmend sind für die Wahrnehmung der Welt und den Umgang der/des Einzelnen mit der Wirklichkeit.

Im von Freire so genannten Bankiers-Konzept der Erziehung sind LehrerInnen die wissenden Subjekte, die den SchülerInnen, den zuhörenden Objekten, statische Inhalte vermitteln, die ein ebensolches statisches und bewegungsloses Bild der Wirklichkeit entstehen lassen. Die Schüle-

rInnen werden zu passiven Anlageobjekten, in die Wissen eingelagert wird. Diese Art von Bildung dient der Integration der SchülerInnen in die gegebenen Strukturen, unterbindet Kreativität und kritisches Denken und ist somit ein Mittel, um den Fortbestand der unterdrückerischen Gesellschaftsordnung zu gewährleisten (Freire 1990: 58ff.). Bildung nach dem Bankiers-Konzept bedeutet eine Mythisierung der Wirklichkeit, um für die SchülerInnen entstehende Widersprüche zu überdecken und die Art und Weise, mit der Mensch und Welt in Beziehung stehen, zu verschleiern (Freire 1990: 67).

Dem setzt Freire sein Konzept problemformulierender Bildung entgegen, bei dem an Stelle von Wissensübermittlung Aktionen der Erkenntnis und Entschleierung der Wirklichkeit im Zentrum stehen. LehrerInnen und SchülerInnen sind PartnerInnen, die in dialogischer Beziehung voneinander lernen und sich mit Problemen konfrontieren, die sich in einer Wirklichkeit ergeben, die als Ergebnis eines Prozesses der dialektischen Beziehung zwischen Mensch und Welt begriffen wird und daher verwandelt werden kann. So werden LehrerInnen und SchülerInnen zu Subjekten der Geschichte, die durch Aktion auf ihre Humanisierung hinwirken können (Freire 1990: 64ff.).

Der in der problemformulierenden Bildung geforderte Dialog besteht nach Freire seinem Wesen nach aus dem Wort, das wiederum zwei Dimensionen aufweist: Reflexion und Aktion. Verzicht auf Reflexion würde reinen Aktionismus bedeuten, Verzicht auf Aktion bloßen Verbalismus (Freire 1990: 71).

Im Gegensatz dazu sollen im Dialog Reflexion und Aktion in Interaktion miteinander stattfinden. Die Benennung der Welt führt zu ihrer Wahrnehmung als Problem, das nach Veränderung und neuer Benennung verlangt. Der Dialog ist daher eine Begegnung zwischen Menschen auf gleicher Ebene, bei der keiner als Behälter für die Ideen des anderen dient, vielmehr sind seine TeilnehmerInnen Subjekte, die durch Reflexion und Aktion zur Erkenntnis der Wirklichkeit kommen und sie dabei neu erschaffen. Der Dialog ist ein Akt der Schöpfung, der die Befreiung der Menschen zum Ziel hat und in Gemeinschaft und Solidarität erfolgen muss.

Dialog ist nicht möglich ohne Liebe für den Menschen und die Welt, sowie Demut, die sich das eigene Nichtwissen bewusst macht und niemanden zur/zum Unwissenden abstempelt. Außerdem sind Vertrauen,

Hoffnung und kritisches Denken, das die Wirklichkeit als veränderbaren Prozess begreift, weitere Voraussetzungen (Freire 1990: 72ff.).

Freire unterscheidet außerdem zwei Arten kultureller Aktion. Einerseits die antidualogische Aktion als Praxis der Beherrschung, die dem Volk eigene Praxis und eigenes Denken und damit den Dialog verweigert (Freire 1990: 105).

Ein Merkmal der antidualogischen Aktion ist der Zwang zur Unterwerfung. Unterdrücker erklären die Unterdrückten zu ihrem Besitz, die ihres Ausdrucks, ihrer Kultur sowie ihrer Fähigkeit zur Erfassung der Situation beraubt werden sollen. Um die Entfremdung der Unterdrückten zu steigern, erfolgt eine Mythisierung der Wirklichkeit, die die Welt als unveränderlich und vorgegeben darstellt und damit suggeriert, die Unterdrückten hätten einzig die Möglichkeit der Anpassung (Freire 1990: 116f.).

Die zweite Dimension antidualogischer Aktion wird von Freire als Teile und Herrsche benannt. Die Einigung des Volkes wird von der herrschenden Minderheit als Bedrohung empfunden, der es durch Aktionen der Spaltung und der Isolierung entgegenzuwirken gilt. Dabei wird einerseits versucht zu verhindern, dass sich Gemeinschaften als Teil einer größeren Gesamtheit wahrnehmen, andererseits wird einer Betrachtungsweise Vorschub geleistet, die jeweils auf einzelne Aspekte eines Problems fokussiert, anstatt es in einen größeren Zusammenhang zu stellen und damit zu ermöglichen, es in seiner Gesamtheit zu begreifen (Freire 1990: 119f.).

Drittes Charakteristikum antidualogischer Aktion ist die Manipulation, die mittels Mythen die Anpassung der Massen an die Ziele der Elite verfolgt. Manipulation als scheinbarer Dialog kommt zum Beispiel in Form von Wohlfahrtsprogrammen zum Einsatz, wenn es beim Volk Anzeichen von Unzufriedenheit gibt. Manipulation soll so die eigentlichen Ursachen von Problemen verschleiern (Freire 1990: 125f.).

Das letzte Merkmal antidualogischer Aktion stellt die kulturelle Invasion dar; dabei eignen sich die Unterdrücker die kulturellen Eigenheiten und Ausdrucksformen der Unterdrückten an, um sie für ihre Zwecke zu nutzen. Sie drängen den Unterdrückten dabei ihre Sicht der Welt auf und legen das kreative Potential der Unterdrückten lahm. Ziel ist es, die Unterdrückten ihrer Kultur zu entfremden und sie dazu zu bringen, die Werte der Unterdrücker als ihre eigenen zu betrachten (Freire 1990: 129ff.).

Im Gegensatz zur antidialogischen Aktion begegnen in der dialogischen Aktion, die die Befreiung der Menschen aus der Unterdrückung verfolgt, einander Subjekte in Kooperation, dem ersten Charakteristikum dieser Form kultureller Aktion. Kommunikation und Dialog sind wiederum Grundlage jeglicher Kooperation (Freire 1990: 143).

Zweite Dimension ist die Einheit zur Befreiung unter den Unterdrückten, für die es notwendig ist, Klassenbewusstsein und Solidarität zu wecken (Freire 1990: 149). Als Folge dieser Einheit entsteht schließlich die Organisation des Volkes, bei der Zeugnis darüber abgelegt werden soll, dass die Befreiung eine gemeinsame Aufgabe des Volkes und seiner FührerInnen ist. Elemente dieses Zeugnisses sind die Übereinstimmung von Wort und Tat, Radikalisierung (im Sinne eines tiefgehenden Engagements, das Probleme an ihren Wurzeln zu lösen versucht), Mut zum Lieben, die Bereitschaft, Risiken einzugehen sowie ein tiefer Glaube an das Volk (Freire 1990: 150f.).

Letztes Element der dialogischen Aktion ist die kulturelle Synthese. Kulturelle Aktion wirkt auf die Sozialstruktur, um diese zu verändern oder um sie zu bewahren. Dialogische und antidialogische Aktion wirken so dialektisch, erzeugen eine Beziehung zwischen Dauerhaftigkeit und Veränderung. Das Ziel dialogischer Aktion ist es, die Widersprüche in der Sozialstruktur nicht wie bei der antidialogischen Aktion zu mythisieren, sondern sie aufzuheben und dadurch die Befreiung des Menschen zu erreichen.

Bei der kulturellen Synthese geht es darum, eine für diese Befreiung notwendige Theorie der kulturellen Aktion zu schaffen. Dabei gibt es im Gegensatz zur kulturellen Invasion keine ZuschauerInnen, sondern das Volk und seine FührerInnen schaffen diese Theorie gemeinsam. Objekt der Theorie ist die Wirklichkeit, gegründet wird sie auf die jeweils verschiedenen Anschauungen der AkteurInnen (Freire 1990: 153ff.).

Paulo Freires Konzepte haben über Lateinamerika hinaus weite Beachtung gefunden, wurden vor allem auf akademischer Ebene breit rezipiert und übten in verschiedensten, über die Alphabetisierung hinausgehenden Bereichen wie Jugend- und Sozialarbeit, Erwachsenenbildung oder der Theologie der Befreiung Einfluss aus (Wagner 2001: 18f.). Bis heute sind seine Ideen in politisch-emanzipatorischer Bildungsarbeit wirksam,

Zeitschriften und Institute beschäftigen sich mit dialogischer Erziehung und befreiender Pädagogik – Paulo Freire bietet weiterhin Diskussionsstoff.

¹⁾ In der deutschsprachigen Übersetzung von Paulo Freires Werk wird nicht zwischen den Formen weiblicher und männlicher Nomina differenziert. Wir distanzieren uns von diesem Vorgehen, verwenden seine Formulierungen jedoch auch bei indirekten Zitaten, insbesondere wenn es um die Begriffe „Unterdrücker[innen]“ und „Unterdrückte“ geht

Literatur

Freire, Paulo (1990): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Wagner, Christoph (2001): Paulo Freire (1921-1997). Alphabetisierung als Erziehung zur Befreiung. In: Entwicklung und Zusammenarbeit 42 (1), 17-19. <http://www.inwent.org/E+Z/1997-2002/ez101-7.htm>, 19.12.2006.

Freire Zentrum (2004): Paulo Freire – eine Kurzbiographie. http://www.paulofreirezentrum.at/index.php?Art_ID=178, 14.12.2006.

Abstracts

Der Beitrag skizziert zunächst Paulo Freires Leben, um im Folgenden auf eines seiner Hauptwerke, *Die Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, einzugehen. Die zentralen Punkte von Freires Konzepts zu Gesellschaft und Bildung werden erläutert.

In the beginning the article outlines Paulo Freire's life, afterwards it introduces into one of Freire's mayor works, *Pedagogy of the Oppressed*. Central points of Freire's concept about society and education are discussed.

Maria Dalhoff

Bruno Ehler

Andreas Geyer

Reingard Hofer

Johanna Lindner

Kristina Willebrand

E-Mail: ondafreireiana2006@gmx.net

SONJA BUCHBERGER, MARIA CLEMENT

Globales Lernen mit Kindern und Jugendlichen

Bildung im Sinne Paulo Freires?

Können Workshops für Kinder und Jugendliche, die im Rahmen von Onda Latina stattgefunden haben, den politischen und pädagogischen Ansprüchen freireianischer Bildungsarbeit gerecht werden? Im folgenden Beitrag beleuchten wir deren Konzeption und Umsetzung und reflektieren die von uns besuchten Veranstaltungen.

Eine Herausforderung für die Untersuchung der Workshops für Kinder und Jugendliche lag darin, dass Freire zwar genaue Methoden für Bildungsprogramme für erwachsene AnalphabetInnen in Brasilien formuliert hat, seine Anliegen jedoch bei einer „Übersetzung“ in den europäischen Kontext und unser Bildungssystem einer Interpretation und Auseinandersetzung bedürfen. Entscheidend ist an dieser Stelle auch unsere persönliche Lesart Paulo Freires. Wir waren vor die Frage gestellt, wie ein Festival dieser Art gestaltet und organisiert sein soll, um „auf den Spuren Paulo Freires“ zu bleiben und seinen politischen und pädagogischen Ansprüchen gerecht zu werden. Diese sind sehr hoch und es stellt sich die Frage, ob man denn nicht aus diesem Grund fast per definitionem am hohen Anspruch scheitern muss.

1. Was will Globales Lernen?

Der Fokus unseres Beitrags liegt auf dem Globalen Lernen (hier in Bezug auf Onda Latina besonders auf Globales Lernen mit Kindern und Jugendlichen) als Konzept zur Erfahrung neuer Realitäten und Handlungsperspektiven. Kritische Auseinandersetzung und Entwicklung eines kreativen und kritikfähigen Bewusstseins sollen einen Prozess der Befreiung vom Dik-

tat der unterdrückerischen Gesellschaftsordnung in einer globalen Welt ermöglichen.

Eingangs möchten wir uns mit erkenntnistheoretischen Fragestellungen beschäftigen, wobei es uns nicht um eine möglichst vollkommene Bestimmung als Ergebnis geht. Vielmehr geht es darum, darzustellen, wie ein bestimmtes Verständnis von Erfahren und Lernen entscheidend dafür ist, wie Erkenntnisprozesse zur Basis einer differenzierten Sicht der Welt und so auch von Veränderung beziehungsweise Befreiung werden. Wie müssen theoretische Ansätze zur Beschreibung von Bildungsprozessen gestaltet sein, um aus praktischer Sicht erfolgreiche Entwicklungen zu ermöglichen?

„Wissen und Erkenntnisse sind nicht das Ergebnis eines passiven Assimilationsprozesses durch den Erkennenden, sondern das Resultat einer Aktion von Individuen.“ (Stadler 1994: 85) In diesem Erkenntnisprozess entwickeln Personen demnach individuelle Sichtweisen, die wiederum entsprechend ihrer bereits vorhandenen Erfahrungen interpretiert und eingeordnet werden. Von diesen Überlegungen geht das Globale Lernen aus, dessen Grundzüge im Folgenden knapp dargestellt werden.

Globales Lernen befasst sich grundlegend mit der Frage, wie die Gestaltung des Erlebnis- und Erkenntnisprozesses idealerweise zu erfolgen hat, um durch Kreativität und Kritikfähigkeit den globalen Herausforderungen unserer Zeit entgentreten zu können. Globales Lernen soll dabei nicht so definiert werden, „dass es dabei in erster Linie darum geht, [...] ‚fit‘ für die globalisierte Gesellschaft zu machen, [...] ein systemkompatibles Eigenschafts- und Fähigkeiten ‚profil‘ ausbilden, das es [...] erlaubt, weitestgehend reibungslos und effizient entsprechend den gegebenen Systembedingungen zu funktionieren, um in diesem System erfolgreich agieren zu können“ (Hallitzky/Dürr 2005: XI), sondern, gemäß dem Verständnis des hier vertretenen Ansatzes, soll Globales Lernen „die Menschen dazu befähigen [...], schrittweise zu Weltbürger(inne)n zu werden, ohne dabei ihre Wurzeln zu verlieren“ (Seitz 2002: 45 zitiert nach Hallitzky/Dürr 2005: X).

1.1 Die Postulierung von Globalisierung als Herausforderung

TheoretikerInnen des Globalen Lernens gehen von folgender Analyse der historischen Transformation des menschlichen Bewusstseins der Welt aus: Historisch gesehen habe sich die Sichtweise der „einen Welt“ konti-

nuiertlich weiterentwickelt: von den Vorstellungen der Philosophen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts eines vernetzten Zusammenhanges aller natürlichen und gesellschaftlichen Erscheinungen (Herder, Humboldt), die allerdings nur den inneren Zusammenhang der Dinge postulierten, zum heutigen weltanschaulichen Verständnis, das unsere Welt als global vernetztes System sieht (Stadler 1994: 33).

Die Tatsache der Globalisierung fordere ein hinreichendes globales Bewusstsein als Basis einer möglichen globalen Ethik. Damit ist aber nicht gemeint, dass eine Entwicklung zu einer universalen „Einheitskultur“ gefördert werden soll.

Globales Lernen will nun „eine erweiterte und übergreifende Bildungsperspektive angesichts von Problemen und Chancen der Globalisierung vermitteln. [...], um in der zusammenwachsenden Weltgesellschaft Orientierung gewinnen, Handlungskompetenz erwerben und Verantwortung wahrnehmen zu können“ (Seitz zitiert nach Geisz 2002: 143).

1.2 Globales Lernen als Bildungsansatz

In einer UNESCO-Empfehlung über *Erziehung zu internationaler Verständigung, Zusammenarbeit und Frieden* aus dem Jahre 1974 „[...] wird Globales Lernen verstanden als eine Form des Lernens und eine Weise des Denkens, die Menschen dazu ermutigen, die Verflechtungen zwischen lokaler, regionaler und globaler Ebene aufzuspüren und sich mit gesellschaftlicher Ungleichheit auseinanderzusetzen.“ So soll „Globales Lernen die Fähigkeit fördern, die globalen Zusammenhänge, die Einheit der menschlichen Gesellschaft und die eigene Position und Teilhabe daran wahrzunehmen“ (UNESCO 1974). Das Ziel von Globalem Lernen ist „eine Methodik zum Perspektivenwechsel“ (Hartmeyer 2004) zu entwickeln.

Vier Leitideen Globalen Lernens des Schweizer Forums *Schule für Eine Welt*, die als Ziel haben, sich so den Globalisierungsprozessen pädagogisch nähern zu können, formulieren die wesentlichen Aspekte, welche die Basis einer dialogischen Wissensvermittlung auch im Sinne Freires darstellen: die „Erweiterung des Bildungshorizontes“ zur Förderung der Wahrnehmung globaler Zusammenhänge und der Position beziehungsweise Teilhabe der eigenen Person in der menschlichen Gesellschaft, das „Reflektieren der eigenen Identität“ und die durch Bildung geförderte Fähigkeit, eigenes „Han-

deln auszurichten auf das globale Umfeld“ und nicht zuletzt auf der Basis von Erfahrungen „lokales Handeln im Hinblick auf die Bewältigung globaler Herausforderungen“ auszuüben (vgl. Geisz 2002: 145).

Die komplexen Strukturen der immer näher zusammenrückenden Welt und die immer mehr zum Tragen kommenden Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Kulturen verlangen, so das Globale Lernen, ein Denken in ganzheitlichen Zusammenhängen, um aus der Sicherheit der eigenen Identität in einen offenen Prozess des Zusammenlebens treten zu können. Dies erfordere, das lineare Ursache-Wirkung-Denken durch ein Denken in vernetzten Zusammenhängen zu ergänzen (Vester 1989: 19).

Verschiedene Lebensrealitäten sollen so in ein Konstrukt aus persönlichen Erfahrungen eingeordnet werden. „Lernen hat [...] notwendigerweise mit der Fähigkeit zur Konstruktion und Rekonstruktion von Ereignissen zu tun. Soll aus einer gegebenen Situation eine Erfahrung wachsen, so muss ein Konstrukt vorhanden sein, das diese Erfahrung überhaupt Gestalt annehmen lässt.“ (Stadler 1994: 86)

In einem Prozess dialogischen Lernens sollen Lernende zunächst ihr Selbst dekonstruieren, indem sie es im Kontext der gesellschaftlichen Verhältnisse begreifen, um so kritische AkteurInnen im Prozess einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse zu werden.

2. Globales Lernen und Paulo Freire – gemeinsame Anliegen und Unterschiede

Im Folgenden wollen wir anhand einiger ausgewählter Aspekte die pädagogischen und politischen Ansprüche Paulo Freires mit unterschiedlichen Konzepten des Globalen Lernens vergleichen. Wo liegen wichtige gemeinsame Anliegen, wo lassen sich Unterschiede feststellen?

2.1 Der Zweck von Bildung und die Frage der Parteilichkeit

Während bei Freire eine Parteinahme für Unterdrückte quasi die Basis jeder Bildungsarbeit darstellt, lassen sich genau in diesem Punkt im Globalen Lernen Schwierigkeiten einer Positionierung konstatieren: Es zeigt sich, dass unter Personen und Organisationen, die ihre Tätigkeit als Globales Lernen begreifen, Unterschiede hinsichtlich der politischen Ausrichtung

der Bildungsarbeit bestehen. Dies wird besonders deutlich anhand der heterogenen Definitionen von Globalem Lernen sowie dessen erklärten Zielsetzungen (vgl. Grandits 2003 zitiert nach Südwind Agentur 2003), diffus präsentiert sich diese Frage auch in der Literatur. Den Zweck der Bildungsarbeit beschreibt Klaus Seitz in seiner weit rezipierten Habilitation zum Thema wie folgt: „Globales Lernen‘ soll [...] Menschen dazu befähigen, die Zusammenhänge zwischen lokaler, regionaler und globaler Ebene zu erkennen sowie Handlungskompetenz für das multikulturelle Zusammenleben, die internationale Kooperation und das globale Zeitalter zu entwickeln.“ (2002: 23) Es gelte, pädagogisch angemessen auf Entwicklungen der Globalisierung zu reagieren. Dabei versucht Seitz, die Weltgesellschaftstheorie von Niklas Luhmann für die Erziehungswissenschaften fruchtbar zu machen. Als Lernziel des Globalen Lernens nennt er „*Sustainability*“ (2002: 34); aufgrund der Vieldeutigkeit dieses Begriffs fällt es erneut schwer, den „politischen Ansatz“ konkret auszumachen.

Es herrschen heterogene Auffassungen vor, welche Fähigkeiten und Bereitschaften der Lernenden denn eigentlich anzustreben sind: Während sich im Verständnis von einigen TheoretikerInnen (Hartmeyer 2006) starke Affinitäten zu Ansätzen der emanzipatorischen Bildung erkennen lassen, wird im Verständnis anderer Personen das Ziel des Globalen Lernens offensichtlich darin erkannt, Kinder besser auf die „Konkurrenz im globalen Arbeitsmarkt“ vorzubereiten, wie dies etwa bei der sog. *Global Education Primary School* (Volksschule im Liechtental, 1090 Wien) der Fall ist (persönliche Gespräche mit Helmuth Hartmeyer und Franz Halbartschlager; sowie vgl. Südwind Agentur 2003: 12f.). Es geht nicht um Kritik an der Konkurrenzgesellschaft, sondern im Gegenteil um eine Anleitung, wie man sich am erfolgreichsten in ihr gegen andere durchsetzt. Globales Denken und Handeln wird nicht zuletzt dort reklamiert, wo es darum geht, nationale Standortinteressen im verschärften globalen Wettbewerb zu wahren“ (Seitz 2002: 29). Es ist selbstredend, dass ein derartiger Ansatz, der sich an privilegierte gesellschaftliche Interessengruppen richtet, stark von Freires Vorstellung einer Bildung als Praxis der Freiheit abweicht. Welche Ausrichtung Tätigkeiten im Bereich Globales Lernen haben, muss daher individuell von Fall zu Fall untersucht werden.

2.2 Darstellung von Problemen und Lösungsansätzen

Sowohl bei Paulo Freire als auch im Globalen Lernen soll die Welt prinzipiell als wandelbar dargestellt werden; die Darstellung von Problemen soll nicht zu Ohnmachtsgefühlen unter den Jugendlichen führen. Demnach kommt Aktion – neben Reflexion – eine wichtige Rolle zu, doch unterscheidet sich diese Aktion im Hinblick auf ihre Qualität in den beiden Konzepten. Es stellt sich die Frage, welche Ausrichtung die vorgestellten Lösungs- und Handlungsansätze haben, beziehungsweise worin überhaupt drängende Probleme erkannt werden. Die fehlende Klarheit in der Parteilichkeit bewirkt, dass AnhängerInnen des Globalen Lernens diesbezüglich zum Teil sehr unterschiedliche Zugänge haben. Während es in der emanzipatorischen Bildung um ein weites Verständnis von Befreiung geht, wurde in den von uns besuchten Workshops als konkrete Handlungs- beziehungsweise Lösungsmöglichkeit einzig der Kauf von fair gehandelten Produkten nahe gelegt.

Eine explizit politische, befreiende Pädagogik möchte gemeinsam mit unterdrückten Menschen deren Lebenswelt reflektieren, um soziale Systeme der Unterdrückung zu überwinden. Der Ansatz geht davon aus, dass „Menschen von jenen Dingen wissen bzw. diese verstehen wollen, die sie betreffen und bedrohen“ (Faschingeder/Strickner 2003: 156). Bildungsinhalte sind in diesem Verständnis daher kein unhinterfragter Wert an sich, sie erhalten ihre Legimitation erst durch ihre Bedeutung im Hinblick auf Emanzipation. Im Vergleich dazu spricht Seitz vom Globalen Lernen als einer „zeitgemäßen Allgemeinbildung“ (2002: 19) und stellt die Sinnhaftigkeit einer Beschäftigung damit nicht weiter in Frage.

In Bezug auf den „Lehrstoff“ listen AutorInnen des Globalen Lernens gern mehrere essentielle Wissensinhalte beziehungsweise „Schlüsselqualifikationen“ auf, die vermittelt werden sollen (vgl. Seitz 2002: 26). Im Gegensatz dazu untersuchen in der Bildung als Praxis der Freiheit die SchülerInnen-LehrerInnen im Wesentlichen selbst, was sie unterdrückt und daher einer genaueren Auseinandersetzung im Lernprozess bedarf. Die Aufgabe der emanzipatorischen BildungsarbeiterInnen ist befreiender Natur: Es gilt, „die Bedingungen, unter denen man selbst gebildet wurde, in ihrem Herrschaftscharakter zu erkennen, um selbst mit weniger ideologischer Beeinflussung andere zur Selbsterkenntnis begleiten zu können. Tatsächlich handelt es sich hier nicht um einen Wissensinhalt, den es wie andere auch

einfach zu vermitteln gilt. Vielmehr geht es darum, Prozesse der Selbstreflexion zu initiieren“ (Faschingeder/Strickner 2003: 169). Die Emanzipation des Individuums von Zwängen und Strukturen bedeutet, sich auch weitgehend von didaktischen Vorgaben wie Richtlinien und Lernzielen zu emanzipieren und eröffnet daher viel Raum für eine kreative Gestaltung.

Der dialogische Charakter von Bildung beziehungsweise die kommunikative Beziehung im Lernprozess wird im Globalen Lernen weit weniger betont als bei Freire. Die klare Zuteilung der Rollen LehrerIn beziehungsweise SchülerIn steht nicht im Mittelpunkt der Kritik; sie werden nicht radikal in Frage gestellt, obgleich eine positive Beziehung zwischen der Lehrperson und den SchülerInnen mehrfach gefordert wird.

2.3 Nahbereichsorientierung

Als Beispiel einer didaktischen Ähnlichkeit möchten wir uns nun dem Bezug zum eigenen Leben widmen, der sowohl für die Pädagogik Paulo Freires wie auch für das Globale Lernen zentral ist. Bildung darf bei beiden nicht an der Lebensrealität und dem Alltag der Kinder und Jugendlichen vorbeigehen, vielmehr solle sie bei der konkreten Lebenssituation der Lernenden ansetzen. Während jedoch im Globalen Lernen der Lebenskontext der Lernenden in erster Linie als „Einstieg“ oder negative Anknüpfungszone erscheint, ist er bei Freire während des gesamten Lernprozesses von Bedeutung. In einer wechselnden Abfolge von Kodierung und Dekodierung kehrt man im Reflexionsprozess immer wieder zu konkreten Erfahrungen aus dem Alltag zurück. Darüber hinaus stellt die Veränderung der Unterdrückungserlebnisse im persönlichen Lebensumfeld ja das Ziel der „problemformulierenden Bildung“ dar. Die Berücksichtigung des Alltags in der befreienden Bildungsarbeit dient dem Ziel, eine aktive Mitgestaltung dieses Raumes zu ermöglichen, wohingegen dieser – heute oft als „Nahbereichsorientierung“ bezeichnete – Ansatz im Globalen Lernen eher als didaktisches Prinzip dient, Komplexität sachlich und pädagogisch angemessen zu reduzieren. Teilweise wird der Ansatz sogar mit Verweisen auf die Denkstrukturen des menschlichen Gehirns begründet: „Das Gehirn [...] ordnet neue Eindrücke immer den bereits vorhandenen Eindrücken zu. Neues Wissen braucht also Anknüpfungspunkte, an dem zu lernende Inhalte festgemacht bzw. im Kopf zugeordnet werden. [...] Der Aufbau, Vom

Nahen zum Fernen' erscheint den kognitiven Strukturen des Menschen im Grundsatz zu entsprechen.“ (Scheunpflug/Seitz 1995: 380)

Im Vergleich dazu begründet die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre formulierte Bochumer Didaktik (vgl. Bahr/Gronemeyer 1977), die sich auf Paulo Freire beruft, das Ansetzen beim konkreten Lebensumfeld der Lernenden auf ganz andere Art und Weise: Es solle Faktoren entgegenwirken, die Politisierungsprozesse verhindern. Ohnmachtsgefühle werden in diesem Ansatz als das entscheidende entwicklungsbezogene Lernhemmnis verstanden; die allgegenwärtige Resignation angesichts der als erdrückend und ausweglos empfundenen Ohnmachtserfahrungen in der kommunalen Alltäglichkeit verhinderten damit auch politische Aktion auf überregionaler Ebene. Zur Überwindung dieser politischen Lethargie seien klassische Methoden politischer Bildung, die rein auf kognitiver Aufklärung gründen, unzureichend (vgl. Bahr 1977: 68ff.)

3. Reflexionen zu Onda Latina-Workshops im Hinblick auf politische und pädagogische Ansprüche einer freireanischen Bildung

Im Zuge der Auseinandersetzung mit dieser Thematik besuchten wir einige Workshops, führten ein Interview mit Franz Halbartschlager (Südwind Agentur), der für die didaktische Vorbereitung der KünstlerInnen verantwortlich war, und reflektierten unsere Ergebnisse mit Erika Köchl-Tunhardt, die Workshopverantwortliche des *vidc / kulturen in bewegung*. An dieser Stelle möchten wir einige Reflexionen zu vier ausgewählten Workshops¹ von Onda Latina darlegen, wobei wir betonen, dass im Rahmen dieses Beitrags kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird, da die Veranstaltungen nur selektiv besucht wurden.

Prinzipiell war es bei den Workshops von *Moleque de Rua* schwierig, sie im Hinblick auf die politischen und pädagogischen Ansprüche freireanischer Bildung zu untersuchen, da – bedauerlicherweise – nichts Inhaltliches vorkam. Die Gruppe beschränkte sich auf das Basteln von Musikinstrumenten und das Musizieren im Anschluss daran. Dies mag zwar größtenteils an der Sprachbarriere liegen, in einem Interview stellte sich jedoch heraus, dass sich die Musiker gar nicht bewusst waren, dass sie „soziale Realitäten

Lateinamerikas“ vermitteln hätten sollen. Auch in Gesprächen mit anderen KünstlerInnen, wie etwa Rodrigo Sarmiento und Luis Parra, zeigten sich diese zum Teil sehr überrascht darüber, dass Onda Latina überhaupt einen gesellschaftspolitischen Anspruch stellt. Letzterer argumentierte sogar leidenschaftlich, dass eine Auseinandersetzung von Kindern mit Politik prinzipiell nicht möglich sei, da sie das „ja schockieren würde“. Die Notwendigkeit aus entwicklungspsychologischer Sicht, Kinder in ihrer Auseinandersetzung mit „dem Leid in der Welt“ zu begleiten, wurde von ihm nicht erkannt.

In Rodrigo Sarmientos und Luis Parras Workshop standen einzelne musikalische Einlagen ziemlich unvermittelt neben den inhaltlichen Inputs, die jedoch weder den Ansprüchen des Globalen Lernens noch der Pädagogik Freires gerecht wurden: Die Kinder lernten die spanischen Zahlen bis 10 sowie die Namen der südamerikanischen Hauptstädte auswendig. Bezeichnenderweise führt Freire in seiner *Pädagogik der Unterdrückten* gerade Letzteres als Paradebeispiel für sinnlose enzyklopädische Wissensaneignung an. Es gibt ein übermittelndes Subjekt und geduldig zuhörende Objekte, die die Lehrinhalte „Spareinlagen“ (Freire 1990: 57) gleich entgegennehmen; diese deduktive Instruktion wirkt induktiver Reflexion selbst erlebter Konflikte entgegen. Einige Möglichkeiten, Stereotype gegenüber Lateinamerika zu thematisieren, wurden nicht aufgegriffen, so etwa als ein Kind wissen wollte, warum man „nicht Indianer sagen darf“.

Der Aufbau des Workshops – beginnend mit der Vermittlung abstrakter Kenntnisse – konnte so vom Konzept her ein tatsächliches persönliches Erfahren nur insofern vermitteln, als im zweiten Teil landestypische Musikinstrumente vorgestellt wurden, die im Anschluss von den SchülerInnen selbst ausprobiert werden konnten. Ein Verweis auf die Jahrhunderte lange Musiktradition der Andenvölker fehlte allerdings auch hier gänzlich. Ein (auch frontal) gelehrter Refrain eines südamerikanischen Widerstandsliedes (*Guantanamera*) wurde zwar mit Begeisterung gesungen, die sozialen und politischen Zusammenhänge des von den KünstlerInnen vorgetragenen Liedtextes wurden allerdings weder erklärt, noch die Gelegenheit wahrgenommen, hier sozialkritische Inhalte zu transportieren.

Der Zugang zur fremden Kultur hätte im Rahmen der Workshops durch „Erfahren“ und „Erleben“ des anderen erfolgen sollen. Der Versuch, in den Workshops reale Lebenswelten näher zu bringen und so Faszination und Neugierde zu wecken, kann zwar als gelungen betrachtet werden, es

entstand jedoch der Eindruck, dass die KünstlerInnen keine wirklichen Zugänge kultureller und gesellschaftspolitischer Art schaffen konnten.

Die Veranstaltung, die einem gesellschaftspolitischen Anspruch am ehesten gerecht wurde, fand in Zusammenarbeit mit dem Filmfestival *Junge Normale* statt. Der Film *Die Königinnen von Salgueiro haben relative Bürgerrechte* thematisiert Erfahrungen von Rassismus im Alltag von schwarzen Mädchen in einem Armenviertel Rio de Janeiros. Die anschließende Nachbereitung des Films zeugte von einem großen persönlichen Engagement auf Seiten der Veranstalterin Barbara Waschmann. Durch die Gelegenheit, mit der Regisseurin und der Verantwortlichen für den Soundtrack ins Gespräch zu kommen, blieb das Medium Film kein *one way*-Kommunikationsmittel, Dialog wurde ermöglicht. Die Inputs der beiden Künstlerinnen zeigten jedoch, dass diese wenig Routine in der Arbeit mit Kindern hatten und offensichtlich das Vorwissen der Jugendlichen kaum einschätzen konnten. Langatmige Ausführungen über Hochschulzugang unter Lula gehen an der Lebensrealität der Kinder vorbei, die vor Beginn des Workshops noch gedacht hatten, dass Brasilien in Afrika liege. Eine angemessene Reduktion von komplexen Zusammenhängen durch einen exemplarischen methodischen Zugang scheint Waschmann sehr gut gelungen zu sein, gleichzeitig wurde zum Weiterdenken angeregt, was eine spätere Revision des Gelernten erleichtert. Diese Reduktion von Komplexität, die in anderen Bereichen oft den Charakter von Entmündigung bekommt, erscheint wichtig, da sie die Welt für das Individuum begreifbar macht.

In der Umsetzung der Workshops lassen sich zumeist nur wenige Implikationen der entwicklungspädagogischen Theoriebildung erkennen. Vielmehr setzten KünstlerInnen pragmatisch eigene Ideen ohne didaktische oder konzeptionelle Bezugnahme um. Sowohl im Interview mit Franz Halbartschlager als auch im Gespräch mit Erika Köchl-Tunhardt wurde deutlich, dass es auch unter den TrägerInnen von Onda Latina unterschiedliche Zugänge in Bezug auf die Vermittlung entwicklungspolitischer Inhalte durch Kunst gibt, was sich in der Umsetzung der Workshops in einer wenig konsequenten Berücksichtigung sozialkritischer Aspekte auswirkte. Das Engagement von Einzelpersonen in dem Bereich wurde in der Umsetzung offenbar nicht handlungsanleitend. Das Interesse auf Seiten der KünstlerInnen an einer Teilnahme an dem von der Südwind Agentur durch Franz Halbartschlager organisierten Workshop, der zu ihrer didaktischen Vorbereitung gedacht

war, hielt sich sehr in Grenzen. Bereits bei diesem habe er festgestellt, dass für mehrere der beteiligten Personen gesellschaftspolitische Fragen nur von geringer Bedeutung sind. Er selbst war sich der Problematik bewusst, dass der Versuch in höchstem Grade „unfreireanisch“ wäre, KünstlerInnen innerhalb eines wenige Stunden dauernden Workshops so „umzukrempeln“, dass sie einen gesellschaftspolitischen Anspruch erheben und plötzlich Inhalt und Ausrichtung ihres Programms überdenken. Es stellt sich daher die Frage, ob man nicht bereits in der Auswahl der KünstlerInnen in größerem Ausmaß darauf achten hätte können, ob den jeweiligen Personen die Vermittlung von sozialen Problemen ein Anliegen ist. Die oben beschriebene Aufgabe der BildungsarbeiterInnen im freireanischen Verständnis setzt umfassende Reflexionsprozesse voraus: Erst nachdem sie den Herrschaftscharakter der Bildung, die sie selbst erlebt hatten, erkannt haben, können sie befreiungspädagogisch tätig werden. Es ist selbstredend, dass derartige Reflexionsprozesse nicht bei sämtlichen KünstlerInnen im Rahmen eines solchen Festivals vorausgesetzt werden können.

Aus einem Gespräch mit einer Klassenlehrerin an der Volksschule Keplerplatz/Wien ging hervor, dass viele Kinder mit migrantischem Hintergrund in den Ferien zu ihren Verwandten in die jeweiligen Herkunftsländer reisen. Sie erklärte, dass die „Lebensrealitäten“, die Onda Latina vermitteln will, daher gar nicht so fern vom „Nahbereich“ der Kinder lägen. Trotz des Potenzials, im freireanischen Sinne voneinander zu lernen, erkannte die Lehrperson jedoch keinen „Bildungsauftrag“ mehr für sich. Das Aufzeigen von Zusammenhängen und eine Anleitung einer Abfolge von Kodierung und Dekodierung wurde von ihr nicht als notwendig erachtet. Während sie die Kinder in ihrer Klasse und deren Lebensumgebung gut zu kennen scheint, ist es im Falle der KünstlerInnen nicht möglich, die Lernenden „einfühlsam zu beobachten“, wie es Freire vor Beginn einer jeden Bildungsarbeit fordert.

4. Schlusswort

Der Versuch, in den Workshops reale Lebenswelten zu vermitteln und so Faszination und Neugierde zu wecken, kann als gelungen betrachtet werden. In den vielen Gesprächen mit TeilnehmerInnen der Workshops wurde

jedoch der Eindruck vermittelt, dass die KünstlerInnen im Rahmen dieses Veranstaltungskonzeptes keine wirklichen Zugänge kultureller und gesellschaftspolitischer Art schaffen konnten. Stereotype konnten in den zur Verfügung stehenden zeitlichen Sequenzen nicht behandelt werden und wurden im schlimmsten Fall durch folkloristische Darstellungen eher verfestigt. Es ist nicht gelungen, durch die Begegnungen der Kulturen Stereotypen gegenüber Lateinamerika entgegenzuwirken.

Letztendlich hängt die Wahrscheinlichkeit einer Politisierung nicht allein von der Qualität der didaktischen Arbeit, sondern auch von den Voraussetzungen ab, die die Jugendlichen mitbringen. Es ist jedoch anzumerken, dass Bildungsarbeit im Rahmen eines einmaligen Events keine Anschlussmöglichkeiten an weitere Kommunikation bietet, was weiterführende Reflexionsprozesse unmöglich macht.

- ¹⁾ Film Die Königinnen von Salguiero haben relative Bürgerrechte in Zusammenarbeit mit dem Filmfestival Junge Normale, 12.5.2006; 2. Rodrigo Sarmiento/Luis Parra (chilenische Musiker) im Dschungel Wien, 23.5.2006; 3. Moleque de Rua (brasilianische Band von Straßenkindern) im Dschungel Wien, 25.5.2006; 4. Moleque de Rua in Volksschule Keplerplatz, 31.5.2006;

Literatur

- Bahr, Hans (1977): Die Zukunft der Ungleichheit. In: Bahr, Hans Eckehard/Gronemeyer Marianne (Hg.): Erwachsenenbildung. Testfall Dritte Welt: Kann Erwachsenenbildung Überlebensprobleme lösen helfen? Opladen: Leske + Budrich, 57-71.
- Bahr, Hans Eckehard/Gronemeyer Marianne (Hg., 1977): Erwachsenenbildung. Testfall Dritte Welt: Kann Erwachsenenbildung Überlebensprobleme lösen helfen? Opladen: Leske + Budrich.
- Faschingeder, Gerald/Strickner, Alexandra (2003): (Volks-)Bildung in einer mediatisierten Welt. Wissenskritik, Gegenöffentlichkeit und alternative Vermittlungsformen. In: Faschingeder, Gerald/Fischer, Karin/Jäger, Johannes/Alexandra Strickner (Hg.): Bewegung macht Geschichte. Globale Perspektiven für Gesellschaftsveränderung. Wien: Mandelbaum, 156-171.
- Freire, Paulo (1990): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Mit einer Einführung von Ernst Lange. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Geisz, Martin (2002): Praxisbuch globales Lernen. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

- Hallitzky, Maria/Dürr, Susanne (2005): Globales Lernen. Schulpädagogik für WeltbürgerInnen. Hohengehren: Schneider.
- Hartmeyer, Helmuth (2004): Globales Lernen. <http://www.buendnisfuereinewelt.at/Artikel/GrundsatzartikelGlobalesLernen-Hartmeyer.htm>, 19.6.2006.
- Scheunpflug, Annette/Seitz, Klaus (1995): Schule und Lehrerbildung. Frankfurt am Main: IKO Verl. f. Interkulturelle Kommunikation.
- Seitz, Klaus (2002): Bildung in der Weltgesellschaft. Gesellschaftstheoretische Grundlagen Globalen Lernens. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- Stadler, Peter (1994): Globales und interkulturelles Lernen in Verbindung mit Auslandsaufenthalten. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik Breitenbach.
- Südwind Agentur (Hg., 2003): Globales Lernen in Österreich: Bestandsaufnahme und Strategieentwicklung 2003. Dokumentation. Wien im September 2003. http://www.oneworld.at/vereintirolo/pdf_akt/akglob/oesterreich_2003.pdf, 15.5.2006.
- UNESCO (1974): Empfehlung zur internationalen Erziehung. 18. Tagung der Generalkonferenz am 19. November 1974, Paris. http://www.unesco.de/c_bibliothek/empfehlung_internationale_erziehung.pdf, 15.6.2006.
- Vester, Frederic (1989): Leitmotiv vernetztes Denken. München: Heyne Verlag.

Abstracts

In dem Beitrag widmen sich die Autorinnen der Frage, inwieweit die Workshops für Kinder und Jugendliche, die im Rahmen von Onda Latina stattgefunden haben, den politischen und pädagogischen Ansprüchen freireisanischer Bildungsarbeit gerecht werden. Nach einer Einführung in unterschiedliche Konzepte des Globalen Lernens vergleichen die Autorinnen diese mit der Pädagogik der Unterdrückten Paulo Freires anhand bestimmter Aspekte, wie etwa der Nahbereichsorientierung oder der Parteilichkeit. In den Reflexionen zu vier besuchten Workshops wird deutlich, dass sich die KünstlerInnen vielfach dem Anspruch Onda Latinas, „reale Lebenswelten“ zu vermitteln, gar nicht bewusst waren.

In the article the authoresses dedicate themselves to the question, to what extent the workshops for children and young people, who took place in the context of Onda Latina, conform to political and educational requirements of Freires' educational work.

After an introduction to different concepts of global learning the authoresses compare these with Paulo Freires' Pedagogy of the Oppressed on

the basis of certain aspects, as for instance „close range orientation” or the „partyness”. Reflections to four visited Workshops make clear that many of the artists were not at all conscious to Onda Latinas’ requirement to obtain „real environments”.

Sonja Buchberger
sonja.buchberger@gmx.at

Maria Clement
maria.clement@deltas.at

JULIA SCHLAGER, INES GRATZER

Das Phänomen lateinamerikanischer Großstädte

*Über die Vermittlung von Problemen der Urbanisierung in
künstlerischen Beiträgen zu Onda Latina*

1. Einleitung

Onda Latina hatte sich den Anspruch gestellt, dem österreichischen Publikum lateinamerikanische Lebenswelten näher zu bringen und zu einer Auseinandersetzung mit diesen anzuregen (vgl. Onda Latina 2006) – dieser explizit gesellschaftspolitische Anspruch stand auch im Mittelpunkt unserer Forschung. So untersuchten wir am Beispiel Urbanisierung und lateinamerikanische Megastädte ein Spektrum der gezeigten Arbeiten auf ihre reale gesellschaftliche Relevanz hin, indem wir sie einer Konfrontation mit Paulo Freires Theorie einer Bildung als Praxis der Freiheit unterzogen. Die Werke lateinamerikanischer KünstlerInnen sollten also mit den Augen Freires „wiedergelesen“ werden. Sein Begriff der *conscientização* beschreibt jenen Lernvorgang, „der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen“ (Freire 1990: 25).

War Buenos Aires 1950 noch die einzige Millionenstadt des Südens, liegen mittlerweile 13 der 17 größten Städte in der sogenannten „Dritten Welt“. Im Zeitraum von 1950 bis 1985 vervierfachte sich die Stadtbevölkerung im Süden von 286 Millionen auf 1,14 Milliarden. (vgl. Nohlen 2002: 838). Dieser rasante Verstädterungsprozess birgt eine starke Polarisierung zwischen Stadt und Land in sich. Die Stadt nimmt dabei eine demographische Vormachtstellung ein, während der ländliche Raum zum wirtschaftlichen Hinterland verkommt. Zudem besteht innerhalb des urbanen Raums an sich ein enormes soziales wie auch wirtschaftliches Gefälle, was dazu führt, dass „die Leistungen der Städte immer deutlicher hinter den Grundbedürfnissen ihrer E[in]w[ohner] (Arbeit, Wohnen, Trinkwasser, menschenwürdige Umweltbedingungen, Gesundheit, Bildung, Partizi-

pation) zurückbleiben und daß notwendige Funktionen der Städte für die Landes- und Regionalentwicklung (z.B. Absatzmarkt, Dienstleistungs- und Verwaltungszentrum) immer unzureichender erfüllt werden“ (Sektorpapier Urbanisierung des BMZ 1978 zitiert nach Nohlen 2002: 838). Betrachtet man Mexico City, São Paulo, Buenos Aires oder Rio de Janeiro, die allesamt mindestens zehn Millionen EinwohnerInnen zählen, so kann man davon ausgehen, dass die Probleme rund um Urbanisierung in Lateinamerika kein marginales Phänomen sind.

2. Kunst, Politik und Bewusstsein – Forschungsvorhaben und Fragestellungen

Der Fokus unserer Forschung lag also auf künstlerischen Beiträgen zu Onda Latina, die die Thematik Urbanisierung beinhalteten. Ausgangspunkt war die These, dass es der Kunst grundsätzlich möglich ist, zum eingangs erwähnten Lernprozess, der *conscientização* beizutragen – dass durch Kunst also eine Sensibilisierung für bestimmte Thematiken geschaffen werden kann, die im besten Fall Denkprozesse in Gang setzt und das menschliche Bewusstsein nachhaltig prägt.

Um diesen Vermittlungsprozess hinreichend analysieren zu können, haben wir bei unseren Untersuchungen vier Ebenen betrachtet. Die ersten drei Ebenen bilden das im Zuge jedes künstlerischen Rezeptionsprozesses entstehende Spannungsfeld zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und RezipientIn. Hinzu kam im Fall von Onda Latina noch die Ebene der VeranstalterInnen, die durch die Auswahl von Projekten und Schaffung der Rahmenbedingungen direkt und indirekt Einfluss auf diesen Vermittlungsprozess nahmen.

Ausgehend von dieser Betrachtungsform ergaben sich für uns somit folgende Forschungsfragen: Bezüglich des Kunstwerks als Darstellungsform sozialer und politischer Wirklichkeit ergab sich für uns die Frage, mit welchen Mitteln die Vermittlung gesellschaftlicher Inhalte in den untersuchten künstlerischen Arbeiten erfolgte. Dabei muss allerdings der Umstand beachtet werden, dass auch in künstlerischen Werken mit explizit politischem Anspruch, „Informationen durch die spezifischen Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung transportiert werden. Nicht das eindeutige, vordergrün-

dig verstehbare Signal macht dabei den entscheidenden Informationswert des Kunstwerks aus, sondern die durch die Verwendung ästhetischer Zeichen sich zusätzlich eröffnende Palette von Deutungs- Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten“ (Liessmann/Zentay 1998: 106f.). Die Vermittlung von Inhalten in künstlerischen Beiträgen funktioniert also nicht auf einer rein informativen Ebene, wodurch sich eine gewisse Diskrepanz zwischen ästhetischen und politischen Ansprüchen ergibt. Fraglich ist demnach, ob Kunst als Medium gesellschaftspolitischer Kritik funktionieren kann, gerade weil ihr der Zugang zu einer emotionalen Ebene offen steht, oder ob genau diese Möglichkeit sowie der ästhetische Charakter der Kunst die inhaltliche Dimension in den Hintergrund drängen.

Für uns stellte sich somit weiters die Frage, inwiefern die untersuchten Veranstaltungen zur Bildung eines Bewusstseins (und somit zur Praxis der Freiheit) beitragen konnten und ob sie es schlussendlich schafften, über den ästhetischen Charakter hinausgehend zu kritischem Denken anzuregen. Mit dieser Frage betraten wir ein Terrain, auf welchem der künstlerische Diskurs (gesellschafts-)politische Formen annahm. Die Position einer reinen Koexistenz der beiden Bereiche tritt hier jener gegenüber, die Kunst und Politik im gesellschaftlichen Kontext als sich gegenseitig bedingend und ergänzend erachtet. So wird etwa in der Tradition eines kritischen Realismus („realistisch-kritische Kunst“, vgl. Debicki et al. 1996: 265f.) davon ausgegangen, dass sich die Wirkungsweise von Kunst nicht auf das rein Ästhetische beschränkt. KünstlerInnen und ihre Werke besitzen demnach im Sinne einer marxistischen Kunsttheorie eines Georg Lukács also einen gesellschaftlichen Anspruch und ein gesellschaftsveränderndes Potential, die idealerweise im Dienst ihres Engagements für politische Zwecke stehen. Dem gegenüber steht allerdings die Position Theodor W. Adornos, der in der Kunst kaum Potential für wirkliche Gesellschaftsveränderung sieht. Er räumt zwar ein, dass KünstlerInnen in ihren Werken (zumindest auf einer subtilen Ebene) sehr wohl reale gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegeln, sieht aber die kritischen Fähigkeiten der Kunst als nicht ausreichend für praktische Veränderungen (vgl. Sarah Funk in diesem Heft: xxff. sowie Liessmann/Zentay 1998: 108). Es stellt sich also wieder die oben aufgeworfene Frage nach dem Potential von Kunst im Spannungsfeld zwischen Darstellung realer gesellschaftlicher Verhältnisse und ästhetischem Anspruch.

Um dieses Vermittlungspotential untersuchen zu können, machten wir unsere dritte Forschungsfrage auf der Ebene der RezipientInnen fest: Kann die Kritik vom Publikum folglich auch als solche erkannt werden? Kann Kunst in diesem Zusammenhang eine breite Bevölkerung erreichen und somit wirklich auf (gesamt)gesellschaftlicher Ebene zur Bildung eines kritischen Bewusstseins beitragen oder wird durch die Einschränkungen des gängigen Kunstbetriebs und die konkreten Marketingmaßnahmen eines derartigen Festivals doch immer wieder nur eine sehr kleine Zahl von Menschen angesprochen? Ist es Onda Latina mit seinem Anspruch auf Darstellung der Vielfalt lateinamerikanischer Lebenswelten auch gelungen, eine Vielfalt österreichischer Lebenswelten zu erreichen?

Ein weiterer interessanter Faktor waren für uns auch die unterschiedlichen Kunstformen, also die Vielzahl der Medien, die künstlerische Inhalte konkret transportieren – so fand man bei Onda Latina Werke aus einem breiten Spektrum an Kunstsparten wie Film, Malerei, Fotografie, Musik, Literatur oder Installationen. Wir haben für unser Forschungsvorhaben angenommen, dass die angesprochene Verschiedenheit all dieser Kunstformen auch die Art und Weise, wie gesellschaftskritische Inhalte durch sie transportiert werden, beeinflusst. Dementsprechend lautete unsere vierte und letzte Forschungsfrage: Wie erfolgt die Vermittlung politischer Inhalte in verschiedenen Medien/Kunstformen? Sind bestimmte Medien/Kunstformen „besser“ als andere geeignet, gesellschaftliche Kritik auszudrücken?

3. Kunst, Bewusstsein und Onda Latina – Forschungsergebnis

Unterdrückung besteht laut Freire dann, wenn der Mensch daran gehindert wird, „Selbstbehauptung als verantwortliche Person zu verfolgen“ und so „vollkommener Mensch“ (Freire 1990: 42) zu sein. Onda Latina stellte den Anspruch, durch kulturelle Veranstaltungen ein Bewusstsein für politische und soziokulturelle Realitäten, und somit für die vielfältigen Formen von Unterdrückung, zu schaffen. Im Sinne einer Bildung als Praxis der Freiheit gilt es, auf diese Unterdrückungsverhältnisse aufmerksam zu machen. Im Folgenden soll nun erläutert werden, wie sich die Umsetzung dieses Anspruchs, bezogen auf das konkrete Themenfeld Urbanisierung und im Rahmen von Onda Latina, in der Praxis gestaltete.

Entscheidend für den Forschungsprozess an sich und in weiterer Folge für das Ergebnis war unser Wissenschaftszugang. Die Ansammlung empirischer Daten, um daraus ein Ergebnis zu „errechnen“ erscheint uns – nicht nur in diesem Kontext – zu kurz gegriffen, da dieser Zugang wichtige Zusammenhänge von Strukturen im ganzheitlicheren Sinne zu übersehen neigt, wenn empirisch schlecht feststellbar. Unser Wissenschaftszugang ist daher ein hermeneutisch-dialektischer. Speziell vor dem Hintergrund dieses kleineren Forschungsprojekts erschien es uns zielführender, durch die Verknüpfung des Wissens über Struktur und Kontext die Interpretation als wissenschaftlichen Zugang anzuwenden. Unsere Forschung stellt nicht den Anspruch, eine objektive, unveränderbare Wahrheit aufzuzeigen. Wenn wir grundsätzlich auch von einer objektiven Wirklichkeit ausgehen, die beschrieben werden kann, so in dem Bewusstsein, dass die Sicht der Forschenden selbst stets eine perspektivische, „interpretationsimprägnierte“ ist (Novy 2005: 27).

Methodisch kam es im Zuge der Reflexionsarbeit zu gewissen Abänderungen. Die Verwendung eines strikten Fragebogens erwies sich in der Praxis etwa als nicht wirklich aussagekräftig, da die Fragen zu knapp oder gar nicht beantwortet wurden. Um die Wirkung der Kunst auf das Publikum genauer eruieren zu können, zogen wir es daraufhin vor, Befragungen in Anlehnung an die Methodik des teil-narrativen Interviews durchzuführen. Die Befragungen folgten zwar einem Katalog von Fragen, ließen aber jederzeit den Freiraum, auf einen unerwarteten Gesprächsverlauf einzugehen. Durch diese Art der Befragung wurden Denk- und Handlungsweisen nachvollziehbarer und eröffneten die Möglichkeit der (Re)Konstruktion einer „Perspektivenvariation“ (Lueger 2000: 126). Die Reflexion der verschiedenen Perspektiven machte etwa auch erkennbar, dass unser eigener Blick sehr fokussiert war. Unsere Perspektive ergab sich aus dem Wissen um den Hintergrund. Ohne sich jedoch bewusst mit konkreten Problematiken auseinanderzusetzen, wurden selbige vom Publikum – wenn überhaupt – nur marginal wahrgenommen oder konnten nur durch explizites Nachfragen ins Gedächtnis zurückgerufen werden.

Diese methodische Form der Erkenntnisgewinnung stellte zudem eine Möglichkeit dar, den Freireschen Ansatz des Dialogs bis zu einem gewissen Grad auch in der Praxis unserer Forschungsarbeit umzusetzen.

Die Ergebnisse bauten schließlich auf der qualitativen Analyse der von uns besuchten Veranstaltungen diverser Kunstsparten auf. Die Veranstaltungen wurden großteils mehrfach und, soweit dies möglich war, auch an unterschiedlichen Orten besucht. Basierend auf unseren Forschungsfragen fand die Untersuchung wie erwähnt auf vier Ebenen statt. Zum einen die Ebene der VeranstalterInnen auf deren Anspruch hin, Bewusstseinsbildung hinsichtlich lateinamerikanischer Realitäten zu leisten. Die weiteren drei Ebenen umfassten das Spannungsfeld KünstlerIn – Kunstwerk – RezipientIn. Die Ebene der KünstlerInnen in Bezug auf deren grundsätzliche Intentionen, die Ebene des Kunstwerks auf dessen Potential, bewusstseinsbildend zu wirken, sowie die Ebene des Publikums auf deren Reaktion hin bzw. bezogen auf die Frage, wie die durch Kunst vermittelte Darstellung der politischen, ökonomischen und/oder sozialen Realitäten Lateinamerikas aufgenommen und verstanden wurde. Die letzte Ebene und somit die Frage, ob es den künstlerischen Beiträgen im Rahmen von Onda Latina gelang zur *conscientização* beizutragen, stellte den Schwerpunkt unserer Forschung dar.

Wie angenommen ergaben die Untersuchungen in Bezug auf den ontologischen Erkenntnisgewinn der Kunst, dass bei den verschiedenen Kunstformen entsprechende Unterschiede ausgemacht werden können. Vergleicht man etwa das Konzert der Gruppe *Moleque de Rua*, mit der Verfilmung des Romans *Cidade de Deus* von Paulo Lins, der im Rahmen von Onda Latina vorgeführt wurde, konnte aus der Reaktion des Publikums deutlich geschlossen werden, dass das Medium Film es vermag, auf erzählerische Weise Problematiken so aufzugreifen und näher zu bringen, dass diese auch abseits des Handlungsstrangs als gesonderte Sujets des Films im Gedächtnis bleiben und auf das Bewusstsein wirken. Kriminalität, Gewalt, Drogen, Korruption von Polizei und Politik oder verloren gegangene Visionen und Utopien waren ebenso Inhalt der Texte von *Moleque de Rua*, wie auch des Romans *Cidade de Deus* bzw. dessen Verfilmung. Dennoch gelang es nur zweiterem, diese dem Publikum auch zu übermitteln. Das größte Problem bei der Vermittlung der Thematik stellten hierbei sprachliche Barrieren dar. Die Sprache, die in der Musik das eigentliche Medium der Kritik ist, wird in diesem Vermittlungsprozess zur Hürde, sobald sie in einen anderen sprachlichen Kontext transferiert wird. Musik besitzt somit zwar universalen Charakter, was die Vermittlung von Emotionen betrifft, ihre politische Aussagekraft

ist in einer multikulturellen (wie multilingualen) Dimension hingegen in Frage zu stellen. Dass diese Barriere bei den musikalischen Beiträgen nicht überwunden werden konnte, führte schließlich dazu, dass die Kritik dieser Gruppe in der reinen Konsumtion der Musik unterging. Oder um es mit den Worten eines Besuchers auszudrücken: „Was bleibt ist der Rhythmus.“

Ein anderer künstlerischer Zugang fand sich in der Ausstellung *Tlatel – die Stadt am Müll*. Gebilde und Modelle von Landschaften aus Müll bildeten den künstlerischen Rahmen dieser Ausstellung, während Fotos und kurze Texte die Geschichte der Stadt Tlatel, einer Siedlung am Fuße eines Müllbergs bei Mexiko City, und die Problematik der 22.000 Tonnen Müll, die pro Tag in dieser Megastadt anfallen, dokumentierten. Gelang es bei dieser Ausstellung, eine Thematik so darzustellen, dass diese auch das Bewusstsein der RezipientInnen erreichte, so stellte hier der hinter einem Kost-Nix-Laden versteckte Veranstaltungsort die größte Hürde dar, den möglichen Erkenntnisgewinn gänzlich in die Praxis umzusetzen.

In einem anderen Beitrag thematisierte die Künstlerin Laura Ribero das Leben und die Problematik von sozialen Gegensätzen in Randbezirken fernab der modernen Zentren. Die Gegenüberstellung von imaginierten Wunderwelten (durch Textauszüge aus *Alice im Wunderland*) und Fotos sozialer Realitäten von MigrantInnen erzeugte eine Dichotomie, die auch in der Wirklichkeit von verschiedenen Lebenswelten existiert. Die Erkenntnis dieses Hintergrunds erfordert allerdings einen entsprechenden Interpretationsakt, wodurch die behandelten Themen auf einem relativ hohen Abstraktionsniveau verhaftet blieben. Dass die Übertragung der Gedankenarbeit hinter diesen Darstellungen auf das Bewusstsein der RezipientInnen großteils fehlgeschlagen ist, kann aber vermutlich auch auf den spärlichen Besuch der Ausstellung zurückgeführt werden.

Interpretationslust war auch bei *Buenos Aires Loop* erforderlich, um die „wirtschaftlichen, sozialen und politischen Spannungen des Landes“ zu erkennen, die in Videokunst und Kunstfilmen junger ArgentinierInnen thematisiert wurden.

Aus Befragungen, Interviews und Beobachtungen der von uns besuchten Veranstaltungen ging hervor, dass es aufgrund verschiedener Barrieren wie Sprache (*Moleque de Rua*), einem schwer zugänglichen Veranstaltungsort (*Tlatel – die Stadt am Müll*) oder dem zu hohen Abstraktionsniveau (*Buenos*

Aires Loop) nicht wirklich gelang, das Bewusstsein der RezipientInnen für die Problematiken der Urbanisierung nachhaltig zu prägen. Die Ausstellung *Tlatel – die Stadt am Müll* machte allerdings deutlich, dass die Kombination von Kunst und dokumentarischem Material die Möglichkeit, tiefergehend auf das Bewusstsein der BesucherInnen einzuwirken, deutlich erhöht. Daraus kann man schließen, dass die Kunst zusätzlicher Informationen bedarf, um einen Beitrag zur *conscientização* leisten zu können – was unsere Ausgangsthese, dass die Kunst als kulturunabhängiges, universales Instrument der Bewusstseinsbildung fungieren kann, grundsätzlich in Frage stellt. Die Überlegung, durch zusätzlich Informationen, etwa Broschüren (die beispielsweise bei einem Konzert der Gruppe Perrozompopo Auskunft über die Band sowie die Situation in deren Herkunftsland Nicaragua gaben), einleitenden Worten oder Informationstafeln Sprach- und andere Barrieren zu überwinden, führt de facto zur Notwendigkeit, Grundsatzfragen von Kunst zu diskutieren. Wie viel an zusätzlicher Information kann die Kunst verkraften, um noch als solche zu gelten? Sollte oder muss Kunst nicht für sich sprechen? Oder muss Kunst tatsächlich irritieren und verstören um Denkprozesse in Gang setzen zu können, da, wie Adorno argumentiert, „nur im Hässlichen [...] das Formgesetz als ohnmächtig [kapituliert]“ (Adorno 1970: 75)? Fehlt es der Kunst grundsätzlich an kritischer Fähigkeit, um praktische Veränderungen zu schaffen oder ist die Kunst dennoch, wie Susan Sontag behauptet „ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens“ (Sontag 1982: 117)?

Die Tatsache, dass es der Kunst vordergründig nicht gelang, aktiv das Bewusstsein der Menschen zu prägen, schließt unserer Meinung nach nicht aus, dass die transportierte Kritik nicht auf subtilerer, un(ter)bewusster Ebene ihre Spuren hinterlassen kann, gewissermaßen als Wegbereiterin der Erkenntnis.

Von dieser Grundsatzdiskussion der Kunst jedoch abgesehen kamen wir im Zuge unserer Forschungen weiter zu dem Schluss, dass eine gewisse Diskrepanz hinsichtlich des politischen, sozialkritischen Anspruchs von Onda Latina, der Intentionen der einzelnen KünstlerInnen sowie der Art und Weise, wie das Publikum die Kunst aufnahm, bestand. Onda Latina wollte laut Presstext durch das Kulturprogramm „soziale Realitäten und differenzierte Bilder lateinamerikanischer Lebenswelten einem breiten Publikum näher[bringen]“ und verstand sich als „Impuls zur nachhaltigen Bewusst-

seinsbildung in Österreich“ (Presstext Onda Latina). Ein Anspruch, den Onda Latina dem Festival stellte, der allerdings nicht notwendigerweise den Intentionen einzelner KünstlerInnen entsprach. Dies ging etwa deutlich aus dem Interview mit der Architektin Astrid Erhardt-Perez Castro hervor. Bezeichnet ihre Ausstellung ein definitiv positives Beispiel, wie im Rahmen eines künstlerischen Beitrags Bewusstseinsbildung geleistet werden kann, so stellte diese Tatsache für sie zwar einen positiven Nebeneffekt dar, war allerdings nicht unmittelbare Intention. Ebenso wenig war es die primäre Intention des Gründers der Gruppe *Moleque de Rua*, das Leben in den Favelas durch die Musik einem westlichen Publikum näher zu bringen. Ihm ging es in erster Linie darum, sich aus seinem bürgerlichen Advokatenleben zu befreien und sein gesamtes Tun der Liebe zur Musik zu widmen. Dass den Inhalten dennoch eine politische Brisanz nicht abgesprochen werden kann, ist offensichtlich. Trotz allem wird dadurch auch verständlich, dass, wenn die politische, ökonomische oder soziale Kritik nicht primär Ziel der Schaffung eines Kunstwerks ist, die Vermittlung selbiger analog dazu in den Hintergrund tritt.

Eine weitere Frage hinsichtlich der Bewusstseinsbildung von ÖsterreicherInnen ergibt sich aus der Betrachtung der Zielgruppe des Festivals. Bei den Befragungen des Publikums hat sich deutlich gezeigt, dass der überwiegende Teil der BesucherInnen von Onda Latina grundsätzlich am Thema Lateinamerika interessiert war und dementsprechend von vornherein ein kritischeres Bewusstsein und/oder eine offenere Haltung besaß. Daraus ergibt sich die Frage, ob und wie es im Rahmen eines Festivals wie diesem gelingen kann, Menschen anzusprechen, die mit einer bestimmten Thematik wenig bis nicht vertraut sind, um Bewusstseinsbildung oder zumindest das Fundament dafür auf wirklich breiter Ebene zu schaffen. Nicht zuletzt, um dadurch auch dem Idealzustand näher zu kommen, zumal es im Endeffekt das Bewusstsein sein sollte, das das Sein der Menschen bestimmt.

4. Resümee

Das Ergebnis unserer Forschungen stellt unsere Ausgangsthese, dass die Kunst als kulturübergreifendes Medium zur Bewusstseinsbildung wirken kann, grundsätzlich in Frage. Die Bewusstseinsbildung betreffend unseres

Forschungsthemas Urbanisierung im Dunstkreis all seiner Problematiken konnte in der Praxis nicht umgesetzt werden. Grundsätzlich zeigt sich dadurch auch, dass der Anspruch, durch ein Kulturfestival Bewusstseinsbildung auf breiter Ebene schaffen zu wollen, grundsätzlich kritisch zu betrachten ist – wenn auch nicht vollkommen zu verwerfen. Es ist immerhin nicht die „Funktion“ der Kunst, Faktenwissen zu vermitteln und auf argumentativer Ebene ein Umdenken zu erwirken. Kunst „funktioniert“ auf andere Weise als das rationale Denken. So hält auch Moissej Kagan fest: „Der emotionale Gehalt des Kunstwerks strahlt von seiner Form aus und wird auch emotional wahrgenommen. Das ist der Grund, weshalb die Aktivität der Kunst als Verständigungsmittel größer ist als die Aktivität der Sprache.“ (Kagan 1979: 377) „Kunst bewegt“ und insofern kann und sollte die Frage der politischen Wirkungsweise von Kunst auf einer andern, vielleicht subtileren Ebene ergründet werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Debicki, Jacek/Favre, Jean-Francois/Grünewald, Dietrich/Pimentel, Antonio Filipe (1996): Geschichte der Kunst. Malerei, Plastik, Architektur im europäischen Kontext. Stuttgart: Ernst Klett.
- Freire, Paulo (1990): Die Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kagan, Moissej (1979): Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. Berlin: Dietz.
- Liessmann, Konrad/Zenaty, Gerhard (1998): Vom Denken. Einführung in die Philosophie. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Lueger, Manfred (2000): Grundlagen der qualitativen Feldforschung. Wien: WUV.
- Nohlen, Dieter (Hg., 2002): Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Novy, Andreas (2005): Entwicklung gestalten. Gesellschaftsveränderung in einer Welt. Wien: Brandes & Apsel.
- Onda Latina (2006) : Onda Latina Hintergrundinformationen. <http://doku.cac.at/presstextfestival.pdf>, 10.5.2006.
- Sontag, Susan (1982): Kunst und Antikunst. Frankfurt am Main: Fischer.

Abstracts

Betrachtet man Mexico City, São Paulo, Buenos Aires oder Rio de Janeiro, die allesamt mindestens zehn Millionen EinwohnerInnen zählen, so kann man davon ausgehen, dass die Probleme rund um Urbanisierung in Lateinamerika kein marginales Phänomen sind. Der Artikel untersucht am Beispiel Urbanisierung und lateinamerikanische Megastädte ein Spektrum der im Rahmen von Onda Latina gezeigten künstlerischen Arbeiten auf ihre reale gesellschaftliche Relevanz hin. Hierzu wurden sie einer Konfrontation mit Paulo Freires Theorie einer Bildung als Praxis der Freiheit unterzogen. Es stellte sich vor allem die Frage, ob Kunst in diesem Zusammenhang eine breite Bevölkerung erreichen und somit auf gesamtgesellschaftlicher Ebene zur Bildung eines kritischen Bewusstseins beitragen kann: Ist es Onda Latina mit dem Anspruch auf Darstellung der Vielfalt lateinamerikanischer Lebenswelten auch gelungen, eine Vielfalt österreichischer Lebenswelten zu erreichen?

When one visualizes that Mexico City, São Paulo, Buenos Aires and Rio de Janeiro all have at least ten million inhabitants it becomes clear that the problem with urbanizing Latin America is not a small phenomenon. The research project described in this article dealt with artistic works representing aspects of urbanization and Latin American megacities that were shown at Onda Latina. It sought to examine the social relevance of these works by confronting them with Paulo Freire's theory of education as a practice of freedom. The main question posed by the authors is if in this context art is able to reach a wide audience and can contribute to the formation of a critical awareness for these matters on a broad social basis.

Julia Schlager
sh_julie@gmx.at

Ines Gratzner
henneroy@rotaug.com

**MARIA DALHOFF, BRUNO EHLER, ANDREAS GEYER,
REINGARD HOFER, JOHANNA LINDNER, KRISTINA WILLEBRAND**
Onda Freireana 200X?

*Eine Frage nach der Aktualität Paulo Freires Gesellschaftsbildes in den
Strukturen des Kulturfestivals „Onda Latina“*

Genau genommen deutet der Titel *Onda Freireiana 200X?* bereits die Fragestellung dieses Beitrags an. Der Untertitel spricht sie allerdings aus: Inwiefern ist Paulo Freires Gesellschaftsbild – entworfen anhand der Situation von LandarbeiterInnen und GroßgrundbesitzerInnen in den 1960er Jahren Brasiliens – auf die Strukturen eines europäischen Kulturfestivals im Jahre 2006 zu übertragen?

Diese Fragestellung ist bereits selbst als Ergebnis eines intensiven und facettenreichen Prozesses der Auseinandersetzung sowohl mit Freires Werk als auch mit Onda Latina zu sehen. Dieser war geprägt von Bedenken bezüglich der Kombination von Freire und Onda Latina, die in der Frage wurzelten, welche Bedeutung Freires Gesellschaftsbild überhaupt für räumlich und zeitlich unterschiedliche Gesellschaften hat. Anders gesagt: Wie passend sind seine bewusstseinsbildenden Ansprüche heute noch? Lässt sich die österreichische mit der brasilianischen Gesellschaft vergleichen? Die Beantwortung dieser Fragen erschien uns einerseits als Legitimierung für unser gesamtes Vorhaben notwendig, andererseits aber erst durch die Analyse Onda Latinas möglich.

Wir steckten also mitten in einem zirkulären Prozess, der sich als kennzeichnend für unser gesamtes Vorgehen herausstellte. Dass sich unsere Forschung nicht im Kreis drehte, lag daran, dass wir diese Zirkularität durch ständiges Bewusstwerden und kritische Reflexion über den gewählten Forschungsweg im Sinne eines kumulativ-zirkulären Verfahrens (vgl. Novy 2004: 53ff.) nutzten. Dies äußerte sich in der beständigen Weiterentwicklung unserer Ausgangsthesen.

Schließlich wurden folgende Thesen generiert, die auch in diesem Beitrag näher untersucht werden sollen:

- Paulo Freires herausgestellte Unterschiede zwischen seiner Gegenwartsgesellschaft und einer anzustrebenden Gesellschaft lassen sich auch beim Festival Onda Latina in einer Differenz zwischen (subjektiv erlebter) Wirklichkeit und Anspruch erkennen. Auch bei Onda Latina finden sich Ausprägungen der antialogischen Aktion.
- Das Gesellschaftsbild von „Unterdrückern“ und „Unterdrückten“¹ ist heute noch in unserer als aufgeklärt und frei beschriebenen Gesellschaft zu finden.

Wir haben uns folglich gegen eine Konzentration auf einen kulturellen Teilbereich von Onda Latina entschieden und möchten Onda Latina zum einen in seiner Kohärenz betrachten und zum anderen einen Bogen zur heutigen Gesellschaft spannen.

Im ersten Abschnitt soll Onda Latina einer freireanischen Analyse unterzogen werden, um damit aufzuzeigen, wo sich die erlebte Wirklichkeit nicht mit einem dialogischen Anspruch deckt, sondern sich antialogisch äußert. Hierbei gehen wir exemplarisch vor, indem wir uns auf nur einen Aspekt beschränken. Für die Materialsammlung wurde in zwei Richtungen gearbeitet: Einmal galt es die einzelnen Charakteristika der (antialogischen) Gegenwartsgesellschaft und der anzustrebenden (dialogischen) Gesellschaft nach Freire herauszuarbeiten (vgl. Dalhoff et al. in diesem Heft). Zur Verdeutlichung entstand folgende Grafik:

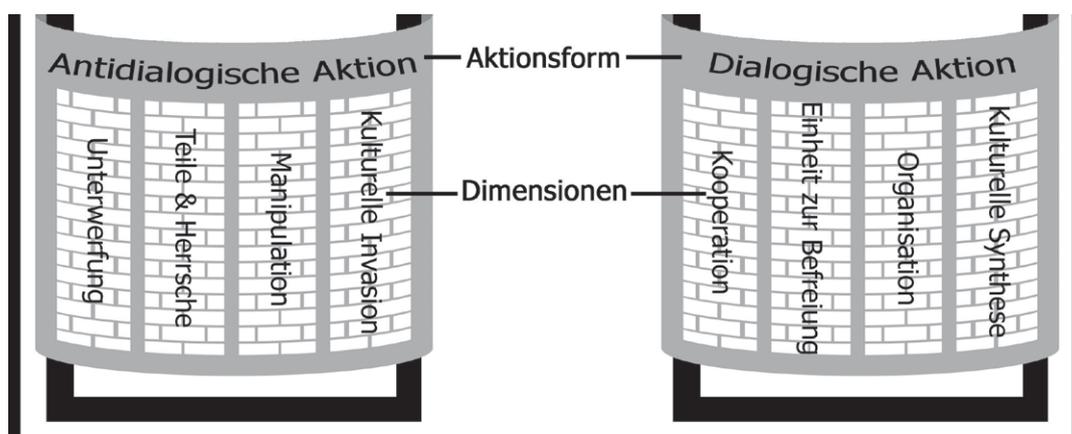


Abb. 1: Charakteristika der Gegenwartsgesellschaft und der anzustrebende Gesellschaft nach Freire (Quelle: eigene Darstellung)

Auch wenn jede Dimension zu einer tieferen Betrachtung angeregt hätte, entschieden wir uns, den Fokus auf das Phänomen „Teile und herrsche“ zu legen, das zeitgemäß auch mit „Fragmentierung“ ausgedrückt werden kann. Es wird also der Frage nachgegangen, wo bei Onda Latina Fragmentierungen zu erkennen sind.

Dazu war aber neben der Erschließung von Freires zentralen Gedanken außerdem ein strukturierter Zugang zu Onda Latina notwendig. Wichtigste Materialquelle waren hier neben den (subjektiven) Eindrücken der jeweiligen Präsentationen die Gespräche mit den Beteiligten. Insgesamt wurden 13 verschiedene Veranstaltungen an neun unterschiedlichen Orten besucht, bei denen mehr als 30 Interviews geführt wurden. Die Beteiligten bei Onda Latina wurden hinsichtlich ihrer Funktionen in unterschiedliche Ebenen unterteilt:

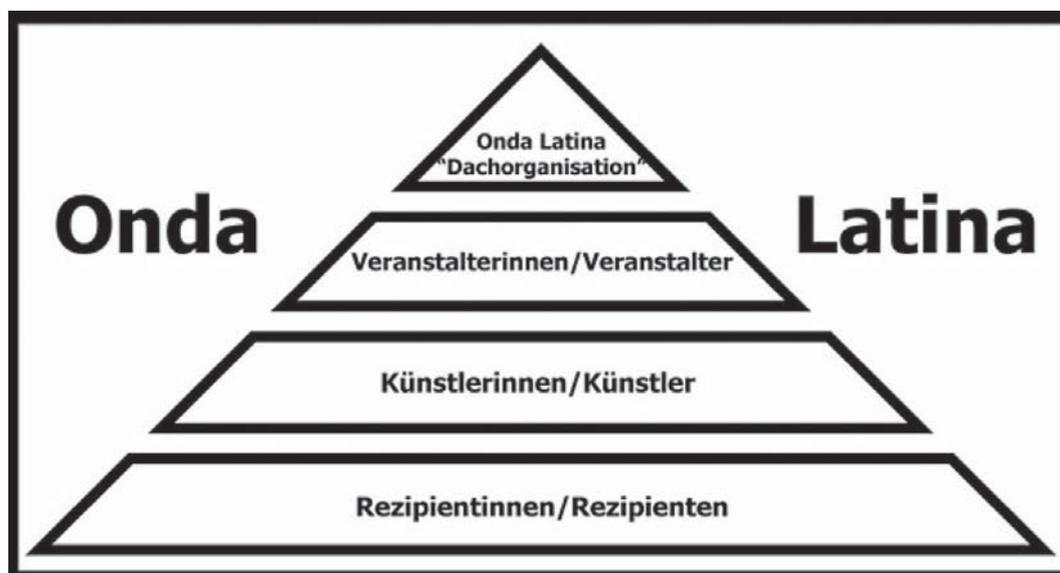


Abb. 2: Strukturierung des Festivals Onda Latina in vier Ebenen
(Quelle: eigene Darstellung)

Die erste Ebene umfasst die „Dachorganisation“ Onda Latinas, die sich aus Personen von *kulturen in bewegung*, Südwind und dem Österreichischen Lateinamerika-Institut zusammensetzt.

Auf der zweiten Ebene fassen wir die VeranstalterInnen mit den Veranstaltungsorten zusammen. Das sind zum Beispiel die Verantwortlichen, die eine Veranstaltung des Festivals Onda Latina in ihrem Lokal, einem Museum, einer Konzerthalle etc. durchführen.

Die dritte Ebene betrifft die präsentierenden KünstlerInnen, unter denen wir MusikerInnen, bildende Kunst-Schaffende, SchriftstellerInnen etc. verstehen.

In der vierten Ebene finden sich schließlich die RezipientInnen, die an den Veranstaltungen teilnehmen.

Im zweiten Abschnitt wird, ganz nach dem freireianischen Vorbild der „Zusammenschau“, das Festival in den Gesamtzusammenhang der Gesellschaft eingeordnet. Hier soll die Eingebundenheit Onda Latinas in ein Bezugsgeflecht, in die Gesellschaft, deutlich gemacht werden

Danach wird im dritten Abschnitt dargestellt, warum auch unsere heutige Gesellschaft auf das Bild der „Unterdrücker-Unterdrückten“ bezogen werden kann. Wir verlassen hier die räumlichen Grenzen des Kulturfestivals und sehen dieses vielmehr als Teil der kapitalistisch organisierten Gesellschaft. Was diese mit der Beziehung brasilianischer LandarbeiterInnen und GroßgrundbesitzerInnen gemein hat, wird in diesem Abschnitt näher beleuchtet und kritisch betrachtet.

Im vierten Abschnitt kommen wir wieder konkret zu Onda Latina zurück und geben mit einem kleinen Denkeperiment ein Beispiel für einen Weg aus der Eingebundenheit in das kapitalistische System. Außerdem formulieren wir konkrete Vorschläge für ein Festival wie Onda Latina, die in Zukunft einen Beitrag zur Verringerung der Fragmentierung leisten könnten.

Im Resümee fassen wir die Ergebnisse noch einmal zusammen.

1. „Teile und herrsche“ bei Onda Latina

„Teile und herrsche“ bezeichnet für Paulo Freire eine der vier Dimensionen antialogischer Aktion, von der er seine von Unterdrückung geprägte Gegenwartsgesellschaft gekennzeichnet sah. Konkret steht der Indikator „Teile und herrsche“ für Fragmentierungen innerhalb der Gesellschaft. Freire geht davon aus, dass in seiner Gegenwartsgesellschaft „Wege der Spaltung“ durch antialogische Aktion „zur Erhaltung des Systems“ (Freire 1990: 122) beitragen.

Die systemstabilisierenden Spaltungen und Fragmentierungen geschehen in zweierlei Umgebungen: Zum einen hält die Teilung der Masse „ei-

nen Zustand der Entfremdung aufrecht und verhindert das Heraufkommen eines Gesamt-Bewusstseins und einen kritischen Eingriff in eine Gesamtwirklichkeit. Ohne diesen kritischen Eingriff aber ist es immer schwierig, die Einheit der Unterdrückten als Klasse zu erreichen“ (Freire 1990: 121). Zum anderen fördert fragmentiertes Denken „eine Betrachtungsweise [...], die den Schwerpunkt eines Problems isoliert sieht, statt ihn als Dimension einer *Gesamtheit* zu erkennen“ (Freire 1990: 120).

Mit letzterem Beispiel räumt Freire der unterdrückerischen Gesellschaft zwar ein, Raum zu geben, in dem vereinzelt und fragmentiert Kritik geäußert werden kann. Was aber fehlt, ist eine nötige Zusammenschau, ein Zusammenführen der einzelnen Teile zu einem kausalen Ganzen sowie eine systemische Betrachtung der Dinge.

Erst die Vereinigung der Massen, das gegenseitige Unterstützen und die Betrachtung gesellschaftlicher Widersprüche als nicht isolierte, sondern miteinander in Verbindung stehende Elemente, würde die Grundlage für eine dialogisch handelnde, anzustrebende Gesellschaft darstellen. Die Beobachtung jeder gegenteiligen Handlungsweise – also im Sinne der Dimension „Teile und herrsche“ – ist jedoch ein Indikator für Strukturen einer unterdrückerisch-antidialogischen Gesellschaft, wie sie Freire in den 1970er Jahren als Gegenwartsgesellschaft (Brasiliens) darstellte.

Im Zuge der Reflexion Onda Latinas drückten sich Handlungsweisen und Vorgänge, die „Teile und herrsche“ zuzuordnen sind, weniger im bewussten Separieren von Menschen(massen) aus, sondern zeigten sich größtenteils in fragmentierten Denk-, Betrachtungs-, Darstellungs- und Präsentationsweisen. Zu jeder der eingangs erwähnten Untersuchungsebenen schildern wir im Folgenden unsere auf Fragmentierung bezogenen Beobachtungen und nennen konkrete Beispiele. Zuletzt machen wir den Versuch, aus unserer Analyse Verbesserungsvorschläge zu generieren und die von uns beobachteten Aktionen dialogischer Natur zu würdigen.

1.1 Ebene 1: Fragmentierungen bei der „Dachorganisation“ Onda Latina

Beim Besuch verschiedener Veranstaltungen beobachteten wir, dass entweder unzureichend oder gar nicht auf die Zugehörigkeit zum Festival Onda Latina verwiesen wurde. Insbesondere blieb dies aus, wenn Veranstal-

tungen auch ohne Onda Latina – zum Teil als alljährliche Wiederholung – stattgefunden hätten.

Ein Beispiel ist die Veranstaltung *Aktionstag Spanisch* in der Volkshochschule Hernals, wo ein Plakat an der Wand, ein Preisausschreiben-Postkasten und einige Onda Latina-Broschüren inmitten anderer Informationsmaterialien die einzigen Hinweise auf die Zugehörigkeit zum Festival waren. Nur auf unsere gezielte Nachfrage wurde uns über die Einbettung und Kooperation berichtet. Ans Publikum gerichtete Worte gab es indes nicht. Während der Kaffeeverkostung bei Starbucks ließen auch nur umherliegende und an Türen befestigte Schriftstücke auf die Zugehörigkeit zu Onda Latina schließen. Bei der Begrüßung zur Lesung von Lidio Mosca Bustamante blieb die Verbindung zum Festival ebenso unerwähnt wie während des gesamten *Gran-Final*-Samstagnachmittags auf der Bühne der Arena, wo das Publikum verbal überhaupt nicht adressiert wurde.

Das fehlende explizite Bekenntnis zur Festivalzugehörigkeit lässt bei einigen Veranstaltungsorten vermuten, dass Onda Latina als (Werbe-)Mittel zum Zweck benutzt wurde, eine Identifikation mit dessen Zielen und Werten aber nicht vorlag. Die Veranstaltungen der Volkshochschule Hernals und von Starbucks waren beispielsweise routinierte Abläufe, die minimal umgestaltet wurden, um den Werbeeffect des Aufscheinens im Onda-Latina-Programm nutzen zu können.

„Teile und herrsche“ bezeichnet bei Paulo Freire die Zerstückelung eines Ganzen, um zum Eigennutz Macht ausüben zu können, was hier in einigen Fällen geschehen zu sein scheint. Dies wäre möglicherweise durch einen intensiveren Dialog zwischen Dachorganisation und VeranstalterInnen vermeidbar gewesen. Es hätte vorher geklärt werden müssen, ob die Veranstaltungen wirklich ins Konzept passen, sich die Beteiligten aktiv bei Onda Latina einbringen und mit dem Festival identifizieren können. Reine „Lückenfüller“ sollten nicht ins Programm aufgenommen werden – insbesondere solche, denen es nur um ihre eigene Promotion geht (z.B. Starbucks). Stattdessen sollte Qualität vor Quantität rangieren.

Erfolgreich schien uns auf der Ebene der Dachorganisation eine auf Dialog basierende Vernetzung der Kunstszene mit neuen Veranstaltungsorten in Österreich. So nahmen z.B. die Urania oder die Wiener Kaffeehäuser am Festival teil und könnten in Zukunft bei ähnlichen Festivals ebenfalls involviert werden.

1.2 Ebene 2: Fragmentierungen bei den VeranstalterInnen

Beim Besuch der von uns ausgewählten Veranstaltungen fiel auf, dass Verknüpfungen zwischen und Verweise auf themenverwandte Veranstaltungen fehlten. Die Möglichkeit, mit Hilfe des Rahmens von Onda Latina möglichst viele Facetten einer bestimmten Thematik beleuchten zu können, erwies sich als nicht voll ausgeschöpft.

Die Höhepunkte einiger Themen und inhaltsverwandte Veranstaltungsaufstellungen waren zwar im Programmheft der „Dachorganisation“ (Onda Latina 2006a: 12, 18, 26, 38, 48, 56, 65) zu finden, jedoch fiel auf, dass viele Veranstaltungsorte ihre Veranstaltungen eher als Eigenes und Einzelnes präsentierten, statt es in den Kontext weiterer Veranstaltungen und ihre jeweiligen Überthemen zu stellen.

Ein Beispiel für eine mögliche Verknüpfung innerhalb der von uns besuchten Veranstaltungen wäre der gegenseitige Verweis von *Moleque de Rua* und *Tlatel – die Stadt am Müll* gewesen, da ihre Gemeinsamkeit in der Verarbeitung von Müllobjekten bestand. In weiterer Folge hätten dann Verweise auf Veranstaltungen gemacht werden können, in denen Ursachen der Müllproduktion (Stichworte Konsumverhalten, Welthandel, Urbanisierung) behandelt wurden. Für jene Veranstaltungen hätte es dann vielleicht wieder Äquivalente künstlerischer Auseinandersetzung gegeben, auf die verwiesen hätte werden können.

Das Fehlen einer solchen offensichtlichen und gewollten Vernetzung im Sinne einer freireianischen „Zusammenschau“ stellt eine Fragmentierung dar, die Veranstaltungsorte voneinander isoliert, Dialog nicht fördert und Kooperation verhindert. Auf diese Problematik wird im nächsten Abschnitt näher eingegangen.

1.3 Ebene 3: Fragmentierung bei den KünstlerInnen

Auf dieser Ebene erkannten wir eine Fragmentierung darin, dass es zu wenig organisierte Möglichkeiten zum Dialog zwischen den bei Onda Latina auftretenden KünstlerInnen gab, der es ermöglicht hätte, sich über Problematiken ihrer Lebenswelten auszutauschen. Bedarf nach einem solchen Austausch äußerte beispielsweise Pedro Luis Ferrer in seinem Interview mit uns.

Die freireianische Dimension „Teile und herrsche“ wird auf dieser Ebene besonders konkret sichtbar: Innerhalb einer Gruppe, die laut Festival-Orga-

nisation ein gemeinsames Ziel verfolgen soll („Ein breit gefächertes Kulturprogramm bringt soziale Realitäten und differenzierte Bilder lateinamerikanisch-karibischer Lebenswelten einem breiten Publikum näher.“ – Onda Latina 2006b) und damit auf der intentionalen Ebene eine Aktions-Gemeinschaft darstellt, gibt es zu wenig Dialog zwischen den Handelnden!

Konkreter heißt das: Konstruktion, Steuerung und Kommunikation in der Gruppe läuft, wenn überhaupt, über eine übergeordnete Instanz. Durch die zu wenig vorhandenen Gelegenheiten zur Kommunikation entsteht unter KünstlerInnen eine Fragmentierung. Das „Selbst“ kann nicht mit „Anderen“ ein „Zusammen“ leben und erleben, sondern bleibt isoliert.

Durch die verminderte Möglichkeit zur Kommunikation bleibt in der Folge auch die inhaltliche Zusammenschau von Themen außen vor. KünstlerInnen können demnach ihre eigene Sicht der Dinge als absolut und als äußeren Rahmen ansehen, während eine gemeinsame Betrachtung dies vielleicht relativieren könnte.

Nicht erst durch die explizite Notwendigkeit einer Veranstaltung mit lateinamerikanischen Lektorinnen und Autorinnen in Form von *Poesía femenina* (Interview mit Ana Rosa Camba, 23.5.2006) wurde ein Ungleichgewicht von Frauen und Männern unter den KünstlerInnen sichtbar. Werden die für Wien aufgelisteten Musikveranstaltungen des Programmhefts (Onda Latina 2006a: 31ff.) aufgeschlüsselt, so finden sich darin 30 neutrale Namen (Musikgruppen, Pseudonyme), 27 Männer-, aber nur 12 Frauennamen (Doppelnennungen mitgezählt). Die Fragmentierung unserer Gesellschaft durch weibliche und männliche Genderrollen wird – beispielsweise von Wallerstein (2002: 31) – als starke Stütze des (laut Freire: unterdrückerten) kapitalistischen Systems angesehen.

Freire spricht ebenfalls von einer Spaltung (Freire 1990: 121) der Gesellschaft, wenn systematisch Eliten bzw. Menschen, die schon vergleichsweise viel Einfluss und Bekanntheit besitzen, gefördert werden. Durch eine Konzentration auf bekannte Größen der Kunst- und Kulturszene als „Aushängeschilder“² aus ökonomischen und werbestrategischen Gründen, wurde hier eine Fragmentierung zu Ungunsten von lateinamerikanischen Durchschnittsmenschen vorgenommen, die genauso befähigt gewesen wären, Bilder von Lebensrealitäten zu zeichnen.

Das Schaffen einer Dialog-Plattform für KünstlerInnen hätte die Fragmentierung vermindern und eine Zusammenschau der Dinge katalysie-

ren können. Über eine solche im Hintergrund stattfindende Plattform hinaus hätten Kombinations-Veranstaltungen mit der Präsentation mehrerer KünstlerInnen (und vielleicht auch einer Synthese?) den Dialog auf die RezipientInnen ausweiten können. Beides hätte eine weitere Gelegenheit zur Vernetzung der lateinamerikanischen KünstlerInnen und zu weiterer Zusammenarbeit bieten können.

1.4 Ebene 4: Fragmentierung bei den RezipientInnen

In den von uns besuchten Veranstaltungen wurde die Rolle der RezipientInnen zu wenig vertieft. Dies soll nicht bedeuten, dass keine Möglichkeit zur Kommunikation zwischen KünstlerInnen und RezipientInnen vorhanden gewesen wäre. Im Gegenteil: Es gab immer wieder verschiedenste Möglichkeiten miteinander in Kontakt zu treten – etwa offene Diskussionen im Anschluss an die von uns besuchten Lesungen, Möglichkeiten zum persönlichen Gespräch mit Künstlerinnen und Künstlern bei fast allen analysierten Veranstaltungen oder sogar der spontane Aufruf zum Mitmusizieren bei *Moleque De Rua*.

Jedoch ersetzt die Möglichkeit zum Gespräch nicht die inhaltliche Rolle des Publikums im Thema der Veranstaltung. Das soll heißen, dass die präsentierten Veranstaltungsinhalte eine fragmentierte Darstellung von „Lebensrealitäten“ in Lateinamerika waren, in denen das Publikum (d.h. Menschen aus Österreich bzw. Europa) nicht vorkamen. Aufgeteilt in Subjekte und Objekte erlebten und konsumierten die RezipientInnen in den Veranstaltungen die KünstlerInnen als etwas Abgeschlossenes und von sich Abgetrenntes. Verbindungen zwischen Lateinamerika und Europa und daher zwischen Menschen dort wie hier wurden durch diese Fragmentierung nicht beleuchtet. Ein Beispiel wäre das europäische Konsumverhalten mit seinen Auswirkungen auf lateinamerikanische Lebensrealitäten. Wirkungen ohne ihre Ursachen zu präsentieren ist eine Form der Fragmentierung und „verhindert das Heraufkommen eines Gesamt-Bewußtseins“ (Freire 1990: 121).

Fehlendes Bewusstsein des eigenen Involviertseins durch eine fragmentierte Darstellung ohne inhaltliche Bezugnahme auf die RezipientInnen wurde vor allem bei Musikveranstaltungen deutlich: Hier wurden die „sozialkritischen“ Gruppen gefeiert und ausgiebig konsumiert. Nicht alle werden die Texte verstanden haben. Diejenigen, die sich des Inhalts bewusst waren,

werden nicht unbedingt eine Verbindung zu sich selbst und ihrer Rolle in einer globalisierten Welt aufgebaut haben. Die gleiche fehlende Verbindung zwischen materiellem Reichtum in Europa und materieller Armut in Lateinamerika gab es bei *Moleque de Rua* oder *Tlatel – die Stadt am Müll*. Charakteristisch war hier auch die Kaffeeverkostung bei Starbucks, in der Kaffee als etwas Lateinamerikanisches präsentiert wurde. Dass Kaffee ein aus dem arabischen Raum stammendes und von Europa in Lateinamerika eingeführtes Getränk ist, das dort zum größten Teil nur für die europäisch geprägte Trinkkultur in Übersee angebaut wird, macht die starke Verbindung europäischer RezipientInnen zum Kaffeeanbau sichtbar. Die Auswirkungen dieser Verbindung wurden aber in keiner Weise thematisiert.

Eine weitere Art der Separation entdeckten wir in der einseitigen Konzentration auf die spanische Sprache. Schon dadurch, dass sehr oft das Bild Lateinamerikas als rein spanischsprachiger³ Kontinent produziert wurde, sind inhaltliche Fragmentierungen vorgenommen worden, welche die des Spanischen mächtige Bevölkerung Lateinamerikas im Fokus vor jene stellt, die entweder indigen-lateinamerikanische oder andere ehemalige Kolonialsprachen sprechen. Mehr als 50 Prozent der Bevölkerung des Halbkontinents leben in Brasilien und sprechen Portugiesisch, nicht aber Spanisch.

Darüber hinaus sind viele Veranstaltungen bewusst oder unbewusst mit Blick auf „das Zielpublikum“ ganz, zum größten Teil oder teilweise nur auf Spanisch abgehalten worden.

Allein das Ausgehen von einem spanischsprachigen Zielpublikum schränkt die Zugänglichkeit der Veranstaltungen ein. Die Annahme eines solchen Zielpublikums steht zudem im Widerspruch zum Konzept *Onda Latinas*, das „einem breiten Publikum“ (*Onda Latina* 2006b) Informationen zukommen lassen möchte. Bildung im Sinne Freires ist ohne das Werkzeug einer gemeinsamen Sprache ebenfalls nicht möglich. Im Gegenteil: Durch den expliziten Ausschluss nicht spanischsprechender Menschen wird eine Separation gefördert, so nicht für eine adäquate Übersetzung gesorgt wird.

Zusätzlich enthielten rein spanischsprachige Elemente in Veranstaltungen denjenigen Personen Informationen und Möglichkeiten zur Reflexion vor, die trotz ihrer fehlenden Sprachkenntnisse zu den Veranstaltungen erschienen waren⁴.

Eine ähnliche Beobachtung wie die des Erscheinens eines spanischsprachigen Zielpublikums war diejenige eines Publikums mit deutlichem Interesse an oder einer deutlichen Verbindung zu Lateinamerika. So nahmen an der von uns besuchten Veranstaltung *Moleque De Rua* beispielsweise größtenteils Kinder lateinamerikanischen Migrationshintergrundes teil. Auch Gespräche mit Rezipientinnen und Rezipienten auf anderen Veranstaltungen zeigten fast immer ein schon vorhandenes Interesse für und Vorwissen über Lateinamerika.

Auch in diesen Fällen sorgte die Fragmentierung der Gesamtöffentlichkeit dafür, dass statt des intendierten „breiten Publikums“ (ebd.) nur eine bestimmte Gruppe von Menschen in den Genuss des Festivals kam und darüber hinaus aufgrund der Vertrautheit mit Lateinamerika wahrscheinlich nur selten grundsätzlich neues Wissen erlangte.

Die zerstückelte und einseitige Darstellung eines zusammenhängenden Ganzen steht Bildung im Sinne Freires im Wege. Gerade in Zeiten der allgegenwärtigen Globalisierungen kann die Präsentation von Lebensrealitäten oder Problemen einer Umgebung nicht ohne die Verknüpfung mit anderen Umgebungen auskommen. Hier hätten bei Onda Latina die RezipientInnen in den Veranstaltungen verstärkt darauf aufmerksam gemacht werden müssen, dass sie in Zusammenhang mit den durch die KünstlerInnen präsentierten Inhalten stehen. Eine offensichtlichere Problematisierung der eigenen Rolle bezüglich der kausalen Zusammenhänge hätte ein Anstoß für weitere Reflexionen der BesucherInnen sein können.

Ein praktischer Ansatz zur tiefer gehenden Auseinandersetzung mit Inhalten wäre die schon vorhandene, aber nicht umgesetzte Idee der Übersetzung und Vermittlung von Liedertexten gewesen. Während Übersetzungen bei Lesungen bereits zum Standard zu gehören schienen, war dies bei Musik nicht der Fall, da oft das tonale Element der Musik als das Zentrale angesehen und das Inhaltliche damit vernachlässigt wurde. So wurde die Musik nur konsumiert, konnte aber ohne Übersetzung nicht die Lebenswelten hinter der künstlerischen Darbietung zeigen. Bei der Musik Pedro Luis Ferrers entstand hier zusätzlich das Problem, dass nicht nur die Sprache, sondern auch die sprachlichen Kodierungen in seinen Texten hätten übersetzt werden müssen. Einzelfälle, wie die Broschüre der Musikgruppe Perrozompopo, beispielsweise während des Gran Final in der Wiener Arena, zeigten jedoch, dass an einigen Stellen bereits ein Bewusstsein für die Wichtigkeit

des sprachlichen Inhalts von Musik vorhanden war, den es neben dem musikalischen Anteil auch zu vermitteln galt.

1.5 Fragmentierung der Gesamtzusammenhänge

Die Inhalte der Veranstaltungen Onda Latinas sollten „soziale Realitäten und differenzierte Bilder lateinamerikanisch-karibischer Lebenswelten“ (Onda Latina 2006b) vermitteln. Differenzierte Bilder erfordern eine ganzheitliche Betrachtungsweise, da diese aus einer eingeschränkten und auf ein Thema reduzierten Betrachtungsweise nicht möglich ist. Onda Latina machte sich zur Aufgabe „Themen künstlerisch auf[zu]greifen“ (Onda Latina 2006b). Dies verhindert nicht per se eine differenzierte Sichtweise. Wenn sich aber nicht nur die Darstellung der Inhalte auf Kunst und Kultur⁵ beschränkt, sondern die Inhalte selbst zum größten Teil dem Bereich Kunst und Kultur entspringen, wird die ganzheitliche Betrachtungsweise nicht angewandt. Dadurch wird auch keine differenzierte Darstellung ermöglicht.

Die fehlende Zusammenschau der Dinge macht auch auf der Ebene der Gesamtzusammenhänge eine Fragmentierung im Sinne Freires sichtbar: Durch eine Fokussierung des Festivals auf den Bereich der Kultur/Kunst wurden die Zusammenhänge zwischen Kultur/Kunst, Politik, Ökonomie und auch der meist vergessenen Ökologie nicht klar herausgestellt. Durch eine Zusammenschau der verschiedenen gesellschaftlichen Bereiche in Bezug auf Lateinamerika hätte es zu differenzierteren Bildern und einem tiefer gehenden Verständnis bei allen Beteiligten kommen können. Erst dann wäre es nach Freire möglich, die Komplexität der globalisierten Prozesse zu begreifen und ihre Richtung zu verändern.

Die beobachtete Fragmentierung lässt die transdisziplinäre Einheit nicht zu. Sie lenkt ab von einem globalisiert-vernetzten Kultur-, Disziplin- und Gesellschaftsverständnis unserer Zeit. Verstärkter Dialog und Mut zur Radikalität im Sinne Freires (vgl. 1990: Kapitel 4) könnten zwei Werkzeuge sein, sie zu überwinden.

2. Onda Latina und Gesellschaft

Nach dem Erkennen der Bedeutung einer Zusammenschau der Gesamtzusammenhänge des Festivals werden wir diese Zusammenschau nun in den folgenden Abschnitten konkretisieren.

Bei unserer Analyse des Festivals gingen wir vom freireanischen Gesellschaftsbild aus. Wir sind uns bewusst, dass die Organisation eines sich innerhalb systemischer Grenzen bewegendes Festivals von vielen Faktoren abhängig ist, die eine Umsetzung nach dialogischen Kriterien nicht zulassen. Anhand des folgenden, stichwortartigen Bezugsgeflechts wollen wir die uns wichtig erscheinenden gesellschaftlichen Einflussfaktoren im Zusammenhang mit Onda Latina und ihre immanenten Handlungszwänge herausfiltern:

- Fristen für die Bewilligung von Fördergeldern verkürzen die Zeit der Planungsphase und machen so zeitaufwendige Absprachen zur Planung von Vorhaben oft unmöglich.
- Begrenzte finanzielle Mittel beschränken in vielerlei Hinsicht die Umsetzung.
- Förderrichtlinien hängen stark von der Ideologie der Förderinnen und Förderer ab und lassen der Dachorganisation nur einen begrenzten Handlungsrahmen in der Organisation.
- Der Gesellschaftsdiskurs bestimmt, ob überhaupt öffentliches Interesse an einem derartigen Festival vorhanden ist. Davon abhängig ist das Interesse von potentiellen Rezipientinnen und Rezipienten.
- Die KünstlerInnen bringen eigene Inhalte und eigenes Engagement mit, dadurch hat Onda Latina nur eingeschränkten Einfluss auf deren Beiträge. Dies ermöglicht einerseits Pluralität, beinhaltet aber andererseits auch das Risiko von fragwürdigen Inhalten und Thesen.
- Die VeranstalterInnen bestimmen die Höhe der Eintrittspreise. Auch die Auswahl der KünstlerInnen ist von der üblichen Zielgruppe und der üblichen kulturellen Ausrichtung des jeweiligen Veranstaltungsortes abhängig.

3. Gesellschaft als System durch die freireanische Brille betrachtet

Die im letzten Abschnitt genannten Abhängigkeitsfaktoren mit ihren Handlungszwängen sind immanente Charakteristika des kapitalistischen Systems. Dieses System hat sich, bedingt durch den einerseits historisch gesehen generell hohen Stellenwert von Ökonomie für viele Gesellschaften und durch andererseits die in jüngster Zeit immer intensiver betriebene explizite Ökonomisierung von nicht ökonomisierten Bereichen, von einem Wirtschaftssystem zu einem Gesellschafts- und Herrschaftssystem entwickelt. Lebens- und Handlungsformen werden nach seinen speziellen ökonomischen Gesetzen geformt. Entwicklungen in jedwede Richtung und größtmöglicher Freiheit sind durch das System immer Grenzen gesetzt. Innerhalb dieser systemimmanenten Grenzen bewegt sich die Mehrheit der Weltgesellschaft – wenn auch in zueinander höchst widersprüchlichen Positionen.

Genau diese Einbettung ins kapitalistische Wirtschafts- und Gesellschaftssystem stellt auch den grundlegenden Überschneidungspunkt zwischen den räumlich und zeitlich getrennten Kulturen – dem gegenwärtigen Österreich und dem Brasilien der 1970er Jahre – dar. Andreas Novy skizziert – in Anlehnung an Marx – das kapitalistische System als „ein umfassendes Herrschaftssystem, in dessen Zentrum der Widerspruch von Arbeit und Kapital steht: Das Lohnverhältnis ist ein Abhängigkeitsverhältnis, das zur Ausbeutung derjenigen führt, die ihre Arbeitskraft verkaufen.“ (Novy 2004: 15)

Paulo Freire beschreibt aus seiner Wahrnehmung Brasiliens heraus die gesellschaftlichen Verhältnisse in Bezug auf die Besitzenden, die gleichzeitig die „Unterdrücker“ darstellen, wie folgt: „Bei ihrer hemmungslosen Leidenschaft zu besitzen entwickeln die Unterdrücker die Überzeugung, dass es ihnen möglich ist, alles in Objekte ihrer Erwerbsmacht zu verwandeln. Daher rührt ihr streng materialistisches Konzept der Existenz. Geld ist das Maß aller Dinge und Profit das primäre Ziel. [...] Menschlichkeit ist ein ‚Ding‘, und sie besitzen sie als exklusives Recht, als ererbtes Eigentum.“ (Freire 1990: 45)

Diese Situation birgt einen „grundlegenden Konflikt zwischen Habenden und Nicht-Besitzenden“ (Novy 2004: 15), weshalb es notwendig

ist, die Beziehung zwischen den beiden durch eine Form der Herrschaft zu regeln.

Die Grundzüge der Herrschaft („universell verbreitete, institutionalisierte Form der Machtausübung, der sozialen Über- und Unterordnung“, „Gehorsamsbereitschaft der ihr Unterworfenen“, „Legitimierung der Machtausübung“ MGTL 1995) sind in Brasilien sowie in Österreich dieselben. Sie unterscheiden sich jedoch in der Art der Legitimierung (Anerkennung der Wert- und Rechtsordnung; vgl. ebd.) und in der Form der Ausübung (Berechenbarkeit der Willkür und Gewaltausübung; vgl. ebd.).

Im Zentrum der Kritik von Freire stehen die Herrschaftsverhältnisse, die er auch als „Fundamentalthema unserer Epoche“ (Freire 1990: 85) beschreibt. Diesem Thema stellt er die „Befreiung“ gegenüber, die die „entmenschlichend[e] Unterdrückung“ (ebd.) überwinden soll.

Die von uns innerhalb des untersuchten Teils von Onda Latina festgestellten Fragmentierungen sind Charakteristika der von Freire beschriebenen Dimension „Teile und herrsche“ für antialogische Aktion, die Anfang der 1970er Jahre für Paulo Freire die Stütze des durch Unterdrückungsmechanismen aufrecht erhaltenen kapitalistischen Systems war.

Die Bedeutung von Fragmentierungserscheinungen des fast vierzig Jahre alten Konzepts „Teile und herrsche“ innerhalb Onda Latinas liegt darin, dass offensichtlich im Jahr 2006 noch die gleichen Grundmuster gesellschaftsprägender Herrschaftsverhältnisse feststellbar sind. Da sie in unserem gesellschaftlichen Untersuchungsausschnitt Onda Latina vorkommen, kann die Aussage getroffen werden, dass durch antialogische Aktion geprägte, unterdrückerische Herrschaftsverhältnisse und Gesellschaftsstrukturen grundsätzlich auch in unserer heutigen kapitalistischen Gesellschaft existieren. In seinen Grundzügen ist Paulo Freires Gesellschaftsmodell also durchaus übertragbar. Die exakte Polarisierung und komplette Durchwanderung der Gesellschaft durch seine vier Dimensionen antialogischer Aktion wollen wir für das Hier und Heute jedoch nicht annehmen, da sich unsere Gesellschaft heute multipolarer zeigt. So ist die „diversifizierte“ Gesellschaft nicht einfach zwiegespalten, sondern ökonomisch (noch) in Ober-, Mittel-, und Unterschicht aufgeteilt und auch kulturell in Subkulturen organisiert und aufgeteilt, von denen einige sogar den Anspruch haben, antisystemisch zu agieren.

4. Systemgrenzen überschreiten

Ausgehend von der vorangegangenen Kritik am kapitalistischen System möchten wir metaphorisch durch ein Rätsel einen Ansatz für das Überschreiten von Systemgrenzen verdeutlichen. Ziel dieses Rätsels ist es, neun Punkte durch vier zusammenhängende Linien zu verbinden, ohne den Stift abzusetzen.

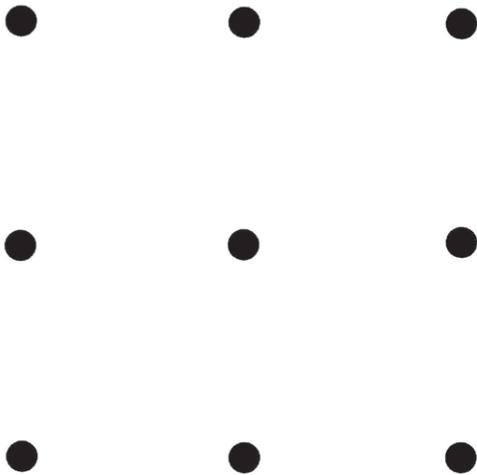


Abb. 3: Ausgangssituation (Quelle: eigene Darstellung)

Sehr häufig wird versucht, die Aufgabe zu lösen, indem innerhalb der neun Punkte Striche gezogen werden, also nicht über den konstruierten Rahmen hinausgegangen wird. Das sieht wie folgt aus und kann nicht funktionieren:

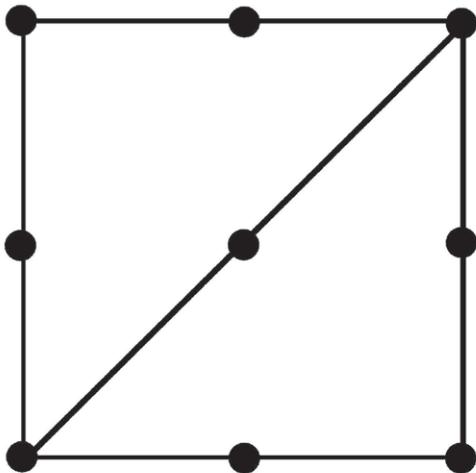


Abb. 4: Lösungsversuch (Quelle: eigene Darstellung)

Bei dieser Problemstellung ist genau der Schritt des „Über-den-Rahmen-hinausgehens“ für die Lösung der Aufgabe essentiell.

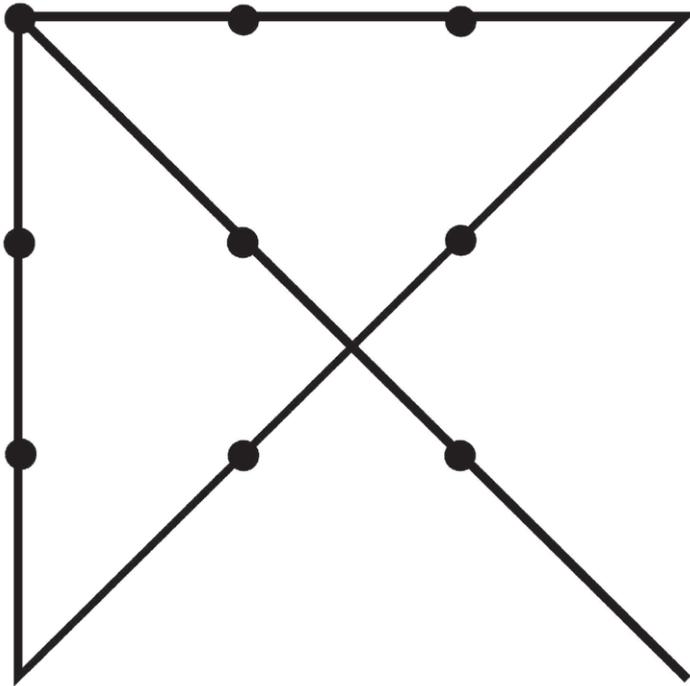


Abb. 5: „Über den Rahmen hinausgehen“ (Quelle: eigene Darstellung)

So ähnlich stellen wir uns auch die Überwindung der Schwierigkeiten hin zu einer Systemgrenzen aufbrechenden, emanzipatorischen Bewusstseinsbildung im freireanischen Sinne vor.

Auf Onda Latina bezogen geht es an dieser Stelle eigentlich darum, die Aufgabe eines politisch und kulturell emanzipatorischen Kulturfestivals mit dem Rahmen sprengenden Element, das für die Lösung des Rätsels notwendig ist, gleichzusetzen.

Die im Abschnitt 1 gemachten Vorschläge zur Verminderung der Fragmentierung sind bereits als erste konkrete Ansatzpunkte zu verstehen. Weiters wurde die Notwendigkeit deutlich, einerseits bei der Organisation und andererseits im Hinblick auf das Kritikpotential der Festivalinhalte, über die gewohnten Grenzen bzw. aus dem gewohnten System hinauszutreten.

Bezüglich des ersten Punktes wäre die Einbeziehung externer Personen bereits in die Vorbereitung eine gute Möglichkeit gewesen, aus dem Rahmen hinauszugehen. Zwar wurden durch die Zusammenarbeit mit unserer Unigruppe im Hinblick auf die Reflexion des Festivals bereits die Grenzen

eines üblichen Festivals überschritten, aber nur ein Mitwirken im Vorfeld hätte für eine inhaltliche Auseinandersetzung Raum gegeben, losgelöst von planerischen und logistischen Aufgaben.

Das Kritikpotential der Festivalinhalte wurde nicht ausreichend genutzt. Um über den Rahmen – im Sinne Freires – hinauszugehen wäre es wichtig, nicht nur Kritik an Symptomen von gesellschaftlichen Problemen zu üben, sondern an die Wurzeln vorzudringen. Uns wäre es wichtig, das kapitalistische System in seiner Gesamtheit in diesem Sinne zu hinterfragen. Eine Integration von marginalisierten Gruppen, die den Mut besitzen, das Gesellschaftssystem betreffende Gegebenheiten zu hinterfragen und diese als fadenscheinige Sachzwänge zu entlarven, um ihnen dann realpolitische Alternativen entgegenzusetzen, wäre in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung.

Von mindestens genauso großer Bedeutung wäre es für eine „Dachorganisation“ wie Onda Latina, sich selbst eben diesen Ansprüchen zu stellen.

Freires Verständnis von Radikalität erscheint uns in dem Zusammenhang für dessen Realisierung hilfreich: „Zur Radikalisierung gehört eine immer tiefere Verpflichtung gegenüber der Position, die man gewählt hat, und damit ein immer größeres Engagement im Ringen um die Veränderung der konkreten objektiven Wirklichkeit.“ (Freire 1990: 27).

5. Resümee

Unsere Analyse des Kulturfestivals Onda Latina ließ auf unterschiedlichen Ebenen Fragmentierungen im Sinne der Dimension „Teile und herrsche“ erkennen. Damit werden unterdrückerische Herrschaftsstrukturen gefestigt. Demzufolge ist die umfassende dialogische Aktion auch in einem zeitlich und räumlich verschobenen Kontext wie Onda Latina eher Anspruch als Wirklichkeit. Diese Differenz ist zunächst mit der Einbettung von Onda Latina in die Gesellschaft zu erklären, die Handlungszwänge hervorruft und Grenzen fixiert.

Diese Grenzen sind aber auch wieder durch eine Einbettung in größere Zusammenhänge zu erklären, denn die Gesellschaft wird durch das kapitalistische Gesellschaftssystem bestimmt. Diese systemimmanenten Grenzen gilt es zu erkennen und sich von den angeblichen Sachzwängen zu distanzieren.

In diesem Sinne sollte ein Kunst- und Kulturfestival die Möglichkeit sein, die Strukturen der Gesellschaft zu erkennen, zu benennen und folglich verändern zu können. Dies würde auf dem freireanischen „Konzept der problemformulierenden Bildung“ aufbauen und ein „Konzept der problemformulierenden Kunst“ schaffen.

- ¹⁾ In der deutschsprachigen Übersetzung von Paulo Freires Werk wird nicht zwischen den Formen weiblicher und männlicher Personenbezeichnungen differenziert. Wir distanzieren uns von diesem Vorgehen, verwenden seine Formulierungen jedoch auch bei indirekten Zitaten, insbesondere wenn es um die Begriffe „Unterdrücker[innen]“ und „Unterdrückte“ geht.
- ²⁾ z.B. die Lesung der Bestseller-Autorin Sueli Menezes (LAI, Wien); die Auswahl der gelesenen Autorinnen während der Veranstaltung „Poesia femenina“ (LAI, Wien); Rising Girl, Karamelo Santo und Desmond Dekker beim Gran Final (Arena, Wien).
- ³⁾ Hierzu trugen unter Anderem die nur spanischsprachige Zweitversion der Internetseite, Veranstaltungen wie „Aktionstag Spanisch“ (Volkshochschule Ottakring) oder auch der Name „Onda Latina“ selbst bei .
- ⁴⁾ Am Rand kann hier angemerkt werden, dass gerade das Publikum hier im Sinne Freires oft sehr dialogisch handelte und spanischsprachige Menschen denjenigen ohne Sprachkenntnisse die Inhalte übersetzten.
- ⁵⁾ Der hier verwendete Kulturbegriff bezeichnet „Kultur im engeren Sinne“. Diese Definition unterscheidet sich wesentlich von der von Freire gebrauchten und sieht Kultur nicht als die Gesamtheit menschlichen Denkens und Handelns an, sondern beschränkt sich auf die so genannten „schönen Künste“.

Quellen

Literatur

- Freire, Paulo (1990): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- MGTL (Meyers Großes Taschenlexikon) in 24 Bänden (1995). Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: B.I..
- Novy, Andreas (2004): Entwicklung gestalten. Gesellschaftsveränderungen in der Einen Welt. Frankfurt am Main: Brandes & Aspel/Südwind.
- Onda Latina (2006a): Programmheft des Kulturfestivals Onda Latina. Wien: Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit.
- Onda Latina (2006b): Kulturfestival „onda latina“ – 20. April – 04. Juni 2006 – Kultur verbindet. <http://www.ondalatina.at/start.asp?showmenu=yes&ID=10196>, 15.12.2006.
- Wallerstein, Immanuel (2002): Utopistik. Historische Alternativen des 21. Jahrhunderts. Wien: Promedia.

Im Folgenden sind (in chronologischer Reihenfolge) alle besuchten Veranstaltungen und geführten Interviews aufgeführt. Die wichtigsten Gespräche wurden transkribiert und sind bei den AutorInnen einsehbar.

Analysierte Veranstaltungen

Kaffeeverkostung „Guatemala – Kaffeeanbau zwischen Vulkanen und Regenwäldern“.

11.5.2006, Starbucks Coffeehouse, Kärntnerstraße 49, 1010 Wien.

Kaffeeverkostung „Peru – Die weite Reise eines Hochlandkaffees“. 17.5.2006, Starbucks Coffeehouse, Neubaugasse 4, 1070 Wien.

Lesung mit Sueli Menezes. 10.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Lesung mit Lidio Mosca Bustamante. 16.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Aktionstag Spanisch. 19.5.2006, Volkshochschule Ottakring, Zweigstelle Hernals, Röttergasse 15, 1170 Wien.

Lesung „Poesía feminina“ mit Beatriz Freydell und Verónica Jaffé. 23.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Ausstellung „Tlatel – die Stadt am Müll“. 25.5.2006, Vekks, Zentagasse 26, 1050 Wien.

Workshop mit Moleque De Rúa. 25.5.2006, Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien.

Konzert von Pedro Luis Ferrer. 28.5. 2006, Birdland, Landstraßer Hauptstraße 2, 1030 Wien.

Konzert von Puente Celeste. 29.5.2006, Radiokulturhaus, Argentinierstraße 30a, 1040 Wien.

Konzert von Eugenia Mendez & Saúl Vera. 30.5.2006, Birdland, Landstraßer Hauptstraße 2, 1030 Wien.

Vernissage mit Andrés Ramírez Gaviria – composition. 2.6. 2006, BA-CA-Kunsthof, Freyung 8, 1010 Wien.

Festival “Gran Final”. 3.6. 2006. Arena Wien, Baumgasse 80, 1030 Wien.

Interviews

Sueli Menezes, 10.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Lidio Mosca Bustamante, 16.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Stefani Reinberg, 16.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Natascha Ruzicka, 19.5.2006, Volkshochschule Ottakring, Zweigstelle Hernals, Röttergasse 15, 1170 Wien.

Ana Rosa Camba, 23.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Anonymi (zwei PraktikantInnen des LAI), 23.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Beatriz Freydell, 23.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Verónica Jaffé, 23.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Adriano (Bandmitglied von Moleque de Rua), 25.5.2006, Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien

Louise Robbins, 25.5.2006, Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien

Magdalena Weiglhofer, 25.5.2006, Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien

Pedro Luis Ferrer, 28.5. 2006, Birdland, Landstraßer Hauptstraße 2, 1030 Wien.

Anonymus (Bandmitglied von Puente Celeste), 29.5.2006, Radiokulturhaus, Argentinierstraße 30a, 1040 Wien.

Laura Sudarez, 29.5.2006, Radiokulturhaus, Argentinierstraße 30a, 1040 Wien.

Andrés Ramírez Gaviria, 2.6. 2006, BA-CA-Kunstforum, Freyung 8, 1010 Wien.

Daniela Berg, 2.6. 2006, BA-CA-Kunstforum, Freyung 8, 1010 Wien.

Martina Berg, 2.6. 2006, BA-CA-Kunstforum, Freyung 8, 1010 Wien.

Anonymi (zwei Bandmitglieder von Rising Girl), 3.6. 2006. Arena Wien, Baumgasse 80, 1030 Wien.

Anonymus (Bandmitglied von Eugenia Mendez & Saúl Vera), 3.6. 2006. Arena Wien, Baumgasse 80, 1030 Wien.

Anonymus (Bandmitglied von Karamelo Santo), 3.6. 2006. Arena Wien, Baumgasse 80, 1030 Wien.

Anonymus (Bandmitglied von Perrozompopo), 3.6. 2006. Arena Wien, Baumgasse 80, 1030 Wien.

Horst Watzl, 7.6.2006, *kulturen in bewegung*, Möllwaldplatz 5/3, 1040 Wien.

Anna Pissarek (Starbucks), 9.6.2006, per eMail.

Astrid Erhardt-Pérez Castro, 10.6.2006, Vekks, Zentagasse 26, 1050 Wien.

Franz Schmidjell (*kulturen in bewegung*), 14.6.2006, per eMail.

Gespräche mit ZuschauerInnen

Anonymi (zwei RezipientInnen bei der Lesung von Menezes), 10.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Anonymus (Rezeptientin bei der Lesung von „Poesia feminina“), 23.5.2006, LAI Europasaal, Türkenstraße 25, 1090 Wien.

Anonymi (drei teilnehmende Kinder beim Workshop Moleque de Rua), 25.5.2006, Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien

Anonymus (Vater von teilnehmenden Kindern beim Workshop Moleque de Rua), 25.5.2006, Dschungel Wien, Museumsplatz 1, 1070 Wien

Anonymi (RezipientInnen beim Konzert von Puente Celeste), 29.5.2006, Radiokulturhaus, Argentinierstraße 30a, 1040 Wien.

Anonymi (RezipientInnen bei der Vernissage von Andrés Ramírez Gaviria), 2.6. 2006, BA-CA-Kunstforum, Freyung 8, 1010 Wien.

Anonymi (RezipientInnen beim Konzert von Eugenia Mendez & Saúl Vera), 3.6. 2006. Arena Wien, Baumgasse 80, 1030 Wien.

Abstracts

Paulo Freire beschrieb in den 1970ern für Brasilien eine dialektische „Unterdrücker-Unterdrückten-Gesellschaft“, die er von „antidialogischer Aktion“ geprägt sah. Mit einer von mehreren Dimensionen der antidialogischen Aktion (nämlich „Teile und herrsche“) wird in diesem Beitrag die Analyse einiger Veranstaltungen des Kulturfestivals Onda Latina operationalisiert. Dies ermöglichte uns, die Frage zu klären, inwieweit Freires Gesellschaftsbild heute in anderem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang noch Gültigkeit besitzt. Der vorliegende Beitrag beinhaltet sowohl eine konkrete, an Beispielen ausgeführte Analyse des Kulturfestivals, als auch eine darüber hinausgehende, gesellschaftliche und systemische Einordnung der Analyseergebnisse. Parallel werden Verbesserungsvorschläge gemacht, die auf Überlegungen Paulo Freires zu einer anzustrebenden, „dialogisch“ geprägten Gesellschaft fußen.

In the 1970s Paulo Freire described a dialectic society of oppressors and oppressed, using Brazil as his object of study. He saw this kind of society characterized by „antidialogic action“. In this contribution one of the antidialogic action's dimensions (namely „divide and rule“) is used to operationalize the analysis of a number of events during the cultural festival Onda Latina. This made it possible for us to answer the question, whether Freire's description of a society is still valid in a temporally and locally different context (today). This essay contains a concrete and example-based analysis of the cultural festival and beyond that a social and systemical contextualisation of the analysis' results. We paralelly made suggestions on improvement, which are rooted in Paulo Freire's thoughts concerning a dialogue-based society worthy to aim at.

Maria Dalhoff
Bruno Ehler
Andreas Geyer
Reingard Hofer
Johanna Lindner
Kristina Willebrand
ondafreireiana2006@gmx.net

FRANZ SCHMIDJELL
reviewing Onda Latina

Das Festival Onda Latina fand vom 20. April bis zum 4. Juni 2006 statt und umfasste 230 Veranstaltungen. Durch 120 Musikkonzerte in ganz Österreich konnten knapp 12.000 Personen unterschiedlicher Zielgruppen angesprochen werden. In Konzentration auf drei inhaltliche Ebenen (Spuren, Mestizo und Lat-in-Austria) wurden einerseits aktuelle populäre Strömungen nachvollzogen, andererseits hierzulande bislang kaum bekannte musikalische Randzonen vorgestellt.

In insgesamt 36 Ausstellungen wurden die Dynamiken im Bereich der lateinamerikanischen und von Lateinamerika inspirierten bildenden Kunst auf vielfältige Weise reflektiert und künstlerische Positionen aus unterschiedlichen lokalen und regionalen Kontexten vorgestellt. Der klischeehafte Begriff „lateinamerikanische Kunst“ wurde in Frage gestellt und ein Balanceakt zwischen Tradition und zeitgenössischer künstlerischer Entwicklung sowie zwischen Globalisierung und „Glokalisierung“ begangen. Zahlreiche Kunstvermittlungsaktivitäten trugen zudem zum Austausch zwischen KünstlerInnen und interessiertem Publikum bei. Daneben wurden zwei Informationsausstellungen mit entwicklungspolitischen Schwerpunkten betreut: *Tipitapa en las Zonas francas* und *Kindermärchen der Anden*.

Die Erfahrungen innerhalb des Bereiches Kinder- und Jugendkultur machten deutlich, dass kreative Workshops mit KünstlerInnen mit anderem kulturellem Hintergrund ein großes Potential bieten und Lernen und Verstehen im Sinne von Weltoffenheit funktioniert, wenn man die Möglichkeit zur Begegnung und zum Austausch schafft. An den Aktivitäten für Kinder und Jugendliche nahmen insgesamt 25 Schulklassen (ca. 25 bis 30 Kinder pro Klasse) und weitere 1.000 Kinder bzw. Jugendliche in offen zugänglichen Aktivitäten in ganz Österreich teil.

Auch lateinamerikanische Literatur konnte im Rahmen von Onda Latina gut vermittelt werden. Insgesamt fanden 22 Lesungen mit elf SchriftstellerInnen an verschiedenen Orten in Österreich statt. Im Bereich Wissenschaft konzentrierte sich Onda Latina auf zwei Aktivitäten: Ein Symposium zu Positionen der zeitgenössischen bildenden Kunst (5./6.5.06 in der Kunsthalle Wien) sowie die begleitende Reflexion von Onda Latina im Rahmen einer Lehrveranstaltung in Kooperation mit dem Paulo Freire Zentrum unter dem Motto *Onda Latina – Bildung als Praxis zur Freiheit*. Als eigenes, von Onda Latina unabhängiges Projekt, organisierte das Lateinamerika-Institut die Wissenschaftskonferenz REAL 2006 im Festivalzeitraum.

Onda Latina war die gemeinsame Klammer eines „Netzwerkfestivals“, an dem sich über 100 PartnerInnen beteiligten. Durch Programmheft und Website wurde ein gemeinsames Schaufenster für die vielfältigen Aktivitäten geboten. Ein umfassender Medienspiegel zeugt von guter Sichtbarkeit und medialer Wahrnehmung von Onda Latina. Das Festival lebte von der enormen Beteiligung der VeranstalterInnen, KünstlerInnen, entwicklungspolitischen Initiativen und Bildungseinrichtungen, wodurch auch (nachhaltige) Kontakte und Netzwerke entstanden.

Die vorliegenden Ergebnisse des Forschungsworkshops sowie die interne Reflexion des Festivalteams dokumentierten allerdings auch zahlreiche Widersprüche, in denen sich ein Festivalformat wie Onda Latina befindet.

1. Ein Festival nach Paulo Freire?

Heutige Kunst- und Kulturlandschaften sind gekennzeichnet durch zunehmende „Festivalisierung“ und „Eventisierung“. Damit verbunden ist die wachsende Konkurrenz um ein Publikum, das durch Erlebniswelten und Kulturwelten optimal „*entertained*“ werden will. Wie können Kunst und Kultur aus Lateinamerika in diesem Betriebssystem einen gleichberechtigten Stellenwert erlangen? Lässt die beschleunigte Kulturindustrie überhaupt Raum für didaktische und politische Ansprüche? Macht es überhaupt Sinn, dem Festivalbetrieb die Pädagogik der Unterdrückten von Paulo Freire gegenüberzustellen? Ein Festival wie Onda Latina lebt in und mit Widersprüchen. Diesen Widersprüchen anhand der Ziele, Ansprüche und der Umsetzung nachzuspüren und aus verschiedenen Blickwinkeln sichtbar zu

machen, ist ein wichtiger Reflexionsprozess. Für diese Arbeit braucht es gut definierte Räume. Der begleitende Forschungsworkshop und der interne Reflexionsprozess bildeten solche Räume.

2. Anspruch und Realität

Der politische Anspruch des Festivals, „soziale Realitäten einem breiten Publikum“ näher zu bringen, bildete die inhaltliche Klammer des Festivals. Dieses hochgesteckte Ziel ist bei Kulturfestivals die seltene Ausnahme, dominieren im besten Fall doch künstlerische Qualitätskriterien und im schlechtesten Fall die Vorgaben der Marketingabteilung, z.B. die Programmierung anhand diverser Charts und Tonträgerverkäufe. Doch wie lässt sich ein derartiger Anspruch einlösen? Wichtig war für das Festivalbüro die Auswahl der KünstlerInnen und Projekte. Welche KünstlerInnen setzen sich wie mit den sozialen Realitäten auseinander? Einen zweiten Aspekt betrifft die Vermittlung ihrer Arbeiten, vor allem bei traditionelleren Ausdrucksformen, und die damit verbundene Rezeption durch das hiesige Publikum. „Gute Kunst braucht keine Erklärung, sie spricht immer für sich selbst“, lautet eine Position. Andere betonen hingegen die Notwendigkeit von Vermittlungsformen. Abhängig vom jeweiligen Projekt wurden Begleitmaterialien, Workshops, Führungen, Medienprogramme usw. gestaltet.

3. Festivaldialoge?

Musikfestivals erhalten in der Regel den größten Zulauf. Der Musikbereich stellt gleichzeitig die größten Herausforderungen hinsichtlich Vermittlungsformen und dialogischer Veranstaltungsformate. Auch bei korrekter Auswahl der Bands stellt die Sprache eine Barriere dar. Selbst spanisch- oder portugiesischkundige BesucherInnen haben Probleme, die teils hintergründigen Textpassagen der Mestizo-Rock-Bands zu verstehen. Der Versuch, Verbindungen zu heimischen MusikerInnen herzustellen, erweist sich als Herausforderung. Ein Höhepunkt von Onda Latina war das Doppelkonzert von Susana Baca, der Grande Dame der schwarzen Musik Perus, und Dobrek Bistro (Ö) im Konzerthaus Wien. Zahlreiche Vorgespräche, Aus-

tausch von Tonträgern und das Entdecken von musikalischen und politischen Gemeinsamkeiten im Vorfeld sollten eigentlich zu einer gemeinsamen Tournee sowie einem Gegenbesuch in Peru führen. Dann kamen die ökonomischen Realitäten: Heimische VeranstalterInnen haben nach anfänglichem Interesse aus Angst vor dem finanziellen Risiko der Reihe nach abgesagt. Der enge Tourplan ließ keine Zeit für Proben und gemeinsames Experimentieren, zwischen ihren drei Konzerten in Österreich musste Susana Baca kurzfristig in Berlin auftreten. Begegnungen sind kommerziellen Agenturen zu teuer. Bei der von *kulturen in bewegung* eingeladenen Gruppe Perrozompopo aus Nikaragua bestand hingegen der Freiraum, mit der oberösterreichischen Formation Toter Roter Fisch das gemeinsame Konzert durch Proben gut vorzubereiten. Ein anderes gelungenes Projekt war die Gemeinschaftsausstellung *Latin Lobby* im Museumsquartier.

4. Kunst ist schön, aber kostet Geld

Jedes Festival braucht eigene Kreationen, sogenannte Headliner und Projekte, wie die oben beschriebene Begegnung, Ereignisse, die es nur hier zu sehen, hören und erleben gibt. Onda Latina umfasste 230 Veranstaltungen. Diese Breite wurde zur inhaltlichen wie finanziellen Herausforderung. Vergleichbare Festivals verfügen über Budgets von zwei bis drei Millionen Euro und mehr. Onda Latina stand ein Zehntel dieser Summe zur Verfügung. Durch das Engagement vieler PartnerInnen, die ihre eigenen Ressourcen einbrachten, einem Beschäftigungsprojekt mit dem Arbeitsmarktservice und Niedrighonoraren für KünstlerInnen und temporäre MitarbeiterInnen konnte dieses Problem zumindest gelindert werden. Letztendlich wird damit den neoliberalen Konzepten in der Kulturindustrie Vorschub geleistet.

5. Vergänglichkeit versus Nachhaltigkeit

Trotz Minimalbudget ist eine Art Themen-*setting* gelungen. Die Marke Onda Latina wurde medial und öffentlich wahrgenommen. Die Idee vom gemeinsamen Schaufenster (Programmheft, Website, Pressearbeit...) fand

Anklang. Es liegt allerdings in der Natur von Festivalformaten, dass sie für einen bestimmten Zeitraum ein Thema in den Mittelpunkt stellen. Die Vergänglichkeit von Festivals ist Realität. Gleichzeitig wurde das Ziel verfolgt, langfristig etablierte Räume kontinuierlich für Kunst- und Kultur aus Lateinamerika zu erschließen und Netzwerke nachhaltig zu stärken. Onda Latina brachte AkteurInnen in diesem Feld zusammen, die sich vorher nicht kannten und eröffnete neue Orte für Kunst aus Lateinamerika, z.B. gab es 36 Ausstellungen in Galerien (die großen Ausstellungshäuser und Museen blieben verschlossen). Das Festival Onda Latina hatte einen Vorteil: Die InitiatorInnen verfügen über Strukturen, die eine gute Nachbetreuung entstandener Interessen ermöglichen. So kann es gelingen, der Vergänglichkeit dieses Festivals entgegenzuwirken und es zum Ausgangspunkt für weitere Zusammenarbeit zu machen. Das Projekt *mujeres 07* – eine Veranstaltungsserie mit Frauenschwerpunkt über das Jahr 2007 hinweg – ist ein Beispiel dafür.

6. Politische Korrektheit, Klischees und Marginalisierung

Als Gegenkonzept zur üblichen Festivalkuratierung anhand klar und meist eng definierter Auswahlkriterien (= Ausgrenzungskriterien) waren die PromotorInnen angetreten, eine breite Partizipation von KünstlerInnen, VeranstalterInnen, entwicklungspolitischen Organisationen und Vereinen mit migrantischem Hintergrund zu erreichen und somit ein „Netzwerkfestival“ zu initiieren. Über 100 PartnerInnen in ganz Österreich definierten ihre eigenen Programme und Schwerpunkte. Dieser partizipative Ansatz machte die kulturelle und künstlerische Vielfalt zum Programm. Dass einzelne Veranstaltungen weit weg vom politischen Anspruch lagen, liegt in der Natur der Sache. Dazu kamen kommerzielle TrittbrettfahrerInnen, die aber im Extremfall, beispielsweise bei sexistischer Werbung, aus dem Gesamtprogramm genommen wurden.

Vielleicht lag schon im Anspruch, „soziale Realitäten in Lateinamerika einem breiten Publikum“ näher zu bringen, ein Zielkonflikt. Dieser Anspruch geht davon aus, dass sich viele Menschen für den Alltag in Lateinamerika interessieren. In Wahrheit handelt es sich um ein Anliegen einer kleinen Gruppe. Die Kunst, vor allem gute Kunst, besitzt das Potential,

diesen Marginalitätszirkel zu durchbrechen. *Musica Criolla, Forro, Vallena-to* und andere, als folkloristisch eingestufte Konzerte holten die Leute ab, wo sie waren: zum Beispiel im Kaffeehaus – wie beim *Café Latino*, das im Rahmen von Onda Latina in 14 Wiener Kaffeehäusern stattgefunden hat. Diese waren überrascht, begeistert, neugierig. Vielleicht sind dies die Voraussetzungen, damit neue pädagogische Ansätze oder/und entwicklungspolitische Bildungsarbeit auf fruchtbaren Boden fallen. Damit schließen sich die nächsten Fragen an: Welche Verbindungslinien können zwischen der Kultur- und Bildungsarbeit aufgebaut werden? Und wo ist es sinnvoll, dass diese sehr unterschiedlichen Betriebssysteme ihren eigenen Konzeptionen treu bleiben und damit ihre Dynamiken erhalten?

7. Onda Latina als Forschungsfeld

Für die Festival-InitiatorInnen waren bei der Forschungsarbeit die Art der Fragestellungen sowie Ernsthaftigkeit und Tiefe der Auseinandersetzungen mit den Veranstaltungen das Spannende. Weiters bot es die Chance, nach all dem stressigen Veranstaltungsalltag sich kurz zurückzulehnen und das Festival im Spiegel von Paulo Freires Konzepten nochmals revue passieren zu lassen. Die Publikation selbst wird ein wichtiges Dokument bei den Planungen für die nächsten entwicklungspolitischen Kulturereignisse.

Abstracts

Der Beitrag vermittelt einen Überblick über das Kunst- und Kulturfestival Onda Latina aus Perspektive eines der VeranstalterInnen. Reflektiert werden die Fragen, wie viel Dialog im Rahmen eines solchen Festivals möglich ist und an welche Grenzen zwischen Anspruch und Wirklichkeit die VeranstalterInnen selbst gestoßen sind.

The article introduces the festival Onda Latina from the perspective of one of its coordinators. The focus lies on the contradictions such an event has to challenge. How much dialogue is possible? What sort of program can possibly be realised between wishes and realities?

Franz Schmidjell
vidc-kulturen in bewegung
Moellwaldplatz 5/3
1040 Wien
schmidjell@vidc.org

Schwerpunktreдаkteurinnen, Autorinnen und Autoren

Sonja Buchberger ist Diplomandin der Internationalen Entwicklung und Arabistik an der Universität Wien.

Maria Clement studierte Tourismusmanagement an der Wirtschaftsuniversität Wien; Projektstätigkeit in Zusammenarbeit mit Industrie und Wirtschaft mit Fokus auf interkulturelle Kompetenz, Corporate Governance und Nachhaltigkeit im Tourismus; studiert zurzeit Internationale Entwicklung an der Universität Wien.

Maria Dalhoff studiert Internationale Entwicklung und Landschaftsplanung.

Bruno Ehler studiert Internationale Entwicklung.

Gerald Faschingeder studierte Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie Germanistik an der Universität Wien. Forschungs- und Publikationstätigkeit schwerpunktmäßig zum Thema Kultur und Entwicklung. Seit Juli 2004 Direktor des Paulo Freire Zentrums für transdisziplinäre Entwicklungsforschung und –bildung. Lehrtätigkeit im Studium der Internationalen Entwicklung der Universität Wien.

Sarah Funk studiert Internationale Entwicklung an der Universität Wien. Sie war im Sommersemester 2006 Tutorin der Lehrveranstaltung Bildung als Praxis der Freiheit und Praktikantin des Paulo Freire Zentrums.

Andreas Geyer studiert Internationale Entwicklung.

Ines Gratzner studiert Internationale Entwicklung an der Universität Wien mit dem Wahlfachschwerpunkt Kulturwissenschaft und Cultural Studies.

Reingard Hofer studiert Internationale Entwicklung und Wirtschaftsgeschichte.

Johanna Lindner studiert Internationale Entwicklung und Architektur.

Julia Schlager ist Studentin der Internationalen Entwicklung an der Universität Wien.

Franz Schmidjell ist Mitarbeiter von *kulturen in bewegung* und war Koordinator des Festivals Onda Latina.

Kristina Willebrand studiert Internationale Entwicklung und Pädagogik.

Die letzten Ausgaben

- 2/03 Neue Internationale Armutsprogramme / New International Poverty Programs
- 3/03 Drei Jahrzehnte Neoliberalismus in Lateinamerika / Three Decades of Neoliberalism in Latin America
- 4/03 Wem gehört das Wasser? / Who owns the Water?
- 1/04 Junge Zugänge / Young Approaches
- 2/04 Gender & Peacebuilding / Gender & Peacebuilding
- 3/04 Kunst – Kultur – Entwicklung / Art – Culture – Development
- 4/04 Multikulturelle Autonomie in Lateinamerika / Multicultural Autonomy in Latin America
- 1/05 „Entwicklung“ im Schulunterricht / ‘Development’ in School Education
- 2/05 Alternative Entwicklungen in Lateinamerika / Alternative Developments in Latin America
- 3/05 Recht auf Nahrung / Right to Food
- 4/05 WTO at the Crossroads
- 1/06 In Memoriam Andre Gunder Frank
- 2/06 Regionale Integration / Regional Integration
- 3/06 Konflikttransformationen und Friedensprozesse / Conflict Transformation and Peacebuilding Processes
- 4/06 Bildung und Entwicklung

Die kommenden Hefte

- 1/07 Approaches to Governance in a Multi-Scale-Perspective
- 2/07 Entwicklungsforschung
- 3/07 Volksbildung heute?
- 4/07 EZA und Sicherheitspolitik

Informationen für AutorInnen

Manuskripte sind per e-mail zu senden an office@mattersburgerkreis.at bzw. auf Diskette oder CD-ROM per Post an: Journal für Entwicklungspolitik, Berggasse 7, A-1090 Wien. Der Beitrag darf komplett den Umfang von 20 Seiten (2-zeilig) nicht überschreiten. Legen Sie je ein kurzes Abstract in Deutsch und Englisch (je ca. 100 Worte) sowie eine Kurzcharakteristik Ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit bei. Am Ende des Beitrags sollte ein Verzeichnis der gesamten verwendeten Literatur stehen. Zitierweise im Text: Geben Sie bitte den Namen, das Jahr und bei wörtlichen Zitaten die jeweilige Seite an.

Das Manuskript muss als Word-Dokument oder in einem anderen Windows-kompatiblen Dateiformat eingesandt werden. Grafiken und Abbildungen sollten in schwarz/weiß gestaltet sein und als tiff bzw. Excel-Datei extra abgespeichert werden.

Redaktionsschluss für das Heft Nr.1 ist der 15.10., für das Heft Nr.2 der 15.1., für das Heft Nr.3 der 15.4. und für das Heft Nr.4 der 15.7.

Information for Contributors

Manuscripts should be submitted electronically to office@mattersburgerkreis.at or by mail on a disc/CD-Rom to Journal für Entwicklungspolitik, Berggasse 7, A-1090 Wien. The complete manuscript should not exceed 20 pages (double spacing). All submissions must contain an abstract in German and English (each should not exceed 100 words) and a short curriculum vitae. The author's name, affiliation and e-mail address should be clearly indicated. A complete bibliography listing every work referenced in the text must be included at the end of the submitted text.

References should have the following format: Name, year of publication and the pagination for text references.

The document must be submitted in Word or another word processing program for windows. Graphs and tables/figures should be designed in black/white and saved as tiff or Excel-files.

The deadlines for submitting manuscripts are as follows:

Issue no. 1: 15.10., issue no. 2: 15.1., issue no. 3.: 15.4., issue no. 4: 15.7.

Gefördert aus öffentlichen Mitteln der

Österreichische
Entwicklungszusammenarbeit



In Kooperation mit vidc / kulturen in bewegung

Journal für Entwicklungspolitik (JEP)

ISSN 0258-2384, Erscheinungsweise: vierteljährlich

Heft XXIII, 1B-2007, ISBN 978385476-222-5

Preis des Einzelhefts: Euro 9,80; sFr 17,50

Preis des Jahresabonnements: Euro 39,80; sFr 69,-

Abonnementbezug über die Redaktion:

Journal für Entwicklungspolitik, Berggasse 7, A-1090 Wien,

e-mail: office@mattersburgerkreis.at

Das Abonnement kann unter Einhaltung einer dreimonatigen Kündigungsfrist gekündigt werden.

1. Auflage 2007

© Mandelbaum Verlag Wien/Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den österreichischen Universitäten

Alle Rechte vorbehalten. Jede Verwertung bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung der Redaktion. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht in jedem Fall die Meinung des Verlages wieder.

Satz: Julia Löw, Wien

Druck: Interpress, Budapest

Offenlegung nach § 25 Mediengesetz

Medieninhaber: Mattersburger Kreis für Entwicklungspolitik an den österreichischen Universitäten, Berggasse 7, A-1090 Wien

Grundlegende Richtung des JEP: Wissenschaftliche Analysen und Diskussionen von entwicklungspolitischen Fragestellungen und Berichte über die entwicklungspolitische Praxis. Verantwortlich für Inhalt und Korrekturen sind die AutorInnen bzw. die Redaktion.