

Wiebke Waburg | Micha Kranixfeld |
Barbara Sterzenbach | Kristin Westphal (Hrsg.)

Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen

Un/Doing Difference im Zusammenspiel
künstlerischer, sozialer und bildender
Prozesse

Räume in der Pädagogik

Herausgegeben von

Johannes Bilstein | Jutta Ecarius | Benjamin Jörissen | Eckart Liebau |
Ursula Stenger | Kristin Westphal | Jörg Zirfas

Dass der Raum und die Vielfalt von Orten weit mehr sind als die Resultate von architektonischen Entscheidungen und sozialen Platzierungen, gilt mittlerweile als gesichertes Erkenntnis. In der Pädagogik ist die Frage nach dem Raum eine grundlegende Frage und gleichzeitig eine, deren zentrale Bedeutung noch nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit erhalten hat. Dabei ist die Pädagogik in allen ihren wissenschaftlichen und praktischen Perspektiven – theoretisch, empirisch, historisch, institutionell – auf eine Reflexion von Räumlichkeiten zentral angewiesen.

Diese Publikation wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01JKL1910 (Projekt DO_KiL) im Rahmen der »Richtlinie zur Förderung von Forschungsvorhaben zur kulturellen Bildung in ländlichen Räumen« gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt der Beiträge liegt bei den jeweiligen Autor*innen.



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme.



Dieses Buch ist erhältlich als:
ISBN 978-3-7799-7630-1 Print
ISBN 978-3-7799-7631-8 E-Book (PDF)
ISBN 978-3-7799-8639-3 E-Book (ePub)

1. Auflage 2024

© 2024 Beltz Juventa
in der Verlagsgruppe Beltz · Weinheim Basel
Werderstraße 10, 69469 Weinheim
Alle Rechte vorbehalten

Herstellung: Myriam Frericks
Satz: Datagrafix, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Beltz Grafische Betriebe ist ein Unternehmen mit finanziellem Klimabeitrag
(ID 15985-2104-100)
Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor:innen und Titeln finden Sie unter: www.beltz.de

Inhalt

Teil 1: Zur Einführung in das Buch	7
Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen. Grundannahmen und Forschungszugang <i>Wiebke Waburg, Micha Kranixfeld, Barbara Sterzenbach und Kristin Westphal</i>	8
Teil 2: Künstlerische Strategien, Prozesse, Ergebnisse, Spuren	27
Einblicke in Residenzprojekte. Prozesse, Themen, Strategien <i>Micha Kranixfeld und Barbara Sterzenbach</i>	28
Das Ländliche erforschen. Die „Lautertal-Protokolle“ von <i>willems&kiderlen</i> <i>Micha Kranixfeld</i>	32
Interdisziplinär arbeiten. „Selfies2“ von Kılınçel & Schaper <i>Barbara Sterzenbach</i>	39
Dem Prozess vertrauen. <i>barbara caveng & Lana Svirezheva</i> als Schriftmacher:innen <i>Barbara Sterzenbach und Micha Kranixfeld</i>	46
Nach der Utopie fragen. „Studio Vogelsberg“ von Studio Studio <i>Micha Kranixfeld</i>	49
Zwischen Auftrag und Selbstauftrag navigieren. „Studio Uecker“ von Studio Studio <i>Micha Kranixfeld</i>	64
Die Gemeinschaft ins Zentrum stellen. „Das Kleid meiner Großmutter“ und „Kleines Fest im Wald“ von Theater Joschik <i>Barbara Sterzenbach</i>	73
Sich dem Ort aussetzen. „Augustusburger Protokolle“ von Felix Forsbach <i>Micha Kranixfeld</i>	85
Begegnungen anbieten. „Pilzimbiss“ von Georg Scherlin <i>Micha Kranixfeld</i>	95

Teil 3: Zwischenspiel	101
Das Dorf liegt berührt da. Skript für ein Live-Hörspiel <i>Micha Kranixfeld, Wiebke Waburg, Sarah Weißenfels und Nadja Sühnel</i>	102
Teil 4: Un/Doing Difference im Zusammenspiel künstlerischer, sozialer und bildender Prozesse	131
Un/Doing Difference. Eine Perspektive auf Umgangsweisen mit gesellschaftlicher Vielfalt in Prozessen kultureller Bildung in ländlichen Räumen <i>Wiebke Waburg und Micha Kranixfeld</i>	132
„Sie sind nicht von hier!“ Doing Rurality im Kontext künstlerischer Residenzen in ländlichen Räumen <i>Marleen Wolter und Micha Kranixfeld</i>	142
„Wir wollen etwas anderes zeigen“. Un/Doing Gender in künstlerischen Residenzen in ländlichen Räumen <i>Sarah Weißenfels und Letitia Frohn</i>	171
„Durch andere Zeiten sprechen“. Un/Doing Local History <i>Kristin Westphal</i>	195
„Das wird man nie vergessen, auf meine alten Tage dieses Schöne nochmal zu erleben“. Un/Doing Age in beteiligungsorientierten künstlerischen Residenzen <i>Wiebke Waburg</i>	225
„Versuchen zu verstehen, wie funktioniert das da eigentlich“. Residenzkünstler*innen aus migrationswissenschaftlicher Perspektive betrachtet <i>Lorena Nehmzow</i>	245
Teil 5: Ausblick	263
Fazit, Verweise und Ausblicke <i>Micha Kranixfeld, Kristin Westphal, Wiebke Waburg und Barbara Sterzenbach</i>	264
Autor*innenangaben	275
Abbildungsverzeichnis	277

Teil 1: Zur Einführung in das Buch

Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen. Grundannahmen und Forschungszugang

Wiebke Waburg, Micha Kranixfeld, Barbara Sterzenbach
und Kristin Westphal

1. Einleitung

Künstler*innenresidenz, künstlerische Residenz, Artist-in-Residence-Programm, Atelieraufenthalt – das sind unterschiedliche Bezeichnungen für eine in den letzten Jahren immer populärer gewordene Option für Künstler*innen und Kulturschaffende, mittels finanzieller und Sachunterstützung *vorübergehend außerhalb des eigenen Arbeitssettings zu leben und zu arbeiten*: Es werden Zeit, Raum sowie finanzielle und soziale Ressourcen zur Verfügung gestellt, um an einem anregenden Ort mit guten Arbeitsbedingungen alleine oder mit anderen ungestört kreativ-künstlerisch tätig zu sein (vgl. European Commission 2016; Sandberg 2020). Künstlerische Residenzen sind gegenwärtig ein weithin akzeptierter Teil der Kunst- und Kulturlandschaft (vgl. Motalebi/Parvaneh 2021). „Die Entsendungsdynamiken haben sich in der Nachkriegszeit zunächst langsam und ab den 1990er Jahren geradezu explosionsartig ausgebreitet.“ (Glaser 2009, S. 65f.) Wie Kim Lehmann (2017) feststellt, besteht ein sehr großes Interesse an Residenzaufenthalten sowohl bei den Künstler*innen selbst als auch bei den sie unterstützenden Organisationen und Regionen bzw. Gemeinden. Für die vergangenen Jahre wird erneut ein deutlicher Anstieg der Zahl der (internationalen) Residenzaufenthalte konstatiert (vgl. Vargas de Freitas Matias 2016, S. 82).

Welche Potenziale und immanenten Qualitäten in den künstlerischen Residenzen als erfahrungsoffene kulturelle Angebote angelegt sind, wurde bislang sowohl in praktischer als auch theoretischer Hinsicht wenig systematisch ergründet. Es finden sich nur vereinzelt Forschungsprojekte zu Residenzen. Sie untersuchen primär die Perspektive der (meist: bildenden) Künstler*innen (vgl. Glaser 2009; Vargas de Freitas Matias 2016; Elfving et al. 2019; Arredondo 2021) oder beschreiben spezifische Residenz-Projekte (vgl. Alliance of Artists Communities 2011; European Commission 2016; Sauer 2018; Westphal 2018a).

Das Projekt DO_KiL (Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen) – über das wir in diesem Band berichten – setzte an dem bestehenden Forschungsdesiderat an, indem temporär angelegte künstlerische Residenzen (mit dem Schwerpunkt Zeitgenössisches Theater und Performance) in ländlichen Räumen als Spiel-, Versamlungs- und Kommunikationsorte

untersucht wurden. Das Forschungsprojekt wurde von 2019 bis 2023 unter Leitung von Wiebke Waburg, der wissenschaftlichen Mitarbeit von Micha Kranixfeld und Barbara Sterzenbach sowie in Kooperation mit Kristin Westphal und Ilona Sauer an der Universität Koblenz durchgeführt. Die Finanzierung erfolgte im Rahmen der Förderrichtlinie zur Kulturellen Bildung in ländlichen Räumen des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) (s. zur Förderrichtlinie Kolleck/Büdel 2020).

In einem qualitativ-sinnverstehenden Ansatz ging es explizit *nicht* darum, eine Wirkungsforschung zu leisten, wenngleich dies in Anfragen an das Projektteam eine häufig geäußerte Erwartung darstellte. So interessierten sich unsere Gesprächspartner*innen oft für ähnliche Aspekte wie die, die Lehmann als forschungsrelevant identifizierte (vgl. 2017, S. 14): Inwiefern erbringen künstlerische Residenzen einen Mehrwert für die*den Künstler*in, das Publikum (bzw. die Teilnehmenden) und die gastgebende Organisation? Was sind die Erfolgsfaktoren einer künstlerischen Residenz für alle Akteur*innen? Welchen zusätzlichen Nutzen bringen Residenzprojekte für eine Stadt oder Region?

Diese konkreten Fragen hinsichtlich unmittelbarer Vorteile, Effekte oder Innovationen künstlerischer Residenzen sind jedoch sehr schwer zu untersuchen. Residenzen weisen das *Potenzial* auf, Bildungsprozesse und disziplinübergreifende Zusammenarbeit anzustoßen – was ohne Zweifel wertvolle Erfahrungen mit sich bringt, die sich jedoch oft nicht in direkt messbaren Ergebnissen niederschlagen (vgl. Schnugg/Song 2020, S. 1¹). Dementsprechend war es für das Forschungsprojekt naheliegend, den Schwerpunkt der Untersuchung nicht auf *Ergebnisse* zu richten, sondern auf *Prozesse* der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Teilnehmenden zu verlagern – diese stehen auch im Zentrum der Beiträge des vorliegenden Bandes. In den Blick nehmen wir Gemeinsamkeiten und Unterschiede der begleiteten Residenzprojekte (s. Teil II und III). Für den Band ist zudem die Frage leitend, wie in künstlerischen Residenzen mit der Vielfalt ländlicher Räume umgegangen wird (s. Teil IV). Diskutiert werden auch Voraussetzungen, Potenziale und Grenzen von partizipativ angelegten künstlerischen Formaten.

Im Folgenden geben wir zunächst einen Einblick in das Format der künstlerischen Residenzen und die Frage, was es bedeutet, Residenzen in ländlichen Räumen forschend zu begleiten. Im Anschluss wird das Forschungsprojekt DO_KiL inklusive der das Projekt leitenden theoretischen Annahmen und der forschungsmethodischen Anlage genauer vorgestellt.

1 Die Autor*innen setzten sich mit Artist-in-Residence-Aufenthalten in Unternehmen auseinander. Ihre Schlussfolgerungen und Annahmen können jedoch unseres Erachtens in diesem Punkt auf andere Kontexte übertragen werden.

2. Was sind künstlerische Residenzen? Annäherungen an ein vielseitiges Format

Eine Bestimmung dessen, was unter künstlerischen Residenzen verstanden wird, hat im wissenschaftlichen Diskurs bislang kaum stattgefunden – und erfolgt schwerpunktmäßig im Rahmen der konkreten Initiierung und Umsetzung von Residenzprogrammen und -projekten. Bei künstlerischen Residenzen handelt es sich jedoch nicht um eine neue Förder- bzw. Arbeitsform. Einige historische Schlaglichter dazu seien im Folgenden erwähnt: Eines davon adressiert das Bild Kunstschaffender als Wandernde, Nomad*innen oder Bohème – hier oft mit Verweis auf Deleuze und Guattari – und führt den reisenden Kunsthandwerker² der Antike an, der seine Werke und Skulpturen an verschiedenen Orten anbietet (Glauser 2009; Caesar 2018; Kittner 2018). Die hier anklingende Selbstverständlichkeit eines freien, ungebundenen Künstler*innenlebens, welches in einer idealisierten Vorstellung auch eine Loslösung von weltlichen Zwängen und Verpflichtungen transportiert(e), gilt bis heute:

„Der Künstler wurde als Gegenfigur zum sesshaften Bürger konzipiert, als jemand, der zwischen den Welten schweift und daraus seine Inspiration zieht. Diese Vorstellung vom Künstler als Vaganten wurde von den bildenden Künstlern, aber auch von Musikern und Literaten in vielfältiger Weise rezipiert und künstlerisch umgesetzt und spielt in der Sicht der Gesellschaft auf den Künstler und im künstlerischen Selbstverständnis bis heute eine Rolle.“ (Caesar 2018, S. 85)

Ein enger Zusammenhang scheint zwischen künstlerischen Residenz-Aufenthalten und der professionellen Entwicklung und Karriere zu bestehen: In Frankreich wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Idee, die Ausbildung von Künstler*innen zu vervollständigen, mit einem Aufenthalt an einem bedeutenden Ort verbunden (vgl. Pinto et al. 2020, S. 3). Im Laufe der Zeit wurde dieses Ausbildungsmodell in zahlreichen Ländern mit unterschiedlichen Variationen aufgegriffen (ebd.).

Maria Rita Pinto und Kolleg*innen thematisieren einen weiteren Aspekt, der mit der Realisierung von Residenzaufenthalten zusammenhängt: die Gastfreundschaft gegenüber Künstler*innen, um sie zu fördern (vgl. ebd., S. 3). Diese Gastfreundschaft ging und geht u. a. von Gemeinden aus, die kreative Menschen ermutigen, sich (temporär) in ihnen niederzulassen (vgl. Lehmann 2017, S. 9). Etwa in ländlichen Räumen Deutschlands, in denen künstlerische Residenzen Tradition haben: Die Künstlerkolonien in Worpswede, Willingshausen oder

2 Obwohl hier explizit nur die bildenden Künste angesprochen werden, kann dieses Konzept jedoch auch für Theater-, Spielmanns- und Zirkusgruppen übertragen werden, die mit ausgearbeiteten Inszenierungen Wanderbühnen bzw. Wagenbühnen betrieben und von Ort zu Ort reisten, um neue Geschichten zu erfahren und zu erzählen.

Ahrenschoop gründeten sich Ende des 19. Jahrhunderts als Teil einer europaweiten Bewegung tausender Künstler*innen zwischen 1830 und 1914, die sich von den Städten abwandten, um aus der Erfahrung von Natur und Landleben neue künstlerische Formen zu entwickeln. „Rural nostalgia as a counter reaction to urbanization and industrialization constituted the ideological framework for artist villages in the countryside.“ (Elfving/Kokko 2019, S. 16) Die Kolonien dienten sowohl als dauerhafter Wohnort für manche als auch als Anlaufstelle für reisende Künstler*innen. Zwischen den Weltkriegen siedelten sich wichtige Künstler*innengemeinschaften wieder verstärkt in den Großstädten an (u. a. Bauhaus in Weimar oder Dada in Zürich), bis der Krieg viele von ihnen über den Atlantik trieb (vgl. ebd., S. 16–18), wo nun temporäre Aufenthaltsorte auf dem Land wie das *Black Mountain College* entstanden, die „the idea of artist colonies as rural retreats into collective laboratories for experimental art“ (ebd., S. 18) weiterentwickelten. Das System institutionalisierter Residenzorte und -programme, das sich heute zwischen urbanen und ruralen Räumen erstreckt, bildete sich erst in den folgenden Jahrzehnten als einflussreiche Struktur des Kunstbetriebs heraus und legte (mit den gesellschaftlichen Entwicklungen einhergehend) den Blick stärker auf das künstlerische Individuum (vgl. ebd., S. 22). Der Begriff Artist-in-Residence selbst ist übrigens erst seit den 1960er Jahren in Gebrauch. Er

„hat ursprünglich mit Entsendungspraktiken nichts zu tun, sondern vielmehr mit einer Sondererlaubnis, die Kunstschaaffenden in New York City gewährte, Lofts als ‚studio-residencies‘ zu nutzen“ (Glaser 2009, S. 15).

Künstler*innen, die eine Sondererlaubnis erwirkten, mussten u. a. am Haus eine Tafel mit der Aufschrift Artist in Residence oder A. i. R. anbringen, damit Rettungskräfte in einem Notfall bewohnte Lofts räumen (vgl. ebd.). Mit diesem Schlaglicht schließt der kurze Ausflug in die Geschichte.³

Die Auseinandersetzung mit der Frage, *was künstlerische Residenzen gegenwärtig auszeichnet*, steht – und das klingt bereits in den historischen Bezugnahmen an – im Zusammenhang mit räumlicher und zeitlicher Mobilität von Künstler*innen und Kulturschaaffenden. Diese gehört häufig ganz selbstverständlich zum Lebens- bzw. Arbeitsalltag und wird teilweise als „unerlässlich“ (European Commission o. J., o. S.) bezeichnet. Folgende Gründe werden dafür angeführt:

- Zugang zu neuen Karrierechancen, Zielgruppen und Märkten;
- Schaffung von Arbeitsplätzen im Kultur- und Kreativsektor;
- Förderung der kulturellen Vielfalt und des interkulturellen Dialogs;
- Networking und Aufbau von Partnerschaften (ebd.).

3 Eine umfassende historische Aufarbeitung kann an dieser Stelle nicht geleistet werden (vgl. dazu Elfving et al. 2019; Pinto et al. 2020; Roberts/Strandvad 2022).

Gefördert werden durch Austausch- und Residenzprogramme jedoch nicht nur Gastaufenthalte in anderen Ländern (internationale Residenzen), sondern auch in Städten und Gemeinden Deutschlands. Es besteht eine weit gefächerte Förderlandschaft. Im *Arbeitskreis Deutscher Internationaler Residenzprogramme* (vgl. ADIR 2023) sind mehr als zwanzig Institutionen vereinigt, u. a. das Goethe-Institut, das spartenübergreifend Aufenthalte im Ausland finanziert und begleitet (vgl. Goethe-Institut 2024). Die Zahl der Residenzprogramme wächst dem ADIR (2023) zufolge stetig. Sie können vor dem Hintergrund der aktuellen weltpolitischen Lage eine große Bedeutung für Künstler*innen aus Kriegsgebieten erlangen, weil sie ihnen Freiheit und Schutz vor Verfolgung bieten (vgl. ebd.). Ein Beispiel dafür ist das „Residency-Programm für geflüchtete Filmschaffende aus der Ukraine und gefährdete Filmemacher:innen aus Russland und Belarus“, das von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und dem Medienbünd BerlinBrandenburg initiiert wurde (vgl. Medienbünd BerlinBrandenburg 2022). Residenzprojekte beziehen sich auch in einem weiteren Sinne nicht nur auf den künstlerischen Kontext. Mittlerweile gibt es unterschiedlichste Zusammenarbeiten – etwa im Kontext von Wirtschaft, Technologie, Medizin und Wissenschaft; auch Schulen und andere Bildungseinrichtungen beziehen seit langem Künstler*innen ein (vgl. Glauser 2009; Lehmann 2017; Pinto et al. 2020).

Bestimmungsversuche dazu, was Residenzformate eigentlich sind, erfolgten häufig durch Residenz-Institutionen. Hervorgehoben werden die Vorteile für die Künstler*innen, aber auch für die aufnehmenden Organisationen, Orte oder Gemeinden (z. B. ADIR 2023).

Die *Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste* beschreibt Artist-in-Residence Programme als besonders *bedeutsam für internationale Karrieren* der Kunstschaffenden (vgl. Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste o. J.; s. auch Motalebi/Parvaneh 2021) und begründet dies folgendermaßen:

„Sie ermöglichen Zugang zu Netzwerken und neuen Foren, sie befördern Austausch zwischen der lokalen Kunstszene, Künstler*innen und einem internationalen Publikum. Dadurch nehmen sie eine Schlüsselposition innerhalb der Mobilitätsinfrastruktur ein.“ (Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste o. J., o. S.)

Das Goethe-Institut hebt ebenfalls die Bedeutung von Residenzaufenthalten hervor:

„Gerade im Zeitalter der Globalisierung ist es für Kulturschaffende besonders inspirierend, ihre Arbeiten in ganz spezifischen Orten zu verankern und für eine Weile frei von ökonomischen Gesichtspunkten ihren Projekten nachzugehen und nachhaltige Arbeitskontakte aufzubauen oder zu vertiefen.“ (Goethe-Institut 2024, o. S.)

Ein wiederkehrendes Motiv ist dabei, dass die Künstler*innen während der Residenzzeit freigesetzt sind, d. h. die Freiheit haben, nachzudenken, künstlerisch zu

forschen, neue künstlerische Mittel zu erproben etc. (vgl. Lehmann 2017; ADIR 2023). Die Alliance of Artists Communities (o.J.) hebt in ihren Ausführungen ebenfalls stark auf die Interessen der Künstler*innen, die Freiheiten in künstlerischen Tätigkeiten sowie Professionalisierungschancen und Austausch mit Professionellen im Feld ab (ebd.). Der inkludierende Charakter der Residenzen, Fremde (Künstler*innen) an verschiedenen Standorten (international) willkommen zu heißen, mit unterschiedlichen Disziplinen und Kulturen in Kontakt treten zu lassen und ggf. gemeinsam künstlerisch tätig sein zu können, werden ebenfalls angesprochen. Künstlerische Residenzen scheinen mithin eine Antwort auf die hohen Mobilitätsansprüche des Feldes zu sein⁴, gleichwohl sie auch unter Aspekten prekärer Arbeitsfeldsituationen reflektiert werden (vgl. Crückeberg 2019, S. 151 f.; IGBK o.J.). Taru Elfving und Irmeli Kokko betonen in diesem Zusammenhang auch eine widerständige Funktion von Residenzen:

„As international circulation has accelerated, residencies have remained points of critical encounters where local contexts can continue to challenge homogenization and its inbuilt power relations.“ (Elfving/Kokko 2019, S. 10)

In einer Interviewstudie mit Residenzkünstler*innen arbeitet Carianna Arredondo (2021) heraus, dass die Künstler*innen die Aufenthalte auch als unerwartete Herausforderungen intellektueller, sozialer und kreativer Art erleben. Sie erfahren Impulse durch den Ortswechsel und die Interaktionen mit den Menschen vor Ort, die nicht nur zur persönlichen Reflexion anregen, sondern auch zur Veränderung ihrer künstlerischen Praxis:

„While the changes themselves vary based on the particularities of both the residency and the artist participant – the location, amenities, community, and challenges of the site, or the history, proclivities, and disposition of the artist – they resolved in the present study into three broad ‚dimensions‘ of change: discovering new ways of using material, new forms of creativity, and new outlooks and attitudes regarding one’s own sense of artistic self. Artist participants frequently emerged from their residency experiences with a greater sense of confidence, risk taking, and agency.“ (Arredondo 2021, S. 179)

Hinweise darauf, wie sich Residenzaufenthalte aus Perspektive der Künstler*innen gestalten, gibt auch die Studie von Andrea Glauser (2009), in der die Autorin darauf abzielt, die Bedeutungszuschreibungen und die gesellschaftliche Rolle von

4 Alma-Elisa Kittner (2018, S. 58) beschreibt Residenzkünstler*innen als *Reisende*. Durch die Hervorhebung der außeralltäglichen Erfahrung am Residenzort und der Gleichsetzung mit einer freizeitartigen Auszeit wird der Form *Arbeitsreise* ein besonderer Akzent gegeben und dem Bild moderner Tourist*innen angenähert (vgl. ebd.).

Künstler*innen, wie sie in der institutionalisierten Praxis des Kunstfeldes, des Residenzaufenthaltes oder Atelierstipendiums sichtbar werden, herauszuarbeiten:

„Manche Künstler sind während des Aufenthaltes gänzlich auf sich selbst gestellt, andere sind in Kulturaustauschprogramme involviert, Gast einer Künstlerstätte, einer Ausstellungsinstitution oder einer Kunstschule. Neben vereinzelt, freischwebenden Studios existieren veritable Künstlerkolonien [...] sowie Arrangements mittlerer Größe, die Assoziationen an Schwesternheime wecken. Während gewisse Kulturförderungsinstitutionen primär entsenden, setzen andere auf das Prinzip der Einladung [...] oder auf Austausch.“ (Glaser 2009, S. 14f.)

Residenzen unterscheiden sich demzufolge stark in Bezug auf die Rahmenbedingungen. Alle Artist-in-Residence-Institutionen und -Programme sind in hohem Maße davon abhängig, dass ihnen (finanzielle) Ressourcen bereitgestellt werden. Nur wenn dies erfolgt, kann eine Unterstützung der Künstler*innen und ihrer Projekte realisiert werden (vgl. Behnke 2009). Dies beinhaltet – wie bereits angesprochen – die Finanzierung des Aufenthaltes und die Unterbringung, aber auch Hilfestellung bei der Produktion und/oder der Präsentation (vgl. European Commission 2016).

Dass Mittel zur Verfügung gestellt werden, hängt auch mit der Einordnung der künstlerischen Residenzen als Impulsgeber*innen nicht nur für Künstler*innen, sondern auch für Residenzorte und die in ihnen lebenden Menschen zusammen. In der internationalen Diskussion hebt man den Aspekt des Kulturaustausches über nationalstaatliche Grenzen hinweg hervor (vgl. Crückeberg 2019; ADIR 2023). Thematisiert wird dabei auch die interkulturelle Verständigung zwischen Künstler*in und ortsansässiger Bevölkerung. Zudem werden von künstlerischen Residenzen weitergehende Anstöße zu gesellschaftlichen Veränderungen erwartet, wobei ganz unterschiedliche Aspekte angedacht sind: die Schaffung kultureller Werte vor Ort, die Ermöglichung an zeitgenössischen Kunstprozessen teilzuhaben, die Förderung einer kreativen Gemeinschaft, das Anstoßen von Bildungs- und Lernprozessen bei allen Beteiligten, das Vernetzen und Brückenbauen zwischen Menschen und Orten (vgl. Lehmann 2017; Pinto et al. 2020; ADIR 2023).

Die Erwartungen an Einfluss und Wirkungen von künstlerischen Residenzen sind groß. Damit einher geht, dass die *klassische* Auffassung von Residenzen mit Fokus auf den Mehrwert für die Künstler*innen, denen eine maximale Freiheit bei der künstlerischen Arbeit eingeräumt wird, sich während der vergangenen Jahre teilweise geöffnet hat bzw. durch andere Formen ergänzt wird (vgl. European Commission 2016). Es finden sich zunehmend Residenzen mit einem spezifischen Fokus: etwa *thematische Residenzen*, in denen Themen, die über die eigene künstlerische Entwicklung hinausgehen, bearbeitet werden, oder *produktionsbasierte Residenzen*, die auf die praktische Umsetzung eines Projektes

oder einer Idee zielen. In *forschungsbasierten Residenzen* erforschen die Künstler*innen einen Ort oder eine Region, greifen Probleme auf und bearbeiten diese künstlerisch und in enger Zusammenarbeit mit den Ortsansässigen. Der interdisziplinäre Austausch zwischen den Residierenden, aber auch mit nicht-künstlerischen Feldern sind für *interdisziplinäre Residenzen* bedeutsam (vgl. ebd., S. 21 ff.). Zu bedenken ist, dass diese Differenzierung bzw. darin angelegte Typisierung der Residenzformen nicht trennscharf zu sehen ist; fließende Übergänge oder Überschneidungen sind möglich.

3. Ländliche Residenzprogramme für Theater, Tanz und Performance

In den darstellenden Künsten in Deutschland ist der Begriff Residenz in den letzten Jahren zunehmend wichtiger geworden: In den Netzwerken der meist urban situierten Spielstätten tauchen sie als neues Format der Nachwuchs- und Prozessförderung auf, in ländlichen Regionen bieten sie einen Rahmen für lokalspezifisches künstlerisches Arbeiten im Kontext von Transformation.

Im Zuge unserer Forschung wurde deutlich, dass die von uns zur Beobachtung ausgewählten Residenzprojekte immer im Kontext ihrer jeweiligen Residenzprogramme⁵ nachvollzogen werden müssen. Denn auch wenn die beteiligten Künstler*innen ihre Residenzen jeweils selbstständig gestalten, ist schon durch die Auswahl der Künstler*innen, aber auch durch die Fokussierung auf bestimmte Themenfelder und Zielgruppen, die Beschränkung auf bestimmte Regionen, die Organisation von begleitenden Tagungen und vielem mehr eine Rahmung gegeben. Dies wird in der Selbstdarstellung auf den Homepages der Programme deutlich, in denen die von uns begleiteten Residenzprojekte angesiedelt waren (vgl. FLUX Theater+Schule o. J.; Bröllin e. V. o. J., S. 11, auf weiter flur e. V.).

Im Effekt werden die künstlerischen Vorhaben Teil eines von den Programmen entworfenen Experimentierfelds auf der Suche nach anderen Wegen der Kunstproduktion für ländliche Räume: Das eine Programm engagiert sich für die engere Vernetzung von Theatermacher*innen und ländlichen Schulen, während das andere Kunst als potente Akteurin in Regionalentwicklungsprozessen beschreibt und ein drittes Digitalität zur thematischen und ästhetischen Vorgabe für die gemeinsame Arbeit mit der (alternden) Bevölkerung macht. Gemeinsam ist ihnen die Aufforderung an die eingeladenen Künstler*innen, im Austausch mit der lokalen Bevölkerung ortsbezogene Arbeiten zu entwickeln. Die klassische Residenz wird auch hier von den beschriebenen thematischen, produktions- und forschungsbasierten, interdisziplinären Formen abgelöst. Auf diese Weise werden von den Programmen nicht nur konkrete künstlerische Projekte in der Form

5 s. für eine Vorstellung der Programme die Einleitung zu Teil II

einer Residenz ermöglicht, sondern es wird zugleich ein Bild zukünftiger Kultur- und Bildungslandschaften in ländlichen Regionen entworfen und erprobt.

Im Vergleich zu urbanen Räumen ist das Netz an Bildungseinrichtungen und Kulturinstitutionen in ländlichen Räumen lückenhaft (vgl. BMEL 2023, S. 26), sodass die Bevölkerung abseits der Ballungszentren in Bezug auf kulturelle Bildung als benachteiligt gilt (vgl. Kolleck/Büdel 2020). Diese Situation ist auch als Ergebnis kultur- und bildungspolitischer Entscheidungen zu verstehen, die die entsprechenden Ressourcen in urbanen Räumen aufbaute, von wo aus sie das ländliche Umland ‚versorgen‘ sollten (vgl. Kranixfeld/Flegel 2022, S. 375). Die von uns beobachteten künstlerischen Residenzen bewegen sich einerseits auf dieser gedanklichen Linie, da die urban situierten Künstler*innen mit der Intention in ländliche Räume ‚entsandt‘ werden, dort Begegnungen mit zeitgenössischen künstlerischen Arbeitsweisen zu ermöglichen, gleichzeitig aber reagiert die mit der Förderung verbundene Bedingung zum kollaborativen Arbeiten mit der Bevölkerung bereits auf das ‚neue‘ Förderparadigma, Kultur ausgehend von regionalen Ressourcen zu gestalten (vgl. ebd.) und fordert die Künstler*innen auf, über einen längeren Zeitraum Teil der lokalen Kontexte zu werden statt ‚nur‘ für ein Gastspiel anzureisen.

Dabei setzen die Künstler*innen sich zwangsläufig auch mit (eigenen und fremden) Bildern von ländlichen Räumen auseinander. Die Geograf*innen Lisa Maschke, Michael Mießner und Matthias Naumann (2021) beschreiben in Anlehnung an Murdoch et al. (2003) zwei Diskurse über ländliche Räume, die sich auch in künstlerischen Repräsentationen des Lebens auf dem Land finden (vgl. Maschke et al. 2021, S. 37): Der erste Diskurs wird unter den Schlagworten Rückständigkeit und Modernisierung geführt, in ihm wird auf gängige Zuschreibungen rekurriert, denen entsprechend ländliche Räume urbanen Regionen ‚hinterherhinken‘ und sich nachholend entwickeln müssen (vgl. ebd., S. 39). Die Defizitbeschreibung geschieht unter Rückgriff auf Begriffe wie Peripherisierung, Marginalisierung und Stigmatisierung (vgl. ebd.). Der zweite Diskurs betrifft das ‚ländliche Idyll‘: In ihm werden ländliche Räume als

„Orte der Ruhe, Entspannung und Friedlichkeit [beschrieben] [...] Dabei variieren die Diskurse zwischen verschiedenen Regionen und Staaten, gemeinsam ist ihnen jedoch die Konstruktion eines nostalgischen, romantisierten Ideals ländlicher Räume, das in traditionellen sozialen und wirtschaftlichen Strukturen verankert ist“ (ebd., S. 37).

Beate Kegler verweist ergänzend darauf, „dass selbst wissenschaftliche Auseinandersetzungen zum Thema geprägt sind durch Bilder von ‚Ländlichkeit‘, die zwischen einer Idyllisierung des ländlichen Raumes als kulturellem Paradies einerseits und provinzieller Dystopie andererseits changieren“ (Kegler 2021, S. 12). Wir gehen im Rahmen unserer Untersuchung dagegen davon aus, dass es *den*

ländlichen Raum nicht gibt und ländliche Räume vielmehr durch große Diversität⁶ geprägt sind (vgl. BMEL 2015; Kegler/Walther 2023). Die Formulierung einer einheitlichen Definition dessen, was ländliche Räume sind, ist schwierig. Als Bezugspunkt und weiterhin nutzbar, wird in der Literatur die Definition von Gerhard Henkel angesehen:

„Zusammengefasst ist der ländliche Raum ein naturnaher, von der Land- und Forstwirtschaft geprägter Siedlungs- und Landschaftsraum mit geringer Bevölkerungs- und Bebauungsdichte sowie niedriger Wirtschaftskraft und Zentralität der Orte, aber hoher Dichte der zwischenmenschlichen Bindungen.“ (Henkel 2020, S. 43)

Im Verlauf der Residenz müssen die Künstler*innen unterscheiden lernen zwischen kulturell geprägten Bildern und der lokal gelebten Wirklichkeit und auch – das war immer wieder zu beobachten – eigene Erfahrungen in bestimmten ländlichen Räumen, z. B. des Herkunftsorts, in Anbetracht der nun zum Arbeitsort gewordenen Gemeinde zu aktualisieren.

4. Zum Vorgehen im BMBF-Projekt „Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen“ (DO_KiL)

Unser Projekt DO_KiL leitete die Frage, in welcher Weise die zumeist auf zwei bis drei Monate angelegten künstlerischen Residenzen (mit dem Schwerpunkt zeitgenössisches Theater und Performance) vorhandene ländliche Strukturen und die damit verbundenen sozialen, ökonomischen, demografischen, intergenerationalen, historischen oder politischen Themen unter besonderer Berücksichtigung der aktuellen migrationsgesellschaftlichen Realität aufgreifen und bespielen. Mit dem Fokus auf zeitgenössischem Theater, Tanz und Performance ging es darum, dass deren Praxis an der Schnittstelle zwischen Kunst und kultureller Bildung quer zur Fixierung von Identitäten oder Gewissheiten zu denken ist. Die jeweiligen künstlerischen Projekte sind nicht nur als eine künstlerische Praxis, sondern auch in ihren Wechselwirkungen mit kulturellen, politischen, pädagogischen, historischen, ökonomischen und institutionellen Kontexten zu verstehen (vgl. Bilstein 2018; Westphal 2018c).

In einem sinnverstehenden qualitativ-empirischen Forschungsansatz wurden folgende übergreifende Fragen im Projekt bearbeitet (vgl. Waburg et al. 2022):

6 s. zur Untersuchung Bilder ländlicher Diversität das aktuelle gleichnamige Forschungsprojekt unter Leitung von Wiebke Waburg und Mitarbeit von Micha Kranixfeld und Sarah Weißenfels (www.uni-koblenz.de/de/bildungswissenschaften/institut-fuer-paedagogik/arbeitsbereiche-institut-fuer-paedagogik/migration-und-heterogenitaet/forschung/bilder-laendlicher-diversitaet)

- Wie greifen künstlerische Residenzen vorhandene und sich durch den gesellschaftlichen Wandel verändernde ländliche Strukturen und Themen auf und bespielen diese?
- Welche Themen, Rahmenbedingungen, Strukturen und Kooperationen wirken begünstigend für die kulturelle Arbeit in und mit künstlerischen Residenzen in ländlichen Regionen, welche hemmen diese?
- Welche Strategien werden aufgrund welcher Recherchearbeit von den Residencykünstler*innen verfolgt und wie werden diese mit den Akteur*innen vor Ort in einen künstlerischen Prozess transformiert und aufgearbeitet?
- Wodurch zeichnen sich die jeweiligen künstlerischen Residenzen im Einzelfall an den verschiedenen Orten aus? Mit welchen Themen und Methoden stoßen sie bei welchen Gruppen auf besonderes Interesse?
- Worin liegen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen künstlerischen Strategien und Vorgehensweisen wie auch thematischen Schwerpunkte?
- Was bleibt nach Beendigung der Residenzphase? Welche Spuren hinterlassen die Residenzprojekte in den Orten und bei den in diesen lebenden Menschen? Etablieren sich langfristige Kooperationen mit den Künstler*innen? Entstehen Anknüpfungspunkte für eine gemeinsame regionale Identifikation?
- Können die künstlerischen Residenzen in diesem Sinne einen Beitrag zum Umgang mit den für ländliche Regionen stattfindenden Transformationsprozessen und zur Aktivierung der „lokalen Bevölkerung zur zukunftsweisenden Gestaltung des sich verändernden Lebensumfelds“ (Kegler 2018, o. S.) leisten?

Das Projekt folgte grundsätzlich einem vom Rat für Kulturelle Bildung (2014) definierten Verständnis, das kulturelle Bildung als „die Allgemeinbildung durch spezifische ästhetische Erfahrungen definiert“ (ebd., S. 14f.). Er empfiehlt „eine engere Anbindung an die Künste, die je ein besonderes Erfahrungsfeld bedeuten“ (ebd.; vgl. auch Zirfas 2015; Bilstein/Zirfas 2017). Im Projekt wurde davon ausgegangen, dass die künstlerischen Residenzen zu einer Neudimensionierung eines Bildungs- und Subjektverständnisses führen, wenn Bürger*innen eines Ortes als Akteur*innen und Mitproduzent*innen in künstlerische Prozesse eingebunden werden. Die Untersuchung künstlerischer Residenzen als öffnendes Angebot bedeutet dann auch, die Art und Weise zu beobachten und zu beschreiben, wie kulturelle Bildungsarbeit verhandelt und wie miteinander kommuniziert wird. D.h. es galt die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie sinn- und gemeinschaftsstiftende Prozesse hervorgebracht werden und wie sich diese in einer je spezifischen ästhetischen Qualität als Differenz-, Kontingenzt- oder Fremderfahrung etc. zeigen. Damit steht unser Vorhaben in Verbindung mit einer breiten Debatte in der kulturellen und ästhetischen Bildung im nationalen wie internationalen Kontext zur Frage nach Partizipation und Vermittlung (vgl. Bishop 2012; Kulturstiftung des Bundes 2012; Scheurle/Hinz/Köhler 2017; Westphal 2018a; 2018b;

Kup 2019; Falk et al. 2022) und knüpft zudem an Untersuchungen an, welche kulturelle Bildung in ländlichen Regionen als Verhandlung des Miteinanders in Gemeinschaft begreifen (vgl. Schneider/Kegler/Koß 2017). Kulturelle Bildung wird von uns in diesem Sinne auch „als Prozess der Befähigung zur selbstbestimmten Mitgestaltung und Prägung der eigenen Lebenswelt verstanden“ (Büdel/Kolleck 2023, S. 783).

4.1 Ethnografisches Vorgehen als (Re)Produktion und Hinterfragung von Differenz

Um die (Bildung-)Prozesse in künstlerischen Residenzen zu verstehen, entwickelten wir ein breites Interesse an allen Vorgängen und Strukturen. Denn vorab konnten wir nicht wissen, was relevant werden könnte und welche Aspekte später von uns wie aufbereitet werden sollten. Wir wollten darum möglichst oft und lange die künstlerische Arbeit begleiten und die Orte kennenlernen. Von unseren Partner*innen erforderte dies einen großen Vertrauensvorschuss – in uns, in die hinter uns stehende Institution und in wissenschaftliche Prozesse im Allgemeinen (vgl. Waburg et al. 2023). Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, war der Rückgriff auf einen ethnografischen Feldzugang naheliegend. Ethnografie kann definiert werden als

„eine sozialwissenschaftliche Forschungsstrategie, bei der mehr oder weniger unbekannte ethnische Gruppen, Gemeinschaften oder andere soziale Einheiten und deren Handlungsweisen, Wissensformen und materiale Kulturen untersucht werden“ (Knoblauch 2014, S. 521).

Im Zentrum ethnografischer Forschung stehen teilnehmende Beobachtungen (vgl. Breidenstein et al. 2015). Weitere, teils damit eng verbundene Methoden sind die Durchführung von Interviews und informellen Gesprächen, audiovisuelle Aufzeichnungen und das Sammeln von Dokumenten und anderen Artefakten im Rahmen von Feldforschungen (vgl. Knoblauch 2014). Diese intensive Beschäftigung dient dem Ziel „to understand another way of life from the native point of view“ (Spradley 1980, S. 3).

Die Frage, „What the hell is going on here?“ (Geertz 1987, zit.n. Amann/Hirschauer 1997, S. 20) untersuchten wir für das Feld der beteiligungsorientierten künstlerischen Residenzen dementsprechend mit den folgenden methodischen Zugängen: Die Entscheidung für die teilnehmende Beobachtung als zentrale Vorgehensweise ermöglichte es, Handlungsabläufe und Interaktionen, etwa künstlerische Prozesse und Aushandlungsprozesse der Beteiligten, zu erfassen. Es war Teil unserer Strategie, dabei auch Hilfstätigkeiten zu übernehmen oder bei Problemen ansprechbar zu sein. Dadurch ist ein intensiver Kontakt zu den

Teilnehmenden, Künstler*innen und Residenzprogrammen entstanden. Während der teilnehmenden Beobachtungen wurden stichwortartig Feldnotizen angefertigt, Foto- und Filmaufnahmen gemacht und teilweise GPS-Daten erhoben, um erlebte Situationen, gewanderte Strecken und besuchte Orte besser zu erinnern. Die Daten wurden möglichst zeitnah im Anschluss an die Beobachtungen in Protokolle überführt und schließlich im Auswertungsprozess zu Beschreibungen verdichtet (s. Teil II) sowie für thematisch fokussierte Analysen aufbereitet (s. Teil IV).

Den zweiten Zugang bildeten qualitative Befragungen. Befragt wurden vor Beginn der Erhebungen Leitungen von Residenzprogrammen in sogenannten „Expert*inneninterviews“ (vgl. Waburg et al. 2022). Durch diese Interviews konnte auch die institutionelle Rahmung der Residenzprojekte in den Blick genommen werden. Prozessbegleitend befragten wir die Residenzkünstler*innen in (Gruppen-)Interviews. Mit zeitlichem Abstand von etwa zwei Monaten nach dem Ende der Arbeit der Künstler*innen vor Ort führten wir mit den Teilnehmenden Gruppendiskussionen über ihre Erlebnisse und Beobachtungen durch. Während die Künstler*innen meist schon wieder an anderen Projekten arbeiteten, nahmen wir wahr, wie die Erfahrungen im Rückblick beschrieben wurden. Bei den Gruppendiskussionen lieferten wir meist nur einen Anfangsimpuls, um das Gespräch zu starten, und fragten dann vertiefend nach.

Drittens wurden z. T. die künstlerischen Arbeiten sowie einzelne Artefakte (Zeitungsberichte, Postkarten, Einladungen, Dokumentationen etc.) analysiert, die als materielle Spuren über die Praxis der künstlerischen Residenzen Auskunft geben.

Im Zuge der ethnografischen Feldforschung wurden im Projektverlauf insgesamt acht Residenzprojekte in Hessen, Sachsen und Mecklenburg-Vorpommern begleitet. Der vorliegende Datenkorpus umfasst

- sechs Expert*inneninterviews zu Residenzprogrammen in ländlichen Räumen (Leitungen von Residenzprogrammen)
- 72 Beobachtungsprotokolle
- sechs leitfadengestützte Gruppendiskussionen mit den Künstler*innen-Teams und -Kollektiven vor und während der Residenzen
- neun leitfadengestützte Gruppendiskussionen nach den Abschlusspräsentationen mit Teilnehmenden der Angebote
- Künstlerische Artefakte (bspw. in Form von Filmen, Homepages) oder Dokumentationen der Projektarbeit
- Eine Vielzahl an Artefakten, wie Zeitungsartikeln, WhatsApp-Verläufen.

Im Rahmen der ethnografischen Forschung stand im Mittelpunkt, die jeweils spezifische Gestaltung des Settings künstlerischer Residenzen in ländlichen

Räumen, seine Kultur und Praktiken sowie die soziale Organisation mitzerleben, zu beschreiben und zu verstehen. Die Anlage der Studie – mit der Berücksichtigung der institutionellen Programmrahmung, der Beobachtung der Prozesse, der Gespräche mit den Beteiligten vor Ort und dem Blick auf Kunstwerke und Artefakte – ermöglichte mit der Verknüpfung und Bezugnahme der verschiedenen Erhebungsverfahren einen umfassenden und differenzierten Blick auf die künstlerische Projektpraxis und die Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen. Die in den Residenzen entstehende Konstellation aus Beteiligten und historischen, sozialen und auch kulturellen Kontexten ließ sich so anhand einzelner Szenen aus der Perspektive der Forschenden, der Künstler*innen und der Teilnehmenden betrachten. Wichtig war uns dabei – gerade angesichts der problematischen Geschichte der Ethnografie –, die Unterschiede wahrzunehmen, ohne die in den Residenzen angelegten Unterscheidungen zu wiederholen: Trennungen wie rural/urban, Einheimische/Gäste oder Profis/Laien (und auch Kunst/Wissenschaft bzw. Beobachterin/Beobachtete) zeigen sich zwar noch in der Strukturierung der erhobenen Daten (s. o.), erwiesen sich aber in der tiefergehenden Analyse immer wieder als zu einfach angesichts der heterogenen Zusammensetzung der Beteiligten und des multidirektionalen Bildungsgeschehens. Zwei Beispiele sollen das in Kürze andeuten: Wenn ein Dorfbewohner, der als Lehrer arbeitet, eine Diskussion vor der Kamera moderiert, bringt er sein professionelles Wissen ein. Und wenn ein Vereinsheim zum Filmstudio wird, wechseln die Künstler*innen in die Rolle der Gastgebenden und die Vereinsmitglieder werden zu Gästen im eigenen Haus. Auf diese Weise rückte Un/Doing Difference in den Residenzen schon in der fortlaufenden Reflexion unserer eigenen Erhebungen ins Zentrum des Interesses und wurde uns bald auch im Hinblick auf Gender, Alter und weitere Unterscheidungen gewahr.

4.2 Rekonstruktion von Un/Doing Difference als Kombination aus Dokumentarischer Methode und qualitativer Inhaltsanalyse

Um diesem (und auch unserem eigenen) Differenzierungshandeln methodisch kontrolliert zu begegnen, griffen wir bei der Auswertung des erhobenen Datenmaterials auf eine Kombination von Dokumentarischer Methode (vgl. Bohnsack 2014; 2018) und qualitativer Inhaltsanalyse (vgl. Kuckartz 2018) zurück.

Die Form der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse (vgl. ebd., S. 97 ff.) zielt darauf ab, die Inhalte der Beobachtungsprotokolle und Interviews inhalts- bzw. themenorientiert auszuwerten. Im Projekt wurde unter Nutzung der Software MaxQDA ein Kategoriensystem zu allen für das Projekt relevanten Aspekten erstellt. Das sind bspw. in den Residenzen bearbeitete Themen, Rahmenbedingungen, künstlerische Strategien. Die Hauptkategorien wurden theoriegeleitet

deduktiv erstellt und durch induktive Unterkategorien ergänzt. Um die Qualität des Codierprozesses zu sichern, wurde das Kategoriensystem in einem gemeinsamen Workshop erarbeitet und am Material getestet. Die anschließende Codierung des vollständigen Materials geschah in Kleingruppen. Unklare Fundstellen wurden markiert und bei einem späteren Werkstatttermin diskutiert. Das Verfahren ermöglichte es, in einem überschaubaren Zeitrahmen, Kategorien fallübergreifend zu rekonstruieren und zu vergleichen.

Während die Inhaltsanalyse einen verhältnismäßig schnellen Überblick über forschungsrelevante Themen ergab, ermöglichte die Dokumentarische Methode eine tiefere Rekonstruktion der vorliegenden Fälle. Das Auswertungsverfahren der Dokumentarischen Methode schließt dabei in mehreren Punkten an die ethnografische Forschungsstrategie an. Beide haben ein starkes Interesse an Wie-Fragen (s. unten), d. h. sie fragen danach, „wie eine bestimmte Wirklichkeit als eine besondere soziale Wirklichkeit hervorgebracht wird“ (Neumann 2019, S. 53, Herv. i. O.). In der Rekonstruktion haben beide jedoch unterschiedliche Ausgangspunkte: in Ethnografien geht es um die „Sozialität von Praktiken“ in der Dokumentarischen Methode um die „Sozialität des Wissens“ (ebd., S. 64, Herv. i. O.). Der Wissensbegriff beruht dabei auf der methodologischen Unterscheidung zwischen immanentem Sinngehalt einer Äußerung und deren Dokumentsinn (die der Differenzierung zwischen reflexivem und atheoretischem Wissen⁷ entspricht). Der Terminus immanenter Sinngehalt rekurriert auf das wörtlich Gesagte, von den Sprechenden Gemeint. Dagegen wird beim dokumentarischen Sinngehalt „die geschilderte Erfahrung als Dokument einer Orientierung rekonstruiert, die die geschilderte Erfahrung strukturiert“ (Nohl 2013, S. 2). Die Unterscheidung zwischen den beiden Sinngehalten führt zu einem Wechsel der AnalyseEinstellung vom Was zum Wie (vgl. Bohnsack/Nentwig-Gesemann/Nohl 2013): Die Frage nach dem Was (Realität ist) fokussiert auf den immanenten Sinngehalt, die nach dem Wie (Realität hergestellt wird) auf den Dokumentsinn einer Äußerung. Die Fragen finden ihre Entsprechung in der formulierenden und reflektierenden Interpretation:

„Die formulierende Interpretation verbleibt vollständig in der Perspektive des Interpretierten, dessen thematischen Gehalt sie mit neuen Worten formulierend zusammenfasst. Demgegenüber wird in der reflektierenden Interpretation rekonstruiert, wie ein Thema oder eine Problemstellung verarbeitet, d. h. in welchem Orientierungsrahmen ein Thema oder eine Problemstellung abgehandelt wird.“ (Nohl 2013, S. 3)

7 „Atheoretisch‘ ist dieses Wissen, weil wir in unserer Handlungspraxis darüber verfügen, ohne dass wir es alltagstheoretisch auf den Punkt bringen und explizieren müssten.“ (Nohl 2013, S. 6)

Obwohl die Dokumentarische Methode ursprünglich für Gruppendiskussionen entwickelt wurde, findet sie inzwischen auch auf Interviews und teilnehmende Beobachtungen Anwendung (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 279 f.). Gerade im Hinblick auf Beobachtungsprotokolle, die Hinweise auf Gesprochenes, Handlungen, Orte oder Stimmungen bereits synthetisierend festhalten, ist es notwendig, die voraussetzungsvollen Einstellungen, unter denen die Protokollierenden schreiben, kritisch zu reflektieren. Zudem gibt die Analyse von Praktiken wesentliche Hinweise auf der Ebene der Verkörperung, die ebenfalls Rückschlüsse auf das atheoretische Wissen der Beteiligten ermöglichen (vgl. ebd., S. 286).

Das schriftlich vorliegende Forschungsmaterial wurde der Dokumentarischen Methode folgend zunächst als formulierende Interpretation in Sinnabschnitten zusammengefasst, um erste thematische Orientierungen zu identifizieren. Die reflektierende Interpretation wurde in Kolloquien und Workshopformaten abgeschlossen und auf Schlüsselsequenzen angewandt. Der intensive Austausch erwies sich als sehr fruchtbar. In Protokollen wurden die Ergebnisse schriftlich fixiert und weiterentwickelt. Eine besondere Herausforderung stellten die Beobachtungsprotokolle dar, da diese von den wissenschaftlichen Mitarbeitenden verfasst wurden, also wie bereits angesprochen stärker ihre jeweiligen (Re)Konstruktionen des Erlebten wiedergaben. Hier erwies es sich als gewinnbringend, die formulierende Interpretation nicht durch die Autor*innen vornehmen zu lassen, sondern die jeweils anderen Mitarbeitenden mit dieser Aufgabe zu betrauen.

Wir bedanken uns für die Förderung und Beratung durch BMBF und DLR sowie für die fachliche Begleitung unseres Vorhabens durch das Meta-Projekt, insbesondere bei Nina Kolleck, Martin Büdel und Luise Fischer. Wir danken Ilona Sauer, die den wesentlichen Fragen an die Arbeit der darstellenden Künste und kulturelle Bildung in ländlichen Räumen schon seit so vielen Jahren Öffentlichkeit verschafft und ohne die das Projekt nicht zustande gekommen wäre. Ein besonderer Dank gilt den Künstler*innen: Sie haben sich nicht nur auf unsere Anwesenheit eingelassen, sondern uns vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrung als Feldforschende wesentliche Impulse im Hinblick auf unsere Haltung und unser Vorgehen gegeben. Die Durchführung des Forschungsprojektes wäre nicht möglich gewesen ohne die Offenheit und Unterstützung der Residenzprogramme. Wir bedanken uns herzlich bei den Mitarbeiter*innen von FLUX, auf weiter flur e. V. und Kulturlandbüro Uecker-Randow. Dankbar sind wir zudem Lorena Nehmzow, Letitia Frohn, Sarah Weißenfels sowie Nadja Sühnel und Marleen Wolter für die ausdauernde und inspirierende Unterstützung. Und schließlich bedanken wir uns bei Oliver Blöching, der dieses komplexe und sich beständig verändernde Forschungsprojekt von Seiten der Universitätsverwaltung stets souverän begleitet hat.

Teil 2: Künstlerische Strategien, Prozesse, Ergebnisse, Spuren

Einblicke in Residenzprojekte. Prozesse, Themen, Strategien

Micha Kranixfeld und Barbara Sterzenbach

Augustusburg, Grebenhain, Lautertal, Nieden, Pasewalk, Schotten, Staufenberg – Gemeindennamen, die selten fallen, wenn über die zeitgenössischen Künste geschrieben wird. Im Laufe unserer Forschung wurden sie uns sehr vertraut. Wie die Künstler*innen, die wir begleiteten, lernten wir die Landschaften kennen (s. dazu Sterzenbach 2023; Westphal/Kranixfeld 2023; Sauer 2023), erkundeten Wege und Orte, machten Bekanntschaften und bekamen ein Gespür für die regionale Geschichte. Anhand von acht Residenzprojekten stellen wir im Folgenden die Vielfalt der künstlerischen Strategien, Prozesse, Ergebnisse und Spuren vor, die wir beobachtet haben. Manche Projekte streifen wir dabei nur kurz, bei anderen tauchen wir tiefer ein. Die Unterschiedlichkeit der Konstellationen spiegelt sich auch in den Textformen wider; wir haben versucht, für jeden Prozess einen angemessenen Ausdruck zu finden, statt die Erzählweisen zu vereinheitlichen.

Den Hintergrund zum Verständnis der Arbeitsweisen bilden die drei ländlichen Residenzprogramme von FLUX (Hessen), auf weiter Flur e. V. (Sachsen) und dem Kulturlandbüro Uecker-Randow (Mecklenburg-Vorpommern). Sie legen durch thematische Setzungen, den Aufbau (Dauer, Unterkunft, Partner usw.) und die finanziellen Rahmenbedingungen eine Struktur an, in der sich die ausgewählten Künstler*innen bewegen.

- FLUX beschreibt sich als Netzwerk von Theatern und Schulen in Hessen. Mit finanzieller Förderung durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur ermöglicht der in Frankfurt ansässige Verein Gastspiele und theaterpädagogische Workshops an Schulen in ländlichen Räumen Hessens. Seit 2015 schreibt FLUX zudem ein Residenzprogramm aus. Die Residenzorte werden dabei gemeinsam mit den Künstler*innen ausgewählt und orientieren sich oft, aber nicht ausschließlich, an bestehenden Kontakten von FLUX. Die bislang umgesetzten Projekte legen dem Verein zufolge „den Fokus auf intergenerationale Begegnungen und begleiten künstlerisch den demografischen Wandel auf dem Land“ (FLUX o. J., o. S.). Eine wesentliche Besonderheit des Programms besteht darin, dass die Residenzen sich nicht auf ein Jahr beschränken, sondern über drei Jahre hinweg Aufenthalte im Umfang von je zwei Monaten ermöglichen. Dabei wird das Format Residenz weit interpretiert: Die Aufenthalte können am Stück absolviert werden, sich auf mehrere

Phasen aufteilen oder in Ausnahmefällen auch pendelnd oder in der Nähe des eigenen Wohnorts umgesetzt werden – je nachdem, welches Vorgehen sich ausgehend von lokalen Fragestellungen und Beteiligten (und den Bedingungen eines auf Mobilität ausgerichteten Kunstbetriebs) als notwendig erweist. Nicht selten wird die Umsetzung der Vorhaben durch weitere Förderer ermöglicht. Einmal im Jahr versammelt die sogenannte „FLUX-Plattform“ Künstler*innen und Netzwerkakteur*innen zur Präsentation der künstlerischen Arbeit und zur Diskussion und Weiterbildung.

- *Auf weiter Flur* stellt sich als Verein für Bürgerbeteiligung und Stadtentwicklung vor, der in der sächsischen Kleinstadt Augustusburg vor allem in den Bereichen Kunst, Kultur, Bildung und Digitalisierung tätig ist. Die Vereinsaktivitäten sammeln sich um die Transformation des vormals leerstehenden Lehngerichts, eines der ältesten Gebäude des Ortes, das nach dem Kauf durch einen privaten Investor aus Chemnitz in Zusammenarbeit mit dem damaligen Bürgermeister als Treffpunkt, Maker Lab und Kulturort konzipiert wurde. 2020–2022 realisierte der neu gegründete Verein ein Residenzprogramm aus Mitteln des Sächsischen Staatsministeriums für Regionalentwicklung, bei dem je drei Künstler*innen für sechs Monate im ans Lehngericht angeschlossenen Wohnhaus lebten und arbeiteten, während das Haus gleichzeitig renoviert und für einzelne Veranstaltungen geöffnet wurde. Die drei Residenzen waren verschiedenen Schwerpunkten zugeordnet (Partizipation, Digitale Medien, Stadtschreiber*in) und wurden innerhalb der vier Residenzrunden mal mit kollektiven Verbänden, mal mit einander unbekanntenen Personen besetzt. Der Auftrag an sie lautete, „eine digitale und analoge Vision für die Stadt Augustusburg [zu] entwickeln (sic!) und dabei die Bewohner*innen aktiv ein[zu]beziehen“ (aufweiterflur o. J., o. S.). Auf diese Weise dienten die Residenzen der Erprobung zukünftiger Aktivitäten des Vereins, die inzwischen von eigenen Mitarbeiter*innen fortgeführt werden.
- Das Kulturlandbüro Uecker-Randow wurde 2020 gegründet und versteht sich als mobile Beratungs-, Kommunikations- und Netzwerkstelle für Kultur im Gebiet eines ehemaligen Landkreises in Mecklenburg-Vorpommern. Die Gründung erfolgte im Rahmen von TRAFÖ, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes, die zum Ziel hatte, „Veränderungsprozesse in der regionalen Kulturarbeit anzustoßen“ (TRAFÖ o. J., o. S.) und Kultur im Rahmen von Regionalentwicklung positionierte. Kunst und Kultur werden vom Kulturlandbüro „als Antriebskraft für Vernetzung und die Stärkung der Gemeinschaft [vor Ort]“ (Kulturlandbüro o. J., o. S.) beschrieben. An der Gründung des Kulturlandbüros Uecker-Randow war neben dem Landkreis Vorpommern-Greifswald das Produktionszentrum Schloss Bröllin beteiligt. Das Format Dorfesidenz spielte eine zentrale Rolle, um während des Aufbaus von Netzwerk- und Beratungsstrukturen die Chancen kultureller Arbeit sichtbar zu machen und Herausforderungen zu erproben. In acht Gemeinden wurden seit 2021 in

Phasen zwischen vier und zwölf Monaten Residenzen realisiert. Ein wichtiger Unterschied zu den zuvor genannten Programmen bestand im Auswahlprozess: Die Gemeinden wurden zur aktiven Bewerbung um eine Residenz ermutigt. Die ausgewählten Dörfer bildeten anschließend lokale „Dorfjürs“, die aus einem Kreis ebenfalls vorausgewählter Künstler*innen ihre Wahl trafen. Dem Kulturlandbüro fiel die Rolle der Begleitung und Vermittlung zwischen Gemeinde und Künstler*innen zu. Die Residenzen wurden dabei immer als Impuls verstanden, also nur als ein Schritt in einem langfristigen Transformationsprozess, der vom Kulturlandbüro weiter begleitet wurde und oft in anderen Bahnen verlief, als es noch während der Residenz absehbar war.

Auch wenn wir erst im IV. Teil genauer zwischen den Residenzen vergleichen, gibt es auch in diesem Teil des Bandes bereits Gemeinsamkeiten zu entdecken. Die Überschriften der Unterkapitel heben jeweils einen Aspekt hervor, der in der jeweiligen Residenz besonders gut zu beobachten war, aber auch in allen anderen vorkam. In der Zusammenschau der Überschriften ergibt sich so ein Gesamtbild jener Prozesse, Themen und Strategien, die das künstlerische Arbeiten über alle Residenzen hinweg prägten (s. Abb.1).

Abb. 1: Gesamtbild der Prozesse, Themen, Strategien (eigene Darstellung)

