



Kultur weiter denken

Postkolonialismus

Die Auswirkungen der Kolonialgeschichte Deutschlands sind bis heute auch im Kulturbetrieb spürbar: Neben kolonialem Raubgut sind das vor allem ausgrenzende Strukturen und abwertende Denkweisen. Wann – wenn nicht jetzt – beginnen wir endlich damit, den Kulturbetrieb zu dekolonisieren?

Schwerpunkt ab Seite 39



Zeit wird's!

Die meisten ehemaligen Kolonien sind heute zwar eigenständige Nationen, die Folgen der kolonialen Verbrechen wirken aber noch immer nach: So finden sich überall Machtasymmetrien, ungerecht verteilte Ressourcen und Zugangsmöglichkeiten sowie Diskriminierung und Rassismus – auch im Kulturbetrieb. Nun kann man sich 2023 also fragen: Warum halten wir noch immer Strukturen und Denkweisen aufrecht, die vor mehreren Jahrhunderten geschaffen und geprägt wurden? Von Menschen also, deren Zeit auf dieser Welt längst abgelaufen ist und deren ausgrenzenden und abwertenden Haltungen – damals wie heute – einer vielfältigen und freien Welt entgegenstehen. Stattdessen wird es dringend Zeit, diese alten Muster sowie entsprechendes Handeln (selbst-)kritisch zu hinterfragen und aufzubrechen, indem wir postkoloniale Perspektiven einnehmen. Dringenden Handlungsbedarf, aber auch entsprechende Lösungsansätze für einen dekolonialen Kulturbetrieb beleuchten daher die Autor*innen im Schwerpunkt dieses Magazins aus verschiedenen Perspektiven. Sie alle machen deutlich, was es braucht, um einen dekolonialen Kulturbetrieb mit diskriminierungssensiblen und machtkritischen Organisationen zu schaffen, in denen sich Mitarbeitende, (externe) Partner*innen und Publikum gleichermaßen wohlfühlen. Die Zeit dafür ist jedenfalls mehr als reif – worauf warten wir also noch?

Kultur weiter denken

Ihr Dirk Schütz
(Herausgeber)

Ihre Julia Jakob
(Chefredakteurin)

Kaleidoscope

- 02** Editorial
- 06** Rundschau
- 07** Unsere Fragen an: Franziska Bald, Ann-Kristin Meivers & Luca Sonnen, Gründerinnen von *krass&krasser*
- 09** Medientipps: Julia Jakob
- 10** Langsam erwachende Kulturwelt – Kolumne von Levend Seyhan
- 139** Impressum

Schwerpunkt: Postkolonialismus

- 39** Antidiskriminierung im Fokus – Interview mit Sandrine Micossé-Aikins
- 46** Die Dekolonisierung *weißer* Kulturschaffender – von Henrik Langsdorf, Michael Fubel, Thomas Szász und Ruth Hunstock
- 56** Orte postkolonialer Auseinandersetzung – von Gita Herrmann
- 63** *Weißsein* de-naturalisieren – von Yaël Koutouan
- 72** Zugehört – von Nathalie Feldmann
- 81** Das transkulturelle Ensemble Colourage – von André Uelner
- 91** Perspektivwechsel – von Anne Fleckstein und Uta Schnell
- 99** Postkolonial und *weiß* zugleich – von Milena Täschner

... weiter denken

- 12** Kultur theoretisch und praktisch ... Wann wird es wieder so, wie es noch nie war? – von Thomas Renz
- 22** Kultur politisch ... Postpandemischer Publikumsschwund – von Birgit Mandel und Maria Nesemann
- 31** Kultur entwickeln und planen ... Fürsorgende Selbstorganisation in Kunst und Kultur durch Commoning – Interview mit Vera Hofmann
- 107** Kultur unternehmerisch ... Erfolgreiche Zusammenarbeit mit Mäzen*innen – von Elisa Bortoluzzi-Dubach
- 114** Kultur theoretisch und praktisch ... Lessons Learned aus der Weiterbildungspraxis – von Johannes Maria Gerlitz, Zora Luhnau und Elisabeth Strobel
- 125** Kultur entwickeln und planen ... Musikleben am Puls der Gesellschaft gestalten – Interview mit Alexander von Nell und Katharina von Radowitz
- 134** Kultur unternehmerisch ... Gleichstellung im Projektmanagement – von Ksenia Ryklin



Die Dekolonisierung *weißer* Kulturschaffender, **46**



Das transkulturelle Ensemble Colourage, **81**

INTHEGA-Kongress 2023

Theatermarkt und Fachtagung

12.–14. Juni 2023 | Bielefeld

INTHEGA

Anzeige

- ▶ Über 170 Informationsstände mit Gastspielangeboten aus Schauspiel, Musiktheater, Crossover, Kinder- und Jugendtheater, Kabarett, Shows und Konzerte
- ▶ Aussteller aus den Bereichen Ticketing, Veranstaltungssoftware, Fortbildung sowie Bühnen- und Veranstaltungstechnik
- ▶ Fachtagung – Vorträge, Diskussionen, Workshops zu aktuellen Themen der Gastspielbranche



www.inthega.de/inthega-kongress-2023/



INTHEGA – Fachverband der Gastspielbranche

- ▶ Interessenvertretung der Veranstalterinnen und Veranstalter mit Gastspieltheatern
- ▶ Mehr als 400 Mitglieder (Städte, Kulturvereine) mit Theater- und Kulturprogrammen

INTHEGA-Geschäftsstelle | www.inthega.de | geschaeftsstelle@inthega.de

INTHEGA – Kooperationspartner des Bundes

- ▶ Projektträgerin des Programms NEUSTART KULTUR – „Theater in Bewegung“
- ▶ 2 Förderprogramme mit einem Gesamtvolumen von 32 Mio. Euro

www.inthega.de/neustart/

www.inthega.de/neustart2/



»DU DACHTEST QUELLENSTEUER ZAHLT MAN AUF SPRUDELWASSER?«



Mehr dazu unter: www.touring-artists.info

Das Informationsportal für international mobile Künstler*innen und Kreative



Machtspiele im Theater

Eine Analyse von rassistischen Machtstrukturen auf und hinter der Bühne

- Gibt einen Überblick über de-/postkoloniale Diskurse
- Erklärt Rassismus als erlernte Praxis
- Gewährt Einblicke in die Lebensrealitäten der Autorin und der Regisseurin Anta Recke als Schwarze Frauen in Wissenschaft und Theater

Yaël Koutouan beschreibt ausgehend von ihren Seherfahrungen im Theater (Mittelreich, 2017 und Die Kränkungen der Menschheit, 2019) sowie einem Gespräch mit der Regisseurin Anta Helena Recke, wie Rassismus als Machtssystem funktioniert. Das besondere Potenzial der Aufführungen sieht sie in der potenziellen Umkehr der von Zuschauer:innen internalisierten rassistischen Denkmuster. Koutouan verfolgt einen kritisch-phänomenologischen Ansatz und verbindet Aufführungsanalyse, Interview und deutsche Kolonialgeschichte mit ihrer eigenen Biografie. Die Autorin macht ihre Positionierung als Schwarze cis-Frau transparent und reflektiert ihre persönlichen Rassismuserfahrungen im Hinblick auf ihr wissenschaftliches Schreiben als einen methodischen Zugang.

2022 in erster Auflage erschienen bei Tectum:
Softcover ISBN *ISBN 978-3-8288-4803-0*
eBook ISBN *ISBN 978-3-8288-7915-7*

DIGITALES KULTURMARKETING MIT GUTEM RECHT

mit unserem Leitfaden
„Social Media & Recht“

PDF



BUCHREZENSION

Museen auf Instagram

Die Kommunikation über soziale Medien entwickelte sich in den Pandemie Jahren zu einer essenziellen Brücke zwischen Museen und ihrem Publikum. Instagram ist dabei immer beliebter geworden. Wie Kunst- und Geschichtsmuseen auf Instagram kommunizieren, hat Marian Kulig analysiert.

von Markus Wiesenhofer

https://bit.ly/Rez_Museen_Insta

REIHE „DIGITALE FORMATE“



© Neanderthal Museum

Die Neanderthal:Memories-App

Digitale Anwendungen wie die Neanderthal:Memories-App für Menschen mit Behinderungen können helfen, den Museumsbesuch spannend und inklusiv für Besucher*innen zu gestalten. Ein Erfahrungsbericht über ein einmaliges, mobiles Game für Blinde und Menschen mit und ohne Sehbehinderung im Neanderthal Museum Mettmann.

von Sofia Unger (mit Anna Riethus im Interview)

<https://bit.ly/NeanderthalMemories>

NEUES AUS DEN SOZIALEN MEDIEN



STELLENMARKT KULTURMANAGEMENT

Die größte Stellenauswahl für Fach- und Führungskräfte im deutschsprachigen Kulturbetrieb mit **300 vakanten Stellen** täglich.

AUSSERDEM:

Börse für Jobgelegenheiten mit freien Mitarbeitern u.ä.

Finden Sie Ihre neue Stelle unter:

stellenmarkt.kulturmanagement.net

„KLIMAFREUNDLICH“ & „BERUFSBILD“

Verschiedene Beiträge in unseren Themenreihen

In den vergangenen Monaten haben wir mehrere Berufsbild-Interviews veröffentlicht, die die Vielfalt an Wegen ins und im Kulturmanagement deutlich machen. Zum anderen zeigen die Beiträge in der klimafreundlich-Reihe unterschiedliche Ansätze, um den ökologischen Fußabdruck des Kulturbereichs zu reduzieren.

https://bit.ly/Reihe_klimafreundlich

https://bit.ly/Reihe_Berufsbild

REIHE „DIGITALE FORMATE“

LinkedIn im Museumsbereich

Geht es um die Nutzung sozialer Medien in Museen, wird LinkedIn nur selten mitgedacht. Doch eine neue Studie im Auftrag des Zeppelin Museums Friedrichshafen zeigt, dass das Netzwerk zahlreiche Möglichkeiten für Kunst- und Kultureinrichtungen bietet für die Ansprache unterschiedlicher Anspruchsgruppen.

von Selina Rapp

https://bit.ly/LinkedIn_Museen



Franziska Bald © Jonas Walter



Ann-Kristin Meivers © Nils Schwarz



Luca Sonnen © Richard Fisch

UNSERE FRAGEN AN:

Die Gründerinnen von **krass&krasser**

*Produktionsleiter*innen sind in den und für die Freien Darstellenden Künsten unverzichtbar, jedoch mangelt es noch immer an entsprechender Anerkennung und Wertschätzung für diese Berufsgruppe. Um das zu ändern, haben Franziska Bald, Ann-Kristin Meivers und Luca Sonnen Ende des Jahres 2022 das Kulturbüro **krass&krasser** gegründet. Mit diesem wollen sie nicht nur Akteur*innen der Freien Szene beratend unterstützen, sondern sich auch kulturpolitisch für sie einsetzen, wie sie uns im Interview berichten.*

WIE KAM ES ZUR GRÜNDUNG VON KRASS&KRASSER?

Die Gründung von krass&krasser war die logische Konsequenz einer langjährigen Zusammenarbeit. Konzepterstellung, Pressearbeit, Finanzmanagement, Produktionsleitung und Organisation, Disposition, Redaktion, Dramaturgie – im Laufe der letzten Jahre haben wir die gesamte Palette der Skills des Projektmanagements durch Erfahrung gelernt und uns selbst beigebracht. All dies vereinen wir unter dem Dach von krass&krasser und möchten damit auch dem Berufsbild Producer*in zu mehr Sichtbarkeit verhelfen.

WORIN SEHEN SIE ALS TEAM IHRE GRÖSSTEN STÄRKEN FÜR DIE BERATUNG VERSCHIEDENER AKTEUR*INNEN DER FREIEN DARSTELLENDE KÜNSTE?

Unsere größte Stärke ist unser Teamgeist. Humor, Vertrauen und Commitment sind Komponenten, die zu unserem ausgeprägten Teamverständnis beitragen, und dementsprechend zu einer Nähe zur Kunst. Diese Nähe gibt uns die Möglichkeit, besonders auf der Suche nach Verbesserungsmöglichkeiten von Arbeitsbedingungen und Strukturen beweglich zu bleiben. Die künstlerische Praxis begreifen wir ebenso als einen stetigen Prozess, der sich regelmäßig kritisch hinterfragen muss – so wie wir unsere Arbeit in einer stetigen, produktiven Reflexion dynamisch halten wollen. Eine weitere Stärke ist, dass wir aufgrund der unterschiedlichen Projektarten von Konferenzen über Festivals bis hin zu Theaterproduktionen viele Lernprozesse bereits durchlaufen haben. Egal ob unüberwindbar scheinende Hürden, Rechtsformen, Vertragsklauseln oder Exceltabellen – Auftraggeber*innen profitieren hier von unserem Erfahrungsschatz. Last but not least verfügen wir über ein breites Netzwerk, das keine Disziplin auslöst.

FÜR WELCHE KULTURPOLITISCHEN ZIELE SETZEN SIE SICH MIT KRASS&KRASSER EIN UND WIE MÖCHTEN SIE DIESE ERREICHEN?

Wir sind die Schnittstelle zwischen Kunst und Organisation und möchten dazu beitragen, dass Produktionsleitungen ein neues Selbstbewusstsein als unentbehrlicher und repräsentativer Teil des künstlerischen Prozesses bekommen. Dass Produktionsleiter*innen nicht in die KSK kommen, ist ein Skandal und kann als Zweiklassengesellschaft innerhalb künstlerischer Kollektive verstanden werden, denn wir verstehen uns als Bestandteil des Kollektivs für die Projektzeit. Außerdem fordern wir nachhaltige und verlässliche Fördersysteme, damit Sonderförderprogramme in dem gleichen Umfang weiter umgesetzt werden können. Auch in strukturschwachen Regionen und ländlich geprägten Bundesländern fehlt es oft an einer Förderlandschaft, die zum Wegzug vieler freier Kulturschaffender führt. Erreichen können wir diese Ziele (und viele, viele weitere) nur gemeinsam – durch Mitgliedschaften und ehrenamtliches Engagement in den richtigen Verbänden, z.B. produktionsbande e.V., ensemble-netzwerk, den Landesverbänden der Freien Darstellenden Künste.

Sichtweisen & (Un-)Sichtbares

Blinded by Rembrandt

*Podcast-Serie des Städel Museums
in Zusammenarbeit mit Telemichel, 2021*

Eine mehrteilige (und damit mehrstündige) Podcast-Serie über ein einziges Gemälde? Klingt für (viele) Menschen außerhalb der Kunstwelt oder ohne Interesse für diese zunächst nicht spannend. Mit „Blinded by

Rembrandt“ hat das Städel Museum jedoch gezeigt, wie durch einen Podcast auch Menschen einen Zugang zur Bildenen Kunst (und den „alten Meistern“) bekommen können, die bisher als Besucher*innen noch nicht oder zu wenig erreicht werden. Moderator und Journalist Michel Abdollahi beschäftigt sich hierbei in vier Folgen aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem Gemälde „Die Blendung Simsons“ (1636) von Rembrandt. Neben der fachlichen Museumssicht stehen vor allem Sichtweisen von Menschen außerhalb der Museumswelt im Fokus: Diese zeigen, wie ein solches Bild fernab der Kunsthistorik betrachtet werden kann, um spannende(re) Vermittlungsansätze zu finden.

Ich sehe was, was du nicht siehst

*Kunst-Talk mit Jakob Schwerdtfeger,
ARD Kultur / hr 2022*

Einen ähnlichen Ansatz wie der Städel-Podcast hat auch der Kunst-Talk „Ich sehe was, was du nicht siehst“ mit Jakob Schwerdtfeger. Dazu führt er je eine Person, die außerhalb der Kunstwelt ihre Expertise hat, durch eine

Ausstellung und fragt: „Was siehst du?“ Sexualpädagogin Gianna Bacio gibt dabei etwa spannenden Input zur Darstellung von Brüsten, Penissen und Vulven auf alten Gemälden und Statuen, die Ärztin Dr. Flojo zieht wiederum medizinische Rückschlüsse auf den Gesundheitszustand von Maler und Modell, während Bestatter Eric Wrede über Tod und Trauer spricht. In all diesen Gesprächen wird deutlich: Das, was ein Kunstwerk für die Rezipient*innen interessant macht, ist höchst individuell. Es gibt dabei kein richtig oder falsch. Und so sehen die drei Gesprächspartner*innen allesamt Dinge, die für Schwerdtfeger als Kunsthistoriker bisher mitunter unsichtbar waren. Die Fachbrille abzulegen, lohnt sich also, um neue Sichtweisen einzunehmen – insbesondere in Zeiten der Publikums- und Legitimationskrise.

Was man von hier aus sehen kann

*Roman von Mariana Leky,
Dumont Verlag, 2017*

Wer genug von Bildender Kunst hat, dem*der sei dieser Roman empfohlen. Mariana Leky erzählt darin sehr liebevoll die Geschichte eines kleinen Dorfes im Westerwald und dessen (teils skurrilen) Bewohner*innen. (Unsicht-

bare) Hauptprotagonistin ist jedoch die Liebe, die Leky ohne jeglichen Kitsch und dafür mit viel Feingefühl in all ihren schönen wie bitteren Facetten spürbar macht. Das gelingt auch Aron Lehmann in der gleichnamigen Romanverfilmung, die ebenfalls sehr empfehlenswert ist. Daher: Nach dem Lesen direkt ins Kino – solange der Film noch läuft.



Julia Jakob hört, sieht und liest so einiges – berufsbedingt als Chefredakteurin dieses Magazins sowie in ihrer Freizeit. Entsprechend fiel ihr die Auswahl für die Medientipps dieser Ausgabe nicht ganz so leicht. Für die nächsten Magazinausgaben freut sie sich daher wieder über Empfehlungen von Ihnen, liebe Leser*innen, gern per Mail an j.jakob@kulturmanagement.net.

Langsam erwachende Kulturwelt

Eine Kolumne von Levend Seyhan

Es sagte mir jemand vor langer Zeit, dass wir Menschen das Leben stets in einzelne Ressorts unterteilen und damit verkennen würden, dass alles miteinander verwoben sei. Alles bedinge sich deshalb gegenseitig, weshalb man das Leben nicht in voneinander unabhängige Aspekte zerlegen könne.

So verhält es sich auch mit vielen historischen Ereignissen: Symbole wie Dreadlocks waren als Zeichen der Menschen gegen die Unterdrückung im kolonialisierten Jamaika zu verstehen und eben keine Modeerscheinung. Sendungen wie zum Beispiel „Winnetou“ täuschten ob ihrer unterhaltend-romantisierenden Art klar über den Völkermord an der indigenen Bevölkerung Nordamerikas hinweg. Viele denken sich dabei nichts, wissen das eine oder andere nicht einmal. Oft finden sie stattdessen Gefallen an einer bestimmten Tanzkultur oder der (musikalischen) Kunst einer *weißen* Person, die die einer Schwarzen Person adaptiert hat und im Erfolg schwimmt. Man muss in der Tat nicht immer so weit gehen, diesen Menschen deshalb eine gewisse Niedertracht oder böse Absicht zu unterstellen.

Aber muss es immer um Absichten gehen? Reicht nicht oft schon Fahrlässigkeit? Ein Mensch, der sein Verhalten nicht hinreichend hinterfragt, ist zwar nicht böswillig, dem ist aber nichtsdestotrotz Egoismus zu unterstellen, wenn dieser nicht verstehen will, was sich etwa hinter dem Holi-Fest, also dem Frühlingsfest der Farben verbirgt, und er mit einer Gruppe Gleichgesinnter daraus einfach nur eine banale Tanz-Party macht? Fahrlässigkeit genügt völlig. Weil sonst jeder Mensch mit dieser universellen Rechtfertigungsmasche um die Ecke käme und jede Eigenverantwortung schön von sich weisen würde. Weil niemand mehr einfühlsam, emphatisch oder tolerant sein bräuchte. Weil wir uns dann letztlich unserer Menschlichkeit berauben würden mangels Rück-, Um- und Weitsicht.

Schlimmer noch: Die Uneinsichtigkeit oder der in Kauf genommene Wissensmangel ebensolcher Umstände aus dem reinen Eigennutz heraus sind ausnahmslos ein Ausdruck von fataler Leichtfertigkeit und Ignoranz. Es darf keine Kultur geben, die kulturelle Aneignung erlaubt und so Ausgrenzung von Minderheiten weiter verstärkt. Es darf keine Kunst geben, die banalisiert und gesellschaftliche Werte verroht. Hollywood hat es 2021 vorgemacht, wenn auch reichlich spät: Wenn sich Filme künftig für eine Nominierung empfehlen wollen, müssen sie mehr Frauen, Vertreter*innen von Minderheiten, Menschen mit Behinderungen und LGBTQ+ Raum geben. Das heißt: Filme, die die Voraussetzungen von Gleichberechtigung, Diversity und Inklusion sowohl innerhalb der Filmerzählung als auch bei der Crewbesetzung nicht erfüllen, haben kaum mehr Chancen auf eine Nominierung. Der Rest muss nun nachziehen und der Wissenschaft, die dieses Thema schon länger diskutiert, endlich folgen.

Um so schöner deshalb, dass die (Kultur-)Welt langsam, aber laut erwacht. Die Kunst ist erwachsen geworden und nicht mehr nur eine Oase leidenschaftsvoll verspielter Herzen. Chapeau!



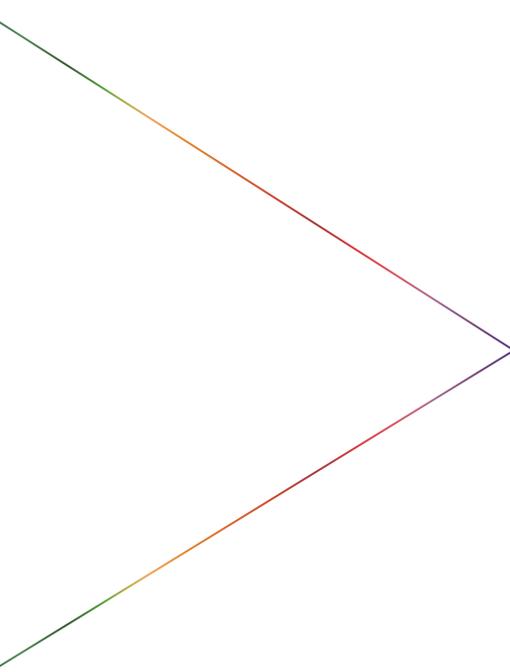
Levend Seyhan, geboren 1978 in Wesel, lebt als Schriftsteller, freischaffender Projektberater und Business Development Manager im Rhein-Main-Gebiet. Ehrenamtliches Engagement kennt er aus eigener Erfahrung: er initiierte und organisierte erfolgreich gemeinnützige Kulturprojekte wie den Frankfurter Jugendliteraturpreis „JuLiP“ oder Textland LAB und berät nebenberuflich als Projektberater Vereine, Stiftungen und gemeinnützige Organisationen.

Foto: Angelika Stehle Fotografie

Wann wird es wieder so, wie es noch nie war?

Die Pandemie legt den Finger in altbekannte Wunden
von Kultureinrichtungen

Ein Beitrag von Thomas Renz



Nachdem im Laufe des Jahres 2022 die letzten für Veranstaltungen relevanten pandemiebedingten Hygiene- und Sicherheitsauflagen wegfielen und Kultureinrichtungen wieder öffneten, erklang schnell landauf, landab das Klagelied des Publikumsschwunds. Es schien auf den ersten Blick so, als ob die COVID-19-Pandemie das Besucherverhalten nachhaltig negativ verändert hätte. Plötzlich blieben Besucher*innen weg, in Museen gähnte stellenweise die Leere und Theater spielten vor halb verkauften Sälen – selbst bei Premieren, was nicht nur manchem Regisseur das Herz brach.¹ Und viele Akteur*innen in Kultureinrichtungen, -verwaltungen und Kulturpolitik, aber auch Journalist*innen fragten sich, wie wir wieder zu der guten alten Zeit zurückkommen könnten.

Aber Hand aufs Herz! War die Situation bis Februar 2020 denn so viel besser? Happy Days im Land der Dichter*innen und Denker*innen? Wartelisten für Theaterabos? Wegen Überfüllung geschlossene Museen? Nicht wirklich. Ein Blick in die damaligen Vorträge der Kolleg*innen und des Autors selbst spricht Bände: Die Themen waren bekannt und beliebt: „Kulturelle Teilhabe für alle? Konsequenzen für Kulturpolitik und Kulturmanagement“, „Durch (Nicht-)Besucher*innenforschung Gelegenheitsbesucher ins Theater bringen!“ oder „Das Publikum der Zukunft“. Denn seit vielen Jahren war bereits klar, dass es so wie damals eigentlich nicht weitergehen konnte. Deshalb sollten die wesentlichen Herausforderungen, die der Kulturbetrieb bereits seit den 2010er Jahren diskutierte, doch allen bekannt gewesen sein:

¹ So der Regisseur Christopher Rüping im April 2022 auf Twitter, siehe <https://twitter.com/CRueping/status/1518501872520339459>.

² Vgl. Reuband 2018.

³ Vgl. Renz 2016.

⁴ Siehe www.iktf.berlin/kulmon.

> Im Gesamtblick war das Publikum von klassischen öffentlich geförderten Kultureinrichtungen im Laufe der Zeit zunehmend überaltert.²

> Jüngere Generationen – vor allem Besucher*innen zwischen 20 und 50 Jahren – rückten nicht in dem Maße als reguläres Publikum nach, wie es ökonomisch notwendig wäre.

> Trotz einiger Bemühungen wie z. B. im Handlungsfeld der kulturellen Bildung seit den 2010er Jahren repräsentierte das Publikum weiterhin nur einen kleinen, elitären Teil der Bevölkerung.³

> Trotz des Wunsches nach einer „Kultur für alle“ wurde eine größere und breitere Teilhabe nicht erreicht.

> Die Gäste entschieden sich spontaner. Und wer ehrlich zu sich selbst war, wusste, dass Abos eigentlich Auslaufmodelle waren, denn beliebt waren schon damals kurzfristige Käufe mit kundenfreundlichen Stornomöglichkeiten.

> Insgesamt schien es so, als ob sich Kultureinrichtungen mit elitären und sehr voraussetzungsreichen Programmen, mit einem stellenweise überkommenen Werkskanon sowie mit teils jahrhundertalten Formaten ein großes Stück von weiten Teilen der Gesellschaft entkoppelt hätten.

Solche Beobachtungen über die Veränderung der Publikumsstruktur müssen wissenschaftlich mit Hilfe von – ökonomisch durchaus aufwändigen – empirischen Langzeitstudien verifiziert werden. Denn ein Spekulieren aufgrund vermeintlich privater Erfahrungen zu den pandemiebedingten Entwicklungen wäre problematisch, für die strategische Reaktion von Kultureinrichtungen sogar höchst gefährlich. Das größte System, welches eine solche kontinuierliche Erforschung der Besucher*innen von Kultur- und Freizeiteinrichtungen im deutschsprachigen Raum leistet, ist KulMon®.⁴ Das Institut für Kulturelle Teilhabeforschung (IKTf) verantwortet seit seiner Gründung 2020 die wissenschaftliche Betreuung und übernahm 2022 die Projektleitung. KulMon® ist dauerhaft als Langzeitstudie angelegt und ermöglicht den teilnehmenden Einrichtungen durch einen standardisierten Fragenkatalog Vergleiche untereinander bzw. mit Durchschnittswerten der einzelnen Branchen. Erhebungen werden in den Einrichtungen als persönliche Interviews durch ein professionelles Marktforschungsinstitut durchgeführt.

Auch in Zeiten von COVID-19 liefen die KulMon®-Befragungen kontinuierlich weiter. Methodisch basieren die folgenden Auswertungen auf eben

⁵ Vgl. Renz und Allmanritter 2022.

⁶ Vgl. Allmanritter und Tewes-Schünzel 2022.

diesen Befragungen mit Besucher*innen von an KulMon® teilnehmenden Kultureinrichtungen in Berlin, in welchen Befragungen zwischen 2019 und 2022 soweit möglich durchgängig durchgeführt wurden. Das war in 17 Museen und Gedenkstätten sowie in 9 Bühnen der Fall. Insgesamt flossen 56.093 mündliche Interviews im Befragungszeitraum zwischen Januar 2019 und August 2022 in die Auswertung ein.⁵ Darüber hinaus verantwortet das IKTF alle zwei Jahre eine repräsentative Befragung der Berliner Bevölkerung. Zuletzt wurden im Sommer 2021 auf Grundlage einer Zufallsauswahl durch das Einwohnermeldeamt 3.614 Personen schriftlich postalisch befragt.⁶ Somit gibt es genügend repräsentative Daten zu Besucher*innen und Nicht-Besucher*innen vor und während der Pandemie.

Strukturelle Veränderungen im Publikum zwischen 2019 und 2022

Das IKTF hat nun alle Zahlen ausgewertet und vielfältige Phänomene diskutiert und interpretiert. Im Groben lässt sich sagen: Die Pandemie hat einiges durcheinandergebracht. Einige Veränderungen waren jedoch nur temporär und sind wieder auf dem Niveau von 2019. Ob das den Kultureinrichtungen wirklich hilft, ist eine andere Frage.

Es mag den Anschein vermitteln, als ob die Anteile jüngerer Besucher*innen gestiegen wären. Dieses Phänomen ist jedoch nur auf das Fehlen der älteren Gäste zurückzuführen und nicht auf eine gestiegene Besuchsaktivität der Jüngeren.

Mit Blick auf die Altersverteilung ist ab dem Frühjahr 2020 ein deutlicher Rückgang des Anteils der Besucher*innen über 60 Jahre zu verzeichnen. Impfungen gab es damals noch nicht und Schutzmasken wurden noch nicht flächendeckend und verpflichtend genutzt. Es ist daher nachvollziehbar, dass diese statistisch gesehen gesundheitlich vulnerablen Gruppen 2020 Kulturangeboten aus Furcht vor Ansteckung fernblieben. Der Anteil der 60 bis 70-Jährigen ist um ein Drittel, der der 70 bis 80-Jährigen um die Hälfte und der der über 80-Jährigen sogar um zwei Drittel gesunken (s. Abb. 1). Es mag den Anschein vermitteln, als ob die Anteile jüngerer Besucher*innen gestiegen wären. Dieses Phänomen ist jedoch nur auf das Fehlen der älteren Gäste zurückzuführen und nicht mit einer gestiegenen Besuchsaktivität der jüngeren Gäste gleichzusetzen. Bereits im Verlauf

⁷ Vgl. Neuhoff 2001, Reuband 2005.

von 2021, aber dann vor allem von 2022 haben sich die Anteile der älteren Besucher* innen wieder erholt – die Altersverteilung hat also wieder das prä-pandemische Niveau erreicht.

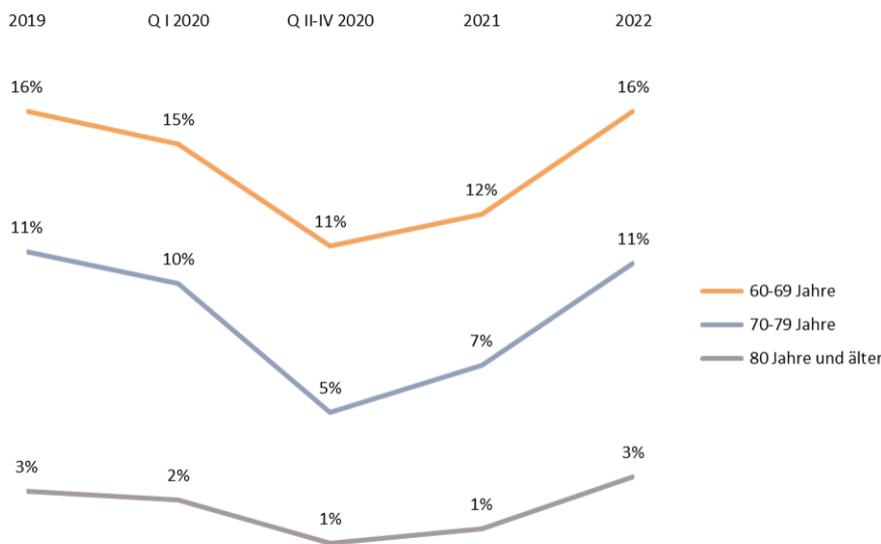


Abb. 1: Anteil der über 60-Jährigen im Gesamtpublikum, n = 55.921

In Bezug auf den Faktor Alter hat die Pandemie somit offenbar keine nachhaltigen Veränderungen der Publikumsstruktur bewirkt. Das mag kurzfristig positiv klingen. Rückblickend auf das Wissen und die Erfahrungen in den Jahren bis 2019 wird aber schnell deutlich: Im Kulturpublikum besteht ganz generell zu wenig Diversifizierung nach Altersgruppen. Ältere sind prinzipiell überdurchschnittlich häufiger vertreten als in der Gesamtgesellschaft. Die Kulturosoziologie ist sich schon seit Langem einig: Diese ungleiche Verteilung ist nicht auf einen Alters-, sondern auf einen Generationeneffekt zurückzuführen.⁷ Ein bestimmtes Verhalten (z. B. Besuch einer Kulturveranstaltung) tritt nicht mit dem Beginn eines gewissen Alters ein, es ist vielmehr von der Generation abhängig, in welcher eine Person sozialisiert wurde. Somit entwickeln später geborene Generationen im Alter nicht „automatisch“ ein Interesse an Kulturbesuchen. Die Pandemie machte aus ökonomischer und aus Sicht der Kulturellen Teilhabegerechtigkeit deutlich, dass fehlende Diversität im Publikum zu Krisenzeiten besonders problematisch werden kann: Wenn überdurchschnittlich repräsentierte Altersgruppen wegfallen, sinkt die Zahl der Gäste. Gleichzeitig können andere, bisher nicht erreichte Altersgruppen kurzfristig nur schwer angesprochen werden.

⁸ Vgl. <https://www.reply.com/de/covid-19-travel-and-tourism>.

Vor allem für Großstädte wie Berlin, welche von touristischen Besucher*innen profitierten, stellten zudem die Veränderungen im Reiseverhalten eine Herausforderung dar. Der Anteil der Tourist*innen aus Deutschland stieg im Pandemiejahr 2020 in den Berliner Einrichtungen auf 38 Prozent und war 2021 immer noch leicht erhöht. Dies kann auf pandemiebedingte Reisebeschränkungen ins Ausland und eine Zunahme des innerdeutschen Tourismus zurückgeführt werden.⁸ 2022 pendelte sich dieser Anteil aber wieder auf den Ausgangswert von 2019 ein. Am deutlichsten ist die Veränderung bei den Gästen aus dem Ausland. Hier fiel der Wert von 25 Prozent (2019) auf 16 Prozent (2020), wobei sich die alten Werte auch 2022 trotz Anstieg bis zum Sommer noch nicht komplett erholt haben (s. Abb. 2).

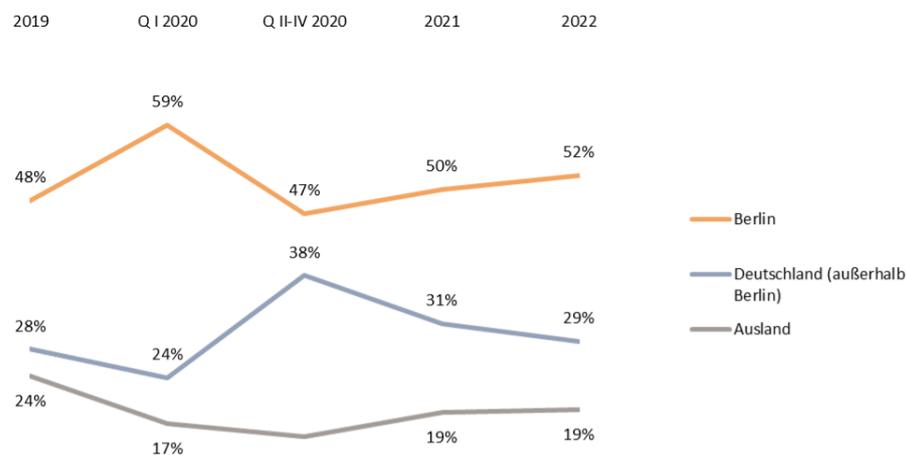


Abb. 2: Wohnort der Befragten, n = 56.093

Einrichtungen mit hohem Besucher*innenanteil aus dem Ausland litten hingegen nachvollziehbar unter diesen Entwicklungen am deutlichsten. Bei einzelnen Gedenkstätten halbierte sich der Anteil touristischer Besucher*innen aus dem Ausland von ehemals 60 Prozent (2019) auf 32 Prozent (2020). Auch diese Binnenverschiebungen führten jedoch nicht zu einer Zunahme der Besuchsaktivitäten der Berliner Bevölkerung. Diese Anteile sind weitgehend konstant geblieben. In der Folge zählten die Einrichtungen also quantitativ weniger Besucher*innen.

Die Pandemie verschärfte die soziale Ungleichheit im Publikum

Empirische Besucher*innenforschung nutzte bisher überwiegend rein soziodemografische Merkmale (z. B. Alter oder formaler Bildungsabschluss),

⁹ Vgl. Otte 2019.

¹⁰ Vgl. Renz und Tewes-Schünzel 2021.

um das Publikum zu segmentieren und mögliche Ungleichheiten im Vergleich zur Gesamtbevölkerung offen zu legen. Der praktische Nutzen für Kultureinrichtungen war aber eingeschränkt, da die daraus resultierenden Gruppen zu unspezifisch waren und konkrete Maßnahmen nur bedingt abgeleitet werden konnten. Das IKTF nutzt in seinen Befragungen daher die Typologie der Lebensführung von Gunnar Otte.⁹ Solche Lebensstile beschreiben den Geschmack, die Einstellungen oder Werte einer Person und eignen sich besser als rein soziodemografische Merkmale dazu, das Verhalten einer sozialen Gruppe zu erklären. Sie beschreiben sowohl, wie Personen ihre Ressourcen einsetzen (z. B. Verwendung von Einkommen), als auch wie modern diese eingestellt sind (z. B. in Bezug auf gesellschaftliche Werte). Mit Lebensstilen können daher mögliche soziale Ungleichheiten im Publikum aufgezeigt werden. Da sie detailliert und empirisch fundiert Auskunft über unterschiedliche Ansprüche an die Freizeitgestaltung und kulturellen Vorlieben liefern, können Kultureinrichtungen konkrete zielgruppen-spezifische Maßnahmen daraus ableiten.¹⁰ Die Lebensstil-Matrix enthält insgesamt 9 Lebensstile, welche sich durch ein unterschiedlich hohes Ausstattungsniveau sowie durch unterschiedliche Modernitätsgrade unterscheiden. Abbildung 3 zeigt ausschließlich die drei Lebensstile mit geringer Modernität bzw. geschlossener Biografie. Denn bei diesen Lebensstilen sind die deutlichsten Veränderungen durch die Pandemie feststellbar.

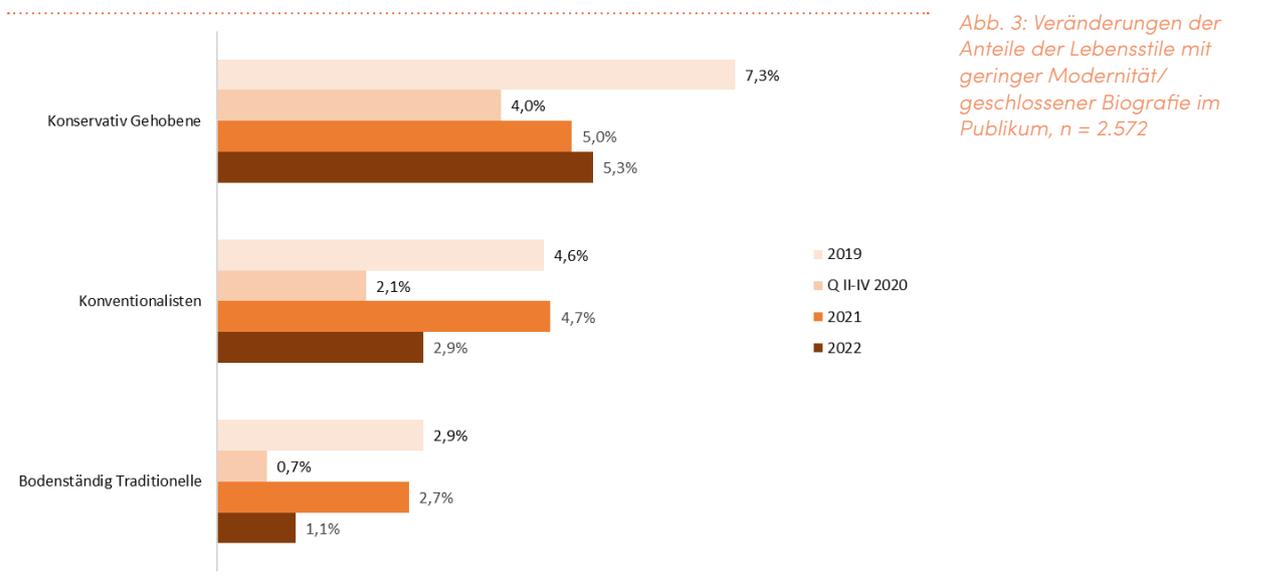


Abb. 3: Veränderungen der Anteile der Lebensstile mit geringer Modernität/ geschlossener Biografie im Publikum, n = 2.572

Diejenigen Lebensstile der Berliner Bevölkerung, welche bereits in der Vergangenheit vergleichsweise seltener Kulturveranstaltungen besucht haben, besuchen diese durch die Pandemie noch seltener. Und anders als

¹¹ Vgl. Allmanritter und Tewes-Schünzel 2022.

¹² Mandel und Neseemann 2023.

¹³ Klein 2022.

bei anderen Merkmalen wie z. B. Alter oder Wohnort ist hier 2022 keine wesentliche Erholung ablesbar. Dies trifft durchweg auf konservative Lebensstile mit geringem Modernitätsgrad zu und deckt sich mit den Erkenntnissen der Berliner Bevölkerungsbefragung des IKTf aus dem Jahr 2021: Dort wird belegt, dass vor allem die konservativen Lebensstile sowie diejenigen mit niedrigem Ausstattungsniveau aus Sorge vor einer COVID-19-Infektion mit Rückzug reagiert haben.¹¹

Die in den letzten 15 Jahren entwickelten Bemühungen von Kultureinrichtungen zur Ansprache der unterrepräsentierten Gruppen verlieren offenbar durch äußere Umstände ihre sich ohnehin nur langsam entfaltende Wirkung.

In Bezug auf Kulturelle Teilhabegerechtigkeit ist diese Entwicklung hochproblematisch. Auch vor dem Hintergrund, dass die in den letzten 15 Jahren entwickelten Bemühungen von Kultureinrichtungen zur Ansprache dieser unterrepräsentierten Gruppen offenbar durch äußere Umstände wie der COVID-19-Pandemie ihre sich ohnehin nur langsam entfaltende Wirkung. Die aufgrund von Hygienemaßnahmen temporär eingestellten Vermittlungsmaßnahmen haben diese Entwicklung sicherlich noch verschärft.

Weiter so wie bisher oder braucht es einen neuen Neustart Kultur?

Auch langjährige Beobachter*innen des Kulturbetriebs formulieren die Überlegung, dass die Pandemie keine völlig neuen Entwicklungen im Publikum ausgelöst hat. So schreiben die Professorin für Kulturmanagement und Expertin für Kulturvermittlung Birgit Mandel und ihre Co-Autorin Maria Neseemann im nachfolgenden Beitrag dieser Ausgabe: „Da auch die vor 2020 gut gebuchten privaten Bühnen und Konzertveranstalter*innen von Publikumsrückgang betroffen sind, ist davon auszugehen, dass die Pandemie ein Treiber für diese Entwicklung war.“¹² Auch Armin Klein, emeritierter Professor für Kulturmanagement, kommt aktuell zu einem ähnlichen Schluss: „Wie in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen hat die Pandemie auch bei der Kultur zentrale Probleme offengelegt und scharf konturiert, die schon sehr viel länger vorhanden sind.“¹³

¹⁴ Mehr dazu: https://loeil-dupublic.com/wp-content/uploads/2022/12/Kulturbesuche-in-Zeiten-von-Corona-in-der-Schweiz-Nov-22_DE.pdf, S. 16.

Die empirischen Daten des IKTF verifizieren diese Thesen nun durch empirische Langzeiterhebungen. Deutlich wurde: Die Pandemie hat in erster Linie bereits vorher bestehende Herausforderungen in der Struktur des Publikums von Kultureinrichtungen verschärft. Eine aktuelle Online-Studie aus der Schweiz weist zudem erstmalig einen vermuteten Couch-Potato-Effekt empirisch nach, der durch die Erfahrungen in der Pandemie verstärkt wurde. Demnach geben 42 Prozent der Teilnehmenden einer im Herbst 2022 durchgeführten Online-Befragung als Hauptgrund für seltenere Besuche von Kulturveranstaltungen an: „Ich habe mich daran gewöhnt, zuhause zu sein und habe heute weniger Lust, auszugehen.“¹⁴ Diese Studie zeigt auch erstmals einen Zusammenhang von verstärkter Home-office-Arbeit und sinkendem Interesse an Freizeitaktivitäten am Abend oder am Wochenende. Ursachen für diese Entwicklungen werden zukünftige Studien zeigen müssen.

„Ich habe mich daran gewöhnt, zuhause zu sein und habe heute weniger Lust, auszugehen.“

42 Prozent der Teilnehmenden einer Online-Befragung

Die Pandemie wirkt also wie ein Brandbeschleuniger. Vor allem eine homogene Struktur des Publikums, die nicht die Diversität der Gesellschaft abbildet, führte in der Pandemie zum ökonomisch problematischen Wegbleiben der Besucher*innen. Zudem ist die Verschärfung der sozialen Ungleichheit durch die Pandemie enorm. Ein mögliches Gegensteuern wird auch dadurch erschwert, dass Einrichtungen aus rein ökonomischen Gründen gezwungen waren, sich in den Pandemie Jahren und auch noch aktuell um die Sicherung des Stammpublikums zu kümmern.

Auf Handlungsebene der einzelnen Einrichtung ist daher zu diskutieren, wie durch eine andere Programm- und Personalpolitik grundsätzlich eine stärkere Diversität im Publikum begünstigt werden kann. Damit verbunden könnten die Einrichtungen auch auf zukünftige Krisen besser reagieren und müssten sich nicht mehr auf ein homogenes Publikum verlassen. Diese Debatten um eine breitere und größere kulturelle Teilhabe sind schon lange vor der Pandemie angestoßen worden und mögliche Instrumente sind nicht völlig unbekannt. Die wirklich notwendigen Transformationsprozesse scheinen sie im Kern der Kultureinrichtungen jedoch noch nicht angestoßen zu haben sowie auch die Pandemie nur sehr selten Auslöser für völlig neue Wege war.

¹⁵ Anm. d. Red.: Weitere Gedanken zu den (pandemiebedingten) Auslösern für Publikums- und Transformationsstrategien öffentlich getragener Theater finden Sie im nachfolgenden Beitrag von Birgit Mandel und Maria Neemann ab [Seite 22](#).

¹⁶ z. B. Die Deutsche Theater-technische Gesellschaft oder die Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen.

¹⁷ z. B. Recherche-, Prozess- oder Strukturförderung statt Projektförderung.

¹⁸ Mehr dazu: <https://www.visions.de/news/32790/Etwas-fehlt-VISIONS-Reportage-zu-Publikums-mangel-bei-Konzerten-und-Festivals>.

Wenige Kultureinrichtungen haben die Krise für ein radikaleres Umsteuern genutzt (und bei möglicher Kritik auf eine pandemiebedingte ökonomische Notwendigkeit verwiesen). Symptomatisch kann dies am Beharren auf das Abonnementsystem beobachtet werden. Nur stellenweise probieren Kulturveranstalter*innen neue Distributions- oder Preissysteme aus – wohingegen das Gros der Theater weiterhin am alten Abo festhält.¹⁵

Auf Handlungsebene von Kulturpolitik und -administration ist zu diskutieren, mit welchen Maßnahmen geförderte Kultureinrichtungen dazu motiviert werden können, sich für Transformationsprozesse in ihrer Programm- und Personalpolitik zu öffnen. „Kultur für alle“ ertönt schon seit Jahrzehnten als Auftrag, aber wirklich strukturell verändert hat sich wenig. Auch aktuell scheint es so, dass die Erfahrungen von COVID-19 nicht wirklich zu einem produktiven Tabula rasa in der Kulturförderung, sondern zu einem einfachen „weiter so“ geführt haben. Der „Neustart Kultur“ der vorigen Bundesregierung hat beispielsweise zwar temporär neue Akteur*innen aktiviert¹⁶ und neue Förderformate¹⁷ ermöglicht, aber eine nachhaltige Veränderung der kulturpolitischen Förderstrukturen scheint sich nicht abzuzeichnen. Und noch schlimmer: Durch den Wegfall pandemiebedingter Förderprogramme sind genau solche neuen Wege gar nicht mehr möglich.

„Kultur für alle“ ertönt schon seit Jahrzehnten als Auftrag, aber wirklich strukturell verändert hat sich wenig.

Und schließlich kann auch ergebnisoffen diskutiert werden, in welchen Sparten und an welchen Orten 2022 das Angebot an Kulturveranstaltungen stärker gewachsen ist als die Nachfrage, und welche Konsequenzen die verschiedenen Akteur*innen aus Einrichtungen, Verwaltung und Politik daraus ziehen. In anderen vergleichbaren Branchen wie z. B. der Veranstaltungswirtschaft werden dementsprechende Überangebote bereits erkannt und verhandelt.¹⁸

Ein einfaches „weiter so“ scheint nicht die angemessene Reaktion auf alle diese Entwicklungen zu sein. Es ist ratsam, dass Kultureinrichtungen, aber auch Kulturpolitik und -verwaltung angesichts der COVID-19-Krise einen Neustart wagen und sich mit tatsächlichen Veränderungen beschäftigen. Denn nach der Krise ist bekanntermaßen vor der Krise und ohne echte Transformationsprozesse kann der Entkopplungsprozess von Kultureinrichtungen und weiten Teilen der Gesellschaft nicht aufgehalten werden.

LITERATUR

Allmanritter, Vera; Tewes-Schünzel, Oliver (2021): Kulturelle Teilhabe in Berlin 2021. Einstellungen zu Kulturbesuchen und Hygienemaßnahmen während der COVID-19-Pandemie und Wiederbesuchsabsicht. kurz&knapp-Bericht Nr. 1, Berlin.

Dies. (2022): Kulturelle Teilhabe in Berlin 2021: Kulturbesuche, Freizeitaktivitäten und digitale Angebote in Zeiten von COVID-19. Ergebnisse einer repräsentativen Bevölkerungsbefragung, gefördert von der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa (Schriftenreihe Kultursoziologie des Instituts für Kulturelle Teilhabeforschung, Nr. 2), Berlin.

Klein, Armin (2022): Zwangsvorstellungen? Über das allmähliche, aber unübersehbare Verschwinden des Publikums – auch ohne Corona. In: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 179, IV/2022. S. 16-17.

Mandel, Birgit; Neseemann, Maria (2023): Postpandemischer Publikumschwund als Auslöser für Publikums- und Transformationsstrategien öffentlich getragener Theater, in: Kultur Management Network Magazin Nr. 170, Januar/Februar 2023, Weimar, S. 22–30.

Neuhoff, Hans (2001): Die Altersstruktur von Konzertpublika. In Musikforum. Musik leben und erleben in Deutschland. Das Magazin des Deutschen Musikrats 37 (05): 34-38.

Otte, Gunnar (2019): Weiterentwicklung der Lebensführungstypologie, Version 2019. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Soziologie. <https://sozialstruktur.soziologie.uni-mainz.de/files/2019/12/Otte2019-Weiterentwicklung-der-Lebensf%C3%BChrungstypologie-Version-2019.pdf>.

Renz, Thomas (2016): Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development. Bielefeld: transcript.

Renz, Thomas; Allmanritter, Vera (2022): Die Pandemie als Brandbeschleuniger. Strukturelle Veränderungen im Kulturpublikum zwischen 2019 und 2022. kurz&knapp-Bericht Nr. 3, Berlin.

Renz, Thomas; Tewes-Schünzel, Oliver (2021): Nicht-Besucher*innenforschung revolutionieren? Lebensstile als neuer Zugang zur Erklärung von Kultureller Teilhabe. In: Kultur Management Network Magazin Nr. 163, Weimar, November/Dezember 2021, S. 88–95.

Reuband, Karl-Heinz (2005): Sterben die Opernbesucher aus? Eine Untersuchung zur sozialen Zusammensetzung des Opernpublikums im Zeitvergleich. In: Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement (7): 123-138.

Reuband, Karl-Heinz (2018): Kulturelle Partizipation in Deutschland. Verbreitung und soziale Differenzierung. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Welt.Kultur. Politik. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung. Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18. Bielefeld: transcript, 377–393.



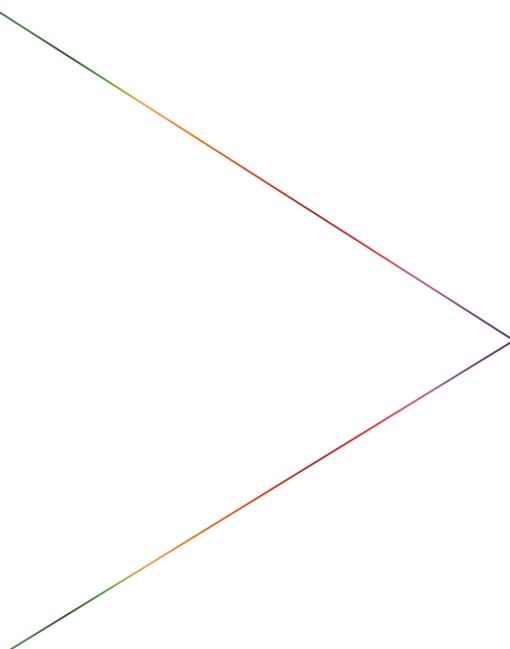
Foto: Colya Kärcher

Dr. phil. Thomas Renz (*1979) ist Kulturwissenschaftler. Seit 2020 forscht er am Institut für Kulturelle Teilhabeforschung zu Fragen der strategischen Publikumsentwicklung von Kulturorganisationen. Von 2017–2020 wirkte er als kaufmännischer Geschäftsführer und künstlerischer Leiter des Stadttheaters Peiner Festsäle / Kulturring Peine. Von 2010 bis 2017 lehrte und forschte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim.

Postpandemischer Publikumsschwund

... als Auslöser für Publikums- und Transformationsstrategien öffentlich getragener Theater

Ein Beitrag von Birgit Mandel und Maria Neseemann



Nachdem das Publikum weder im Diskurs der Fachöffentlichkeit¹ noch im Feuilleton in Deutschland bislang eine prominente Rolle spielte, wird nun seit einigen Monaten intensiv über den Publikumsschwund debattiert, vor allem in den Darstellenden Künsten. Im Vergleich zur vorpandemischen Lage ist das Publikum dort um etwa ein Drittel geschrumpft.²

Warum kommt das Publikum nicht mehr? Und wie lässt es sich wiedergewinnen?

„Neu ist nun die postpandemische Zuspitzung der Lage, die für manche, wenig oder nicht staatlich geförderte Häuser zur existentiellen Bedrohung werden kann. Ebenfalls neu ist dabei die Tatsache, dass offen über den Publikumsschwund gesprochen wird, dass hässliche Zahlen genannt statt geschönt werden. Und dass auf überregionalem Level darüber gesprochen wird, wo „leergespielte“ Häuser vor der Pandemie meistens nur im Kontext tendenziöser Lokalberichterstattung über ungeliebte Neu-Intendant:innen vorkamen. Wenn jetzt selbst Kritik- und Publikumsliebling Christopher Rüping das Haus nicht mehr vollmacht, sitzen wirklich alle im selben Boot.“³ Auch wenn in den Metropolen wie Berlin oder Hamburg, worauf sich das Zitat von Diesselhorst bezieht, der Publikumseinbruch deutlich geringer als in mittleren und kleinen Städten ausfallen dürfte, weil es ausreichend interessiertes, kunstaffines und mobiles Kunst-Klientel gibt, zeigen sich aktuell fast alle Theater vom Publikumsschwund betroffen.

„Neu ist die Tatsache, dass offen über den Publikumsschwund gesprochen wird, dass hässliche Zahlen genannt statt geschönt werden.“

Sophie Diesselhorst

¹ vgl. Burghardt/Nesemann 2021.

² Allmanritter/Schmidt-Wert-hern/Renz/Tewes-Schünzel 2022.

³ Diesselhorst 2022.

⁴ vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2022, S. 52

⁵ vgl. Allmanritter/ Tewes-Schünzel 2022, S. 60.

⁶ Eilts 2021, S. 311.

⁷ Deutscher Bühnenverein 2020.

Noch gibt es lediglich für die erste von der Pandemie betroffene Spielzeit deutschlandweite Daten: So zeigt die aktuelle Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins, dass es einen Rückgang von 30 Prozent der Besuche gegenüber der vorherigen Spielzeit gab.⁴ Eine kürzlich erschienene Studie des Instituts für Kulturelle Teilhabeforschung zeigt für Berlin, dass 2021 die Theaterbesuche im Vergleich zu 2019 um 86 Prozent zurückgingen.⁵ Wie sich die Theater aber nach den Schließungen 2020 und 2021 erholen konnten, ist deutschlandweit noch nicht erhoben. Allerdings zeigen Meldungen vieler Theater, dass das Publikum nur zögerlich zurückkommt.

Der latente Glaubenssatz, dass gute, komplexe Kunst eben nicht massentauglich sei, ließ lange Zeit über leere Reihen hinwegsehen.

Erstmalig wird also offen über fehlendes Publikum gesprochen, und dabei werden auch Zahlen genannt, die zeigen, dass es bereits vor der Corona-Pandemie einen kontinuierlichen, wenngleich weniger dramatischen Publikumsschwund in den Stadt- und Staatstheatern in Deutschland gab: „Dem beachtlichen Zuwachs an Angeboten und der starken Diversifizierung der Angebotsstruktur steht eine kontinuierliche Abnahme an Theaterbesuchen gegenüber, die in der Spielzeit 2017/2018 in Relation zur Spielzeit 1991/1992 ein neues Allzeittief erreicht hat (minus 7 Prozent). Die Abnahme bei den Theaterbesuchen lässt sich als ein langfristiger, sukzessiver Erosionsprozess beschreiben.“⁶ Dass dieser bislang kaum auffiel, liegt auch daran, dass die öffentlich getragenen Theater nur zu geringen Anteilen (durchschnittlich 18 Prozent) ihrer Gesamtbudgets von Ticket-Einnahmen abhängen.⁷ Der latente Glaubenssatz, dass gute, komplexe Kunst eben nicht massentauglich sei, ließ lange Zeit über leere Reihen hinwegsehen. Mittelfristig könnte jedoch die Legitimität der öffentlichen Theater gefährdet sein, wenn es nicht gelingt, die Häuser mit einem Publikum zu füllen, das deutlich stärker die gesamte Bevölkerung repräsentiert, die die Theater mit ihren Steuergeldern finanzieren.

Was sind die Gründe für den drastischen Rückgang der Publikumszahlen?

Da auch die vor 2020 gut gebuchten privaten Bühnen und Konzertveranstalter*innen von Publikumsrückgang betroffen sind, ist davon auszuge-

⁸ Renz/ Allmanritter/ IKTF 2022, S. 14.

⁹ de Sombre 2017; Mandel 2020.

¹⁰ Reuband 2016, S. 23.

¹¹ Mandel/ Renz 2010.

¹² Mandel 2020.

hen, dass die Pandemie ein Treiber für diese Entwicklung war. Möglicherweise haben einige aus dem in der Regel älteren Stammpublikum noch immer Sorge vor Ansteckungen im Theater. Für einige mag außerdem das Zusammentreffen vieler Menschen auf engem Raum weiterhin unangenehm und mittlerweile ungewohnt sein. Viele ehemalige Theaterbesucher*innen haben sich aber vermutlich auch an Home-Entertainment durch Mediatheken und Streaming-Anbieter gewöhnt oder merken, dass ihnen das Theater und andere außerhalbige Kulturveranstaltungen gar nicht fehlen.

Auch die gesamtgesellschaftliche Krisenlage mit Krieg, Energiekrise, Klimakrise und Inflation scheint die Menschen nicht dazu zu bringen, Stärkung in gemeinsam erfahrener Kunst und Kultur zu suchen, sondern führt eher zum Rückzug ins Private. Eine erste Berliner Bevölkerungsbefragung zur Kulturnachfrage zwischen 2019 und 2022 zeigt, dass es vor allem die Gruppe der Gelegenheitsbesucher*innen ist, die nach der Pandemie nicht wieder zurückgekommen ist, während das Kernklientel aus den gehobenen sozialen Milieus, das in der Regel auch über ein höheres Einkommen verfügt, mehrheitlich wieder Kulturveranstaltungen besucht.⁸

Es ist vor allem die Gruppe der Gelegenheitsbesucher*innen, die nach der Pandemie nicht wieder zurückgekommen ist.

Insgesamt gibt es seit vielen Jahren ein nachlassendes Interesse an klassischen Kulturveranstaltungen bei nachwachsenden Generationen.⁹ Während etwa 1994 noch 35 Prozent der 14–19-Jährigen in NRW angaben, mindestens gelegentlich ins Theater oder in die Oper zu gehen, waren es in den 2010er Jahren nur noch 23 Prozent.¹⁰ Viele Menschen gehen davon aus, dass ihre kulturellen Interessen in Theatern, Opern- und Konzerthäusern oder Museen nicht repräsentiert werden, dass sie sich langweilen, das Dargebotene nicht verstehen oder dass niemand aus ihrer sozialen Gruppe dort anzutreffen ist.¹¹ In den jüngeren Generationen lässt zudem die Legitimität öffentlicher Kulturförderung nach, der zufolge öffentliche Kultureinrichtungen wie Theater zwar nur von wenigen genutzt, bislang jedoch von der großen Mehrheit für gesellschaftlich wertvoll und förderungswürdig erachtet werden.¹²

¹³ Mandel 2020.¹⁴ Oldenbourg 1999/2001.

Mit welchen Strategien lässt sich Publikum zurückgewinnen?

Was lässt sich tun, damit Kultureinrichtungen wie Theater, die in Deutschland flächendeckend und öffentlich gefördert vorhanden sind, (wieder) attraktiv und wichtig für die Bevölkerung in ihrer Breite und Vielfalt werden? „Vielleicht ist es am allerwichtigsten für die Theater, nicht zu denken, dass es ein Patentrezept gibt gegen den Publikumsschwund – sondern das Publikum in all seinen individuellen und Gesamt-Widersprüchen als ernstzunehmendes Gegenüber zu begreifen, das sowohl herausgefordert als auch verstanden werden will“, so formuliert es die nachtkritik-Redakteurin Sophie Diesselhorst.

Lösungsansätze liegen tatsächlich auf verschiedenen Ebenen:

Von den öffentlichen Kultureinrichtungen wird in der Bevölkerung vor allem erwartet, dass sie sich im Bereich Kulturelle Bildung für Kinder und Jugendliche engagieren.¹³ Das bedeutet, dass den Einrichtungen auch eine soziale Verantwortung für kulturelle Bildung beigemessen wird, die diese in den letzten Jahren bereits verstärkt wahrgenommen haben und die sie sicherlich noch mehr ausweiten könnten mit vielfältigen interaktiven und partizipativen Veranstaltungsformaten auch für unterschiedliche erwachsene Zielgruppen.

Den Einrichtungen wird eine soziale Verantwortung für kulturelle Bildung beigemessen, die diese in den letzten Jahren bereits verstärkt wahrgenommen haben und die sie sicherlich noch mehr ausweiten könnten.

Um den Liveness-Charakter der Häuser zu betonen, für den es sich lohnt, das Sofa zu verlassen, muss die soziale Dimension der Theater betont werden und Raum für Interaktion mit dem Publikum und für Begegnungen untereinander geschaffen werden, verbunden mit einer gastfreundlichen Atmosphäre und beispielsweise gastronomischen Angeboten. Öffentliche Kulturorganisationen im Sinne des Konzepts der dritten Orte¹⁴ auch als informelle, ganztägige Aufenthaltsorte nutzbar zu machen, wie etwa das Foyer des Theaters Basel, dürfte dazu beitragen, auf niedrigschwellige Weise Nähe und Verbundenheit mit einem Ort herzustellen. Hier geht es also um die Erweiterung der Aufgaben von öffentlich geförderten Kulturorganisationen in Richtung Community Building.

¹⁵ Mandel 2020.

¹⁶ Steinhauer 2019.

¹⁷ Theater Bremen 2022.

In der Programmpolitik werden mehrheitlich, so eine Bevölkerungsbefragung zum Theater, „unterhaltsame Inszenierungen gewünscht, bei denen man auch lachen kann“.¹⁵ Das deckt sich mit den Erfahrungen vieler Theater, dass vor allem Komödien, Comedy und Musiktheater Publikumserfolge verbuchen. Eine Besucherbefragung im Stadt- und Landestheater Hildesheim zeigte, dass jüngere Besucher*innen mehrheitlich über die Musical-Sparte gewonnen werden können.¹⁶ Die Programme müssen in ihren Themen und ihrer Ästhetik als attraktiv wahrgenommen werden, um Publikum anzuziehen. Das Vorurteil, dass gute Unterhaltung, eine mitreißende Story, gemeinsames Lachen gleichbedeutend ist mit künstlerischer Unterkomplexität, sollte sich inzwischen überholt haben, schaut man sich etwa die Erfolge der Inszenierungen von Yael Ronen am Maxim-Gorki-Berlin an.

Die Programme müssen in ihren Themen und ihrer Ästhetik als attraktiv wahrgenommen werden, um Publikum anzuziehen.

Die gemeinsame Entwicklung von Stücken mit verschiedenen Gruppen, sei es in Form von Bürgerbühnen, Jugendclubs, Kooperationen mit verschiedenen Vereinen und politischen Initiativen, kann dazu beitragen, Stoffe auf die Bühne zu bringen, die für viele Menschen Aktualität haben und für ihr Leben als relevant empfunden werden. Eines der wohl prominentesten Beispiele in Deutschland dafür ist die Dresdner Bürgerbühne. Ein Programmbeirat mit Mitgliedern unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen kann zudem helfen, die Vielfalt und Attraktivität von Programmen zu erhöhen. So hat beispielsweise das Theater Bremen, initiiert durch die Teilnahme am Programm 360°- Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft, seit etwas mehr als einer Spielzeit einen Programmbeirat, der sich aus Vertreter*innen Bremer Vereine und Initiativen zusammensetzt, und sich dafür einsetzt, „dass sich die gesellschaftliche Vielfalt im Programm des Theaters widerspiegelt, um die Breite der Stadtgesellschaft anzusprechen“.¹⁷

Vielfältige und dauerhafte Kooperationen und Vernetzungen in die Stadt und die direkte Nachbarschaft hinein und Outreach-Maßnahmen durch beispielsweise Präsentationen an Alltagsorten können für eine stärkere Verankerung in der Gesellschaft sorgen. Das kann Kooperationen mit

Schulklassen, lokalen Vereinen oder Initiativen über einen längeren Zeitraum bedeuten, die Entwicklung kleiner Formate in Wohnungen gastgebender Zuschauer*innen wie im Format „Literatur in den Häusern unserer Stadt“ am Theater für Niedersachsen oder der dem Theater LE ZEF angegliederte Gemeinschaftsgarten als Nachbarschaftstreff in Marseille. Auch der Abbau von baulichen, sprachlichen und finanziellen Barrieren stellt eine wichtige Strategie dar.

Es braucht eine übergreifende Mission für kulturelle Teilhabe, die die gesamte Organisation mit allen Mitarbeitenden vertritt, und das Wissen darüber, wer das eigene Publikum ist und wen man aus welchen Gründen noch erreichen möchte.

Nicht zuletzt: Die Menschen, die man als Publikum gewinnen möchte, müssen sich in den Einrichtungen repräsentiert sehen, müssen ihre Interessen dort berücksichtigt finden und das Gefühl haben, dass diese für sie bedeutungsvolle Orte sind, an denen sie auch andere Menschen ihrer Peer Groups treffen. Das setzt eine höhere Diversität im Personal voraus in Verbindung mit niedrigeren Hierarchien und einer höheren Durchlässigkeit. Basis dafür ist eine übergreifende Mission für kulturelle Teilhabe, die die gesamte Organisation mit allen Mitarbeitenden vertritt, und das Wissen darüber, wer das eigene Publikum ist, wer bislang nicht dazu gehört und wen man aus welchen Gründen erreichen möchte. Aufgaben, die das Mitdenken und Einbinden (neuen) Publikums betreffen, werden oft der Vermittlung/ Theaterpädagogik überlassen und nicht als Gesamtmission der Organisation verstanden.

Blick über den Tellerrand: Steuerung kultureller Teilhabe in England

Auf Seiten der Kulturorganisationen gibt es also noch viel Potential für Veränderungen, auch wenn für die meisten Einrichtungen viele der geschilderten Ansätze nicht neu sind. Dass vieles davon jedoch eher als „add on“ zu einem traditionellen, am Kanon orientierten Repertoire-Spielplan angeboten wird, hängt nicht nur mit der Sorge zusammen, Stammklientel mit zu viel Innovation zu verprellen. Dass Kultureinrichtungen Änderungen nicht mit der notwendigen Konsequenz durchführen, dürfte auch damit zu tun haben, dass sie dabei von Kulturpolitik tendenziell allein gelassen werden.

¹⁸ Arts Council England 2021, S. 28.

Die Zurückhaltung deutscher Kulturpolitik ist aus ihrer Geschichte heraus verständlich: Nach den Erfahrungen der Instrumentalisierung von Kunst und Kultur für Propagandazwecke im Nationalsozialismus wurden die Befugnisse des Staats stark eingeschränkt. Die im Grundgesetz verankerte Kunstfreiheit hat ein starkes Gewicht und wird zumeist nicht nur als die Freiheit künstlerischer Inhalte, sondern auch als die Freiheit der gesamten Organisation und ihrer Entscheidungen verstanden.

Dass Kulturpolitik in Bezug auf Ziele kultureller Teilhabe viel entschiedener agieren und damit Mitgestalter, aber auch Orientierungshilfe sein kann, verdeutlicht der Blick in andere Länder wie etwa England: Das in vielerlei Hinsicht anders funktionierende kulturpolitische System Englands zeigt, wie Kulturpolitik sehr klare Vorgaben für einen definierten Zeitraum formulieren kann, um kulturelle Teilhabe zum zentralen Ziel der öffentlich geförderten Einrichtungen zu machen. Dezidiert wurde hier über viele Jahre vorgegeben, dass Einrichtungen ganz unterschiedliche Gruppen der Gesellschaft im Publikum repräsentieren müssen, vor allem auch solche, die bislang wenig von den Angeboten der Kultureinrichtungen profitiert haben.

Kultureinrichtungen in England sollen dazu beitragen, Menschen und Communities in ihrem eigenen kulturellen und kreativen Engagement zu stärken.

Kontinuierliche Publikumsstudien und Bevölkerungsbefragungen in England zeigten, dass sich durch die Audience Development-Programme das Publikum zwar vergrößerte und tendenziell diversifizierte, aber sich auch in England die soziale Zusammensetzung nicht nachhaltig veränderte. Auch dort nahmen demnach eher die sozioökonomisch besser gestellten Gruppen öffentlich geförderte Angebote in Anspruch. In der Konsequenz sieht die aktuelle Kulturstrategie des Arts Council England unter der Mission „Creative People and Creative Communities“ vor, den Fokus von der Kunstförderung auf die Kreativität der Bevölkerung zu lenken. Kultureinrichtungen sollen nun dazu beitragen, Menschen und Communities in ihrem eigenen kulturellen und kreativen Engagement zu stärken: „Everyone can develop and express creativity throughout their life.“¹⁸ Damit gehen sie einen entscheidenden Schritt von der lange Zeit vorherrschenden Praxis, klassische „Hoch“-Kultur zugänglicher zu gestalten, hin zu dem Ansatz, diversere kulturelle Ausdrucksformen und kreatives Schaffen vieler auch jenseits des professionellen Kunstsektors zu fördern.

Solche radikalen kulturpolitischen Vorgaben, die in England oft auch mit dem kompletten Wegfall institutioneller Förderung verbunden werden, sind für Deutschland weder denkbar noch wünschenswert. Dennoch wären konkretere Vorgaben der Kulturpolitik und Fördergeber für konsequente Publikumsorientierung und damit verbundene Transformationen der Einrichtungen ein notwendiger Schritt, um chancengerechtere Teilhabe an öffentlich geförderten Kultureinrichtungen zu erreichen.

LITERATUR

- Allmanritter, Vera/ Schmidt-Werthern, Konrad/ Renz, Thomas/ Tewes-Schünzel Oliver (2022):** „Das Phantom der Oper in der Pandemie. Den Kultureinrichtungen geht das Publikum aus.“ In: *Kulturpolitische Mitteilungen*, N. 178, III/2022, S. 6–7.
- Allmanritter, Vera/ Tewes-Schünzel (2022):** *Kulturelle Teilhabe in Berlin 2021. Kulturbesuche, Freizeitaktivitäten und digitale Angebote in Zeiten von COVID-19. Ergebnisse einer repräsentativen Bevölkerungsbefragung, gefördert von der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa (Schriftenreihe Kultursoziologie des IKTf, Nr. 2)*. Berlin: Institut für Kulturelle Teilhabeforschung.
- Allmanritter, Vera/ Renz, Thomas (2022):** „Die Pandemie als Brandbeschleuniger. Strukturelle Veränderungen im Kulturpublikum zwischen 2019 und 2022.“ In: *kurz&knapp-Bericht Nr. 3*, Berlin: Institut für Kulturelle Teilhabeforschung.
- Arts Council England (2021):** „Let’s create. Strategy 2020–2030“, <https://www.artscouncil.org.uk/letscreate>, [07.07.2022].
- Burghardt, Charlotte/ Neseemann, Maria (2021):** „Welche Krise(n)? Eine Diskursanalyse zum Krisenbegriff in der Theater-Fachöffentlichkeit und der kulturpolitischen Fachöffentlichkeit.“ In: Mandel, Birgit/Burghardt, Charlotte/Neseemann, Maria (Hg.): *Das (un) verzichtbare Theater. Strukturwandel der Kulturnachfrage als Auslöser von Anpassungs- und Innovationsprozessen an öffentlich getragenen Theatern in Deutschland*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, S. 53–92.
- Deutscher Bühnenverein (2020):** *Theaterstatistik 2018/19*. Köln: Eigenverlag.
- de Sombre, Steffen (2017):** „Bildungsbürgertum und Massenkultur.“ In: *Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalysen 2017*, <https://www.ifd-allensbach.de/awa/ergebnisse/archiv.html>, [09.12.2022].
- Diesselhorst, Sophie (2022):** „Ach, diese Zahlen, diese entsetzlichen Zahlen! Wo bleibt das Publikum? Recherche zu einem Thema der Stunde“, [nachtkritik.de](https://www.nachtkritik.de), 22.06.2022, [01.07.2022].
- Eilts, Hilko (2021):** „Diversifizierung der Programme der Stadt- und Staatstheater als Reaktion auf eine veränderte Stadtgesellschaft?“ In: Mandel/Zimmer (Hg.): *Cultural Governance, Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*. Wiesbaden: Springer VS, S. 299 – 318.
- Mandel, Birgit/ Renz, Thomas (2010):** „Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen. Eine qualitative Annäherung an Nicht-Besucher“, www.kulturvermittlung-online.de.
- Mandel, Birgit (2020):** *Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, <https://dx.doi.org/10.18442/077>.

Oldenburg, Ray, (1999): *The Great Good Place: cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons and other hangouts at the heart of a community.* Boston: Da Capo Press.

Reuband, Karl-Heinz (2016): *Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel. Eine Bestandsaufnahme auf der Basis repräsentativer Bevölkerungsumfragen für die Kulturpolitische Gesellschaft – Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen, [20.12.2022].*

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2022): *Kulturindikatoren auf einen Blick, [16.12.2022].*

Steinhauer, Moritz (2019): *Ergebnisbericht zur Publikumsbefragung am Theater für Niedersachsen in der Spielzeit 2018/19, Hildesheim: Stiftung Universität Hildesheim, <https://doi.org/10.25528/035>.*



Prof. Dr. Birgit Mandel ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement und leitet das Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim sowie den Masterstudiengang Kulturvermittlung. Sie ist Vizepräsidentin der Kulturpolitischen Gesellschaft, Kuratoriumsmitglied der Commerzbank Stiftung und Aufsichtsratsmitglied der Kulturprojekte Berlin.



Maria Neseemann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Chancengerechte Teilhabe an öffentlich geförderten Theatern“ an der Universität Hildesheim. Sie studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Mainz und Kulturvermittlung/ Médiation culturelle de l'art in Hildesheim und Aix-Marseille. Neben ihrer wissenschaftlichen Arbeit ist sie Teil des internationalen Kunst- und Kulturnetzwerks PENGO.



„Teilhabe“ wird im Kulturbetrieb seit Jahren verstärkt gefordert und entsprechende Projekte und Formate zur Umsetzung geschaffen. So richtig erfolgreich – weil passend – sind bisher jedoch nur die wenigsten. Ein Hauptproblem: die veralteten Strukturen des Sektors, die unzeitgemäße Teilhabemodelle mit sich bringen. Wie stattdessen der Commons-Diskurs künftig wichtige Transformationsprozesse voranbringen könnte, erklärt Vera Hofmann im Interview.

Fürsorgende Selbstorganisation in Kunst und Kultur durch Commoning

Die Fragen stellte Julia Jakob

Was sind die grundlegenden Ideen und Konzepte des Commoning, Vera Hofmann?

Commoning ist ein Konzept mit gesellschaftstransformatorischem Anspruch und ein neuerer Diskursstrang der Commons-Forschung. Die Verbform wird gewählt, um sich von der klassischen Gütertheorie zu lösen und sich vielmehr den sozialen Prozessen, dem Commoning, zuzuwenden. Wir gehen also weniger von einer essentialisierten Substanz einer Sache aus, die „das Commons“ sein möge, sondern erkennen an, dass Commons nicht plötzlich vom Himmel fallen oder als „Ressource“ einfach schon da sind, über die dann ohne Absprachen und mit bloßem Eigennutz verfügt werden kann. Vielmehr werden Commons immer erst durch soziales Miteinander von Mensch und/ oder mehr-als-menschlicher Welt' hergestellt und gepflegnutzt. Commoning entwickelt aus individuellen und kollektiven Bedürfnissen heraus auf Fürsorge basierende kontextspezifische soziale Praktiken, in denen die Reproduktions- und Carearbeit bereits eingewoben ist. Commoning ist Selbstorganisation unter Gleichrangigen, Menschen

¹ Mit dem Begriff „mehr-als-menschlich“ verbinden wir uns mit einem Diskursstrang um den menschlichen Umgang seiner „Mitwelt“. Die Verwobenheit des Menschen in einen größeren Gesamtzusammenhang wird anerkannt und das dualistische anthropozentrische Weltbild (Mensch-Natur, Kultur-Natur, etc.) infrage gestellt. Erst durch das komplexe Zusammenspiel menschlicher und mehr-als-menschlicher Akteur*innen (z.B. der Mensch und seine Darmbakterien) ist Leben möglich. Bei einer solchen Dezentralisierung des Menschen stellen sich dann Fragen um agency (Handlungsmacht) und deren rechtliche Grundlage von z.B. ganz konkret Land, Wasser, Luft, Bäumen, Bienen, und eben auch den künstlerischen „Materialien“.

² Freie Übersetzung des Begriffs „sentipensar“ des Anthropologen Arturo Escobar.

und mehr-als-menschliche Welt interagieren auf Augenhöhe, und umfasst alternative Formen des Wirtschaftens, der Governance und des Sozialen Miteinanders. Dafür braucht es nicht zuletzt passende Rechtsformen. Wie Commoning Schritt für Schritt umgesetzt werden kann, veranschaulichen die „Muster des Commoning“. Das sind Versprachlichungen gelingender Praktiken, die auf die jeweiligen Kontexte adaptiert werden können.

Politisch bedeutsam ist Commoning für alle, die sich mit Systemwandel und Postkapitalismus beschäftigen und nach Alternativen jenseits der üblichen desolaten Markt-Staat-Logiken suchen. Der wohl wichtigste Aspekt beim Commoning, wie wir es verstehen, ist seine ontologische Grundlage. Commoning widerlegt den egoistischen nutzenmaximierenden Homo oeconomicus und erkennt uns als aufeinander Bezogene an, als solche, die *aneinander*, *miteinander* und *durch-einander* leben und wachsen – und auch *aufeinander* angewiesen sind. Dies stellt unsere westlichen Vorstellungen vom isolierten Ich in Frage und spricht vielmehr von einem „Ich-in-Bezogenheit“ in Anerkennung dieser Verwebung. Commoners und das Commons beeinflussen und prägen sich ständig wechselseitig, es ist also ein beständiges Werden, das niemals abgeschlossen ist. Commoners fördern „Fühl-Denk-Weisen“², in denen sich rationale Annäherungen an Wirklichkeit mit verkörperten, affektiven, emotionalen, sensorischen, immersiven u.a. Formen des Zugangs zur Welt als Quellen von Wissen und Erkenntnis verzahnen. Sie bemühen sich um neue Wortschöpfungen und präzise Formulierungen, um Commoning-Praktiken und Vorgänge genau zu beschreiben, die sich auf ein respektvolles und empathisches soziales zwischenmenschliches und zwischenartliches Miteinander fokussieren. In diesen Herangehensweisen sehen wir auch Überschneidungen mit Arbeits- und Seinsweisen in der Kunst, deshalb ist das Zusammendenken dieser beiden Bereiche, so meinen wir, auch besonders konstruktiv.

In welchen gesellschaftlichen Bereichen außerhalb des Kultursektors kommen die Commons-Konzepte bisher bereits zum Einsatz? Was kann der Kulturbetrieb von diesen Bereichen lernen?

Es gibt keinen Lebensbereich, in dem es keine Commons gibt: Das reicht von Krankenhäusern über Pflegeeinrichtungen bis zum Bestattungsunternehmen, von der Trinkwasserversorgung über die Solidarische Landwirtschaft bis zum Supermarkt, von der WG über das Miethäusersyndikat bis zum modularen Häuserbau, von der lokalen Telekommunikationsversorgung über Open-Source-Software bis zur Online-Wissensdatenbank. Es gibt lokale Währungen, Zeitbanken und verschiedenste Möglichkeiten zur

Grundsicherung. Alles wird gemeinschaftlich organisiert und hergestellt und das nicht nur im kleinen Rahmen. Cecosesola, ein Commons-Verband in Venezuela, versorgt 700.000 Menschen. Im Bereich der Kunst und Kultur gibt es Lernorte, Werkstätten, Werkzeuge, Software, Kunstwerke, Ausstellungen, Projekträume, Bibliotheken, Sammlungen, Nutzungsrechtevereinbarungen, Finanzierungskonzepte, Verbände, usw. Vieles ist schon längst da, gemeinschaftliche Praktiken werden bereits von sehr vielen Menschen überall auf der Welt erfolgreich gelebt.

Commoning geschieht nicht *mit* Menschen sondern *durch* sie. Das ist eine grundlegende Haltung, die oft in institutionalisierten, markt- und kapitalzentrierten Teilen des Kulturbetriebes abhanden kommt.

Die Projekte eint, sich kollektiv unabhängiger zu machen von extraktivistisch arbeitenden Institutionen und stärker auf eine Kultur des Gemeinsamen hinzuarbeiten. Wer sich dem Commoning verschreibt, entwickelt eine Verschiebung des Denkraumens, und kommt auf andere Ideen und Lösungen als die bisherigen. In Kunst und Kultur stellen sich insbesondere die Fragen nach Eigentum, Autonomie, Deutungshoheit, Teilhabe, Finanzierung und Inwertsetzung. Darauf suchen und finden Commoners kontextspezifische und glokale Antworten. Commons orientieren sich immer konkret am Bedarf der Commoners, Commoning geschieht nicht *mit* Menschen sondern *durch* sie. Das ist eine grundlegende Haltung, die oft in institutionalisierten, markt- und kapitalzentrierten Teilen des Kulturbetriebes abhanden kommt. Hier liegt auch der Unterschied zu Konzepten der Partizipation. Lange und behutsame Prozesse sind nötig, top down geht dabei nicht.

Welche Rolle spielt der Commons-Diskurs bisher im Kulturbetrieb? Und welche sollte er künftig spielen? Zu welchen Erkenntnissen sind Sie und Ihre Kolleg*innen dabei in der Arbeit an der Publikation „Commoning Art“ gekommen?

Wir beobachten ein wachsendes Interesse an Commons und Commoning, in den Institutionen jedoch oftmals eher auf Programm- statt auf struktureller Ebene oder in vereinnahmender Verwendung oder Verflachung. Bis auf einen kleinen Zirkel, der zu Commons arbeitet, sind die Begrifflichkeiten und Praktiken in der kunst- und kulturtheoretischen Academia und

³ Den Unterstrich verwenden wir, um sowohl die Überschneidungen und Übertritte zwischen den beiden Disziplinen zu verdeutlichen als auch zu markieren, dass es eine Vielzahl an Personen mit nicht-geannten und verwandten Berufen und Selbstbezeichnungen gibt, die unsere Überlegungen betreffen könnten.

Vermittlung weniger bekannt. Künstler*innen_Kurator*innen³ hingegen pflegen oft eine lebendige Kultur der Selbstorganisation und Elemente von Commons und Commoning finden sich in vielerlei Gestalt wieder. Wir haben im Buch für das Feld der Kunst drei Unterscheidungen vorgenommen und mit Praxisbeispielen veranschaulicht:

- > Kunst für Commons (Aufmerksamkeit auf Objekte und Ereignisse),
- > Kunst als Commons (Eigentums-, Nutzungs- und Zugangsfragen) und
- > Kunst durch Commoning (künstlerische_kuratorische Praktiken im Sinne des Gemeinsamen).

Diese Clusterung hilft, die Vielseitigkeit und Potentiale von Commons und Commoning zu begreifen und bietet Inspiration für die eigene Praxis.

Die letztjährige documenta fifteen hat gezeigt, was es bedeutet, wenn Formen des Commoning, in dem Fall „lumbung“ und „nongkrong“, bloß auf programmatischer und kuratorischer Ebene als Token eingeladen werden. Dann erleben wir im Konfliktfall das übliche Konkurrenzverhalten unserer Kultur: Der Stärkere dominiert und ein mit allen Beteiligten differenzierter Dialog inklusive Heilung und Reparatur wird verunmöglicht. Das Commoning müsste eigentlich viel stärker auch in den Strukturen der einladenden Institution praktiziert und durch ausreichend Bildungsangebote und auch Schutz begleitet werden. Die Frage ist natürlich immer bei einem solch starken Machtgefälle: Welche Chance haben commonsgemäße Methoden, wenn sich nicht alle auf diese Prozesse einlassen? Vielleicht gibt es irgendwann eine wirklich commonsgemäße Kunst-Großveranstaltung, das wäre sehr spannend!

VERA HOFMANN, JOHANNES EULER, LINUS ZURMÜHLEN UND SILKE HELFRICH (2022): COMMONING ART – DIE TRANSFORMATIVEN POTENZIALE VON COMMONS IN DER KUNST, TRANSCRIPT.

Auf Selbstorganisation und Fürsorge basierende Commons-Ansätze eröffnen auch der Kunst Chancen zur Veränderung und Transformation. Aber wie kann Gemeinschaften – Commoning – in der Kunst gelingen? Das transdisziplinäre Autor*innenteam verbindet die aktuelle Commons-Forschung mit feministischen, queeren, postkolonialen und ökosozialen Perspektiven. Mit der Analyse von Kunst für Commons, Kunst als Commons und Kunst durch Commoning sowie entlang konkreter Projekte werden Thesen und Werkzeuge formuliert, die Orientierung und Inspiration für die eigene Praxis bieten können.

Zum Buch: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6404-1/commoning-art-die-transformativen-potenziale-von-commons-in-der-kunst/?number=978-3-8376-6404-1>.

Ich versuche unsere vielfältigen Erkenntnisse auf zwei Fragen zuzuspitzen, die uns im Diskurs meiner Meinung grundlegend bewegen (sollten): Wie können sich Menschen im Gemeinsamen institutieren, also fürsorglich selbst-organisieren, wirtschaften und friedlich miteinander (über-)leben, auch wenn die Rahmenbedingungen dafür immer schwieriger werden? Und wie können diejenigen mit Macht und Ressourcen – die an Gemeinwohl interessiert sind – diese an die Commoners umverteilen, ohne dass das Commoning dadurch vereinnahmt wird? Diese Debatten sollten im jeweiligen Kontext mit commonsgemäßen Methodologien geführt werden, anstatt mit den immer wieder gleichen Gesprächs- und Entscheidungslogiken, die uns ja nicht substantiell weiterbringen. Wir geben in „Commoning Art“ Werkzeuge mit, um diesen Fragen theoretisch zu fassen und auch gleich praktisch in Handeln zu kommen.

Commoning bewirkt (und benötigt) eine Verschiebung des Denkrahmens. Damit eröffnen sich andere Beziehungsqualitäten und neue Lösungen für alte Probleme.

Welche Potenziale für die Veränderungs- und Transformationsprozesse in der Kunst eröffnen die Commons-Konzepte? Und warum ist es wichtig, diese zu nutzen?

Wie bereits erwähnt, bewirkt (und benötigt) Commoning, wenn es auf ontologischer Ebene ansetzt, eine Verschiebung des Denkrahmens. Damit eröffnen sich andere Beziehungsqualitäten und neue Lösungen für alte Probleme. Unsere Beratungs-Zusammenarbeit mit den *Neuen Auftraggebern (NA)*, in deren Zuge „Commoning Art“ entstanden ist, hat uns wieder einmal gezeigt, wie kraftvoll Commoning sein kann. Die NA waren offen für die Konzepte des Commoning, aber brachten auch die übliche, ins System eingeschriebene Portion Erwartungshaltung nach schnellen Lösungen mit. Nachdem dieser Zahn gezogen war und das Team sich auf „unsere Umwege“ einließ, waren sie von Mal zu Mal begeisterter auf dem Weg, Commoners zu werden. Es fühlte sich für sie gut an, was ein wichtiger Aspekt bei Transformationsprozessen ist, denn wer sich quälen muss, lässt es bald sein. Die NA konnten Commoning als eine ganzheitliche Erfahrung und Praxis direkt in den Sessions mit uns und mittels kleiner Hausaufgaben üben. Wie die NA selbst im Vorwort des Buches schreiben, haben sich als Folge unserer Beratung ihre Rechtsform, ihr Umgang mit Macht und Geld und ihre Organisationsstrukturen verändert, ihr gesellschaftlicher

Auftrag geschärft und ihre internen Beziehungen zueinander sowie zu Projektpartner*innen, Fördergeber*innen, Politik und Institutionen stehen auf einer anderen Grundlage. Das ist eine enorme Veränderung, aber auch eine sehr *methodologische* Konsequenz.

Commoning in der Kunst kann jeglichen Bereich von Ausbildung bis Bewahrung, von Subjekt- bis Werkverständnis transformieren. Behutsam und konsequent umgesetzt, hat dieses qualitativ andere In-Beziehung-Sein das Potenzial, der kapitalzentrierten Logik immer weniger Platz zu bieten. Durch ein neues Lebens- und Kooperationsgefühl kann es Mut machen, andere Gesellschafts- und Wirtschaftsformen großflächig zu etablieren.

Das Ende der pyramidalen Struktur im Kunst- und Kulturbetrieb hin zur Heterarchie wäre eine der wichtigsten strukturellen Veränderungen.

Welche alten Strukturen müssen im Kulturbetrieb aufgebrochen und welche neuen stattdessen geschaffen werden, damit eine Kunstproduktion gemäß der Theorien und Handlungsmodelle des Commoning gelingen kann? Welche Perspektiven müssen hier künftig noch mehr berücksichtigt und vor allem eingenommen werden?

Ich werfe ein paar Stichpunkte ein, näheres erfahren Interessierte in „Commoning Art“: Das Ende der pyramidalen Struktur im Kunst- und Kulturbetrieb hin zur Heterarchie wäre eine der wichtigsten strukturellen Veränderungen. Entscheidungsstrukturen müssen umgebaut werden hin zu mehr Konsent und einstimmigen Entscheidungen. Die Kapitalisierung und Belohnung von Individualismus und Leistung in jeglicher Form muss gemeinsamen Strukturen der Fürsorge, Sicherheit, Vielfalt, Freiheit, Lebendigkeit und Kreativität weichen. Der Umgang mit Zeit und Quantität muss sich ändern. Wir brauchen nicht noch mehr in noch weniger Zeit, wir brauchen mehr Zeit für weniger. Sicherungssysteme müssen umgebaut werden hin zu einer allgemeinen Grundsicherung. Jede Person muss sich aktiv am Abbau sämtlicher struktureller Diskriminierung beteiligen. Das Recht muss commonsgemäße Organisationsformen erlauben und absichern. Wir brauchen differenziertere Urheber*innen- und Nutzungsrechte, die Zugänge zu Kunst, Kultur und Wissen ermöglichen und gleichzeitig vor Ausbeutung und Aneignung schützen. Die Logik des Privateigentums, das auf der Idee des isolierten Ichs aufbaut, muss dekolonialen und antikapitalistischen globalen Rechts- und Wirtschaftsformen weichen, die unsere Verwoben-

heit miteinander anerkennen. Keine*r schöpft bloß aus sich selbst heraus. Wir müssen alle am Prozess Beteiligten als gleichwertig anerkennen. Das schließt die Künstler*innen_ Kurator*innen, die Community, die Reproduktions- und Carearbeiter*innen, die Vermittler*innen, Produzent*innen, Techniker*innen, Handwerker*innen, die mehr-als-menschlichen Welt, das „Material“, die Vorgänger*innen und Inspirator*innen und das „Publikum“ etc. mit ein.

Wir müssen wieder ins Lockern aller starren Formen kommen, die uns Menschen eingebrockt haben, die schon lange tot sind, und/ oder die von solchen aufrecht erhalten werden, die sich nicht trauen, richtig lebendig zu sein.

Wenn wir also dieser Verflechtung und Interdependenz gerecht werden, stellen sich plötzlich an jedem Punkt der Kunstproduktion und des Lebens generell viele spannende Fragen und Aufgaben. Commoning ist unter anderem auch eine Schärfung der eigenen Achtsamkeit für die Ökosysteme, in denen ich mich bewege. Und je achtsamer ich werde, desto mehr möchte ich aus der alten Logik aussteigen. Wir müssen wieder ins Lockern aller starren Formen kommen, die uns Menschen eingebrockt haben, die schon lange tot sind, und/ oder die von solchen aufrecht erhalten werden, die sich nicht trauen, richtig lebendig zu sein.

Wie können die Kulturpolitik und das Kulturmanagement dazu beitragen, dass Commons-Konzepte im Kulturbetrieb verstärkt Anwendung finden?

Wir erleben weltweit eine unglaubliche Beschleunigung der Privatisierung in allen Sektoren: Wasser, Ackerland, Wälder, Energie, Wohnen, Gesundheit, Kultur, Information, Wissen, etc. Und Privatisierung heißt nun einmal: willkürliche Kontrolle einiger weniger über die Lebensgrundlagen vieler. Das heißt, Commoning, was einige als „soziales Gedöns“ und „Klein-Klein“ oft belächeln, bedeutet im großen Bild eben genau einen Gegenentwurf zum Entzug unserer Lebensgrundlagen durch (Markt-) Akteur*innen, die von der Politik ermöglicht werden. Wer das wirklich begreift, kann sich eigentlich nur für gemeinschaftlich organisierte Alternativen einsetzen – auch über inhaltliche Differenzen hinweg.

In „Commoning Art“, das aus Aktivist*innen-Perspektive geschrieben ist, wird klar, dass Commoners keine Bittsteller*innen bei Markt, Politik und

Verwaltung sind. Aber sie kooperieren gerne auf Augenhöhe mit denjenigen Menschen in denjenigen Institutionen, die sich auch für eine gerechtere Welt einsetzen. Insofern finden Akteur*innen aus Management und Politik in der Publikation eine erste systematische Grundlagenarbeit und unzählige Inspirationen und Beispiele, an welchen Stellen welche Veränderungen möglich sind, um Commoning auch direkt auszuprobieren.

Commoners sind keine Bittsteller*innen bei Markt, Politik und Verwaltung. Aber sie kooperieren gerne auf Augenhöhe mit denjenigen Menschen in denjenigen Institutionen, die sich auch für eine gerechtere Welt einsetzen.

Wichtig es ist, vorhandene Commons und Commoners zu unterstützen und ihre Arbeit zu ermöglichen – durch die Schaffung kultureller, rechtlicher, materieller und politischer Infrastrukturen. Ebenso wichtig ist, auch die Transformation der eigenen Institutionen voranzutreiben und für die Rücknahme der Privatisierungen zu kämpfen.

Vielen Dank für das Interview.



Vera Hofmann experimentiert mit queeren und intersektionalen Ansätzen für gemeinschaftliche, gegenhegemoniale Interventionen in Kunst, Wirtschaft, Mensch-Umwelt-Beziehungen und Gesundheitspolitik. Nach Abschlüssen in BWL, Fotografie und Kunst arbeitete V als Berater*in, freie Fotograf*in, Künstler*in und Kurator*in, u.a. im Vorstand des Schwulen Museums.



*Koloniale Strukturen aufzubrechen, bedeutet nicht nur, sich mit der kolonialen Vergangenheit auseinanderzusetzen, sondern auch Diskriminierungsformen jeglicher Art sichtbar zu machen und sie abzubauen. Die 2017 in Berlin gegründete Beratungsstelle Diversity Arts Culture möchte solche Änderungsprozesse insbesondere für die Berliner Kulturlandschaft voranbringen und begleiten. Die Leiterin Sandrine Micossé-Aikins erklärt im Interview, warum sich Kulturakteur*innen in Zukunft noch stärker mit Antidiskriminierung beschäftigen müssen, um dekoloniale Strukturen zu schaffen.*

Antidiskriminierung in den Fokus

Das Gespräch führte Julia Jakob

Liebe Frau Micossé-Aikins, warum ist es für den Kulturbetrieb wichtig, eine postkoloniale Perspektive einzunehmen? Und wie ist es um diese bisher bestellt?

Eine „postkoloniale Perspektive“ bedeutet für mich, eine Perspektive auf die Gegenwart einzunehmen, die die Kolonialgeschichte Deutschlands nicht vergisst. Denn die damit einhergehende Gewalt und das Unrecht prägen die Gegenwart und Gesellschaft noch immer: Das zeigt sich in der Ungleichbehandlung von Menschen, insbesondere von Menschen mit Rassismuserfahrungen. Diese koloniale Machtausübung und Legitimation dieser Gewalt fand auch über Kunst und Kultur statt: So stammen etwa viele der noch immer vorherrschenden Bilder von Schwarzen Menschen, People of Colour oder anderen Menschen mit Rassismuserfahrungen aus der Kolonialzeit. In der Regel hatten diese die Funktion, Gewalt gegen diese Menschen zu verharmlosen oder zu legitimieren.

Gleichzeitig lassen sich koloniale Kontinuitäten auch an der heutigen Struktur des Kulturbetriebs erkennen: Es ist ein sehr hierarchischer Bereich, in dem einige wenige Menschen – mit ähnlichen Profilen und Privilegien – sehr viele Entscheidungen treffen und über sehr viele Res-

sources verfügen. Andere Menschen kommen entweder gar nicht vor oder dürfen nur sehr wenig mitsprechen. In der (Re-)Produktion von Kunst und von Geschichten wird dadurch nur eine bestimmte Perspektive erzählt, in der wiederum die Lebenswirklichkeiten von Menschen mit Rassismuserfahrungen nicht vorkommen oder auf eine problematische Art und Weise erzählt werden. Das muss man also ganzheitlich betrachten, denn es gibt einfach keinen Bereich, der nicht von dieser Kolonialgeschichte berührt ist. Dementsprechend muss man immer alle Ebenen und Bereiche gleichermaßen versuchen anzuschauen, um dieses Thema anzugehen.

Koloniale Kontinuitäten lassen sich auch an der heutigen Struktur des Kulturbetriebs erkennen.

Inwieweit gibt es denn bereits eine Bereitschaft bei den beteiligten Akteur*innen im Kulturbetrieb – vor allem in Führungspositionen –, diese Strukturen aufzubrechen?

Das ist sehr unterschiedlich, wobei wir mit Diversity Arts Culture vor allem Einblicke in den Berliner Kulturbetrieb haben. In Berlin ist im Vergleich zu anderen Regionen in Deutschland relativ viel passiert. In der Regel ist es jedoch leider so, dass die Bereitschaft dort am größten ist, diskriminierende Strukturen aufzubrechen, wo nicht so viele Entscheidungen getroffen werden können. Und da, wo eigentlich eine sehr große Entscheidungskompetenz besteht, wird leider immer noch sehr zaghaft bis gar nicht mit diesen Themen umgegangen oder sehr unzeitgemäß. Hier wünsche ich mir künftig ein deutlich zielgerichteteres, verbindlicheres und radikaleres Handeln von Entscheidungsträger*innen.

Wie kann das erreicht werden? Was muss sich dafür vor allem ändern?

Zum einen wird noch zu wenig darüber nachgedacht, wie Akteur*innen gestärkt werden können, die im Kulturbetrieb von Diskriminierung und Barrieren betroffen sind und im schlimmsten Fall gar keinen Fuß in die Tür bekommen. Damit verbunden muss auch noch mehr für einen diversen Nachwuchs in den Kulturbetrieb getan werden. In diesen Bereich sollten künftig mehr Ressourcen fließen sowie in strategische und diskriminierungskritische Förderungen, die intersektional ausgerichtet sind. Zwar gibt es bereits Ansätze, die ich als Exzellenzförderung bezeichnen würde, wie etwa beim Fellowship-Programm „Frauen in Kultur & Medien“ des Deutschen Kulturrats. Allerdings richten sich solche Programme bis-

her meistens an Personen, die aus Gründen bereits weit gekommen sind, und sind bisher noch zu wenig auf Intersektionalität ausgerichtet. Dafür müsste man noch mehr darüber nachdenken, inwieweit Menschen über Sexismus hinaus Ausgrenzung erfahren – z.B. weil sie zusätzlich von Klassismus, Rassismus oder Ableismus betroffen sind –, um dort anzusetzen, wo Menschen die Karriereleiter noch nicht hochklettern konnten.

Zum anderen ist das für mich vor allem eine politische Frage und eng mit der Kulturförderung verbunden. Diesen Bereich schauen wir uns zwar immer wieder an, vergessen ihn aber noch zu oft, wenn es um diese Themen geht. Das ist jedoch insbesondere wichtig, da Deutschland eines der Länder mit einem der größten Fördersysteme ist, wodurch sehr viele Steuergelder in die Kulturförderung fließen. Insbesondere Förderung, die auf Diversitäts- und Antidiskriminierungsmaßnahmen abzielt, ist bisher vor allem großen Kulturinstitutionen zugute gekommen, die ohnehin schon viele Gelder erhalten, um Veränderungsprozesse zu starten oder fortzuführen. Das ist zunächst nicht falsch, aber die dahinterstehende Strategie müsste noch stärker Verbindlichkeiten einfordern. Denn nur mit Anreizen kommen wir erfahrungsgemäß überall dort nicht weiter, wo bereits viele Ressourcen vorhanden sind. Das heißt, Politik und Verwaltung sollten sich noch mehr trauen, sowohl strukturell mehr zu gestalten als auch bei Entscheidungsträger*innen eine größere Kompetenz in diesen Bereichen sowie stärkere Umsetzung von Antidiskriminierungsstandards einzufordern. Diese sind zum Teil gesetzlich festgeschrieben, aber existieren in vielen Kulturinstitutionen noch immer nicht.

Politik und Verwaltung sollten sich noch mehr trauen, sowohl strukturell mehr zu gestalten als auch bei Entscheidungsträger*innen eine größere Kompetenz sowie stärkere Umsetzung von Antidiskriminierungsstandards einzufordern.

Darüber hinaus gibt es viele kleine Institutionen, die gerne mehr Maßnahmen umsetzen würden, denen jedoch das Personal und das Geld fehlt.

Wenngleich es hier noch viel Handlungsbedarf gibt, gibt es dennoch deutsche Kultureinrichtungen, die mit gutem Beispiel vorangehen?

Es gibt zumindest Institutionen, die begonnen haben, sich mit diesen Themen zu beschäftigen und ihre Organisation entsprechend zu entwickeln.

Das Theater in der Parkaue ist ein solches Beispiel, wobei dort teilweise sehr engagierte Personen in der Leitungsebene sitzen.

Wir nehmen gern das Jugendtheater Young Vic in London als gelungenes Beispiel. Dort werden bereits seit ein paar Jahrzehnten Antidiskriminierung und Diversity so praktiziert, wie das hier politisch noch gar nicht möglich ist, weil die entsprechenden Strukturen fehlen. Wie gut Diversity, Equality and Inclusion in Großbritannien in der Umsetzung wirklich funktionieren, kann ich zwar nicht sagen, aber ich weiß, dass beispielsweise die Förderung auf dem Papier viel stärker an bestimmte Qualitätskriterien geknüpft wird, die auch mit Diversitäts- und Antidiskriminierungskriterien einhergehen. Das sieht man auch an den Ergebnissen im Programm, so etwa in Film- und Serienproduktion, die Diversität ganz anders als in der deutschen Filmlandschaft widerspiegeln. Hier würde ich mir jedoch manchmal noch mehr Tiefe in den Produktionen wünschen: Man sieht zwar viele unterschiedliche Menschen, darunter auch viele von Rassismus betroffene Menschen, in irgendwelchen Rollen. Oft wird aber nicht zugelassen, dass diese Geschichten und Rollen auch inhaltlich stärker mit der Lebensrealität von Menschen umgehen, die dort abgebildet sind. So hat man oft eine beliebige Diversität mit sehr austauschbaren Rollen und eine entsprechend oberflächliche Repräsentation.

Geschichten von Gewalt, Ausgrenzung und Diskriminierung sind nicht erbaulich. Aber sie gehören zur Alltagsrealität vieler Menschen dazu und müssen auch erzählt werden dürfen, ohne jedoch diese Menschen darauf zu reduzieren.

Dabei auch über unbequeme Themen zu sprechen, die zum Teil mit furchtbaren Geschichten und Erfahrungen einhergehen, scheuen leider die meisten Entscheidungsträger*innen. Und klar: Geschichten von Gewalt, Ausgrenzung und Diskriminierung sind nicht erbaulich. Aber sie gehören zur Alltagsrealität vieler Menschen dazu und müssen auch erzählt werden dürfen, ohne jedoch diese Menschen darauf zu reduzieren. Sie einfach auszublenden, ergibt keinen Sinn, denn daraus resultieren letztlich sehr unglaubwürdige Geschichten und Figuren.

Wegen dieser Bequemlichkeit wird auch lieber über Diversität als über Antidiskriminierung gesprochen – denn so lassen sich zwar die Unterschiede

schön betonen, man kann aber weglassen, dass wir eben nicht mit gleichen Ausgangsbedingungen ausgestattet sind und warum das so ist. Solange wir das nicht machen, kommen wir auch nicht voran mit diesen Themen.

Was würde sich konkret ändern, wenn man nicht mehr nur über Diversität spricht, sondern die Antidiskriminierung in den Fokus rückt?

Wir würden so über Strukturen sprechen und über die Gesellschaft, die bestimmte Ausgangsbedingungen für unterschiedliche Menschen schafft, und nicht so sehr über die Menschen selbst. Und darüber, was getan werden kann um dies zu ändern – und wer. Es ist natürlich nicht falsch, Menschen mit ihren diversen, auch von der Mehrheitsgesellschaft vielleicht abweichenden Erfahrungen in den Mittelpunkt zu rücken. Aber wenn wir über Diversität im Kulturbetrieb sprechen, hat das zunächst mit Strukturen zu tun und mit der Frage: Wer geht überhaupt mit der Familie bereits ins Theater oder ins Museum? Warum machen das manche Familien nicht mit ihren Kindern? Es geht nicht immer nur – wie gerne behauptet wird – um Geld, sondern es liegt auch daran, was in diesen Institutionen gezeigt wird und für wen das relevant ist. Wer dort entscheidet, was es zu sehen oder zu hören gibt, was gute Kunst, oder was überhaupt Kunst ist und was vermeintlich nicht. Manchmal sind es sogar Programme, die für Menschen mit Rassismuserfahrungen unangenehm sind, sich anzuschauen, weil Rassismus reproduziert und Menschen abgewertet werden – da möchte man dann nicht hin und fühlt sich auch nicht willkommen.

Wenn wir über Diversität im Kulturbetrieb sprechen, hat das zunächst mit Strukturen zu tun und mit der Frage: Wer geht überhaupt mit der Familie bereits ins Theater oder ins Museum? Warum machen das manche Familien nicht mit ihren Kindern?

Damit fängt es an und geht weiter mit den Karriere-Ausschlüssen im Kulturbetrieb – mal abgesehen davon, dass der Kulturbetrieb für viele Menschen ein prekäres Arbeitsfeld ist. Die meisten Menschen, die ich kenne und die sich auf eine Karriere im Kulturbetrieb einlassen, können im Zweifelsfall auf etwas zurückfallen, wenn sie kein Geld mit der Kunst- und Kulturarbeit verdienen. Bei vielen Menschen mit Rassismuserfahrungen ist das leider nicht so, weil sie in Deutschland überdurchschnittlich von Klassismus betroffen und sozioökonomisch benachteiligt sind. Diese Strukturen muss man sich zunächst anschauen, um überhaupt Zugänge

zu ermöglichen. Wenn dann Menschen da sind, braucht es entsprechende Strukturen, in denen sie ihre Geschichten erzählen möchten und auch erzählen dürfen. Und zwar so, wie sie sie gerne erzählen wollen und nicht so, wie das am angenehmsten für Menschen ist, die diese Erfahrungen nicht teilen.

Wie können Entscheider*innen in Kultureinrichtungen diese Entwicklungen voranbringen?

Als erstes ist es wichtig, sich entsprechende Hilfe zu holen, um Antidiskriminierung als Kompetenz zu lernen und zu festigen. Menschen, die das vermitteln, haben sich diese Kompetenz teilweise über Jahrzehnte angeeignet – das ist also etwas, das man wirklich lernen muss und sich nicht von heute auf morgen aneignet. Diese Kompetenz muss bei allen Mitarbeitenden in der Institution langfristig geschult und gestärkt werden, denn Diversität und Antidiskriminierung sind Querschnittsaufgaben, die die gesamte Institution betreffen. Dieses Bewusstsein muss aber vor allem auf der Führungsebene verankert sein. Denn Menschen in diesen Positionen müssen sich für entsprechende Veränderungsprozesse – auch gegen Widerstände – einsetzen, damit diese auch wirklich vorangebracht werden – sonst passiert da einfach nichts. Hier braucht es also entsprechende Ressourcen: zeitliche für die Mitarbeitenden, die sich weiterbilden sollen, sowie finanzielle, um entsprechende Dienstleistungen einzukaufen.

Antidiskriminierung als Kompetenz muss bei allen Mitarbeitenden in der Institution langfristig geschult und gestärkt werden, denn Diversität und Antidiskriminierung sind Querschnittsaufgaben, die die gesamte Institution betreffen.

Damit verbunden muss in den Einrichtungen auch immer klar sein: Was meinen wir, wenn wir von Diversität sprechen? Idealerweise kommt man darüber auch zum Begriff „Antidiskriminierung“, um zu schauen, um wen es genau gehen soll: Welche bestehenden Zugangsbarrieren und welche davon wollen wir zuerst angehen? Daran schließt sich dann auch die Frage: Warum beschäftigen wir uns damit? Meistens kommt es bisher zu dieser Auseinandersetzung, weil bereits ein entsprechender Konflikt im Raum steht. Es ist selten, dass das präventiv passiert. Damit verbunden ist die Frage: Was ist unser Ziel? Das ist in einer diskriminierungskritischen Organisation nicht, einen Konflikt zu beseitigen und damit das Ansehen

des Hauses zu retten oder aufzupolieren. Stattdessen ist das ein langfristiger Prozess, der die ganze Zukunft des Hauses begleitet, und an dem man kontinuierlich arbeiten muss, um die Arbeitsbedingungen für alle zu verbessern.

Was wäre dahingehend Ihre Handlungsaufforderung an den Kulturbetrieb?

Neben der bereits erwähnten Verbindlichkeit, die Verwaltung und Politik stärker einfordern müssen, müssten solche Vorgaben so unterfüttert werden, dass die Kulturinstitutionen und die Akteur*innen im Feld es auch wirklich umsetzen können: Für ein großes Theater ist es theoretisch möglich, weniger Aufführungen zu machen, um die bestehenden Gelder anders zu nutzen. Für kleinere Institutionen, die von Projektgeldern abhängig sind, ist das in der Form allerdings oft nicht machbar. Es müsste also auch eine Finanzierung für all jene Häuser geben, die nicht über diese Ressourcen verfügen, während gleichzeitig all jene Häuser weniger gefördert und dafür mehr gefordert werden, die diese Ressourcen bereits haben, sie aber für diese Zwecke (noch) nicht einsetzen möchten.

Über die Frage, wer in welcher Konstellation eigentlich die Häuser leitet, kann man auch steuern, wie sich solche Häuser entwickeln.

Etwas einfacher und schneller umzusetzen, scheint mir dieser Wunsch: „Antidiskriminierung“ sollte in Zukunft bereits im Besetzungsverfahren für Leitungspositionen als Kompetenz berücksichtigt werden. Denn über die Frage, wer in welcher Konstellation eigentlich die Häuser leitet, kann man auch steuern, wie sich solche Häuser entwickeln.

Sandrine Micossé-Aikins leitet Diversity Arts Culture und verantwortet die Begleitung der Berliner Kulturverwaltung. Sie ist Kunstwissenschaftlerin, Kuratorin und Equitymanagerin und arbeitet schwerpunktmäßig zu Rassismus und Empowerment in der Kunst, der Wirkmacht kolonialer Bilder, Körperpolitik sowie Repräsentation und Gleichstellung im deutschsprachigen Kunst- und Kulturbetrieb.

.....



Die Dekolonisierung weißer Kulturschaffender

... steht noch ganz am Anfang. Erfahrungen der Initiative Blind Spots in the Sun¹

Ein Beitrag von Henrik Langsdorf, Thomas Szász, Michael Fubel und Ruth Hunstock

Sind wir alle Rassist*innen?

Dass es großen Nachholbedarf bei der Aufarbeitung deutscher Kolonialverbrechen gibt, ist inzwischen selbst bei den behäbigsten Kulturinstitutionen angekommen. Und kaum jemand wird bestreiten, dass Rassismus im Zeitalter von Rechtspopulismus und der Verbreitung von rassifizierten Haßvorstellungen in sozialen Medien in Deutschland ein akutes gesellschaftliches Problem darstellt. Für eine Initiative wie Blind Spots in the Sun, die sich der Offenlegung der blinden Flecken in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft gegenüber diesem Themenkomplex verschrieben hat, bedeutet dies zunächst, dass unser Anliegen, diesen Diskurs durch Kunstinterventionen und Aktivismus voranzutreiben, bei Kulturinstitutionen mit Offenheit und Wohlwollen aufgenommen wird.

Im Laufe unserer mehrjährigen Arbeit mussten wir aber wiederholt feststellen, dass genau die Inhalte, die wir zu vermitteln versuchen, ausgerechnet von Zuständigen in Kulturbehörden, öffentlichen und gemeinnützigen Kultureinrichtungen oder auch von Vertreter*innen der Medien, die unsere Arbeit eigentlich unterstützen, nur oberflächlich oder teilweise gar nicht verstanden werden. Gemeint ist hier das geläuterte Selbstbild der Bildungselite der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, die glaubt, das Thema Rassismus betreffe sie nicht. Viele Kulturschaffende wännen sich Kraft ihrer progressiven Grundeinstellung frei von jeglichem Fehlverhalten. Rassismus wird dabei zu schnell vor allem im rechten Spektrum der Gesellschaft verortet. Dadurch wird der Rassismusbegriff zu eng gefasst, was wiederum dazu führt, dass beispielsweise

¹ Die Initiative *Blind Spots in the Sun* setzt sich mit den Zusammenhängen zwischen Kolonialgeschichte und Anti-Schwarzen-Rassismus in Deutschland künstlerisch auseinander. Weitere Infos: <https://blindspotsinthesun.org/>.

die Verwendung von vermeintlich harmlosen Begriffen wie „Farbige“ oder „Mischlinge“ sowie unbewusste Stereotypisierungen nicht als das erkannt werden, was sie sind: rassistische Mikroaggressionen.

Das Wort „Rassismus“ ist durch die Gleichsetzung mit Nazi-Ideologie vor allem in Deutschland so aufgeladen, dass durch die schleichende Tabuisierung einer Begriffsdefinition eine dringend nötige Debatte über dessen vielschichtigen Bedeutungsebenen praktisch verhindert wird. Einer Mitverantwortung bei der Fortschreibung rassistischer Verhaltensmuster kann man sich durch diese Tabuisierung bequem entledigen. Es sollte heute eine Grundvoraussetzung sein, dass sich Akteur*innen auf allen Ebenen der Kulturarbeit ein Grundverständnis für diesen Themenkomplex aneignen. Bücher wie „Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen aber wissen sollten“ von Alice Hasters oder „Exit Racism – rassismuskritisch denken lernen“ von Tupoka Ogette sind als Standardwerke Rassismus-kritischer und postkolonialer Literatur Pflichtlektüre.

Es sollte heute eine Grundvoraussetzung sein, dass sich Akteur*innen auf allen Ebenen der Kulturarbeit ein Grundverständnis für den Themenkomplex „Rassismus“ aneignen.

Anti-Rassismus-Arbeit im Spannungsfeld von *Whitesplaining* und *White Saviorism*

Der Anti-Schwarzen-Rassismus speist sich aus der Annahme einer kulturellen Überlegenheit und einem Glauben an „rassistische Höherwertigkeit“ und wurde zur Rechtfertigung kolonialer Eroberung etabliert. Die daraus abgeleitete Deutungshoheit darüber, was als kultiviert und zivilisiert zu gelten hat, bestimmt immer noch das Denken in deutschen Kultur- und Bildungsinstitutionen. Wie so oft, bringt ein englischer Begriff die Problematik auf den Punkt: „*Whitesplaining*“ beschreibt die herablassende Art und Weise, mit der *Weißer* meinen, Schwarzen erklären zu müssen, wie die Welt funktioniert.

Ein weiteres damit verwandtes Phänomen, ebenfalls mit einem englischen Begriff pointiert zusammengefasst, ist „*White Saviorism*“. Gemeint sind *Weißer*, die in Eigenregie Schwarzen aus einer Notlage helfen und

damit, dabei oder dadurch suggerieren, dass diese Menschen außerstande seien, sich selbst zu helfen. „Dies führt dazu, dass sich das *weiße* Publikum gut fühlt, da es eine gutmütige Messias-Rolle einnimmt (besser als die des hegemonialen Eroberers) und es zeichnet Schwarze Menschen als hilflose Schwächlinge“, schreibt David Sirota in [Salon.com](https://www.salon.com).

„Wir sind nicht die Lösung eines Problems, welches wir nicht geschaffen haben.“

Natasha A. Kelly

Demgegenüber steht die berechtigte Forderung von Schwarzen, dass *Weiß*e nicht die gesamte Anti-Rassismus-Arbeit ihnen überlassen. „Wir sind nicht die Lösung eines Problems, welches wir nicht geschaffen haben“, sagt die afrodeutsche Kommunikationswissenschaftlerin, Autorin und Politikerin Dr. Natasha A. Kelly. Wichtig ist, Eigeninitiative zu entwickeln, die sich von der Eigenregie des „*White Saviorism*“ deutlich abgrenzt. Dabei sind folgende Dynamiken und Herausforderungen zu beachten:

1. Unilaterale Entscheidungsprozesse vermeiden

Es ist von essentieller Bedeutung, wenn *Weiß*e die Hauptarbeit leisten, an entscheidenden Stellen Schwarze in Entscheidungsprozesse mit einzubinden und sich Feedback von Schwarzen zu holen. Das hilft Fehler, die aus den eigenen *weißen* Stereotypen entstehen, schneller zu erkennen und zu vermeiden. Bei allen Prozessen muss man behutsam vorgehen und die gewohnte Rolle der Deutungshoheit mit der Rolle von Zuhörenden und Lernenden tauschen. Bescheidenheit ist oberstes Gebot.

2. Wie navigiere ich ein verbales Minenfeld?

Man muss sich Gewahr werden, dass vor allem die Begrifflichkeiten rund um den Anti-Schwarzen-Rassismus ein Minenfeld sein können. Davon darf man sich nicht entmutigen lassen. Im Gegenteil: Man muss als Teil des Lernprozesses Fehler zulassen können. Viele *weiße* Menschen wiegen sich gerne in der Sicherheit, schon immer alles richtig gemacht und gesagt zu haben. Zweifel daran könnten Ängste und Unsicherheit hervorrufen. Die Einsicht der Notwendigkeit, Verhaltensweisen und Gewohnheiten ändern oder gar aufgeben zu müssen käme schließlich einem Eingeständnis gleich, bisher falsch gelegen zu haben. Auch die Furcht, nicht mehr sicher zu sein, was noch gesagt und getan werden darf, steigert die Blockadehal-

tung. Mit Floskeln wie „Tradition“ und „Werte bewahren“ versuchen *weiße* Menschen, an alten Gewohnheiten festzuhalten.

Um diese antrainierte Verhaltensweise der Blockade aufzubrechen, müssen *Weißer* Kritik an ihren bisherigen Verhaltens- und Sprachgewohnheiten als Chance begreifen. Es ist ihre Chance, die Position als Unterdrücker*innen und Profitierende eines menschenverachtenden Phänomens Namens Rassismus endgültig aufzugeben und den demokratischen Gleichheitsgrundsatz für alle Menschen endlich zu verwirklichen. Auch ein Perspektivenwechsel ist hilfreich, denn der eurozentrische Blick auf die Welt erachtet *Weißsein* als Norm. Alles, was von dieser vermeintlichen Norm abweicht, wird benannt und dadurch als „anders“ markiert. Tatsächlich sind allerdings nur 16 Prozent der Weltbevölkerung *Weiß*.

Ein Perspektivenwechsel ist hilfreich, denn der eurozentrische Blick auf die Welt erachtet *Weißsein* als Norm.

3. Meinungsvielfalt ist (k)ein Privileg der *Weißer*

Auch muss man sich von dem Gedanken verabschieden, dass Schwarze in der Rassismusdebatte einen homogenen Meinungsblock darstellen. Wie überall gibt es auch hier eine große Bandbreite an Meinungen und Positionen. Ausserdem wollen Schwarze genauso wie *Weißer* als Individuen betrachtet werden und nicht wegen ihres Aussehens pauschal kategorisiert werden.

4. Gut gemeint ist noch lange nicht gut gemacht

In allem, was man macht und sagt, wird man nicht danach beurteilt, ob man gute Absichten hat, sondern wie es bei den Adressat*innen ankommt. Die ohne böse Absichten gestellte Frage „Und woher kommst Du wirklich?“, derer Schwarze und People of Color überdrüssig sind, ist hier das beste Beispiel. Sie stellt eine Form der Ausgrenzung dar und ist trotz guter Absichten rassistisch. Diesen Blick muss man in der Anti-Rassismus-Arbeit unbedingt mitdenken.

5. Das Problem der anderen Perspektive

Man muss sich bewusst sein, dass man als Nichtbetroffene*r immer nur aus zweiter Hand weiß, wie sich der von Schwarzen und People of Color

(PoC) erlebte Rassismus tatsächlich anfühlt. Man kann sich der anderen Perspektive nur annähern und muss sich gegebenenfalls rückversichern. Dies ist u. a. wichtig beim Verständnis von Begrifflichkeiten wie z.B. „dunkelhäutig“ oder „Schwarzafrikaner*in“, die von vielen als Fremdbezeichnung abgelehnt werden.

Diese Erkenntnisse basieren auf den Erfahrungen, die sich die Verfasser*innen dieses Artikels als Akteur*innen im Rahmen der Blind Spots in the Sun Projekte erarbeitet haben. Die Beteiligten orientieren sich an den hier beschriebenen Leitgedanken und haben folgende Projekte als künstlerische Interventionen erfolgreich umgesetzt:

BLIND SPOTS IN THE STREET, Plakatwettbewerb

Im Frühjahr 2021 wurden zu diesem Wettbewerb Afrodeutsche Künstler*innen, Designer*innen und Illustrator*innen, sowie solche aus den ehemaligen deutschen Kolonien in Afrika und deren in Deutschland ansässiger Diaspora aufgefordert, sich mit den Themen „deutsche Kolonialgeschichte“ und „Alltagsrassismus“ auseinanderzusetzen. Es wurden 46 Arbeiten von Künstler*innen aus 8 Ländern eingereicht und die Bewerbungen bestanden jeweils aus einem Plakatentwurf und einem Begleittext zum Plakat. Eine dreiköpfige Jury, bestehend aus der Kuratorin Prinzessin Marilyn Duala Manga Bell, der Filmemacherin und Aktivistin Mo Asumang und dem Initiator von Blind Spots in the Sun Henrik Langsdorf ermittelten nach Prinzipien von künstlerischer und konzeptioneller Qualität per Mehrheitsvotum 4 Gewinner*innen, deren Arbeiten auf Großwerbeflächen an prominenten Stellen im Stadtbild von Kassel plakatiert wurden.



Die Arbeiten der Gewinner*innen von Blind Spots in the Street auf Werbeflächen in Kassel
© Blind Spots in the Sun

WAS WIR NICHT SEHEN IN KASSEL, Social Media Projekt

Gemeinsam mit der Initiative „SIDE BY SIDE – Afrodeutsche und Schwarze Menchen Nordhessen“ und der „Kirche im Hof“ wurden Erfahrungen von Alltagsrassismus, wie er von in Kassel lebenden Schwarzen erlebt wird, gesammelt. Um die Kasseler Bevölkerung für die Thematik zu sensibilisieren, wurden Beispiele ebenfalls auf Plakatwänden gezeigt und in den sozialen Netzwerken geteilt.

Die Reaktionen lassen sich als „typisch für Menschen, die positiv von Rassismus betroffen sind“ bezeichnen. Zum einen gab es Relativierungsversuche (Gaslighting), um diese rassistischen Mikroaggressionen zu verharmlosen. Wiederum andere wollten es nicht wahrhaben, dass diese Plakate Alltagssituationen von Schwarzen Menschen widerspiegeln, da sie der Auffassung waren, dass unsere Gesellschaft schon weiter wäre.

RUDOLF DUALA MANGA BELL - EINE DEUTSCHE GESCHICHTE, Videoinstallation

Die im Rahmen von Blind Spots in the Sun von Henrik Langsdorf produzierte Videoinstallation „Rudolf Duala Manga Bell – eine deutsche Geschichte“ beschäftigt sich mit der Lebensgeschichte eines Kameruner Königs, der für seinen friedlichen Widerstand gegen das deutsche Kolonialregime hingerichtet wurde. Sie wurde u. a. im ruruhaus/documenta fifteen und im MARKK Museum in Hamburg gezeigt und hat mehrere Preise bei internationalen Filmfestivals erhalten. Bei den Recherchen gab es eine enge Zusammenarbeit mit Prinzessin Marilyn Duala Manga Bell und Jean-Pierre Félix Eyoum, beide Nachfahr*innen von Duala Manga Bell, die eine beratende Funktion bei der Quellenforschung hatten. Jean-Pierre Félix Eyoum fungiert außerdem als Sprecherstimme und Sänger in der Videoarbeit.



Aus der Videoinstallation „Rudolf Duala Manga Bell – eine deutsche Geschichte“
© Henrik Langsdorf

BLIND SPOTS, Podiumsdiskussion

In Kooperation mit der Heinrich-Böll-Stiftung Hessen e.V. fand am 3. September 2021 im ruruHaus der documenta fifteen in Kassel eine Podiumsdiskussion zu den Themen Kolonialgeschichte und Anti-Schwarzen-Rassismus in Deutschland statt. Ein besonderer Fokus lag auf der Debatte um die Rehabilitierung von Rudolf Duala Manga Bell, der Opfer eines Justizmords seitens der deutschen Kolonialregierung in Kamerun war und dessen Nachfahr*Innen Prinzessin Marilyn Duala Manga Bell und Jean-Pierre Félix Eyoum mit auf dem Podium saßen. Hier traten Unterschiede zutage zwischen der diplomatischen Herangehensweise von Prinzessin Douala Manga Bell und den deutlichen Worten von Herrn Félix Eyoum bei der Benennung der deutschen Kolonialverbrechen.

BLIND SPOTS EXPOSED - PERSPEKTIVEN WECHSELN!, Gruppenausstellung im Kulturbahnhof Kassel

Im November 2022 legten 17 Künstler*innen aus 6 Ländern blinde Flecken frei. Mit Positionen von Anys Reimann, Zaki Al-Maboren, Theresa Weber, Henrik Langsdorf sowie 16 Arbeiten und Texten aus dem internationalen Plakatwettbewerb BLIND SPOTS IN THE STREET mit Beiträgen aus Kamerun, Togo, Namibia, Ruanda, Tansania und Deutschland. Im Rahmenprogramm der Ausstellung wurden Filmabende, Artist-Talks, Lesungen und eine Podiumsdiskussion aufgezeichnet, um die Inhalte dauerhaft einem breiten Publikum erfahrbar zu machen.



Links: Teilnehmer*innen der Podiumsdiskussion, v.l.n.r.: Emilene Wopana Mudimu, Henrik Langsdorf, Aisha Camara (Moderation), Prinzessin Marilyn Douala Manga Bell, Mo Asumang (per video), Jean-Pierre Félix-Eyoum
Rechts: Arbeiten von Anys Reimann in der Gruppenausstellung „Blind Spots Exposed – Perspektiven wechseln!“
© Blind Spots in the Sun

Sowohl die Ausstellung als auch die Veranstaltungen wurden gut angenommen, wobei sich die Besucher*innen aufgrund der Lage der Ausstellungsräume im Kasseler Hauptbahnhof in zwei Gruppen einteilen lassen: Einerseits gab es bunt gemischte Besucher*innen, die dort Wartezeiten überbrückten und spontan mit der Thematik konfrontiert wurden. Andererseits kam ein interessiertes, meist intellektuelles Publikum, die sich viel Zeit nahmen und sich in der Tiefe mit der Thematik auseinandersetzten. Auffallend häufig wurde die Frage diskutiert, warum der deutsche Kolonialismus und seine Folgen im Rahmen unserer allgemeinen Schulbildung nach wie vor nicht thematisiert werden. Wiederholt stand auch die Frage im Raum, warum die Ausstellung nicht täglich von Schulklassen besucht wird. Denn die Art, wie hier Kunst mit authentischen Texten eine aufklärende Wirkung über Alltagsrassismus entfaltet, trifft Herz und Verstand gleichermaßen und könnte so hilfreich sein.

Sind Schuldgefühle der Europäer*innen kontraproduktiv?

Die Aufarbeitung von geschichtlichen Prozessen darf aber nicht dazu führen, dass das Interesse an zeitgenössischer afrikanischer Kultur ausschließlich von Schuldgefühlen der Europäer*innen geprägt wird. Darin steckt die Gefahr, dass Afrikaner*innen dauerhaft eine Opferrolle zugeschrieben wird. Dazu schreibt Thomas E. Schmidt in der ZEIT: „Das kulturelle Interesse am schwarzen Afrika, wenn es je existierte, ist zusammengeschnürt



Der Zirkus des neuen Rassismus

In Deutschland konnte ich durch meine Beobachtungen und persönliche Erfahrungen mit Rassismus zu 100% feststellen, wie Menschen dazu neigen, zu werten und die Täterrolle einzunehmen, wenn sie zu ihrem eigenen Rassismus konfrontiert werden. Offensiv rassistische Traditionen wie diese offen fern zu können, aber gleichzeitig zu glauben man sei nicht rassistisch, ist sehr problematisch. Diese Ergebnisse zeigen wie sich die Verlesung in Rassismus durchsetzen kann. Rassismus wird von denen kontrolliert, die am meisten davon profitieren, was in diesem Fall das Publikum ist. Sie kontrollieren nicht nur Rassismus, sondern sind auch die einzigen, die das selbst geschaffene System / Monster zersetzten können.

Die Kreatur ist eine komplizierte Manifestation von Rassismus. Ein Mensch, das auf einem individualistischen, narzisstischen, entmenslichten und modernen System basiert, das in ganze Nationen eingeschrieben ist und vollständig ausgelöscht hat (daher das Blut an seinen Händen und die Roboterkerne).

Vivian Williams Deutschland



Alles über uns ohne uns ist gegen uns: Genozid

Es ist fast 120 Jahre her, dass die Deutsche Reich meine Vorfahren in einen Krieg Unheil ertrug, der die Überlebenden und die Namen von der Erde für immer beseitigen sollte. Dies war der erste Völkermord in der Geschichte.

Mein Volk hat um Gnade und um ein Ende des Krieges, aber es wird angenommen, dass der General, die Tötungen organisierte, weil es ihm Spaß machte und er den Anblick der Überlebenden nicht ertragen konnte. Das Skelett in Rot hinter den beiden Reitern zeigt, wie blutig die deutschen Soldaten waren und dass sie meinen Vorfahren gegenüber keine Gnade zeigten.

Wir verhalten unsere Töchter im Tausch gegen Sinder, wir begraben diese Brüder und Schwestern mit Bindern, wir tauschen und einen Neugeborenen mit Bindern, und das haben die Deutschen so sehr geliebt, dass sie unser Land gestohlen und sogar unser Volk zum Spielzeug gemacht haben.

Desley Hitiraukunga Namibia

Selbst mitten im Krieg und Tod ist mein Volk seiner Kultur frei geblieben, und wir betreiben immer noch Viehzucht. Viel ist in meinem Stamm ein wichtiges Merkmal, das Reichtum bedeutet und die Stärke eines Stammes/Clans bestimmt.

Einige Frauen unserer Vorfahren wurden vor den Augen ihrer Männer vergewaltigt.



Desley Hitiraukunga Namibia

Arbeiten von Vivian Williams/Deutschland (links), Desley Hitiraukunga/Namibia (Mitte) und Theresa Weber (rechts) in der Gruppenausstellung „Blind Spots Exposed – Perspektiven wechseln!“ © Blind Spots in the Sun

auf den Aspekt der kolonialen Schuld. Das bedeutet auch Verarmung, ja eine Verdrängung der afrikanischen Gegenwart, denn die Konzentration auf diesen einen Aspekt hat viel mit dem schlechten Gewissen der Europäer zu tun, [...], aber relativ wenig mit den Bedürfnissen der Afrikaner. Nicht dass die Aufarbeitung der Kolonialvergangenheit unwichtig wäre, aber die Konzentration auf sie verstellt heute viele der Möglichkeiten, mit Afrika neu und anders zu beginnen.“ Auch die britische Autorin Reni Eddo-Lodge spricht sich gegen die Schuldgefühle aus und macht stattdessen auf ein anderes Gefühl aufmerksam, das den Aufarbeitungsprozess voranbringen könnte: „Ich will keine weißen Schuldgefühle. Ich will auch nicht, dass weiße Menschen ihre kostbare Zeit damit verschwenden, sich ausgiebig zu entschuldigen, anstatt aktiv etwas zu tun. [...] Werdet stattdessen lieber wütend. Wut ist nützlich. Nutzt sie für etwas Gutes. Unterstützt diejenigen, die sich zur Wehr setzen, anstatt zu viel Zeit damit zu verbringen, Euch selbst zu bemitleiden.“

Die Initialzündung der Arbeit von Blind Spots in the Sun ist nicht unwesentlich aus dieser Wut über das abgrundtiefe Grauen der Kolonialgeschichte und die daraus erwachsene systemische Ungerechtigkeit gegenüber Schwarzen und People of Color im Deutschland der Gegenwart entsprungen. Wir haben uns bewußt dafür entschieden, daran zu arbeiten, die Lücken, die das deutsche Bildungssystem bei der Aufarbeitung unserer Kolonialverbrechen hinterlassen hat, durch Interventionen innerhalb und außerhalb des Kunstbetriebs zu schliessen und zu einem gegenseitigen Verständnis von Schwarzen und Weißen beizutragen. Derzeit vonnöten ist, dass parallel zu postkolonialen Themen verstärkt gerade solche Positionen von afrikanischen Künstler*innen in deutschen Kulturinstitutionen gezeigt werden, die sich fernab der europäischen und US-amerikanischen Kunsthochschulen entwickelt haben und eine genuin andersartige und eigenständige Perspektive auf künstlerisch-kulturelles Schaffen im erweiterten Sinne bieten. Nur so kann ein Kontrapunkt zum westlichen Kulturkanon entstehen und sich im Sinne eines tatsächlich postkolonialen Kulturaustausches weiterentwickeln. Hierzu plant die Initiative weitere Interventionen sucht den Austausch mit Museen, Kulturbehörden, öffentlichen und gemeinnützigen Kulturorganisationen.

KOMPLETTES AUSSTELLUNGSPAKET

Die Gruppenausstellung „Blind Spots Exposed: Perspektiven Wechseln“ steht ab 2023 mit rund 50 Exponaten für Sonder- oder als Wanderausstellung zur Verfügung.

Anfragen dazu bitte an info@blindspotsinthesun.org.



Henrik Langsdorf arbeitet in den Bereichen Videokunst, Design und Kunst im öffentlichen Raum. Er ist der Gründer der Initiative *Blind Spots in the Sun*. Seine Videoinstallationen wurde u.a. auf der der Congo-Biennale in Kinshasa, im *ruruhaus/ documenta fifteen* und im *MARKK Museum* in Hamburg gezeigt. Er lebt und arbeitet in Kassel und New York.



Ruth Hunstock ist eine Schwarze Deutsche Antirassismus-Aktivistin und wohnt in Kassel. Sie hat erreicht, dass Kassel als erste und bisher einzige Stadt die zwei für Schwarze Menschen gewaltvollsten Fremdbezeichnungen offiziell geächtet und als rassistisch anerkannt hat. Sie veranstaltet u.a. verschiedene Formate zur antirassistischen Bewusstseinsbildung.



Michael Fubel ist KulturCoach und -Netzwerker. Als Gründer und Geschäftsführer der *DIVA Werbung* betreut er Künstler*innen, Museen, Kinos, Clubs, Theater und Veranstalter*innen sowie Messen und Ausstellungen in allen Bereichen des Marketings.



Thomas Szász arbeitet im Bereich Medien und Verlage für eine internationale Softwarefirma und ist auch Trainer und Berater. Er ist im Bereich Kunst und Musik aktiv und Teil des Gründungsteams von *Blind Spots in the Sun*.

Orte postkolonialer Auseinandersetzung

Das Humboldt Forum

Ein Beitrag von Gita Herrmann

“The master’s tools will never dismantle the master’s house.”
Audré Lorde, 1979

Im Jahr 2021 eröffnete das Humboldt Forum im Nachbau des ehemaligen Berliner Stadtschlusses. Ein Bundestagsbeschluss aus dem Jahr 2002 besiegelte die Errichtung des Hauses und machte es damit zu einer Institution von nationaler Bedeutung.¹ Lange hielt sich der Optimismus, dass es *das* Vorzeigemuseum Deutschlands werden würde. Die Idee: Die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin sollten ins Zentrum der Stadt gerückt werden – und damit in direkter Nachbarschaft und „auf Augenhöhe“ mit europäischer Kunst.² Ein Prestigeprojekt sollte es werden, das die Kulturen der Welt vereint.

Lange hielt sich der Optimismus, dass das Humboldt Forum *das* Vorzeigemuseum Deutschlands werden würde.

Stattdessen hagelte es von Anfang an Kritik: Postkoloniale Gruppen hatten schon seit den frühen 2000ern kritisiert, dass die Wiedererrichtung eines Schlosses aus Kaiserzeiten imperialistisch und nationalistisch sei. Darüber hinaus kritisieren sie die Ausstellung der Sammlungen aus kolonialen Kontexten, deren gewaltvolle Vergangenheit in der Konzeptionalisierung des Hauses keinerlei Beachtung fand.³ 2017 verließ dann die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy den Expertenbeirat des Humboldt Forums und stieß damit endgültig eine bundesweite Debatte an.⁴

Nachdem die Kritik vom Haus selbst lange ignoriert wurde, hat die Debatte mittlerweile gesamtgesellschaftliche Bedeutung erlangt, der sich ethnologische Museen deutschlandweit nicht mehr entziehen können.

¹ siehe dazu: Deutscher Bundestag: [Vor 20 Jahren: Bundestag beschließt Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses.](#)

² siehe dazu: Stiftung Preussischer Kulturbesitz: [Auf einen Blick: Das Humboldt Forum.](#)

³ siehe dazu: AfricAvenir international e.V.: [No Humboldt 2! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt Forum.](#) Berlin 2017.

⁴ siehe dazu: Jörg Häntzschel: Bénédicte Savoy über das Humboldt Forum: „Das Humboldt Forum ist wie Tschernobyl“, in: [Süddeutsche Zeitung](#), 20.07.2017.

⁵ Scharper 2018.

⁶ siehe dazu: Coalition of Cultural Workers Against The Humoldt Forum: [WARNING: The Humboldt Forum is looking to appropriate YOUR critique.](#) 20.01.2021.

⁷ Einen Einblick in diese Protestaktion und die damit verbundenen Plakate finden Sie hier: <https://www.fhxb-museum.de/index.php?id=256>.

Zunehmend wird die Auseinandersetzung mit der eigenen Kolonialgeschichte nun zum thematischen Schwerpunkt für sie und so auch für das Humboldt Forum selbst.

Generalintendant Hartmut Dorgerloh nennt sein Haus in diesem Zusammenhang einen „Katalysator für brennende Themen“⁵ – während Kritiker*innen entgegen, dass das Humboldt Forum sich zur eigenen Selbstvermarktung Kritik aneignet und kein Interesse an tatsächlicher Dekolonisierung habe.⁶ Viele postkoloniale Gruppen verweigern dem Humboldt Forum daher die Zusammenarbeit und sagen: „Wir partizipieren nicht, weil postkolonialer Diskurs woanders stattfindet.“⁷

Kann das Haus unter diesen Umständen ein Ort postkolonialer Auseinandersetzung sein?

Postkolonialismus und Narrative

Postkoloniale Theorie etablierte sich Mitte des 20. Jahrhunderts, als vom Kolonialismus betroffene Gebiete nach und nach ihre formale Unabhängigkeit erreichten. Die staatliche Unabhängigkeit wurde dabei Ausgangspunkt, sich kritisch mit dem Erbe des Kolonialismus auseinanderzusetzen und zu untersuchen, wie dieser in Politik, Ökonomie und Kultur fortwirkte. Erzählungen und Perspektiven standen dabei von Beginn an im Zentrum postkolonialer Überlegungen.

„Stories are at the heart of what explorers and novelists say about strange regions of the world; they also become the method colonized people use to assert their own identity and the existence of their own history.“

Edward Said

Edward Said schreibt in diesem Zusammenhang:

„Stories are at the heart of what explorers and novelists say about strange regions of the world; they also become the method colonized people use to assert their own identity and the existence of their own history. The main battle in imperialism is over land, of course; but when it came to who owned the land, who had the right to settle and work on it, who kept it going, who won it

⁸ Said 1993, S. xiii.

back, and who now plans its future – these issues were reflected, contested and even for a time decided in narrative.“⁸

Kultureinrichtungen sind Orte, an denen Geschichten erzählt werden, sie leben von der Narration und wirken identitätsstiftend. Daraus folgt: Wenn das Humboldt Forum ein Ort postkolonialer Auseinandersetzung sein will, muss die Frage gestellt werden, welche Narrationen das Haus bestimmen und wessen Perspektiven hier erzählt werden.

Wenn das Humboldt Forum ein Ort postkolonialer Auseinandersetzung sein will, muss die Frage gestellt werden, welche Narrationen das Haus bestimmen und wessen Perspektiven hier erzählt werden.

Beginnen wir beim Namen: Das Forum ist nach Alexander von Humboldt benannt und würdigt damit die Perspektive eines *weißen* Wissenschaftlers, dessen Faszination dem Reisen und Forschen galt. Der Blick auf Objekte und die Geschichten über Objekte stehen dabei im Geiste der „Erforschung fremder Kulturen“, in denen Menschen und Objekte als exotische Kuriositäten betrachtet werden. Die Forschungsreisen, auf die sich Humboldt begab, sind darüber hinaus ein Ergebnis europäischer Expansionsbestrebungen: Denn erst die Aneignung von Gebieten durch Kolonialmächte schuf die für Humboldts Forschung nötige Infrastruktur.

An diese Tradition knüpft das Humboldt Forum in seinen Dauerausstellungen an, wo Objekte des Ethnologischen Museums in überfüllten Vitrinen ausgestellt werden. Dabei bestimmt nach wie vor die Sammlerperspektive den Blick der Besucher*innen: Materialbeschaffheiten, Zeitpunkt und Region der Aneignung werden vermittelt – die Andersartigkeit steht im Mittelpunkt der Erzählung.

Richtet man den Blick auf die Menschen hinter der Erzählung – die Kurator*innen des Hauses – sucht man hier vergebens nach Schwarzen Menschen oder People of Color. Oder anders gesagt: Die Diversität an Objekten spiegelt sich nicht in der Diversität der Angestellten wider. Dafür findet man umso mehr Diversität beim Sicherheitspersonal – den schlecht bezahlten und befristeten Stellen, die mit den Inhalten des Hauses nichts zu tun haben.

⁹ „Dass in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind.“ heißt es in der Inschrift der Kuppel.

Chimamanda Ngozi Adichi beschäftigt sich in ihrem berühmten TEDx Talk ebenfalls mit Narrativen und benennt die Problematik der „single story“. Ihr zufolge sei das Problem nicht, dass Geschichten aus der Perspektive von *weißen* Menschen erzählt würden. Das Problem sei vielmehr, dass diese Perspektive so oft wiederholt wurde, dass sie andere Perspektiven verdrängt habe. Die ständige Wiederholung einer Erzählung werde dann schließlich zur Sicht auf die Realität und erlangt damit einen Status von Objektivität. Tatsächlich sei sie aber ein Ergebnis von Dominanz.

Da lokale postkoloniale Gruppen die Zusammenarbeit mit dem Humboldt Forum verweigern, fehlen Perspektiven, die für eine postkoloniale Auseinandersetzung von fundamentaler Wichtigkeit sind.

Im Umgang mit der Kritik am Haus setzt das Humboldt Forum auf die Einladung von Künstler*innen von überall aus der Welt. Diese werden explizit dazu aufgefordert, sich kritisch mit dem Haus auseinanderzusetzen und ihre Perspektiven einzubringen. Doch aus einer Außenperspektive auf Deutschland ist es schwierig, die Komplexität des Humboldt Forums zu erfassen. Da lokale postkoloniale Gruppen wie *Berlin postkolonial e.V.*, *Barazani Berlin* oder *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland* die Zusammenarbeit mit dem Humboldt Forum verweigern, fehlen außerdem Perspektiven, die für eine postkoloniale Auseinandersetzung von fundamentaler Wichtigkeit sind.

Kultur und Symbolik

Neben der inhaltlichen Kritik am Haus befindet sich das Humboldt Forum in Kritik um die Symbolik der Architektur des wiederaufgebauten Stadtschlusses, das nostalgisch an Kaiserzeiten und Zeiten des Imperialismus anknüpft.

Lange wurde darüber diskutiert, ob es einem staatlich geförderten Museum angemessen ist, ein Kreuz auf der Spitze zu tragen und eine Inschrift an der Kuppel anzubringen, bei der ein Überlegenheitsanspruch des Christentums gegenüber anderen Religionen deklariert wird.⁹ Zur Anbringung derselben kam es dennoch. Dass Missionierung eine ganz entscheidende Rolle im europäischen Kolonialismus spielte und dass viele

¹⁰ siehe dazu: Rüdiger Schaper/ Christiane Peitz: Nach Spendenskandal im Humboldt Forum „Wir hätten genauer hinschauen müssen“, in: *Tagespiegel*, 23.11.2021.

¹¹ siehe dazu: Ulf Kalkreuth: Das Humboldt Forum und die Spender, in: *rbb Kultur*, 19.11.2022.

¹² siehe dazu: <https://www.humboldtforum.org/de/unterstuetzen/>.

Objekte im Zuge von Missionierung zerstört wurden oder Einzug in die Sammlungen fanden, stellt Kreuz und Inschrift in diametralen Gegensatz zu postkolonialen Inhalten des Humboldt Forums.

Aktuell sieht sich das Haus über die Symbolik der Architektur hinaus in einem Spendenskandal verwickelt. Den Grundbau des Stadtschlusses finanzierte der Bund und das Land Berlin mit 564 Mio. Euro. Die historische Schlossfassade hingegen wurde von Spender*innen finanziert, die der „Förderverein Berliner Schloss e.V.“ koordiniert. Sie umfasst die Verzierungen im barocken Stil, Statuen, das Kreuz sowie die Inschrift der Kuppel. Im Herbst 2021 stellte sich dann heraus, dass unter den Großspendern Rechtsradikale sind, woraufhin die Spendenplakette eines Großspenders entfernt wurde.

„Wir hätten genauer hinschauen müssen“, heißt es von Hartmut Dorgerloh¹⁰, während der Stiftungsrat die Offenlegung der Spender*innen fordert.¹¹ Auf der Webseite des Humboldt Forums heißt es allerdings bis heute: „Selbstverständlich respektieren wir auch den Wunsch, wenn Sie nicht namentlich genannt werden möchten.“ Auf derselben Seite dankt Bundespräsident Steinmeier den Spender*innen in einer persönlichen Videonachricht für die „großherzigen Gaben“.¹² Eine beschämende Vorstellung, dass mit diesem Video unter anderem Rechtsradikale angesprochen werden.

Bundespräsident Steinmeier dankt den Spender*innen in einer persönlichen Videonachricht für die „großherzigen Gaben“. Eine beschämende Vorstellung, dass mit diesem Video unter anderem Rechtsradikale angesprochen werden.

Doch über die offenkundige Gesinnungen der Spender*innen hinaus liegen Interessen und politische Linie in der Natur der Sache: Bei den Spenden handelt es sich um eine Form von Lobbyarbeit, die nostalgisch imperialistische Geschichte verklärt. Für das Humboldt Forum bedeutet dies letztendlich, dass die Spannweite an Interessengruppen und Narrativen kaum gegensätzlicher sein könnten: Wie navigieren zwischen Rechtsradikalen und Künstler*innen aus Gebieten, die vom europäischen Kolonialismus betroffen waren? Und was soll Besucher*innen in diesem Zusammenhang vermittelt werden? Das Humboldt Forum kann unter diesen Umständen nur in ständigem Widerspruch zu sich selbst stehen – solange keine grundsätzlichen strukturellen Änderungen umgesetzt werden.

Strukturelle Lösungen für strukturelle Probleme

Das Humboldt-Forum hat in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung in der Debatte um den Umgang mit kolonialen Kontexten ethnologischer Museen. Durch den Wiederaufbau des Stadtschlusses und die Symbolik – die nicht nur in der Architektur selbst steckt, sondern auch in der Art der Finanzierung des Wiederaufbaus – ist es kaum möglich, Inhalte in das Haus zu bringen, die von diesem Kontext nicht überschattet werden.

Die Komplexität, die allein in der Vorgeschichte des Ortes steckt, führt auch dazu, dass Künstler*innen sich für eine Zusammenarbeit mit dem Humboldt Forum sehr gut vorbereiten müssen, um zu wissen, worauf genau sie sich hier eigentlich einlassen. Denn indem sie künstlerische Beiträge in diesem Haus zeigen, legitimieren sie die Institution und handeln dabei entgegen den lokalen postkolonialen Gruppen, die dem Haus die Zusammenarbeit aus Prinzip verweigern.

Das zentrale Problem des Humboldt Forums besteht im Widerspruch von öffentlichen Bekenntnissen zu strukturellen Begebenheiten: Denn die postkoloniale Auseinandersetzung des Hauses beschränkt sich auf Rhetorik. Distanzierungen von Namen, Kreuz, Kuppelinschrift und Spender*innen werden geäußert. Doch die Ansätze und Abläufe der Institution bleiben derweil bestehen.

Das zentrale Problem des Humboldt Forums besteht im Widerspruch von öffentlichen Bekenntnissen zu strukturellen Begebenheiten.

Dabei lassen sich sowohl von postkolonialer Theorie als auch von öffentlicher Kritik klare Handlungsoptionen ableiten: Beispielsweise bei der Besetzung von Schlüsselpositionen in Leitungs- sowie auf Kurator*innenebene. Internationale Kurator*innenteams bzw. von Kulturschaffende aus der Diaspora würden ohne großes Zutun die Narrative des Hauses diversifizieren.

Doch es lohnt sich durchaus, viel grundsätzlicher das Gesamtkonzept dieser Institution und die Nutzung des Gebäudes zu überdenken. Würden beispielsweise internationale Künstler*innen für Residenzen in das

Stadtschloss einziehen, stünde dies nicht nur symbolisch für eine demokratisierte Nutzung des Gebäudes, die die imperialistische Symbolik herausfordert, sondern es gäbe auch die Chance für langfristige transkontinentale Dialoge.

Unter diesen Voraussetzungen scheint das Humboldt Forum als Ort postkolonialer Auseinandersetzung nicht geeignet.

Leider zeichnet sich das Humboldt Forum aber nach wie vor dadurch aus, dass auf Worte kaum Taten folgen. Bleibt eine strukturelle Veränderung aus, werden Widersprüche weiterhin bestehen bleiben. Unter diesen Voraussetzungen scheint das Humboldt Forum als Ort postkolonialer Auseinandersetzung nicht geeignet, sondern es ist vielmehr ein Ort, der so sehr mit sich selbst beschäftigt ist, dass für andere Themen kaum Platz bleibt.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

- Bayer, Natalie / Kazeem-Kaminski, Belinda / Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2017):** Kuratieren als antirassistische Praxis, Wien.
- Deliss, Clémentine (2020):** The Metabolic Museum, Berlin.
- Eggers, Mareen Maisha / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy / Arndt, Susan (Hrsg.) (2015):** Mythen. Masken. Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster.
- Kohl, Karl-Heinz / Kramer, Fritz / Möller, Johann Michael / Sievernich, Gereon / Völger, Gisela (2019):** Das Humboldt Forum und die Ethnologie, Frankfurt am Main.
- Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng (2023):** Pidginization as Curatorial Method. Messing with Languages and Praxes of Curating, Berlin.
- Said, Edward (1993):** Culture and Imperialism.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008):** Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und Subalterne Artikulation, Wien/ Berlin.



Gita Herrmann hat Geschichte und Politik studiert und für Kulturinstitutionen in Tansania, Sambia und Indien gearbeitet. Zuletzt war sie als Projektmanagerin von „Vinyago – Tanz Jenseits Kolonialer Biografien“ tätig – einer Ausstellung und Performance, die Ende 2022 im Humboldt Forum gezeigt wurde. Aktuell arbeitet sie im Deutschen Bundestag im Bereich Kulturpolitik und Antirassismus. Sie engagiert sich für die Dekolonisierung von Kulturinstitutionen, Diversität in Medien und postkoloniale Erinnerungskultur.

Weißsein de-naturalisieren

Kritische Phänomenologie als Aufführungsanalyse

Ein Beitrag von Yaël Koutouan

“The white fathers told us: I think therefore I am. The Black mother within each of us – the poet – whispers in our dreams: I feel, therefore I can be free.”

Audré Lorde, 1984

Der vorliegende Artikel ist eine Zusammenfassung zentraler Thesen und Ergebnisse aus meiner Publikation „Machtspiele im Theater. Rassismus als belief system“. ¹ Meine Publikation beschäftigt sich mit zwei Theateraufführungen² der Schwarzen deutschen Regisseurin Anta Helena Recke, die Weißsein als unsichtbare Struktur sichtbar macht. Mit ihren Arbeiten ermöglicht Recke eine Umkehrung verinnerlichter rassistischer Überzeugungen, indem sie die Idee des *weißen*, europäischen Zentrums in seiner kolonial geprägten Struktur und Funktion infrage stellt. Auf diese Weise schafft sie einen Raum, in dem rassistische Überzeugungen (*beliefs*) nicht als objektive Wahrheiten behandelt, sondern als Mythen entlarvt werden. Deutlich wird dabei, dass die Institution Theater nicht unabhängig von (rassistischen) Machtstrukturen funktioniert.

Recke macht Weißsein als unsichtbare Struktur sichtbar

In *Mittelreich* (2017) bedient sich Recke des Konzepts der Appropriation Art, indem sie eine bereits gespielte Inszenierung von Mittelreich unter der Regie von Anna-Sophie Mahler (2015) mit einem *all black cast* im Jahr 2017 erneut aufführt. Sie selbst bezeichnet diese Arbeit als „Schwarzkopie“. ³ Recke zeigt in ihrer Inszenierung überdeutlich, dass Schwarze Körper auf deutschen Bühnen völlig andere Assoziationsräume eröffnen als *weiße* Körper. In dem Sammelband „Allianzen. Kritische Praxis an weißen Intuitionen“⁴ schreibt sie hierzu:

„Weil man auf deutschen Bühnen ganz viele Sachen mit einem Schwarzen Körper nicht machen kann. Dort bedeutet ein

¹ Koutouan 2022.

² Gemeint sind *Mittelreich*, R.: Anta Helena Recke (UA, 12.10.2017) und *Die Kränkungen der Menschheit*, R.: Anta Helena Recke (UA, 26.09.2019).

³ Malzacher 2020, 19.

⁴ Recke 2018, 50–58.

⁵ ebd., 54f.

⁶ Vgl. zu dem Diskurs um *Mittelreich* und *Die Kränkungen der Menschheit*: Koutouan 2022, 80–82.

⁷ Malzacher 2020, 19.

Schwarzer Körper immer etwas anderes als ein *weißer* Körper. Und man kann diesen Schwarzen Körper nicht einfach nehmen und sagen, er stünde jetzt für ein x-beliebiges Symbol. Mit dem Schwarzen Körper wird es immer komplex und irgendwie prekär. Da liegt immer eine finstere andere Ebene darunter.“⁵

Diese finstere Ebene kommt vor allem in Kritiken und Gesprächen über die Aufführungen zum Vorschein, wobei sich internalisierte Rassismen und unreflektierte Sehgewohnheiten zeigen, die auf einen größeren politischen Kontext hinweisen.⁶ Schwarze Körper werden noch oft als das kulturell Andere, als das Fremde eingeordnet und nicht als selbstverständlicher Teil einer Aufführung inszeniert. Auch auf inhaltlicher Ebene der Theatertexte und Opern finden sich Spuren einer kolonialen Vergangenheit: Schwarze Schauspieler*innen am Theater spielen noch häufig stereotype Rollen (Geflüchtete, Diener*innen, oder explizit die Afrikaner*innen etc.) und haben noch wenig spielerische Entfaltungsmöglichkeiten. Hinzu kommt, dass Schwarze Menschen institutionell unterrepräsentiert sind: Im Publikum, in Theaterensembles und in anderen Positionen des Theaters, beispielsweise der Intendanz, Regie oder Dramaturgie, befinden sich kaum Schwarze Menschen.

Anta Helena Recke enttarnt den geschulten *weißen* Blick in ihren Aufführungen und hält der *weißen* Theaterlandschaft einen Spiegel vor.

Anta Helena Reckes „Schwarzkopie“⁷ kann demzufolge als eine dekoloniale Strategie verstanden werden, die *Weißsein* als unsichtbare Norm auch für das Theater als Institution sichtbar macht. Recke widersetzt sich mit ihrer Institutionskritik den strukturellen Barrieren für Schwarze Theatermacher*innen und Darsteller*innen. Die Tatsache, dass sie aus den Münchener Kammerspielen heraus diese Kritik üben konnte und mit *Mittelreich* zum Theatertreffen eingeladen wurde, zeigt, wie viel Aufmerksamkeit man mit einer Umbesetzung generieren kann, und wie radikal und brisant Schwarze Körper auf deutschen Bühnen noch immer sind. Anta Helena Recke enttarnt den geschulten *weißen* Blick in ihren Aufführungen und hält der *weißen* Theaterlandschaft einen Spiegel vor. In *Die Kränkungen der Menschheit* bricht Recke mit der Vorstellung der Menschheit als eine homogene, *weiße* Einheit und zeigt, wie globale

⁸ Sharifi/Skwirblies 2022.

⁹ ebd., 41f.

¹⁰ Haraway 1988.

¹¹ Haraway 1995, 82.

Machtverhältnisse einen ethnozentrischen Blick (*white gaze*) prägen, indem sie die Inszenierung des Blicks selbst thematisiert und dazu einlädt, etablierte Blickrichtungen zu hinterfragen.

Ich verstehe Reckes Inszenierungen als eine bewusst herbeigeführte Störung des kollektiven Referenzsystems Rassismus, das *Weißsein* als Norm hervorbringt und aufrechterhält. Aus diesem Grund war es für mich im Hinblick auf meine theaterwissenschaftliche Analyse der Aufführungen ein zentrales Anliegen, meine situierte Perspektive als Ausgangspunkt zu nehmen. Die Theaterwissenschaftler*innen Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies stellen die Begrenztheit theaterwissenschaftlicher Analyseinstrumente in dem kürzlich erschienenen Sammelband „Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial“⁸ mit besonderem Bezug auf die Analyse-kategorie *race* heraus:

„Die Grenzen, an die diese wahrscheinlich einzige originär theaterwissenschaftliche Methode stößt, wurde in unseren Augen besonders deutlich in der bereits vielbesprochenen Inszenierung *Mittelreich* von Anta Helena Recke (2017), in der nicht nur das Theater als traditionell *weißer* Raum sichtbar wurde, sondern auch die Beschränktheit theaterwissenschaftlicher Analyseinstrumente. Damit meinen wir das Privileg, *race* als Differenzkategorie aus der Aufführungsanalyse ausblenden zu können bzw. das eigene *Weißsein* in der Analyse unmarkiert zu lassen.“⁹

Den eigenen Blick auf hinterfragen

In meiner Publikation habe ich den Versuch unternommen, einen eigenen methodischen Ansatz –unter Bezugnahme der kritischen Phänomenologie und Donna Haraways Konzept des situierten Wissens – zu formulieren, den ich hier kurz darlegen möchte: Donna Haraway stellt in ihrem erstmals 1988 erschienen Artikel „Situated Knowledge. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives“¹⁰ einen neuen Wissensbegriff vor: das Situierte Wissen. Haraway widerspricht dem klassischen Begriff einer objektiven Wissensproduktion, die unabhängig von Perspektiven und Körpern funktioniert. Sie geht davon aus, dass kein*e Wissenschaftler*in positionsfreie, neutrale Wissenschaft betreiben kann. Die scheinbare Objektivität nennt Haraway einen „göttlichen Trick“¹¹, der die Forschenden glauben mache, die Gegenstände ihrer Forschung von außen betrachten zu können, ohne selbst einen Einfluss

¹² Vgl. Haraway 1995, 82.

¹³ ebd.

¹⁴ ebd., 81.

¹⁵ ebd., 87.

¹⁶ ebd.5, 86.

¹⁷ ebd., 84.

¹⁸ ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., 87.

²⁰ ebd., 81.

auf sie zu haben.¹² Haraway betont die Verkörperung jeder Vision, jeder Idee, jeder Forschung. Perspektiven auf die Welt können niemals wertfrei und objektiv sein, da wir alle eine bestimmte Positionierung innerhalb des Gesellschaftssystems haben, das wir beschreiben. Die Machtstrukturen verlaufen demnach nicht nur außerhalb unserer Selbst, sondern durch uns als Akteur*innen hindurch.

Perspektiven auf die Welt können niemals wertfrei und objektiv sein, da wir alle eine bestimmte Positionierung innerhalb des Gesellschaftssystems haben, das wir beschreiben.

Haraway schlägt vor, die Illusion des „göttlichen Trick[s]“¹³ anzuerkennen, um nach einer neuen Objektivität zu suchen. Diese neue Objektivität stellt keinen Absolutheitsanspruch, sie ist nicht universell, nicht frei von Wertung und niemals entkörperert. Mit ihrem Konzept des situierten Wissens setzt sie (natur-)wissenschaftlichen Objektivitätsmythen und radikalem Sozialkonstruktivismus eine verkörperte Objektivität entgegen. Sie zeigt, dass weder Menschen noch Technologien, außerhalb des (kapitalistischen) Machtsystems stehen, das unser Zusammenleben und unsere Entscheidungen beeinflusst. Es gibt kein unabhängiges Wissen, weil keine Perspektive unabhängig ist. Die in den Wissenschaften als neutral geltende Perspektive sei oft die der Herrschenden. Sie seien die einzigen Menschen, die es sich herausnehmen könnten, „alles von nirgendwo aus“¹⁴ zu sehen. Jene „unmarkierte[n]“¹⁵ Körper seien in der Regel *weiß* und männlich gelesen. Allerdings gehe es auf der Suche nach einer neuen Objektivität jenseits des *weißen*, männlich dominierten Blicks nicht darum, ein „fetischisiert[es], vollkommene[s] Subjekt einer oppositionellen Geschichte“¹⁶ zu entwerfen, sondern darum nach den Verbindungen der partialen, situierten Wissen zu suchen. Denn hier, in der „Politik und Epistemologie einer partialen Perspektive“¹⁷, liege die „Möglichkeit nachhaltiger rationaler, objektiver Forschung“¹⁸ verborgen. Die Positionierung ist für Haraway daher „die entscheidende wissensbegründende Praktik“¹⁹, da sie die Verantwortung des*der Forschenden für die Wissensproduktion und die mit ihr verbundenen, machtverleihenden Praktiken in den Fokus rücke.²⁰

²¹ Vgl. Husserl 2009, 64.

²² ebd., 61.

²³ ebd.

²⁴ ebd.

Die Phänomenologie gilt als eine der bedeutendsten philosophischen Strömungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Ihr sind eine Vielzahl von Theoretiker*innen zuzurechnen, die maßgeblich an der Weiterentwicklung der Phänomenologie beteiligt waren. Genannt seien hier nur einige: Max Scheler, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir und Maurice Merleau-Ponty. Edmund Husserl gilt als Begründer der klassischen Phänomenologie, die unter anderem für die genannten Theoretiker*innen grundlegend war. Aus diesem Grund möchte ich Husserls Ansatz kurz erläutern: Husserls Ausgangspunkt ist das Ideal einer reinen, vorurteilsfreien Erkenntnis. Die Methode, die zu dieser Erkenntnis führen soll, nennt Husserl die phänomenologische Reduktion oder epoché.²¹ Epoché (gr. ἐποχή) meint bei Husserl die Enthaltung oder Zurückhaltung des eigenen Urteils. Sie bildet die Grundlage für seine Methode der phänomenologischen Reduktion, die das Erkennen des reinen Wesens der Dinge, der Phänomene ermöglichen soll. Diese Reduktion kann als ein zyklischer Reflexionsprozess begriffen werden, der das Hinterfragen der eigenen „natürlichen Einstellung“²² vorsieht. Die Voraussetzungen für das Gelingen der Reduktion sind ein genaues Beobachten und Beschreiben der eigenen Gedanken und Empfindungen. Ziel ist es nach Husserl, die eigenen Vorurteile, die als „natürliche Einstellung“²³ unsere Perspektive auf die Welt beeinflussen, einzuklammern, sie für den Moment der Beschreibung des Phänomens aus dem Spiel zu nehmen. Zu problematisieren ist bei Husserl, dass er die Einstellung, die er eigentlich kritisch hinterfragen möchte, naturalisiert und die Welt als natürlich vorhanden annimmt. Husserl schreibt in diesem Zusammenhang von einer „immer daseiende[n] Welt“²⁴, die allen Menschen gleichermaßen zugänglich sei. Er geht also von einer geteilten Wirklichkeit aller Menschen aus, die sich lediglich durch die subjektive Perspektive der Individuen auf die Welt unterscheidet.

Die Annahme, dass alle Menschen in ähnlicher Weise wahrnehmen und erleben, findet sich auch in der Idee der leiblichen Ko-Präsenz von Erika Fischer-Lichte wieder, die sich unter anderem auf Husserls und Merleau-Pontys Phänomenologie bezieht. Fischer-Lichte hat mit ihrer Forschung den Begriff der Aufführung in das Zentrum der Analyse von Theater gerückt und gilt als Begründerin der Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliche Methode. Wie Husserl benennt sie zwar die gesellschaftspolitischen Strukturen als Bedingungen für die Verkörperung kultureller Codes, nimmt den historischen Tiefenraum der Strukturen und die machtpolitischen Auswirkungen auf Körper nicht weiter in den Blick. Ihre Idee der verkörperten Perspektive wurde bereits mehrfach kritisiert.

²⁵ Vgl. Weiss 2018, 234.

²⁶ Fanon 1952.

²⁷ Guenther 2020, 12.

²⁸ Vgl. Weiss 2018, 235.

Gibt es vorurteilsfreie Perspektiven und unpolitische Blicke?

Frantz Fanon entwickelt Husserls Theorie weiter und gibt zu bedenken, dass die Wahrnehmung von Individuen bereits von sozialen und politischen Gegebenheiten geprägt sei und es daher kein reines Wesen der Dinge, im Sinne eines natürlichen Wesenskerns, geben könne.²⁵ Sein Ausgangspunkt ist die fortwährende koloniale Unterdrückung Schwarzer Menschen und deren Auswirkungen auf das Verhältnis von Schwarzen und *weißen* Menschen, die er in seinem Werk *Peau noire, masques blancs*²⁶ ausführt. Als studierter Psychiater, Politiker und postkolonialer Theoretiker beschreibt Fanon, wie die Erfahrung der gewaltvollen Unterscheidung in Kolonisierte und Kolonisatoren die menschliche Psyche beeinflusst. Sein Ziel ist es, Möglichkeiten zur Selbstbefreiung Schwarzer Menschen aus der systemischen Unterdrückung aufzuzeigen.

Der Ansatz der kritischen Phänomenologie betrachtet Macht in ihren intersektionalen Verbindungen und begreift die unterschiedlichen menschlichen Erfahrungen immer in Bezug zu diesen Strukturen.

An der Schnittstelle zwischen individuellem Erleben und den gesellschaftspolitischen Machtstrukturen setzt die kritische Phänomenologie an, auf der mein methodischer Zugang fußt. Theoretiker*innen wie Gail Weiss, Lisa Guenther und Sara Ahmed, auf die sich meine Ausführungen beziehen, gründen ihr Denken auf dem Konzept der klassischen Phänomenologie nach Husserl und nehmen die von Fanon formulierte Kritik als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Der Ansatz der kritischen Phänomenologie betrachtet Macht in ihren intersektionalen Verbindungen und begreift die unterschiedlichen menschlichen Erfahrungen immer in Bezug zu diesen Strukturen. Lisa Guenther greift den Begriff der natürlichen Einstellung (engl. *natural attitude*) auf und beschreibt, wie die kritische Phänomenologie mit ihrer Kritik an Husserls Konzept ansetzt:

„Structures like patriarchy, white supremacy, and heteronormativity permeate, organize, and reproduce the natural attitude in ways that go beyond any particular object of thought. These are not things to be seen but rather ways of seeing, and even ways of

²⁹ Vgl. Guenther 2020, 14.

³⁰ Lorde 1984.

making the world that go unnoticed without a sustained practice of critical reflection.“²⁷

Gail Weiss schreibt in diesem Zusammenhang von einer Denaturalisierung der natürlichen Einstellung.²⁸ Es gelte demnach, diejenigen Rassismen zu enttarnen, die Machtssysteme – in diesem Fall Rassismus – normalisieren. Lisa Guenther definiert Phänomenologie als eine Praxis, die das Alltägliche, das subjektiv Erlebte, zum Ausgangspunkt nimmt und dieses in Beziehung zu den Strukturen setzt, die es beeinflussen. Darüber hinaus sei die kritische Phänomenologie eine Möglichkeit, zu verstehen, wie Machtstrukturen persönliches Erleben beeinflussen, wie Macht sich körperlich materialisiere.²⁹ So gesehen, sei kritische Phänomenologie sowohl eine philosophische Praxis als auch eine Möglichkeit, politischen Aktivismus zu betreiben. Die Schwarze US-amerikanische Aktivistin und Schriftstellerin Audre Lorde schreibt in ihrem Essay „Poetry is not a Luxury“³⁰ über die Notwendigkeit des Schreibens für die Befreiung aus rassistischen Unterdrückungsstrukturen. Für Lorde ist Schreiben eine Möglichkeit, verborgene Ressourcen, Wünsche und Träume zu entdecken, die im Kampf gegen Unterdrückung überlebenswichtig sind. Schreiben ist für Lorde außerdem ein Weg, das Unmögliche zu denken und den namenlosen Ungerechtigkeiten einen Namen zu geben, also kann Schreiben auch ein Mittel zur Selbstermächtigung sein. Wenn jede Idee körperlich hervorgebracht, also geboren wird, ist es notwendig über die Produktionsbedingungen wissenschaftlicher Arbeit nachzudenken. Welche Umstände, welche Privilegien führen dazu, dass ich zu dieser

YAËL KOUTOUAN: MACHTSPIELE IM THEATER: RASSISMUS ALS BELIEF SYSTEM, TECTUM 2022.

Die Autorin beschreibt, wie Rassismus als Machtssystem funktioniert. Das besondere Potenzial der Aufführungen sieht sie in der potenziellen Umkehr der von Zuschauer*innen internalisierten rassistischen Denkmuster. Koutouan verfolgt einen kritisch-phänomenologischen Ansatz und verbindet Aufführungsanalyse, Interview und deutsche Kolonialgeschichte mit ihrer eigenen Biografie. Die Autorin macht ihre Positionierung als Schwarze cis-Frau transparent und reflektiert ihre persönlichen Rassismuserfahrungen im Hinblick auf ihr wissenschaftliches Schreiben als einen methodischen Zugang

Zum Buch: <https://www.nomos-shop.de/tectum/titel/machtspiele-im-theater-id-107899/>

³¹ Malzacher 2020, 14.

Zeit, an diesem Ort diese wissenschaftliche Arbeit schreiben kann? Was brauche ich, um zu fühlen, um zu denken, um zu schreiben und um Ideen umzusetzen? Und wessen Worte werden letztlich gehört und anerkannt?

Das gezielte Hinterfragen von Machtstrukturen geht immer mit einer Verunsicherung einher, denn das Hinterfragen von Gewohnheiten bedeutet, sich von angenommenen Sicherheiten zu lösen. Egal auf welche Art und Weise die *weiße* Deutungshoheit enttarnt wird, ob Statuen umgestoßen, gestohlene Objekte zurückgegeben oder Texte, aus dem Curriculum gestrichen werden. Mein Wunsch ist es, dass diese Unsicherheit in ihrer produktiven Kraft nicht übergangen, sondern angenommen und bearbeitet wird. Damit möchte ich nicht ausdrücken, dass sich *weiße* Personen aus der Verantwortung ziehen, sondern einen Raum für gemeinsames Denken und Handeln eröffnen. Anschließend an den Kurator, Autor und Dramaturgen Florian Malzacher verstehe ich das Theater als einen Raum, der auf unterschiedliche Weisen Spiel- und Diskursräume eröffnen kann, wo sich gesamtgesellschaftlich die Fronten verhärten und wenig Dialog möglich scheint.³¹ Ich denke, dass sich der Wunsch nach einem Theater als Diskurs- und Verhandlungsraum nur umsetzen lässt, wenn in den Strukturen der Theaterinstitutionen Räume für situierte Praktiken und Perspektiven geschaffen werden, in denen Theater und Gesellschaft abseits etablierter Machtstrukturen zusammengedacht werden können. Diesen Wunsch habe ich auch für den wissenschaftlichen Bereich und die Institutionen, die Wissen hervorbringen und beanspruchen.

LITERATUR

Ahmed, Sara (2007): „A phenomenology of whiteness.“ In: *Feminist Theory* 8(2), 149–168.

Dies. (2014): „Affect/Emotion. Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed.“ In: *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* 20/2, 97–108.

Fanon, Frantz (1952): *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Guenther, Lisa (2020): „Critical Phenomenology.“ In: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): *50 Concepts for a Critical Phenomenology*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 11–17.

Haraway, Donna (1995): „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.“ In: Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 73–97.

Haraway, Donna (1995): „Wir sind immer mittendrin. Ein Interview mit Donna Haraway.“ In: Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 98–122.

Dies (1988): „Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“ In: Feminist Studies 14, Nr. 3, 575–599.

Husserl, Edmund (2009): Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. [1913]. Hamburg: Meiner Verlag.

Koutouan, Yaël (2022): Machtspiele im Theater. Rassismus als belief system. Baden-Baden: Tectum-Verlag (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft Band 32).

Lorde, Audre (1984): Sister Outsider. Essays and Speeches. Berkeley: Crossing Press/ Random House, 36–40.

Malzacher, Florian (2020): Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute. Berlin: Alexander Verlag.

Recke, Anta Helena (2018): „Uh Baby it's a white world.“ In: Liepsch, Elisa/Warner, Julian/Pees, Matthias (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: transcript Verlag. (Postcolonial Studies 34), 50–58.

Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (2022): „Ist die deutsche Theaterwissenschaft kolonial. Methoden dekolonisieren.“ In: Sharifi, Azadeh/Skwirblies, Lisa (Hg.): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Bielefeld: transcript Verlag.

Weiss, Gail (2018): „Phenomenology and Race (or Racializing Phenomenology).“ In: Taylor, Paul C./Alcoff, Linda M./Anderson, Luvell (Hg.): The Routledge Companion to Philosophy of Race. New York: Routledge, 233–245. Aus: Weiss, Gail/Murphy, Ann V./Salamon, Gayle (Hg.): 50 Concepts for a Critical Phenomenology. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.



Foto: Verena Steinhoff

Yaël Koutouan ist Theaterwissenschaftlerin und untersucht race in zeitgenössischen Theateraufführungen. Sie fragt hierbei, inwieweit Theater dazu beitragen kann, Rassismus als Struktur sichtbar zu machen. Über ihr Forschungsprojekt hinaus setzt sie sich für mehr Diskriminierungssensibilität in Forschung und Lehre ein.

Zugehört

Eine Annäherung an die Komplexität von kultureller Aneignung im Kontext der Musik

Ein Beitrag von Nathalie Feldmann

„Aber denken Sie wirklich, dass Musik als universelle Sprache in unserer Welt funktioniert?“ Nach kurzer Überlegung, markierte mein „Nein“ mit anschließender Diskussion im Vorstellungsgespräch den Start meines Volontariats im Fachbereich Musik des Goethe-Instituts vor knapp drei Jahren in München. Vielleicht hätte auch ein „Ja“ funktioniert, denn wie ich in meinem nachfolgenden Rechercheauftrag zu dekolonialen Fragestellungen in der Musik feststellte, reicht es nicht aus, von *meinem*, *deinem*, *unserem* oder *eurem* Verständnis von Musik zu reden; oder von der kulturellen Zugehörigkeit musikalischen Ausdrucks. Insbesondere jetzt, da der Vorwurf kultureller Aneignung (engl. cultural appropriation) in der Musikwelt erneut Konjunktur hat¹, möchte ich in diesem Text auf die Komplexität dieses Diskurses hinweisen. Musiker*innen, die öffentlich ihr Bedienen an „fremden“ musikalischen Elementen rechtfertigen müssen, treten als Symptome viel tiefer greifender Probleme auf. Denn auf die vermeintliche Flüchtigkeit von Musik und Klang deutend, schafft es die westliche Musikindustrie, sich kritischen Befragungen zu ihren Praktiken noch zu sehr zu entziehen.² Die medial wirksamen Diskussionen polarisieren zwischen musikalischer Aneignung und Wertschätzung; es tritt die vielbeschworene Universalität von Musik als argumentatives Leitmotiv auf. Auch Jens Balzer verweist in seinem Essay „Ethik der Appropriation“ auf ihr dialektisches Wesen: So sei Appropriation „eine schöpferische, kulturstiftende Kraft“³, die jedoch ebenso „in Gewalt- und Ausbeutungsprozesse verstrickt“⁴ sei.

Aus diesem Grund erachte ich es als notwendig, den Fokus darauf zu lenken, dass in den Strukturen der Musikindustrie zwar koloniale Dynamiken reproduziert werden, diese sich aber nicht nur durch den Vorwurf kultureller Aneignung bearbeiten lassen. Zum einen, weil der Prozess kultureller Aneignung impliziert, dass verschiedene Musiken als Kulturgüter verschiedenen, geschlossenen und homogenen Gruppen zugehörig seien, was zu einen essentialistischen Kulturbegriff hinführt. Zum anderen, weil die Musik selbst von gegenseitiger Inspiration, von Improvisationen, Fusionen, Zitaten und Weiterentwicklungen lebt.

¹ Das ZEITmagazin etwa titelt, dass der Reggae-Künstler Tilmann Otto aka. Gentleman „heute nicht mehr so unbee-fangen wie früher“ sei. Vgl. Tilmann Otto in: Chaimowicz/Wahba 2022.

² Anm.: Ich spreche hier von „den“ Praktiken der „westli-chen“ Musikindustrie, um mich i.A. auf ihre Funktionsweise im europäischen und nordameri-kanischen Kontext zu beziehen. Dies soll die Heterogenität derselben Kontexte keineswegs verschleiern.

³ Balzer 2022, S. 18.

⁴ ebd.

⁵ Mischung mehrerer musika-lischer Stile oder Elemente.

⁶ Nach Claude Lévi-Strauss: Aus etwas Bestehenden bzw. zur Verfügung stehenden etwas Neues schaffen.

⁷ Aufbereitung einzelner Ton-spuren, um sie in die bestmög-liche Form zu bringen.

⁸ Komposition oder Aufnahme, die eine bereits existierende Tonaufnahme verwertet.

Wie aber sind Eigentümer*innen von Original, Kopie, Amalgam⁵, Bri-colage⁶, (un)erlaubter Appropriation, Mix⁷ und Sample⁸ zu bestimmen? Darf das Kulturerbe der einen Person der Popsong einer anderen sein?

Zur Dekolonisierung in der Musik

Da eine Beschäftigung mit der Thematik dekolonialer Ansätze in der Musik nur als Dialog – durch gegenseitiges Zuhören – und multiperspektivisch funktionieren kann, will dieser Text als Impuls gelesen werden, der zu einer Sensibilisierung in der Musikarbeit anregen soll; ob auf der künst-lerischen Ebene von musikalischen Projekten und Kooperationen oder im institutionellen Kontext, in der internationalen Programm- oder Förderar-beit. Ich werde verschiedene Stimmen aus dem musikalischen Fachdiskurs aufgreifen, um ein differenzierteres Bild zu den Strukturen der Musikin-dustrie zu zeichnen. Musikolog*innen, Musikethnolog*innen usw. setzen sich mit dekolonialen Fragestellungen in den Bereichen des Ästhetischen, Sozialen oder Ökonomischen von Musik auseinander. Hier konzentriere ich mich auf Letzteres, indem ich auf Fragen nach Eigentum und Besitz, (Be)Nutzung und Zugänglichkeit aus dem Restitutionsdiskurs der mate-riellen Kultur rekurriere und sie im Kontext der Musik bearbeite. Denn bei der Schaffung und (Be)Nutzung von Musik stellen sich ähnliche Fragen. Musik und Klang sind nur so lange flüchtig, bis sie durch Aufnahmen eine physische Gestalt erfahren. Analog zu materiellen Objekten werden sie also zum zeitunabhängig rezipierbaren sowie verwertbaren Objekt.

Wie können westliche Musiker*innen und Produzent*innen traditionelle, nicht-westliche Musiken neu bewerten und verwertbar machen?

Um zu verstehen, wer nun im Recht ist, Musik ökonomisch zu nutzen, hilft ein Blick auf die Entstehung des Copyrights, um sich einer Refle-xion zu Eigentum oder Besitz in der Musik anzunähern. Anschließend werde ich Überlegungen sozialer und ästhetischer Natur aufgreifen: Wie können westliche Musiker*innen und Produzent*innen traditionelle, nicht-westliche Musiken neu bewerten und verwertbar machen? Wel-che Rolle spielt für sie dann das „Authentische“ in einem musikalischen Werk? Wie respektvoll ist ihr Umgang mit dem Original oder der Quelle?

⁹ Vgl. Diederichsen/ Brion 2019, S. 10.

¹⁰ Kretschmer 2019, S. 90.

¹¹ ebd.

¹² ebd., S. 91.

¹³ Vgl. Scherer 2019, S. 8.

Das Copyright-Konzept: Wem gehört die Musik?

Die Idee des aufgeklärten, modernen Subjekts in Europa prägte eine auf das Individuum ausgerichtete Auffassung von Kunst sowie deren Rolle für die Kultur und das Selbstverständnis einer Gesellschaft. Die Grundzüge des Konzepts „Copyright“ entstanden hier, als die Begriffe von geistigem Eigentum, Werk und Urheberrecht sich aus westlichen Wertvorstellungen von individueller Autor*innenschaft und dem Recht auf Privateigentum entwickelten. Zunächst erfolgte dies im 18. Jahrhundert im Rahmen ausschließlicher Veröffentlichungs- und Verwertungsrechte und ab dem 19. Jahrhundert auch in Form von Aufführungsrechten.⁹ Das Urheberrecht gewährt grundsätzlich gesetzlichen Schutz, „wenn einer schöpferischen Idee fester Ausdruck gegeben wird.“¹⁰ Wichtig ist, dass somit nicht die Idee an sich, sondern das Werk geschützt ist – also die Form des geistigen Ausdrucks. Dass diese Art der Differenzierung im Fall der Musik nicht immer leicht zu treffen ist, legt der Urheberrechtsforscher Martin Kretschmer an einem einfachen Beispiel dar: „Eine gepfiffene Melodie ist nicht geschützt, wenn sie nicht aufgenommen wurde“¹¹, also eine physische Form annimmt. Zudem muss ein individueller Charakter der Idee vorhanden sein, welcher sich nicht über künstlerische Qualität definiert, sondern über den Einsatz zeitlicher und handwerklicher Ressourcen der schaffenden Person. Werden diese Bedingungen eingelöst, kann ein Anspruch zur Veröffentlichung, Vervielfältigung und Verbreitung des Werks sowie zur öffentlichen Aufführung und medialer Wiedergabe rechtlich definiert und zugeschrieben werden.¹² Demnach bestimmt das Copyright erst den durch die Musikindustrie verwertbaren Gegenstand¹³, der als physisches Eigentum verkauft bzw. an Dritte rechtlich übertragen werden kann.

„Die Festschreibung von Eigentumsrechten diene als Rechtfertigung für Enteignung, Kolonialisierung, Ausbeutung und Genozid.“

Larisa Kingston Mann 2020, S.279

Die Rechtsethnologin Larisa Kingston Mann erklärt, dass die Festschreibung von Eigentumsrechten Prozesse der Enteignung, Kolonisierung, Ausbeutung und Genozid rechtfertigte. Zudem argumentierten westliche Kolonisateur*innen, dass die Privatisierung produktiver sei – im Gegensatz zu anderen, unproduktiven Lebensweisen – und entwickelten

¹⁴ Vgl. Kingston Mann 2020, S. 279–280.

¹⁵ Vgl. Geyer 2022.

¹⁶ Vgl. World Intellectual Property Organization.

¹⁷ Vgl. Diederichsen/ Brion 2019, S. 17.

damit eine neue Interpretation von Eigentumsrechten, laut Kingston Mann. Zumeist wurden diese an Individuen und nicht an Gruppen oder Kollektive vergeben, so dass viele traditionelle Ausdrucksformen entweder stark eingeschränkt oder letztlich nicht zur Definition des modernen Urheberrechts passten.¹⁴

Die Übertragung dieses originär europäischen Rechtssystems auf internationale Kontexte, stellt auch heute viele nicht-westliche Kulturschaffende vor Hindernisse in der Ausübung ihrer Praxis. Nicht selten werden daher kreative Alternativen gefunden, um neue Wege der Entstehung, Vermarktung und Vertreibung von Musik zu nutzen. So nutzen bspw. einige Produzent*innen des südafrikanischen Amampiano-Genres Messenger-Apps, um ihre Tracks an zahlreiche Zuhörer*innen auszusenden; auch ganz im Bewusstsein darüber, dass diese sie unkontrolliert weiterleiten können und werden. Auch die Livestream-Funktion sozialer Netzwerke wird genutzt, um User*innen unmittelbar in den Produktionsprozess im Studio einzubinden.¹⁵

Die Übertragung des originär europäischen Rechtssystems auf internationale Kontexte, stellt auch heute viele nicht-westliche Kulturschaffende vor Hindernisse in der Ausübung ihrer Praxis.

Komplexer wird es im Fall musikalischer Ausdrucksformen, die nach der World Intellectual Property Organization (WIPO) als Traditional Cultural Expressions (TCE) bewertet werden. Sie werden demnach als dynamische Tradition durch indigene Gemeinschaften getragen, praktiziert und über Generationen weitergegeben.¹⁶ Das europäische Urheberrecht schloss Musikpraktiken dieser Art zunächst aus. Das Erbe indigener Gemeinschaften galt als gemeinfrei, weil sich das Selbstverständnis immaterieller, kollektiver und tradierter Kulturproduktionen den urheberrechtlichen Kriterien entziehe.¹⁷ Heute könnten, laut WIPO, traditionelle kulturelle Ausdrucksformen zumindest unter spezifischen Bedingungen durch existierende Rechtssysteme geschützt werden, wie etwa in Form zeitgenössischer Bearbeitungen (womit an sich ein neues Werk entstünde).

Das schließt allerdings den Schutz jeglicher musikalischer Ausdrücke aus, die als Aufnahmen in kolonialen Tonarchiven gelagert werden. Ähnlich wie

¹⁸ Anm.: Ich sprach darüber mit der brasilianischen Musikerin und Aktivistin Brisa Flow im Rahmen meiner Arbeit am Goethe-Institut.

¹⁹ Vgl. World Intellectual Property Organization.

²⁰ ebd., S. 9. Orig. „by the communities within the nation [...], or by individuals reflecting the expectations of those communities“ (eigene Übersetzung).

²¹ Vgl. beatportal 2020.

²² ebd. Orig.: „deeper, more meditative, and occasionally slower shades of house music“ (eigene Übersetzung)

²³ s. dazu auch: <http://www.solselectas.com/about>.

der viel diskutierte Umgang mit heiligen Statuen oder rituellen Masken in Museumssammlungen, stellen sich auch bei Tonarchiven die Fragen nach Eigentum, Zugang und Berechtigung. In Brasilien etwa kritisieren Vertreter*innen indigener Gemeinschaften die fehlende Eingebundenheit in den Erforschungen dieser Archive und ebenso das Abspielen von Aufnahmen, die schamanische Gesänge wiedergeben. Solche seien nicht für die Ohren jener Wissenschaftler*innen bestimmt, die kein Mitglied einer indigenen Gemeinschaft seien, sich aber damit beschäftigten.¹⁸ 1985 veröffentlichte die WIPO gemeinsam mit der UNESCO ein Kompendium mit „Musterbestimmungen von Rechtsvorschriften für Nationen zum Schutz der Ausdrucksformen von Folklore vor unrechtmäßiger Ausbeutung und anderer schädlicher Handlungen“. ¹⁹ Auffällig ist, dass im Rahmen dieser Bestimmungen das lebendige kulturelle Erbe einer Nation explizit den „Gemeinschaften innerhalb dieser Nation [...] oder Individuen, die die Erwartungen dieser Gemeinschaften spiegeln“²⁰ zugeschrieben wird. Jedoch fehlt es an der Möglichkeit, diese Gemeinschaften genauer differenzieren zu können. Ebenso wird das Spektrum immaterieller Kulturproduktionen sehr allgemein gehalten, bspw. als „folk poetry“, „folk songs“ oder „folk dances“. Somit vermögen die sog. Immaterialgüterrechte weder die Spezifika kultureller Codes und Praktiken noch die Diversität ihrer (individuellen oder kollektiven) Performer*innen zu berücksichtigen.

Die Re-Validierung von Musik: Wer profitiert von wem?

Den Bemühungen zum Schutz traditioneller musikalischer Ausdrucksformen zum Trotz reproduzieren einige westliche Künstler*innen Dynamiken in der Musikindustrie, denen koloniale Logiken unterliegen. Nimmt man z.B. eine Strömung in der Elektronischen Tanzmusik, die 2020 durch den US-amerikanischen Online-Musikdienst Beatport mit „Organic House/Downtempo“ einen Namen und eine Kategorie bekam²¹, so lässt sich ein Wertschöpfungsmodell identifizieren, das in vielen Fällen auf Extraktivismus-ähnlichen Praktiken und westlicher Deutungshoheit beruht. Zur Bekanntgabe des neuen Genres schreibt Beatport in seinem Feed, dass der Trend zu „tieferen, meditativeren und gelegentlich auch langsameren Nuancen der House-Musik“²² in verschiedenen Musikszenen weltweit zu beobachten sei. Daraufhin werden allerdings fast ausschließlich westliche DJs und Labels benannt und zitiert, wie der deutsche Produzent Oliver Koletzki oder Sol Selectas Records aus New York, die sich nach eigenen Angaben auf Deep Tribal Dance Musik spezialisieren, die „folkloristische Klänge und uralte Rhythmen“²³ inkorporiere.

²⁴ 15questions 2021.

Auch dem britischen Produzenten Robin Perkins aka. El Búho gelingt es, Musikstilen aus nicht-westlichen Regionen, wie etwa der lateinamerikanischen Cumbia, eine globale Aufmerksamkeit zu schenken. Dabei wissen die wenigsten vom Entstehungsmoment einer Musik, die eng verwoben mit der Kolonialgeschichte des lateinamerikanischen Kontinents ist. Die perkussionslastige Cumbia ist ursprünglich eine Vermischung diverser afrikanischer, indigener und spanischer Einflüsse aus der Zeit der Kolonisierung des heutigen Kolumbiens, bevor sie in weiteren Regionen des Kontinents aufgegriffen und weiter bearbeitet wurde. So spiegelt sich ein großer Teil lateinamerikanischer bzw. karibischer Geschichte in der Entwicklung dieses Genres wieder. Ebenso aber ist die Cumbia ein transkulturelles Produkt der Verarbeitung von Gewalterfahrungen durch den Kolonialismus. In einem Interview beschreibt Robin Perkins seine musikalische Auseinandersetzung mit der Cumbia als sehr Recherche-intensiv und nah im Austausch mit den lokalen Szenen: „I think when there is an authentic search to understand the context, to value it and transform it or be inspire [sic!] by it you can hear it in the music. We are all guilty of making mistake [sic!] and lazily taking a sample and just sticking it on a beat so you also need to be aware, and careful.“²⁴

Die meisten Versuche einer allgemeingültigen Klärung bleiben auf der diskursiven Ebene zwischen den Privilegien der sich bedienenden Person und der Benachteiligung aller anderen, nicht an der Ausschöpfung Beteiligten.

Er führt fort, dass eine vermeintlich schützende Musealisierung von Klängen in sich widersprüchlich sei. Klar ist, dass Klänge kontinuierliche Bewegungen, Entwicklungen und Veränderungen in der Musik hörbar machen und sich durch Neuinterpretationen speisen. Welche Interpretationen aus dem „Authentischen“ nun entstehen können und vor allem dürfen, ist schwer zu bestimmen; genauso die Bestimmung des Authentischen selbst. Die meisten Versuche einer allgemeingültigen Klärung bleiben auf der diskursiven Ebene zwischen den Privilegien der sich bedienenden Person – egal, wie sensibel oder empathisch ihr Handeln auch sein mag – und der Benachteiligung aller anderen, nicht an der Ausschöpfung Beteiligten.

In seinem Artikel „They Want Our Music But Not the Struggle“ sammelt Gustavo Gómez Stimmen aus der lateinamerikanischen Elektronischen

²⁵ Vgl. Gómez 2020.

Musikszene, die seit Jahrzehnten damit experimentieren, vorkoloniale Musiktraditionen mit zeitgenössischen Klängen zu verschmelzen. Die offizielle Definition von „Organic House“ durch Beatport sei ihnen zufolge zu oberflächlich und grenze an Übergriffigkeit, da in den Entscheidungsprozessen keine lateinamerikanischen Künstler*innen involviert gewesen seien, sondern Labels und Produzent*innen, die mehrheitlich in Europa ansässig sind. Hinzu kommt, dass große, internationale Festivals diese Ungleichbehandlung verschärfen, indem sie lokale Musiker*innen zwar in ihren Ursprungsländern auftreten lassen, Einladungen nach Europa aber ausbleiben. So werden Digital Cumbia, Tribal House, Folktronica, Electro-Ethnic und viele weitere Genres auf den internationalen Bühnen gespielt und gefeiert, nur an Sichtbarkeit und Wertschätzung der originären Szenen mangelt es erheblich.²⁵

Große, internationale Festivals verschärfen die Ungleichbehandlung, indem sie lokale Musiker*innen zwar in ihren Ursprungsländern auftreten lassen, Einladungen nach Europa aber ausbleiben.

So ist es nicht verwunderlich, wenn auch nicht weniger problematisch für Musikszene vor Ort, dass viele Künstler*innen ihren Arbeitsmittelpunkt verlagern, nach Berlin oder in andere Kulturmetropolen. So etwa die peruanischen Tropical-Bass-DJs *Dengue Dengue Dengue!*, die in bunten, künstlerisch-gestalteten Masken die Szenen in Deutschland und europaweit faszinieren und Shows zwischen dem portugiesischen Psytrance-Festival Boom und ihrer Heimatstadt Lima spielen. Ob ihre Tracks von Techno, über psychodelische Cumbia oder sog. Tribal den Quellen anderer musikalischer Arbeiten gerechter werden, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Kulturelle Aneignung oder das Werden zu neuen Traditionen

Ich zweifle weiterhin an der Frage, ob Musik die Funktion universeller Verständigung erfüllen kann oder nicht. Die teilweise stark identitätspolitisch-geprägten Debatten zu kulturellen Aneignungsprozessen werden berechtigterweise geführt, solange durch die westliche Musikindustrie ungleiche Machtverhältnisse aufrechterhalten werden: etwa durch die

²⁶ Anm.: Ein Zusammenschnitt des Konzertabends ist noch auf YouTube zu sehen: <https://youtu.be/054pKr1o8y0>.

²⁷ Wendy M. K. Shaw in: Geisler 2020.

Idee von Eigentum und Copyright eines Stücks (aber nicht unbedingt traditionellen Ausdrucks) oder die einseitige Ausschöpfung und Re-Validierung nicht-westlicher Klänge.

Jenseits dessen wäre es also spannend, verstärkt jene Entwicklungen der musikalischen Kollaboration zu beobachten, die gezielt der Komplexität verschiedener Musiken begegnen, z.B. transtraditioneller Art. Eine in diesem Sinne besondere Konzerterfahrung erlebte ich in Berlin im Rahmen der Outernational-Konzertreihe. Diese hatte ihren Auftakt im Oktober 2020 mit dem Trickster Orchestra, das Musiker*innen verschiedenster Instrumente und Musiktraditionen sowie Live-Electronics vereint, um ein „klingendes Spiegelbild“ der multipluralen Gesellschaft zu sein. Gemeinsam mit Gäst*innen aus dem südasiatischen Raum untersuchte das Solist*innenensemble, wie das Neue in die Welt kommt, angeleitet durch den Titel des Abends „*Disturbing the Universal / DIY*“.²⁶ Begleitet wurde das Projekt von Theoretiker*innen wie Wendy M. K. Shaw. In einem anschließenden Interview stellte diese ganz passend fest: „What happens when we let go of our traditions? We become new ones.“²⁷ Und in der Tat ist es sehr reizvoll, zu überlegen, wie alternative Denk- und Handlungsmodelle sich in Form eines neuen, allumfassenden *Wir* im Dialog verhandeln könnten, ohne dass Differenzen durch eine neue hegemoniale Identität überformt werden.

LITERATUR

15questions (2021): *El Buho About Identity, South American Inspiration and Global Community*, URL: <https://15questions.net/interview/el-buho-about-identity-south-american-inspiration-and-global-community/page-1/>.

Balzer, Jens (2022): *Ethik der Appropriation*. Berlin.

beatportal (2020): *Beatport Launches new Organic House/ Downtempo Genre*, URL: <https://www.beatportal.com/feed-beatportal/beatport-launches-new-organic-house-downtempo-genre/>.

Chaimowicz, Sascha/ Wahba, Annabel (2022): *Gentleman – „Ich wäre heute nicht mehr so unbefangen wie früher“*, URL: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2022/45/gentleman-reggae-musik-jamaika-kulturelle-aneignung>.

Diederichsen, Detlef/ Brion, Lina (2019): *Einführung*, in: Diederichsen, Detlef (Hg.)/ Brion, Lina (Hg.) *100 Jahre Copyright*, Berlin.

Geisler, Philip (2020): *Listening out of Perspective. An interview with Wendy M. K. Shaw*. URL: <https://www.van-outernational.com/shaw-en/>.

Geyer, Ilka (2022): *Amapiano – Der neue Exportschlager aus Südafrika?* URL: <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/programm/sendungen/wdr3-open-multitrack/amapiano-suedafrika-100.html>.

Gómez, Gustavo (2020): *They Want Our Music But Not the Struggle*, URL: <https://groove.de/2020/11/18/they-want-our-music-but-not-the-struggle-the-musicians-forging-a-new-central-american-identity/>.

Kingston Mann, Larisa (2019): *Populärmusik, Copyright und Rude Citizenship in Jamaica*, in: Diederichsen/ Brion, S. 276-293.

Kretschmer, Martin (2019): *Eine Lobby-Geschichte: Reflexionen zur Entwicklung des Urheberrechts*, in: Diederichsen/ Brion, S. 74-99.

Scherer, Bernd (2019): *Vorwort*, in: Diederichsen/ Brion, S. 7-9.

World Intellectual Property Organization: *Traditional Cultural Expressions*, URL: <https://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/docs/1982-folklore-model-provisions.pdf>.



Nathalie Feldmann studierte Kulturmanagement (B.A.), Kulturerbestudien (M.A.) und Empirische Kulturwissenschaft (M.A.). Seit 2020 arbeitet sie im Musikbereich der Goethe-Institut Zentrale in München und koordiniert aktuell den Internationalen Koproduktionsfonds, ein Programm zur Förderung von Kollaborationen in den Bereichen Musik, Tanz, Theater und Performance.

Das transkulturelle Ensemble Colourage

Ein Beitrag von André Uelner

Transkulturelle oder auch transtraditionelle Ensembles wurden in der Klassik-Welt bisher i.d.R. im Rahmen der Kuratierung von Musikfestivals oder Konzerthäusern zusammengestellt bzw. eingekauft, oder entstanden aus der freien Szene heraus. Dass ein solches Ensemble aber aus der Struktur eines TVK-Orchesters¹ heraus gegründet und integraler Bestandteil dessen wird, ist in der deutschsprachigen Berufsorchesterlandschaft hingegen neu – so etwa das Ensemble Colourage an der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz.

Aber was genau bedeutet das?

Für zahlreiche Berufsorchester gehören interkulturelle musikalische Formate mit „orientalischen“² Musiker*innen mittlerweile zum Programmangebot – zumindest punktuell. Dieses Andersdenken über westliche Kunstmusik hinaus, teilweise verbunden mit Aneignung oder sogar einem vollzogenen Perspektivwechsel, geschieht auch aus der Erkenntnis heraus, dass Orchester über solche Formate neue Publika gewinnen könnten. Jedoch ist bereits in der Praxis im engmaschig durchgeplanten Probenalltag zuweilen zu beobachten, dass Proben-traditionen und nicht zuletzt räumliche Anordnung der Musiker*innen bei Proben oftmals zu einem nebeneinander anstatt einem miteinander Musizieren führen. Und so kommt es nur selten zu einem wirklichen Kontakt, geschweige denn einem tiefergehenden gegenseitigen Verständnis unter den diversen Ausführenden. Exemplarisch beschreibt der Bağlama-Spieler Barış Kadem seine Begegnung mit der Orchesterwelt in Projekten aus seiner Sicht: „Wenn ich morgens zur Probe kam, sagte niemand ‚Guten Tag‘ und nach der Proben auch niemand ‚Auf Wiedersehen‘ zu mir.“

¹ TVK: Tarifvertrag für die Musiker*innen in Konzert- und Theaterorchestern.

² Gemeint sind hier Maqam-basierte Musiktraditionen aus der Türkei oder dem Nahen und Mittleren Osten.

So entfalten neben einer alltäglichen Probandienstkultur ein Mix aus Klassismus, Elitismus und kulturellem Rassismus sowie ungleiche Strukturen öffentlicher Kulturförderung nach wie vor ihre abgrenzende Wirkung. Auch führt der Fokus auf die eigene Kuratierung von Kunst ohne Beteiligung von Vertreter*innen nicht-westlicher musikkultureller Bezüge zu ungleichen Machtverhältnissen hinsichtlich der Programminhalte und Narrative in Orchestern, die eine postkoloniale Haltung fortschreibt.

Worin genau liegt also das Besondere von Colourage?

Im Vorfeld stellten wir uns im Herbst 2019 an der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz die Frage, wie wir innerhalb bestehender starrer Orchester-Strukturen künstlerische Innovation durch Diversität erreichen könnten: Diversität in der Denkweise von Musik, von Probenkultur, von Konzertritual und nicht zuletzt personeller Diversität. Ausgehend von dieser Fragestellung gründeten wir im März 2020 gemeinsam mit lokalen Partner*innen, der Popakademie Baden-Württemberg und der Orientalischen Musikakademie Mannheim das transkulturelle Ensemble Colourage. Gemeinsam stellten wir ein gemischtes Ensemble bestehend aus insgesamt neun Musiker*innen zusammen. Dieses sollte sich fortan eigenverantwortlich mit der Frage beschäftigen, wie man westliche klassische Musik mit Maqam-basierten Musiktraditionen verknüpfen könne.

Bevor ich nun weiter inhaltlich auf die Besonderheit der Arbeit dieses Ensembles eingehe, möchte ich Sie als Leser*in zunächst zu einem kleinen Exkurs in den Orchesteralltag einladen. Und ich möchte anerkennen, dass



Foto: Christian Kleiner

Das transkulturelle Ensemble Colourage, mit (v.l.n.r.) Hesham Hamra (Oud), Hanna Mangold (Querflöte), Laila Mahmoud (Kanun), Jonathan Sell (Kontrabass), Youssef Laktina (Percussion), Simon Bernstein (Vibrafon), Jochen Keller (Trompete) und Guillem Selfa Oliver (Bratsche).

³ Vgl. Schmidt 2022.

⁴ Vgl. Lévy 2021.

einige der im Folgenden beschriebenen Herausforderungen für Außenstehende des TVK-Orchesterkosmos zuweilen schwer nachzuvollziehen sein werden. Für Sie mögen beispielsweise prozessorientiertes Arbeiten, Improvisation oder ein impulsgebender Umgang mit Fehlern in ihrer Kunstpraktik völlig selbstverständlich wirken. Und so ist es zum besseren Verständnis sicherlich hilfreich, sich einmal in die Perspektive von Orchestermusiker*innen hinein zu versetzen: Sie ist geprägt von einem über ca. 160 Jahre tradierten engen Kunst- und Kulturverständnis, strengen Hierarchien und ritualisierten Probe- und Konzertkonventionen sowie einer ausbaufähigen Fehlerkultur. Im Dienstalltag etwa ist ein kompositorischer oder improvisatorischer Umgang mit musikalischem Material in der Regel nicht vorgesehen, auch spielt er in der Ausbildung seit Mitte des 19. Jahrhunderts keine Rolle mehr. Die Frage etwa, wie denn die Noten von Beethovens 5. Sinfonie überhaupt erst auf das Notenblatt gelangt sind, stellt sich schlicht nicht. Auch ist es ehrlicherweise nicht wirklich relevant, für wen genau man am Konzertabend seine Musik eigentlich spielt: „Für ‚unser Publikum‘ selbstverständlich!“ Aber wer genau soll das heute sein?³ In letzter Konsequenz zählt einzig die Fähigkeit zur adäquaten Ausführung (auf möglichst gleichbleibendem hohem Niveau) von bereits fertiggestellten Werken eines quasi monolithischen Werkekanons.⁴

Es ist nicht vorgesehen, ausbaufähige Potenziale von Bewerber*innen zu erkunden – es zählt einzig die Leistung im Moment des Probespiels, quasi gleichbedeutend der Reproduktion im Konzertritual.

Als Resultat aus dieser als eher kunsthandwerklich zu beschreibenden Reproduktion von Musik werden bereits in den Orchester-Probespielen für die Besetzung offener Stellen die obligatorischen Orchesterstellen aus dem Werkekanon selbst abgefragt. Ein relatives Novum ist dabei das Erproben weiterer, etwa kommunikativer Kompetenzen in Kammermusikrunden. Sozial- oder Selbstkompetenzen werden hingegen bislang nicht systematisch berücksichtigt. Auch ist nicht vorgesehen, ausbaufähige Potenziale von Bewerber*innen zu erkunden – es zählt einzig die Leistung im Moment des Probespiels, quasi gleichbedeutend der Reproduktion im Konzertritual. Schließlich soll ein neues Orchestermitglied für die nächsten vier Jahrzehnte bis zu seinem altersbedingten Ausscheiden seine Leistung auf möglichst gleichbleibend hohem Niveau – und

⁵ *Junge, aus dem Musikhochschulen nachrückende Kolleg*innen kommen nicht automatisch auch mit einem „jungen Kopf“ in den Orchestern an. Ein Generationenwechsel ist also nicht automatisch auch mit einem neuen Denken verbunden.*

möglichst ohne gesundheitliche Einschränkungen – abrufen können. Der Aufenthalt innerhalb dieser Strukturen von Jugend an prägt die meisten Menschen nachhaltig. So ist auch die Anpassung der Probespielordnung seit Jahren eines der am dicksten zu bohrenden Bretter. In der Folge sehen sich viele Orchestermusiker*innen lediglich als Ausführende und eigenes Engagement entwickelt sich i.d.R. allenfalls außerhalb des Orchesterdienstes.

Der Blick über den Tellerrand hin zu anderen Kunst- und Kultursparten zeigt deutlich, dass Orchester im Umgang mit dem eigenen Werkekanon einen großen Nachholbedarf haben, um wieder gegenwartsfähig zu werden.

Mittlerweile ist die diversitätsbezogene Debatte jedoch auch in der öffentlich geförderten Orchesterlandschaft als Teil der Klassikszene angekommen, mangels Notwendigkeit und Interesse allerdings bislang kaum auf Ebene der ausführenden Musiker*innen. Dennoch setzt sich auch hier langsam die Erkenntnis durch, dass die Arbeit von Orchestern sichtbar an Relevanz verliert und westliche klassische Musik nicht mehr selbstverständlich und hegemonial als universelle Musiksprache gilt, die selbstredend von aller Welt verstanden wird. Angesichts dieser Entwicklung beginnen in unserem Orchester insbesondere die berufserfahreneren Kolleg*innen, zunehmend offener zu formulieren, dass es so wie bisher offenbar nicht weitergehen können.⁵ Zugleich zeigt der Blick über den Tellerrand hin zu anderen Kunst- und Kultursparten wie dem Theater oder weiteren performativen Künsten deutlich, dass Orchester im Umgang mit dem eigenen Werkekanon einen großen Nachholbedarf haben, um wieder gegenwartsfähig zu werden.

Vor diesem Hintergrund ist die Arbeit unseres transkulturellen Ensembles auch für Außenstehende vielleicht einfacher als ein logischer erster, mutmachender und vielleicht sogar beispielgebender Schritt innerhalb eines Berufsorchesters nachzuvollziehen. Innerhalb der Orchesterblase hingegen gilt es, zu verdeutlichen, dass es mit einem solchen Projekt nicht um die „Infragestellung des Abendlandes“, sondern schlicht um eine mittlerweile notwendige Erweiterung von Orchestern als „Klangkörper“ in einer postmigrantischen Gesellschaft geht.

Der Beginn von Colourage

Zu Projektbeginn war die Aufforderung an die sich noch fremden Ensemblemitglieder bewusst einfach gehalten: Musiziert miteinander! Und zwar basisdemokratisch und ohne Vorgaben. Obwohl auch in unserem Orchester zuvor bereits interkulturelle Projekte durchgeführt worden waren, mussten sich die Musiker*innen in den ersten Proben zunächst einmal gegenseitig die jeweiligen Namen und Spielweisen ihrer Instrumente bekanntmachen. Im ersten Zusammenspiel trafen unterschiedliche Tonsysteme sowie notations- und improvisationsbasierte Musiktraditionen aufeinander. In den folgenden Monaten wurden dann auf handwerklicher Ebene die technischen Möglichkeiten einzelner, jeweils noch unbekannter Instrumente erkundet. So mussten auch aus Mangel an Kenntnis von Spielweisen der jeweils ‚anderen‘ Instrumente auf beiden Seiten z.T. eigens Etüden für bislang unübliche Spielweisen für die Umsetzung der eigenen Kompositionen aus dem Ensemble entwickelt werden. Die Musiker*innen begannen somit zwangsläufig, die jeweils eigenen Konventionen und Spielweisen zu hinterfragen.

In der Folge wurden auch gestandene Orchestermitglieder wieder zu Novizen, die sich beispielsweise den Umgang mit Mikrotonalität und asymmetrischer Rhythmik in arabischer und türkischer Musik auseinandersetzen. So bedurfte es für Sie einiger Offenheit und Mutes, verlorengegangene Kompetenzen - auch der eigenen Musikhistorie - wie Einzel- und Ensembleimprovisation wiederzuentdecken. Dieser Mut der Orchestermitglieder, sich auch gegenüber dem restlichen Orchester zu exponieren und damit ihre „Seriosität“ als Künstler*innen aufs Spiel zu



Beide Bilder zeigen das Kanun (deutsch: Gesetz), das Laila Mahmoud im Ensemble Colourage spielt. Das Kanun ist Teil der Instrumentenfamilie der Zither und gehört in seiner arabischen Ausprägung mit seinen mikrotonalen Möglichkeiten zu den komplexesten Instrumenten überhaupt. Weitere Infos dazu unter: <https://www.maqamworld.com/de/instr/qanun.php>.

Fotos: Christian Kleiner (links), André Uelner (rechts)

⁶ Hesham Hamra, Oud:
„Wenn ich eine Spielweise be-
schreiben will, erkläre ich das
Simon Bernstein vor der Probe
und er übersetzt das in ein,
zwei Worten.“

⁷ Die Höhe der öffentlichen
Zuwendungen für die Orienta-
lische Musikakademie (OMM)
beträgt 1 Prozent des Etats der
Staatsphilharmonie. Über die
Akquirierung von Drittmitteln
durch die OMM wird versucht,
zumindest einen gewissen
Ausgleich zu erzielen.

⁸ Vgl. Uelner 2022.

setzen (wir erinnern uns an eine Orchestertradition ohne ausgeprägte Fehlerkultur), kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Schließlich konnte zu diesem Zeitpunkt noch niemand absehen, wohin die Reise mit dem Ensemble führen würde. Die Ensemblemitglieder aus dem türkischen und arabischen Raum lernten hingegen die klaren Organisationsstrukturen im Orchesterbetrieb kennen – und ausdrücklich schätzen. Zudem begannen sie, das elaborierte Vokabular der beschreibenden westlichen Musiksprache zu übernehmen.⁶

Diese hier beschriebene basale und prozessorientierte Arbeitsweise des Ensembles führte und führt weiter zu langwierigen Aushandlungsprozessen. Sie wirken gegenüber einer auf Effektivität getrimmten und ergebnisorientierten Probenstruktur im Orchesterapparat geradezu aufreizend ineffizient. Auf der anderen Seite führt diese Arbeitsweise zu einer gesteigerten Identifikation aller Beteiligten mit „ihrer“ Musik und sie erleben sich nicht mehr nur als Ausführende musikalischer Vorgaben.

Die Arbeitsweise des Ensemble Colourage führt zu einer gesteigerten Identifikation aller Beteiligten mit „ihrer“ Musik und sie erleben sich nicht mehr nur als Ausführende musikalischer Vorgaben.

Der Umgang mit Machtasymmetrien

Auf institutioneller Ebene ist das Projekt als eine Kooperation von Projektpartnern auf Augenhöhe angestrebt. Gleichzeitig wird schon allein anhand der unterschiedlichen Höhe der jeweils öffentlichen Zuwendungen⁷ deutlich, dass sich einer Augenhöhe vor allem durch die Haltung der beteiligten Akteur*innen angenähert werden kann.⁸ Dennoch hat sich in der Praxis gezeigt, dass der Fortbestand des Ensembles organisatorisch, infrastrukturell und finanziell bislang federführend von der Staatsphilharmonie gesichert werden muss. Dies deutet im ersten Augenschein auf eine Machtasymmetrie innerhalb der Kooperation hin, im Umkehrschluss könnte man auch argumentieren, dass wir beginnen, die Ressourcen des Orchesters für nicht-westliche Musiker*innen zugänglich zu machen.

Die Demokratisierung von Deutungshoheit – eine gemeinsame Sprache finden

Wir glauben, dass die Begegnung von Menschen in musikalischen Arbeitsprozessen auf Augenhöhe und mit einem gemeinsamen Ziel ein wirkungsmächtiges Werkzeug ist, um gegenseitige Wertschätzung und Respekt zu schaffen. Seit seinem Beginn agiert das Ensemble Colourage daher basisdemokratisch und ohne musikalische Leitung. Die Arbeit des neunköpfigen Ensembles ist auf Langfristigkeit angelegt und arbeitet bewusst mit einer festen Besetzung. Es hat dabei ausdrücklich Raum, sich organisch entwickeln zu dürfen. Die eigenen Kompositionen werden aus der Praxis und dem Diskurs heraus von den Musizierenden gemeinsam entwickelt. Durch den Freiraum, sich kompositorisch beteiligen zu können, werden Zusammenspiel, Umgang mit musikalischem Material an sich sowie musikalische, soziale und organisatorische Skills entwickelt und gefördert. Da die Musik während der Proben diskursiv komponiert und fortlaufend weiter arrangiert wird, musste für diesen aufwendigen Aushandlungsprozess im Ensemble zwangsläufig eine eigene Proben-sprache entwickelt werden.

Dadurch sich nach und nach das ästhetische Empfinden von Musik verändert, hinterfragen die am Ensemble beteiligten Orchestermusiker*innen zunehmend den Kern des Selbstverständnisses von Orchestern.

Zugleich hat man auch erkannt, dass sich unterschiedliche musikalische Verständnisse dekontextualisiert kulturell und sprachlich nicht 1:1 übersetzen lassen. Diese Diskrepanz wird jedoch zunehmend auch als Ressource begriffen. Durch die Auseinandersetzung mit musikalischem Material aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten, dem Hinterfragen eigener und fremder Praktiken und Traditionen sowie stereotyper Zuschreibungen werden etablierte Strukturen auf beiden Seiten auf die Probe gestellt und erzeugen wiederholt Reibungen. Dadurch sich nach und nach das ästhetische Empfinden von Musik verändert, hinterfragen die am Ensemble beteiligten Orchestermusiker*innen zunehmend den Kern des Selbstverständnisses von Orchestern – nämlich die zuweilen selbst zugeschriebene und hegemoniale Deutungshoheit von (Kunst-) Musik.

Identifikationsstiftende Netzwerke

Über eine auf Langfristigkeit angelegte, prozessorientierte Zusammenarbeit ist ein kulturübergreifendes, lokales Musiker*innen-Netzwerk entstanden: Der Oud-Spieler Hesham Hamra ist Teil der philharmonischen Fußballgruppe. Man trifft sich auch privat, die Flötistin Hanna Mangold beteiligt sich zunehmend an Improvisations-Sessions an der Orientalischen Musikakademie Mannheim.

Durch die bewusste Abkehr von wechselnden Besetzungen im TVK-Apparat soll die Identifikation aller Beteiligten gesteigert werden. Die Musiker*innen erleben sich hierbei stärker als Beteiligte mit ihren jeweils eigenen persönlichen Eigenschaften und Kompetenzen: Das Individuum tritt in den Vordergrund und die jeweiligen Fähigkeiten fließen ressourcenorientiert in das entstehende musikalische Material mit ein. Grundlage dieser prozessorientierten Zusammenarbeit sind der Wille und die Fähigkeit zur kritikfähigen Kommunikation, auch über musik-kulturelle Grenzen hinweg. Als Ergebnis führt diese Arbeitsweise zu einer wesentlich gesteigerten Identifikation aller Beteiligten und mündet in dem simplen Fazit des Percussionisten Youssef Laktina: „Man fühlt sich nicht mehr fremd.“ Und so waren selbst langjährige Orchestermitglieder vor dem ersten öffentlichen Auftritt von Colourage nervös wie lange nicht mehr: „Wie wird dem Publikum „unsere“ Musik wohl gefallen? Diese Authentizität wiederum, hat sich bei den bisherigen Konzerten spürbar auf positive Resonanz der diversen Publika ausgewirkt.

Ein vorläufiger Höhepunkt des Ensembles wird das Zusammenspiel mit dem gesamten Orchester der Staatsphilharmonie in der Saison 2023/24



Fotos: Christian Kleiner



Bild links: Die Oud (deutsch: Holzstreifen) ist Vorläuferin der europäischen Laute und wird im Ensemble Colourage von Hesham Hamra gespielt. Sie findet ihre traditionelle geografische Verbreitung zwischen Griechenland und dem Iran.

Bild rechts: Die Bağlama gehört zu der Familie der Langhalslauten (Saz), im Ensemble Colourage gespielt von Barış Kadem. Sie ist Hauptinstrument des Alevitentums.

⁹ Während einer ersten internen Präsentation kam es zu einer Rückfrage durch einen der freiberuflichen Gastmusiker*innen: „Was soll aus dem Projekt werden und welche Perspektive soll es uns freiberuflichen Musikern bieten? Wie sehr können und wollen wir unsere zeitlichen Ressourcen als Freiberufler daran binden? Wir brauchen Arbeitsverträge, um z.T. unser Bleiberecht verlängern zu können.“

sein. Hierfür wurde der Oud-Spieler Hesham Hamra eigens mit einem Kompositionsauftrag versehen und ein Studienplatz für Komposition an der Mannheimer Musikhochschule vermittelt, um die handwerklichen Möglichkeiten im Umgang mit einem Orchesterapparat kennenzulernen. 2022 wurde das Ensemble Colourage außerdem in die Shortlist des Preises Innovation der Deutschen Orchesterstiftung aufgenommen.

Personalentwicklung und Programmgestaltung für unser Orchester

Seit Januar 2021 hat das Ensemble den Status eines Sonderprojektes verlassen und wurde verstetigt. Die Orchestermusiker*innen dürfen die Proben während ihres regulären Dienstes abhalten. Da der tariflich geregelte Stellenplan der Staatsphilharmonie lediglich westliche Orchesterinstrumente vorsieht, wurde mit den freiberuflichen Musiker*innen langfristige Gastverträge abgeschlossen⁹ und die Arbeit des Ensembles in die allgemeine Dispositionsplanung des Orchesters aufgenommen. Hierbei bedurfte es zuvor auch eines klärenden Abstimmungsprozesses mit dem Künstlerischen Betriebsbüro und der Intendanz bezüglich des Zugriffsrechtes auf den Probesaal des Orchesters. Das Ensemble wurde anschließend als gleichrangig zu den kammermusikalischen Ensembles des Orchesters eingestuft.

Welche Teile der Bevölkerung sind unter Musizierenden aus ihrer jeweiligen Perspektive überhaupt auf der Bühne eines Konzerthauses repräsentiert und wirken dadurch als mögliche Identifikationsfiguren?

Ein wesentliches Learning aus der Zusammenarbeit des Ensembles und der Auseinandersetzung mit „orientalischen“ Musiktraditionen ist die Erkenntnis unterschiedlicher Auslegungen des vorhandenen Berufsbildes

EINBLICKE IN DAS SCHAFFEN DES ENSEMBLE COLOURAGE

Weitere Einblicke in das Schaffen des Ensemble Colourage finden Sie auf [YouTube](#), so etwa das [Musikvideo „Jasmin“](#), und auf [Instagram](#).

Weitere Infos: <https://www.staatsphilharmonie.de/de/Colourage>

¹⁰ Morlang 2021.

¹¹ Anm. d. Red.: Weitere Ideen und Ansätze zur Entwicklung des klassischen Musikbetriebs finden Sie im Interview mit Katharina von Radowitz und Alexander von Nell vom Netzwerk Junge Ohren ab Seite 125.

„Musiker*in“ in verschiedenen Kulturen. Dies führt uns auch zu der Frage der sichtbaren Repräsentanz: Welche Teile der Bevölkerung sind unter Musizierenden aus ihrer jeweiligen Perspektive überhaupt auf der Bühne eines Konzerthauses repräsentiert und wirken dadurch als mögliche Identifikationsfiguren? Die Rückmeldungen aus dem Publikum zeigen uns, dass das Ensemble mit seiner nicht mehr nur internationalen, sondern nun auch diverseren Besetzung¹⁰ beginnt, diese Frage zu beantworten.¹¹

Reiner Henn schrieb nach dem ersten öffentlichen Auftritt des Ensembles am 14.06.21 in seiner Rezension für *Die Rheinpfalz*:

„So hat Musikkultur Zukunft. Sie orientiert sich weg von Gedanken an Perfektion, Werktreue und detaillierte Partitur. Auch ist nicht die interpretatorische Bewertung des einzelnen entscheidend, sondern der Gewinn für die Gemeinschaft – ein Umdenken.“

LITERATUR

Lévy, Fabien (2021): „Wenn das kulturelle Erbe zum Fetisch wird“, in: *Neue Musikzeitung*, Ausgabe: 4/2021 – 70. Jahrgang, <https://www.nmz.de/artikel/wenn-das-kulturelle-erbe-zum-fetisch-wird-0>.

Morlang, Eva (2021): „International ist nicht automatisch divers. Hat der klassische Orchesterbetrieb ein Rassismusproblem?“, in: *Neue Musikzeitung*, Ausgabe: 2/2021 – 70. Jahrgang, <https://www.nmz.de/artikel/international-ist-nicht-automatisch-divers>.

Schmidt, Hannah (2022): „Weg damit!“, in: *VAN-Magazin*, https://van-magazin.de/mag/ivan-fischer-regietheater/?fbclid=IwAR-3LAPtBiVIME_cp-cmXzzgb42NVj7O3ImDmb4XSxRsdFyOt2qt-JreDU_ow.

Uelner, André (2022): „Orchester und partizipative Räume“, in: *Kultur Management Network Magazin* Nr. 167, <https://cdn.kulturmanagement.net/dlf/9d5287b8384290f8ba4d34e48caf4eff1.pdf>.



André Uelner ist Agent für Diversitätsentwicklung an der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Seine Stelle wird gefördert im Programm „360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft“ der Kulturstiftung des Bundes. Er ist ausgebildeter Sänger, Theaterpädagoge und hat den Schwerpunkt seiner Arbeit in den letzten Jahren zunehmend vom performativen Handeln hin zum Kulturmanagement verlagert.

Perspektivwechsel

Von TURN zu TURN2. 10 Jahre künstlerische Zusammenarbeit zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern in der Kulturstiftung des Bundes

Ein Beitrag von Anne Fleckstein und Uta Schnell

Im Jahre 2010 veröffentlichte der kamerunische Historiker und Philosoph Achille Mbembe sein Werk „Ausgang aus der langen Nacht“, in dem er eine „Zirkulation von Welten“ beschreibt. Auf dem afrikanischen Kontinent und in der Welt entstünde eine neue transnationale Kultur, die man als „afropolitan“ bezeichnen könnte.¹ Auch in den Kulturszenen der afrikanischen Metropolen war eine hochdynamische Entwicklung zu beobachten: Neue Kulturorte, Kollektive und Archive entstanden, die experimentelle Formen und neue Perspektiven auf globale Themenfelder sichtbar machten. Im Gegensatz dazu wurde diese Dynamik in Deutschland wenig wahrgenommen. Hier verband man mit dem kulturellen Schaffen auf dem afrikanischen Kontinent vor allem stereotype Vorstellungen von „afrikanischer Kunst“, „afrikanischem Tanz“ oder „afrikanischer Authentizität“.

Diese Diskrepanz veranlasste die Kulturstiftung des Bundes 2012 dazu, den internationalen Schwerpunkt Afrika und damit den Fonds TURN für künstlerische Kooperationen zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern ins Leben zu rufen. Mit der Etablierung von TURN sollten Kultureinrichtungen in Deutschland dazu angeregt werden, die zeitgenössischen Kulturszenen in afrikanischen Ländern in den Blick zu nehmen und ihre internationale Arbeit stärker auf außereuropäische Akteur*innen auszurichten. Die Kulturstiftung des Bundes als Gestalterin und Impulsgeberin für Kulturförderung in Deutschland misst damit bereits seit zehn Jahren dem afrikanischen Kontinent eine besondere Bedeutung für die aktuelle Auseinandersetzung mit globalen Fragestellungen bei, indem sie transkontinentale Projekte und Netzwerke stärkt. Seitdem hat sich einiges getan: Der Diskurs der Gegenwartskünste hat sich zunehmend außereuropäischen Entwicklungen zugewandt und die Aufarbeitung des Kolonialismus ist heute ein Ziel auswärtiger und hiesiger Kulturarbeit. Damit verbunden sind viele öffentlich geförderte Kulturinstitutionen in der Verantwortung, ihre Einbindung in globale kulturelle Zusammenhänge und die eigenen kolonialen Strukturen zu thematisieren. Diskurse über

¹ Achille Mbembe: *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris 2010. (dt.: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Frankfurt M. 2016.)

² „Eine der größten Fragen unserer Zeit ist, wie wir zusammenarbeiten und leben werden.“ Zitiert aus: Kulturstiftung des Bundes: TURN. Eine Webdoku, 2020, <https://webdoku-turn.kulturstiftung-bund.de> (gesehen 20. November 2022).

Klimawandel, Kampf um Ressourcen, digitale Transformation, Migrationsbewegungen und die Folgen kolonialer Herrschaft können nicht ohne Einbindung außereuropäischer Akteur*innen geführt werden. Dabei steht insbesondere das komplexe postkoloniale Beziehungsgeflecht zwischen Europa und Afrika im Zentrum: Die künstlerische Auseinandersetzung mit Themen, Geschichten, Ästhetiken und Wissensformen afrikanischer und afrodiasporischer Kulturen sowie der Aufbau von vertrauensvollen und nachhaltigen Beziehungen bilden wichtige Bausteine in der Bewältigung der globalen Herausforderungen unserer Zeit. Transkontinentaler Austausch in den Kulturszenen erscheint wichtiger denn je.

Um dieser Entwicklung Rechnung zu tragen und die künstlerische Zusammenarbeit mit dem Kontinent weiter auszubauen, wurde der TURN-Fonds 2020 mit dem Programm TURN2 für künstlerische Zusammenarbeit zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern fortgeführt und um die TURN2 Residencies sowie die TURN2 Labs erweitert. TURN und TURN2 verfolgen damit einen langfristigen Ansatz, der bei der kuratorischen und programmatischen Arbeit der Kultureinrichtungen selbst ansetzt und zu einem Perspektivwechsel – eben einem *turn* – beitragen soll: Nicht Europa soll Ausgangspunkt kultureller Reflexion sein, sondern außereuropäische bzw. afrikanische Positionen. Die Kulturstiftung selbst hat dabei in den zehn Jahren Laufzeit eine Entwicklung und einen Lernprozess durchlaufen und folgende Erfahrungen gemacht.

Zusammenarbeit statt Präsentation

Von Anbeginn des TURN-Programms stand die künstlerische Zusammenarbeit im Fokus der geförderten Projekte. Während die Projektanträge der ersten Jahre zunächst stark von einer eurozentrischen Sicht auf den afrikanischen Kontinent geprägt und häufig darauf ausgerichtet waren, „afrikanisches“ Kulturschaffen in Deutschland nur zu präsentieren, änderte sich das mit der Zeit. Die von Expertenjurys getroffene Auswahl der geförderten Projekte zeigte deutlich, dass es bei TURN und TURN2 vielmehr um Projekte gehen sollte, die auf Kooperation und weniger auf Präsentation setzen.

„One of the biggest questions of our time is how to work and how to live together.“

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Kurator²

³ „Wer hat letztendlich die Macht? Wessen Stimme zählt? Alle diese Fragen tauchen auf.“
Zitiert aus: Kulturstiftung des Bundes: TURN. Eine Webdoku, 2020, <https://webdoku-turn.kulturstiftung-bund.de> (gesehen 20. November 2022).

Dies ging einher mit der Erfahrung der ersten Förderprojekte, dass nur die Auseinandersetzung auf der Arbeitsebene das Vertrauen und die Verbindung zwischen den Partner*innen schaffen konnte, die für eine erfolgreiche Durchführung und vor allem für die Kreation von neuen künstlerischen Inhalten erforderlich waren. So verlagerte sich der Schwerpunkt der Projekte auf eine künstlerische Zusammenarbeit, die eine gleichberechtigte Arbeitsbeziehung und transparente Kommunikation zum Ziel hat, stärker von den Themen und Interessen der afrikanischen Partner ausgehen und die sowohl in Deutschland als auch in den afrikanischen Kulturszenen ihre Wirksamkeit entfalten kann.

Erst die gemeinsame kuratorisch-konzeptionelle Entwicklung von Projekten, der intensive Austausch über Zugänge, Themen, Narrative und künstlerische Strategien sowie vor allem die gleichberechtigte Aushandlung von finanziellen und zeitlichen Ressourcen zwischen den Partnern tragen zu einem postkolonialen Perspektivwechsel in Arbeitsweisen, Hierarchien und Haltungen bei. Dabei war früh erkennbar, dass insbesondere Kooperationsprojekte, die auch in den Kulturszenen in den afrikanischen Ländern verankert sind, eine besondere Qualität der Auseinandersetzung, des Erfahrungsaustauschs und des Beziehungsaufbaus aufweisen, die entscheidend für stabile Netzwerke und nachhaltige Partnerschaften ist. Kooperative Projekte haben sich auf diese Weise als wichtiges Format für eine dynamische und nachhaltige Netzworfbildung und Auseinandersetzung mit afrikanischen Partnern etabliert.

Förderung von fairer Zusammenarbeit

In vielen afrikanischen Ländern erhalten weite Teile der Kulturszenen keine oder kaum strukturelle Förderung vor Ort und sind somit von internationalen Geldern abhängig. Kooperationsförderung findet in der Regel im Kontext asymmetrischer öffentlicher Finanzierungsmöglichkeiten und damit in unausgeglichenen Machtstrukturen statt. Wie lässt sich in diesem Kontext eine gleichwertige und faire Zusammenarbeit ermöglichen? Was bedeutet das für die deutschen Partner, aber auch die deutschen Förderinstitutionen?

„Who has the ultimate power? Whose voice matters? All these questions come up.“

Nashilongweshipwe Mushandjaa, Künstler & Performer³

⁴ Kulturstiftung des Bundes: TURN. Eine Webdoku, 2020, <https://webdoku-turn.kulturstiftung-bund.de> (gesehen 20. November 2022).

⁵ Kulturstiftung des Bundes: Empfehlungen zur Förderung von fairer Zusammenarbeit in internationalen Kulturprojekten, 2020, URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/downloads/Anlage-FGS_TURN2-Fonds_Empfehlungen-faire-Zusammenarbeit.pdf (gesehen 20. November 2022).

Von Anbeginn des Programms hat TURN und später TURN2 die kritische Reflexion der Zusammenarbeit in den Projekten, aber auch der Instrumente und Ansätze der eigenen Fördertätigkeit als elementaren Bestandteil seiner Programmaktivitäten verstanden. Im Rahmen von Netzwerktreffen („TURN-Meetings“), Workshop-Reihen und Zukunftswerkstätten mit Expert*innen („Post-TURN“ & „TURN2 Labs“), der Publikationsreihe Chimurenga Chronic oder auch eines interaktiven Webfilms⁴ ist die kritische Auseinandersetzung mit allen Programmteilnehmenden gesucht worden. Ziel war es, die Bedingungen, Herausforderungen und Ziele der Projekte und des Programms stets neu zu hinterfragen und, wenn möglich, anzupassen. Themen wie die Asymmetrie von Macht- und Finanzierungsstrukturen, Formen der Diskriminierung und des Rassismus, die Marginalisierung von sozialen Gruppen oder auch die Kolonialität von Wissenssystemen und Institutionen wurden und werden hier diskutiert und als Teil von gesellschaftlichen und kulturellen Debatten wahrgenommen. Diese Foren tragen maßgeblich dazu bei, die Entwicklung, den Ausbau und die Qualität transkontinentaler Zusammenarbeit voranzubringen. Hier können Kulturschaffende aus afrikanischen Ländern und Europa z.B. gemeinsam zukünftige Handlungs- und Themenfelder identifizieren, weitere Vernetzungs- und Austauschmöglichkeiten sondieren, auf notwendige Veränderungen der Förderstrukturen hinwirken und institutionelle Lernprozesse verhandeln.

Dieser Reflexionsprozess ist auch in die Entwicklung des Programms eingeflossen. So bildeten die Erfahrungen aus der ersten Programmphase TURN (2012 – 2020) in der zweiten Programmphase TURN2 (seit 2020) die Grundlage für die „Empfehlungen zur Förderung von fairer Zusammenarbeit in internationalen Kulturprojekten“. Die Empfehlungen bilden eine Anlage zu den Fördergrundsätzen des TURN2-Fonds und enthalten praktische Hinweise für „fair collaborations“ mit außereuropäischen Partner*innen, deren Arbeitsstrukturen und Finanzierungsmöglichkeiten sich stark von den Kulturszenen in Deutschland unterscheiden.⁵

Kooperationen und Allianzen mit freien und diasporischen Szenen

Projekte von TURN und TURN2 haben sowohl auf bereits bestehende Netzwerke aufbauen können, als auch neue Netzwerke initiiert. Viele deutsche Kulturinstitutionen berichten jedoch über große Hürden und Unsicherheiten, wenn es um die Anbahnung neuer Kontakte in afrikani-

⁶ Zitiert aus: Kulturstiftung des Bundes: TURN. Eine Webdoku, 2020, <https://webdoku-turn.kulturstiftung-bund.de> (gesehen 20. November 2022).

schon Ländern geht. Die Bereitschaft und die Möglichkeiten des künstlerischen und organisatorischen Personals, sich für notwendige vorbereitende Recherchen in ein afrikanisches Land zu begeben und neue kooperative Wege zu gehen, sind im laufenden institutionellen Betrieb eine große organisatorische und finanzielle Herausforderung und meist nicht prioritär. Im Gegensatz dazu fällt es Projektträger*innen aus den freien Szenen in den verschiedenen Sparten oft leichter, ihre zeitlichen und personellen Ressourcen auf eine vorbereitende Recherche und den Aufbau von Kontakten sowie auf neue Formate der Zusammenarbeit mit Kulturschaffenden in afrikanischen Ländern und der Diaspora auszurichten.

„Es war nicht immer einfach. Das ist eigentlich kein Problem. Wenn es immer einfach ist, dann ist auch nichts erreicht.“

Julien McHardy, Kurator⁶

Die besondere Bedeutung der freien Szenen für die nachhaltige Gestaltung von Netzwerken und einer kooperativen Konzeption von Projekten hat TURN früh erkannt und mit TURN2 weiter gefördert. Dabei hat sich auch gezeigt, dass mit der Förderung der freien Szenen in den verschiedenen Sparten auch afrodiasporische und afrodeutsche Künstler*innen stärker eingebunden sind. Das Wissen, die Kompetenzen und künstlerischen Ansätze von Künstler*innen der freien Szenen in Deutschland, den afrikanischen Ländern und den diasporischen Kulturschaffenden sind dabei unersetzlich für eine Transformation der Kulturszenen und -institutionen. Besonders in den letzten Jahren hat sich gezeigt, dass die Bereitschaft zu innovativen experimentellen Ansätzen und die Erschließung neuer Themenfelder sowie das nicht-institutionelle Erfahrungswissen freier Akteur*innen und Künstler*innen eine wichtige Funktion für die weitergehende Dekolonisierung der Kulturinstitutionen hat, bei der Fragen der Selbstermächtigung und Teilhabe von marginalisierten Gesellschaftsgruppen im Zentrum stehen.

Die freien Szenen entfalten somit spartenübergreifend eine transformative Wirkung, wenn es darum geht, neue Formen der Zusammenarbeit experimentell zu erkunden, Netzwerke nachhaltig zu pflegen und zentrale postkoloniale Themen zu identifizieren. Sie ermöglichen einen Wissenstransfer, von dem auch größere Einrichtungen maßgeblich profitieren.

⁷ Zitiert aus: Kulturstiftung des Bundes: TURN. Eine Webdoku, 2020, <https://webdoku-turn.kulturstiftung-bund.de> (gesehen 20. November 2022).

Transkontinentale Projekte: Mehr Ressourcen und Zeit einplanen

Eine weitere wichtige Erkenntnis aus der Förderpraxis mag trivial und selbstverständlich erscheinen, wird aber im Rahmen von Projektförderungen nicht immer angemessen berücksichtigt: Das Gelingen künstlerischer Kooperationen zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern hängt maßgeblich von ausreichend langen Vorbereitungs- und gemeinsamen Konzeptionsphasen ab. Die geförderten Projekte müssen sich in Recherchen vor Ort – sowohl in dem jeweiligen afrikanischen Land als auch in Deutschland – das künstlerisch verantwortliche Personal der jeweiligen Kultureinrichtungen, neues Wissen, Kontakte und Netzwerke erschließen. Die Beteiligten benötigen Zeit, um möglichen Kooperationspartner*innen zu begegnen, sich persönlich kennenzulernen und Vertrauen zu schaffen, das es braucht, um über weite Entfernungen und längere Zeiträume hinweg miteinander zu arbeiten.

„Diese Projekte brauchen vor allem Zeit.“

Sophia Stepf, Regisseurin⁷

Der zentralen Bedeutung von persönlichen Kontakten, einer intensiven Recherche und dem langfristigen Aufbau von Beziehungen für internationale Projekte wurde in der zweiten Programmphase TURN2 mit der Initiierung eines Residencyprogramms für Nachwuchskurator*innen in Berlin, Johannesburg, Nairobi und Lagos Rechnung getragen. Hier konnten sich Kurator*innen zwei bis drei Monate lang der Erkundung von Themen und Partner*innen sowie dem Aufbau von persönlichen Kontakten widmen, ohne sofort ein Ergebnis vorlegen zu müssen.

Kooperationen mit afrikanischen Partner*innen bedürfen darüber hinaus einer aufwändigen administrativen Vorbereitung und sind immer wieder Anpassungen unterworfen, die häufig mit sich verändernden politischen Rahmenbedingungen in den afrikanischen Ländern zusammenhängen. Dieses Erfahrungswissen bezüglich des höheren Aufwandes und der längeren Laufzeiten wurde erst mit der Zeit von den Projektträger*innen bei der Projektkonzeption und Budgetierung berücksichtigt. Entsprechend bedarf es ebenso bei öffentlichen Förderinstitutionen einer größeren Bereitschaft für die Unterstützung von langfristigen und

⁸ „Die Gesprächspartner des afrikanischen Kontinents sind absolut unverzichtbar.“ Zitiert aus: Kulturstiftung des Bundes: TURN. Eine Webdoku, 2020, <https://webdoku-turn.kulturstiftung-bund.de> (gesehen 20. November 2022).

mehrphasigen Partnerschaften, ergebnisoffenen Recherchen, Residencies und, wo möglich, der Vereinfachung von administrativen Regularien und Rechenschaftspflichten.

Bestehende und zukünftige Herausforderungen

Die Förderung internationaler Kooperationen steht vor fortwährenden, aber auch neuen kultur- und förderpolitischen Herausforderungen. Dazu gehören insbesondere die andauernden asymmetrischen Förder- und Machtstrukturen: Wie kann man zukünftig transparenter und fairer mit afrikanischen Partner*innen zusammenarbeiten? Wer hat Zugang zu Fördermitteln? Wer darf wohin reisen? Eine große Herausforderung stellen dabei die verschiedenen nationalen administrativen Rahmenbedingungen der Kulturförderung dar, die sich u.a. in Sprachregelungen, formalen Vorgaben, Visumsbestimmungen und beispielsweise zuwendungsrechtlichen Regelwerken niederschlagen.

„Les interlocuteurs du continent africain sont absolument indispensables.“

Oulimata Gueye, Kuratorin⁸

Eine weitere Herausforderung ist die Vereinbarkeit von ökologischer und sozialer Nachhaltigkeit. Persönliche Begegnungen und gemeinsame Arbeitsphasen bilden die Vertrauensbasis für eine erfolgreiche und sozial nachhaltige Kooperation, während die dafür notwendige Mobilität im Widerspruch zu einer ressourcenschonenden Kulturpolitik stehen kann. Wie lässt sich zukünftig ökologisch, politisch und sozial nachhaltig auf internationaler Ebene zusammenarbeiten? Die Unterstützung von langfristigen Kooperationen sowie die Förderung von Multiplikator*innen sind hierfür erste wichtige Förderinstrumente. Langfristige und fair umgesetzte Projekte führen zu vertrauensbasierten Beziehungen, die wiederum die Mobilität und die Auseinandersetzung miteinander reduzieren. Darüber hinaus sind gezielt diejenigen Akteur*innen zu identifizieren und in ihrer Mobilität zu fördern, die für die Vernetzung und Durchführung von Projekten entscheidende multiplikatorische Funktionen übernehmen.

Mit einem Fördervolumen von 16 Millionen Euro seit 2012 ist TURN bzw. TURN2 zurzeit europaweit eines der größten Förderprogramme für künstlerische Zusammenarbeit mit afrikanischen Ländern. Es hat

bis heute über 120 Projekte und Recherchen in allen Sparten gefördert, internationale Netzwerktreffen und Zukunftswerkstätten organisiert sowie ein Residencyprogramm ins Leben gerufen. Die intensive öffentliche Debatte der letzten Jahre um die Aufarbeitung des Kolonialismus und der eigenen kolonialen Strukturen zeigt ein steigendes Interesse am kulturellen Schaffen auf dem afrikanischen Kontinent und findet ihren Niederschlag zunehmend auch in den programmatischen Ausrichtungen der deutschen Kultureinrichtungen. Für die Gegenwart und Zukunft bleiben somit zwei zentrale Herausforderungen für die Förderung von transkontinentalen Kooperationen: Wie kann eine auf Projekte konzentrierte Kulturförderung dauerhafte kollaborative Verbindungen schaffen? Und: Wie kann man möglichst fair in asymmetrischen Strukturen zusammenarbeiten? So viel ist sicher: Die Förderung von Kooperationen in postkolonialen Kontexten bedarf eines Haltungswechsels, der die Bereitschaft einschließt, Ziele und Positionen grundsätzlich gemeinsam auszuhandeln, die Auseinandersetzung über historische und gegenwärtige Kolonialitäten zu suchen, Spannungen und Konflikte auszuhalten und fair und transparent zu handeln. Nur so können wir, mit Achille Mbembes Worten, die „Zirkulation von Welten“ mitgestalten.



Foto: Anne Martin

Dr. Anne Fleckstein ist Kulturwissenschaftlerin und leitet in der Kulturstiftung des Bundes seit 2015 die Programme TURN und TURN2. Davor war sie Pressesprecherin an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, Referentin für das Bureau du Théâtre et de la Danse und war für das Goethe-Institut tätig. Sie hat über die südafrikanische Wahrheitskommission promoviert.



Uta Schnell studierte angewandte Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation in Hildesheim und London. Seit 2002 entwickelt und konzipiert sie in der Kulturstiftung des Bundes Förderprogramme, neben TURN u.a. Fellowship Internationales Museum, 360° oder Kultur digital. Davor war sie Referentin in der Bundeszentrale für politische Bildung sowie Projektleiterin bei der EXPO 2000.

Postkolonial und weiß zugleich

Kulturprojektförderung (Post)Kolonialismus im ländlichen Raum

Ein Beitrag von Milena Täschner

Wenn ich Freund*innen oder neuen Bekanntschaften davon erzähle, dass ich in Münster für die LWL-Kulturstiftung zum Förderschwerpunkt (Post)Kolonialismus arbeite, blicke ich oft einer gerunzelten Stirn entgegen. Zunächst wäre da die Abkürzung – LWL? Die Erklärung, dass diese für den Landschaftsverband Westfalen-Lippe¹ stünde, trägt oftmals nur bedingt zu einem besseren Verständnis bei. Und dann auch noch das Thema: (Post)Kolonialismus! Was hat das denn mit Münster, geschweige denn Westfalen-Lippe zu tun? Sicher, die Debatte um das Humboldt Forum in Berlin habe man mitbekommen und von der letzten Ausstellung der Benin-Bronzen in Hamburg habe man gehört, aber generell sei der Kolonialismus in Deutschland eben von den Metropolen ausgegangen und da gehöre – mit Verlaub – Westfalen-Lippe doch nicht wirklich dazu. Normalerweise hole ich an dieser Stelle kurz Luft und fange an, von Kolonialismus als historisches Strukturmerkmal mit großer Breitenwirkung, Weißsein im Kulturbetrieb, Machtkritik und der Chance, die (post)koloniale Brille gerade im ländlichen Raum aufzusetzen, zu erzählen. In diesem Artikel will ich all diese Punkte kompakt aufschreiben.

Der Förderschwerpunkt der LWL-Kulturstiftung hat als Ziel, in verschiedenen Kulturveranstaltungen und -angeboten kolonial geprägte Strukturen, Kontinuitäten, Mechanismen und Denkweisen aufzuspüren und ihre Spuren im Alltagsleben aufzuarbeiten, nicht nur in Museums-sammlungen oder Archiven. Fragen nach Machtstrukturen und Privilegien in der Kultur sowie den Umgang damit sollen bewusst in den ländlichen Raum getragen werden. Obwohl die LWL-Kulturstiftung sich im Rahmen des Förderschwerpunkts für 2024 v.a. mit (post)kolonialer Projektförderung beschäftigt, sind viele allgemeine Erkenntnisse anwendbar und relevant in den unterschiedlichsten Kultur- und Kulturmanagementbereichen. Denn die Überlegungen der LWL-Kulturstiftung

¹ Der Landschaftsverband Westfalen-Lippe agiert als Kommunalverband in verschiedenen Bereichen, u.a. in der Kultur. Zum Kulturnetz des LWL zählen u.a. 18 Museen in eigener Trägerschaft. Die LWL-Kulturstiftung stärkt und unterstützt das Netzwerk der Kulturschaffenden, auch und v.a. jenseits des LWL, in Westfalen-Lippe.

² Osterhammel und Jansen 2021: S. 7.

³ Vgl. Appiah 1991.

⁴ Kien Nghi Ha 2015.

zum Förderschwerpunkt umfassen Fragen wie „Wie gehen wir adäquat mit historischen Ungerechtigkeiten um, die die heutigen Strukturen, u.a. im Kulturbereich, weiterhin stark prägen und weiterhin zu Ungleichheit, Schmerz und Benachteiligung führen?“, „Was bedeuten *weiße* Räume im Kulturbetrieb?“, „Was heißt es, Deutungshoheit abzugeben? Ist dies überhaupt möglich?“ Viele Kulturbereiche stoßen v.a. im Rahmen von Diversitätsbestrebungen auf ähnliche Fragen. Als Reaktion auf Fragen wie diese hat die LWL-Kulturstiftung für den Förderschwerpunkt in einem ersten Schritt institutionell einen wissenschaftlichen Beirat einberufen und eingebunden, welcher breite Expertise zum Thema (Post)Kolonialismus bündelt und jeden Förderantrag unabhängig bewertet und ein Votum ausspricht. Weiter wurde im Rahmen des Förderschwerpunkts zusammen mit dem wissenschaftlichen Beirat ein Leitbild entworfen, an dem sich interessierte Projekte orientieren sollen und dessen Umsetzung im Projektantrag Einfluss in die Projektbewertung findet. Das Leitbild umfasst zentrale Punkte für die Projektumsetzung, wie z.B. eine macht- und rassismuskritische Herangehensweise oder multiperspektivische Betrachtungen.

(Post)Kolonialismus – ein kurzer Geschichtsexkurs

Kolonialismus war nicht nur eine historische Epoche unter vielen, aus der man heute nur noch Residuen wie bestimmte Bauten oder Denkmäler vorfinden würde. Vielmehr muss Kolonialismus nicht als abgeschlossene Historie, sondern als „Strukturelement der neueren Geschichte“² verstanden werden, das einen dynamischen und transformativen Charakter hat. In dieser Betrachtungsweise wird ersichtlich, dass im Kolonialismus Gesellschaften, Wirtschaftsweisen und Machtverhältnisse so fundamental verändert wurden, dass dies auch noch die Gegenwart prägt. Der Begriff des Postkolonialismus versucht dieses Verständnis aufzugreifen. Der Philosoph Kwame Anthony Appiah fragt dazu pointiert in einem Essay „Ist das Post- in Postmodern das Post- in Postkolonial?“³ und weist darauf hin, dass postkolonial kein chronologischer Epochenbegriff ist. Vielmehr soll durch die postkoloniale Brille die anhaltende Bedeutung des Kolonialismus für alle beteiligten Bevölkerungsgruppen, Kolonisierte und Kolonisierende gleichermaßen, aufgezeigt und untersucht werden. „Denn in dem Maße, in dem *weiße* Mächte andere ausbeuteten, wurden auch europäische Gesellschaften zu Kolonialgesellschaften, die eine koloniale Kultur und Denkweise ausbildeten.“⁴

Besonders interessant ist es hier, auf Deutschlands Kolonialismus zu schauen. Oftmals wird der deutsche Kolonialismus in öffentlichen Diskursen diminuierend behandelt – das deutsche Kolonialreich habe offiziell ja nur von 1884 bis 1918 gedauert und wäre damit mit Blick auf die Dauer manch anderer europäischer Kolonialreiche schon fast vernachlässigbar. Diese Ansicht zeugt von großer historischer Unschärfe, gingen doch koloniale Bestrebungen in Deutschland seit Beginn des 16. Jahrhunderts v.a. von deutschen Kleinstaaten, lokalen Machthabern und Handelshäusern aus. Auch vor Beginn des ‚offiziellen‘ deutschen Kolonialreichs gründeten sich Kolonialvereine und -gesellschaften in Deutschland und deutsche Kaufleute ‚erwarben‘ verschiedene Gebiete. Nach dem Ende des ‚offiziellen‘ deutschen Kolonialreichs waren zahlreiche deutsche Unternehmen weiterhin involviert im Kolonialismus anderer europäischer Staaten. Dieser kleine und stark vereinfachte Geschichtsexkurs soll nur zeigen, dass die deutsche Beteiligung am europäischen Kolonialismus viel breiter und weitreichender war, als auf den ersten Blick so scheint.

Wo, wenn nicht jenseits der großen Metropolen können (post)koloniale Strukturen in ihrer komplexen Dimension wirklich erfasst werden?

Infolgedessen stellt sich also nun die Frage: Welche koloniale Kultur hat sich in Deutschland gebildet? Und wo? Das Aufsuchen dieser kolonialen Spuren und Kontinuitäten ist zentral im (Post)Kolonialismus. Der Förderschwerpunkt (Post)Kolonialismus der LWL-Kulturstiftung spricht dabei gezielt den ländlichen Kulturbereich an, um auf die breite Wirkung kolonialen Denkens und der historischen Ausbildung einer kolonialen Kultur hinzuweisen. Auf die Frage „Warum (Post)Kolonialismus in Westfalen-Lippe?“ müsste man also eigentlich mit einer Gegenfrage antworten: „Wo, wenn nicht jenseits der großen Metropolen können (post)koloniale Strukturen in ihrer komplexen Dimension wirklich erfasst werden?“ Gerade Westfalen-Lippe als Teil des Königreichs Preußen bildete durch diverse Völkerschauen, umfassende Missionstätigkeit, aber auch privatwirtschaftliche Bestrebungen eine koloniale Kultur aus, die sich heute in vielen Aspekten widerspiegelt. U.a. der weitreichende Rassismus von heute als Erbe des Kolonialismus lässt sich nicht erklären oder verstehen ohne das jahrhundertlange ‚Andersmachen‘ durch eben-

jene Tätigkeiten. Auch Kulturbereiche müssen sich Fragen diesbezüglich stellen: In welche Tradition stehen sie? Welches historische Erbe haben sie zu verantworten?

Kritisches *Weißsein* – von Kartoffeln, Almans und blassen Hauttönen

Ein Augenmerk des Förderschwerpunkts (Post)Kolonialismus der LWL-Kulturstiftung liegt auch auf einer kritischen Reflexion von *Weißsein* im Kulturbetrieb. Was ist dieses kritische *Weißsein*? Wie hängt es mit Postkolonialismus zusammen? Und warum ist es wichtig für postkoloniale Kulturprojekte?

So wie Rassismus als Erbe des Kolonialismus angesehen werden kann, so ist auch *Weißsein* zentral in postkolonialen Überlegungen.

Kritisches *Weißsein* will auf die gesellschaftlichen Realitäten hinweisen, die mit *Weißsein* verbunden sind – z.B. die tiefe Verankerung *weißer* Perspektiven und Meinungen in der Gesellschaft und deren Einfluss auf das gesamte gesellschaftliche Wissens-, Kultur- und Wertesystem. Das Konzept des kritischen *Weißseins* hat keine akademischen Ursprünge. Es ist ein sehr detailliertes, komplexes und psychoanalytisches Lesen von *Weißheit*, *weißen* Privilegien, *weißen* Markern und wie diese in der Gesellschaft performt werden. Dies war v.a. im Kontext der Kolonialzeit relevant und teilweise überlebenswichtig. So wie Rassismus als Erbe des Kolonialismus angesehen werden kann, so ist auch *Weißsein* zentral in postkolonialen Überlegungen. Doch was oder vielmehr wer ist eigentlich *weiß* und wer nicht-*weiß*? Hier bietet sich kein bestimmter *blass-beiger* Hautton als klare Antwort an, sondern vielmehr Folgendes: Es kommt drauf an. Und: Es ist kompliziert. Einen Annäherungsversuch zum Wesen des *Weißseins* liefert die Schwarze Schriftstellerin Toni Morrison in ihrer literaturkritischen Analyse ‚Im Dunkeln spielen‘ von 1992. Dort schreibt sie „Es ist, als hätte ich in ein Aquarium geschaut – [...]; die Burgen am Grund, umgeben von Kieselsteinen und winzigen [...] Wedeln von Grün; das kaum bewegte Wasser, die Partikel von Ausscheidungen und Futter, die stillen Blasen, die an die Oberfläche steigen – und plötzlich sah ich das Aquarium, die Struktur, die dem geordneten Leben, das sie

⁵ Morrison 2019: S. 32.

⁶ ebd., S. 16.

enthält, durchsichtig (und unsichtbar) erlaubt, in der größeren Welt zu existieren.“⁵ Kritisches *Weißsein* bedeutet, diese Struktur zu verstehen (oder erst mal zu sehen), die so unsichtbar und gleichzeitig so wirkmächtig soziale Räume prägt. Hier zeigt sich besonders die Relevanz für Bestrebungen, rassismuskritischer und diskriminierungssensibler im Kulturbereich zu werden. Denn ohne ein Verständnis für *Weißsein* und die Art und Weise, wie *Weißsein* soziale Räume prägt, scheinen Diversitätsbemühungen unvollständig. Letztlich war und ist *Weißsein* ein politischer, ökonomischer und sozialer Prozess der Kategorisierung, über den gesellschaftliche Machtpositionen ausgehandelt werden.

Ohne ein Verständnis für *Weißsein* und die Art und Weise, wie *Weißsein* soziale Räume prägt, scheinen Diversitätsbemühungen unvollständig.

Was die Auseinandersetzung mit *Weißsein* sicherlich verkompliziert, ist, dass es sich hierbei einerseits um ein historisch gewordenes Konstrukt handelt und andererseits um eine gesellschaftliche Realität. Es hört sich zunächst paradox an – es ist konstruiert (also erdacht) und gleichzeitig real. Hier kommt mein beschriebenes Wesen von *Weißsein* ins Spiel: „Es kommt drauf an und es ist kompliziert.“ Denn *Weißsein* ist keine manifeste biologische Identität, sondern eine historisch-gewachsene Kategorie, die latent wirkt und sich damit in vielen Bereichen unterschwellig verankert hat. Zentral für *Weißsein* ist hierbei historisch die Konstruktion des ‚Anderen‘ – dadurch muss *Weißsein* nicht genauer benannt oder definiert werden, was zu seiner Unsichtbarkeit führt. Es gibt allerlei Begrifflichkeit für die ‚Anderen‘: Menschen mit Migrationsgeschichte, BIPOC, Migrakids, Ethnien etc. Es gibt die Black Consciousness Bewegung, Schwarze Kultur und Ethnologische Museen. Wenn man jedoch versucht, Begriffe für *weiße* Menschen zu finden, bedient man sich oft ironisierender Begriffe wie ‚Almans‘ oder ‚Kartoffeln‘. Andere Begriffe erinnern hingegen an rechtsextremes Gedankengut – was ist eine ‚*weiße*‘ Kultur? Gibt es eine „White Consciousness Bewegung“? Welche Gegenstände wären in einem „Museum für *weiße* Kunst“ zu sehen? Toni Morrison fasst die Problematik dieses Suchens nach Worten mit dieser Frage zusammen: „Was bedeutet es, sich in einer vollständig rassifizierten Gesellschaft [...] als nicht rassifiziert und alle anderen als rassifiziert zu bezeichnen?“⁶ Die Verbindung von Kritischem *Weißsein* und Anti-Rassismus ist

besonders zentral. Es ist für *weiße* Menschen wohl durchaus möglich, ein Bewusstsein für Rassismus zu haben, ohne dass dabei die Vorteile des eigenen *Weißseins* reflektiert werden. Fraglich ist dann, ob dies ein effektiver Anti-Rassismus ist. Kritisches *Weißsein* will nicht Sympathie oder Wohlwollen als antirassistische Praxis definieren – vielmehr geht es darum, Verläufe von Rassifizierung und rassistischer Hierarchisierung aufzudecken und diese aufzubrechen. Als kritisch *weiße* Person fragt man sich konstant, inwieweit Rassismus das eigene Leben und Bewusstsein prägt. Aus dieser andauernden selbstkritischen Reflexion können sich dann antirassistische und machtkritische Handlungsoptionen im Kulturbereich ergeben.

Fazit

Es lässt sich feststellen, dass Kulturprojektförderung im ländlichen Raum zum Thema (Post)Kolonialismus auf den ersten Blick ungewöhnlich oder sogar unnötig erscheint. Bei genauerem Blick wird jedoch klar, dass genau diese gezielte Kulturprojektförderung im ländlichen Raum die Chance hat, die Komplexität von (Post)Kolonialismus zu erfassen. Für unser Verständnis von (Post)Kolonialismus bedeutet das: Es betrifft nicht nur einige wenige Teile der Gesellschaft, sondern wir alle leben in einer postkolonialen Welt und sind folglich von diesen Strukturen alle betroffen.

Ich kann nur alle Kulturinstitutionen ermutigen, sich mit (Post)Kolonialismus und *Weißsein* auseinanderzusetzen – in Workshops, im Gespräch, mit Lektüre oder selbstkritischen Überlegungen. Vielleicht auch direkt

KULTURPROJEKTFÖRDERUNG (POST-)KOLONIALISMUS IM LÄNDLICHEN RAUM

Die LWL-Kulturstiftung führt 2024 mit einem Fördervolumen von 1 Millionen Euro einen Förderschwerpunkt (Post-)Kolonialismus durch, bei dem gezielt Kulturprojekte in Westfalen-Lippe gefördert werden, die sich mit (post-)kolonialen Themen beschäftigen. Orientierung für die Projekte bietet ein Leitbild, das ein multiperspektivisches, rassistus- und machtkritisches sowie diskriminierungssensibles Vorgehen vorsieht. Kulturakteur*innen, die in Westfalen-Lippe tätig sind oder Kooperationspartner*innen dort haben, können sich gern am Förderschwerpunkt beteiligen.

Hauptantragsfrist: 28. Februar 2023

Weitere Infos: www.lwl-kulturstiftung.de

mit einem Projekt im Rahmen unseres Förderschwerpunkts? Stellen Sie sich Fragen wie: In welchem Gebäude arbeiten Sie? Wann wurde es erbaut? Wer war daran wie beteiligt? Welche (*weißen*) Machtstrukturen gibt es in Ihrem Kulturbereich? Wie lassen sich diese aufbrechen? Es geht hierbei nicht um Selbstgeißelung oder Absolution, sondern um ein besseres Verständnis für Ungerechtigkeitsstrukturen der aktuellen Zeit und letztlich um einen Schritt hin zu einem besseren Menschheitsverständnis und zu Verhältnissen, in denen sich alle Menschen wohl fühlen und frei und sicher entfalten können. Denn das sind letztlich die besten Bedingungen für Kultur.

LITERATUR

Appiah, Kwame Anthony (1991): "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry* 17, Nr. 2, S. 336–57.

Kien Nghi Ha (2015): Postkolonialismus. In: Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, S. 177–184.

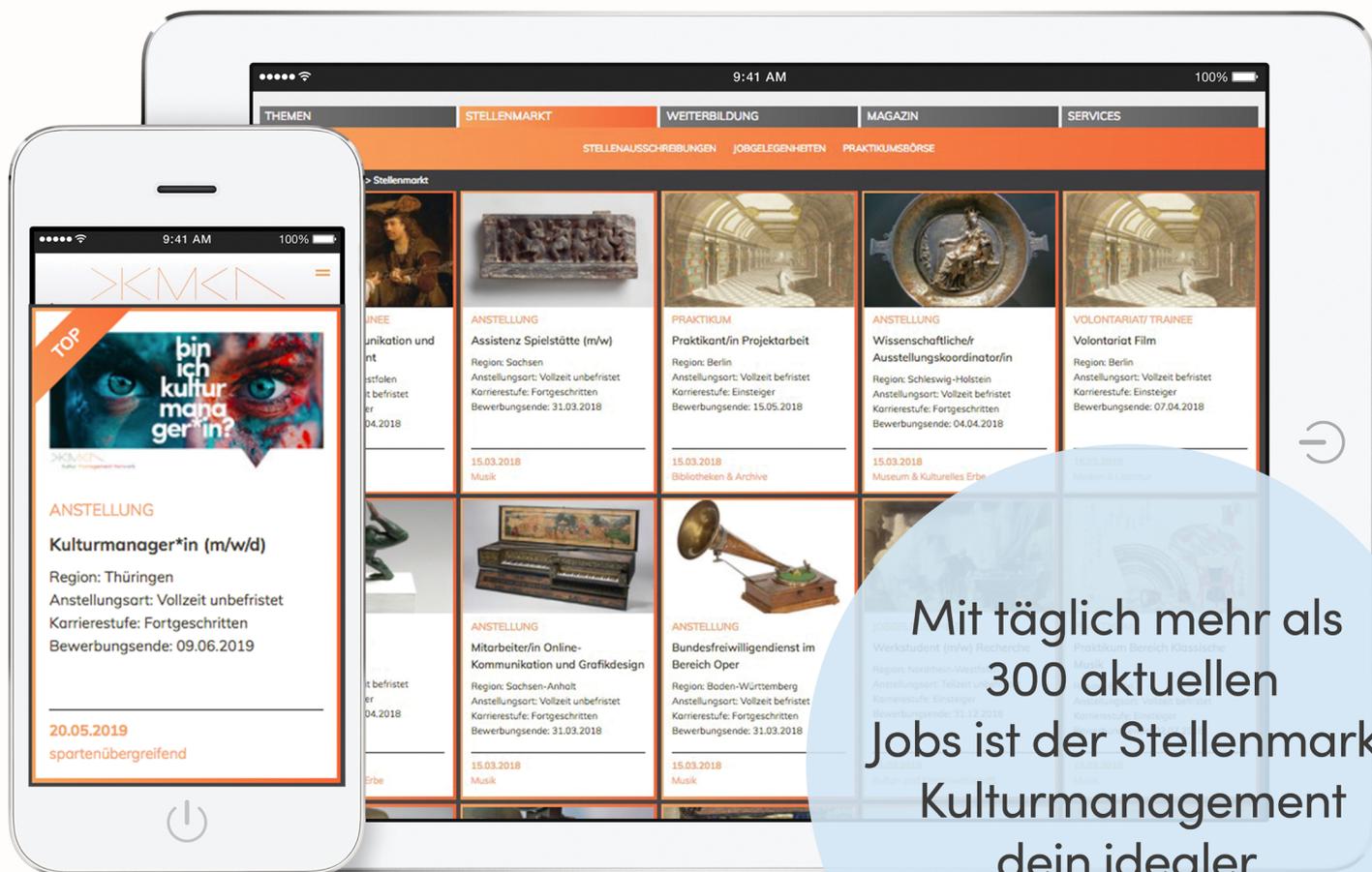
Morrison, Toni (2019): *Im Dunkeln spielen: Weiße Kultur und literarische Imagination*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

Osterhammel, J. & Jansen, J. C. (2021): *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen* (Beck'sche Reihe) (9., vollständig überarbeitete und aktualisierte). C.H.Beck.



Milena Täschner, 1997 geboren, hat ‚Kultur und Kolonialismus‘ und ‚Internationale Beziehungen‘ in Galway und Dresden studiert. Für die LWL-Kulturstiftung des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) arbeitet sie zum Förderschwerpunkt (Post)Kolonialismus, der 2024 das Thema mit vielen Kulturprojekten in Westfalen-Lippe bearbeiten möchte. Postkolonialismus und ihr eigenes Weißsein beschäftigt sie seit vielen Jahren auf wissenschaftlicher, persönlicher und kulturpolitischer Ebene.

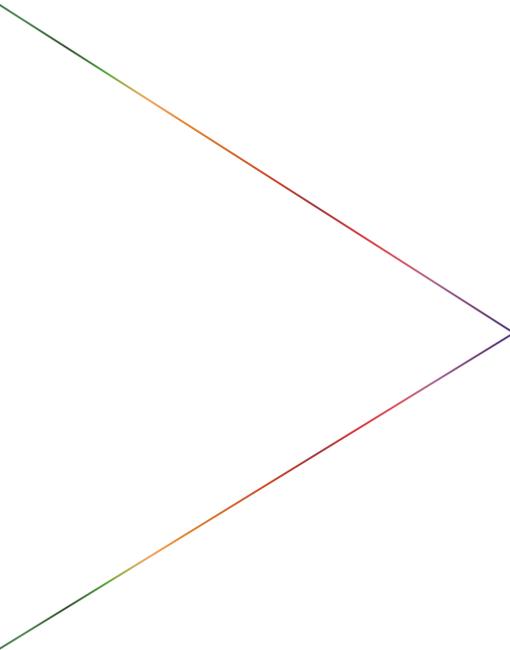
Job finden und für die Zukunft vorsorgen



Erfolgreiche Zusammenarbeit mit Mäzen*innen

Kreative Ansätze für strukturiertes Arbeiten in der Praxis

Ein Beitrag von Elisa Bortoluzzi Dubach



Zuwendungen aus privater Hand sind gefragter denn je. Statt ein Standardgesuch an die erstbeste Adresse zu senden, muss man Motive und Interessen möglicher Partner*innen ermitteln. Ein validiertes 7-Punkte-Programm macht die Suche nach Mäzen*innen und anschließende Pflege der Beziehung zum nachhaltigen Erfolg.

Wenn die Zusammenarbeit mit Mäzen*innen gelingen soll, genügt es nicht, das eigene Projekt in möglichst gutem Licht erscheinen zu lassen. Man muss auch die andere Seite der angestrebten Beziehung kennen. Es braucht also fundierte Kenntnis darüber, was Mäzen*innen überhaupt sind (oder nicht sind), welche Überlegungen und Anliegen ihre jeweiligen Entscheidungen beeinflussen, wie man dementsprechend die Beziehung zu Mäzen*innen aufbaut, und wie man sie pflegt.

Eingehende Antworten auf all diese Fragen finden sich in meinem Leitfaden für die Zusammenarbeit mit Mäzen*innen und Philanthrop*innen, der jüngst unter dem Titel „Großzügigkeit im Dialog“ auf Deutsch erschienen ist (mit Chiara Tinonin). Dort führe ich aus, warum es ein entscheidender Fehler wäre, die Suche nach Geldgeber*innen und die spätere Zusammenarbeit als rein technisch-rationalen Vorgang zu begreifen. Vielmehr muss man sich auch mit der Person des jeweiligen Mäzens selbst auseinandersetzen: mit ihren Mentalitäten, der jeweiligen Art zu denken, mit den möglichen Motiven. Erst wenn man sein Gegenüber in all diesen Hinsichten erfasst hat, kann man eine erfolgreiche und nachhaltige Beziehung aufbauen. Denn mit Mäzen*innen zusammenzuarbeiten, bedeutet nicht nur, gütige Wohltäter*innen an seiner Seite zu haben, sondern vor allem Partner*innen. Daher zunächst einige psychologische Überlegungen.

Wie Mäzen*innen ticken

Spenden bedeutet aus Sicht der jeweiligen Spender*innen nicht nur, einen guten Zweck zu unterstützen. Es bedeutet in der Regel auch: Menschen zu mögen, auf sie zu setzen, und deshalb in sie zu investieren und sie zu fördern. Mäzen*innen sind also inzwischen weit entfernt davon, ihre Nächstenliebe einfach unbekannte Empfänger*innen spüren zu lassen. Stattdessen legen sie zunehmend Wert auf Nachhaltigkeit von Projekten und Professionalität im Handeln der Projektbetreiber*innen.

Mäzen*innen wollen in ihren jeweiligen Projekt Sinn, Bedeutung und positive Emotionen erleben. Sie wollen teilhaben am Erlebnis, sich persönlich einbringen und Einfluss nehmen, damit ihre Visionen Wirklichkeit werden können. Dies ist übrigens oft auch dann der Fall, wenn Mäzen*innen beschließen, nicht nach außen aufzutreten. Sie wollen trotzdem – hinter den Kulissen – ein wesentlicher Bestandteil des Erfolgs des Projektes oder der Initiative sein. Emotionen und Leidenschaft spielen also eine überragende Rolle. Es ist wie in der Liebe: Zwischen den Mäzen*innen und ihren Projekten muss es funken.

Mäzen*innen wollen teilhaben am Erlebnis, sich persönlich einbringen und Einfluss nehmen, damit ihre Visionen Wirklichkeit werden können.

Neben dem Verständnis für die subjektiven Beweggründe der Mäzen*innen ist es ebenso wichtig, miteinander Überlegungen und Gedanken zu teilen und eine gemeinsame Vision zu entwickeln. Dies sollte noch vor der Kostenanalyse und den Benefits eines Engagements relevant werden. Denn Wünsche, Herausforderungen und persönliches Engagement sind in diesem Sinne oft wichtiger als die finanziellen Ressourcen, die schließlich zur Umsetzung eines Vorhabens notwendig sind.

Innere Motivation und äußere Bedingungen kennen

Ein Fehler wäre es, Spenden nur als eine großzügige, altruistische und für die Gesellschaft positive Handlung zu begreifen. Man sollte wissen, dass die Spende auch etwas mit den jeweiligen Spender*innen macht: Sie löst grundsätzlich ein Wohlgefühl aus, wie Wissenschaftler*innen unlängst nachge-

¹ s. Literaturhinweise im Kasten.

wiesen haben. Den Ergebnissen der neurobiologischen Forschung zufolge wird Philanthropie künftig verstärkt auf partizipatorischer Freude basieren – auf der Freude an der Freude also, die man anderen bereitet; auf dem Wohlbefinden, das man für die Menschen erzeugt, die davon profitieren. Der Akt des Schenkens führt die Philanthrop*innen zu dem, was ich „solidarische Selbstverwirklichung“ nenne. Darunter verstehe ich, sich bewusst zu sein, dass man sich unmöglich aus sich selbst heraus verwirklichen kann.

Die Motivationen, die hinter philanthropischen Engagements stehen, können ausgesprochen komplex sein, und sind oft nicht direkt erkennbar. Und doch sind sie der Motor einer philanthropischen Beziehung. Hinter dem Bedürfnis, einen substanziellen Beitrag zur Schaffung eines Kunstwerks zu leisten oder den Wohlstand und Nutzen für die Gesellschaft zu mehren, verbergen sich oft auch ganz persönliche Bedürfnisse: Manche möchten zum Beispiel den inneren Frieden finden, indem sie das Leiden Dritter zu lindern helfen, z.B. durch eine substantielle Unterstützung von bedürftigen Kulturschaffenden, durch die Förderung der Integration aus Kriegsgebiete geflüchteten Musiker*innen usw. Manche wollen ihr Selbstwertgefühl stärken, indem sie sich einem Bereich aktiv zuwenden, den sie vielleicht in der Jugend vernachlässigten. Weitere Motivationen können sein: sich wieder als Protagonist*in des eigenen Lebens zu fühlen; der eigenen Existenz wieder einen Sinn geben; vermehrt gesellschaftliche Anerkennung zu finden.

Die Motivationen, die hinter philanthropischen Engagements stehen, können ausgesprochen komplex sein, und sind oft nicht direkt erkennbar.

Abgesehen von diesen individuellen Beweggründen, als Mäzen*in tätig zu werden, folgen Mäzen*innen grundsätzlich den allgemeinen Mustern menschlichen Strebens: allen voran dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit, Anerkennung und Selbstverwirklichung. Nicht zu unterschätzen sind jedoch auch Engagements, die bewusst Einfluss und Veränderung in der Gesellschaft anstreben. Vor allem da, wo zum Beispiel Politik und Administration langsam oder ineffizient agieren, schnelle Lösungen unmöglich machen oder öffentliche Mittel nicht ausreichen, um nachhaltige Lösungen zu verwirklichen.¹

Finanz- und Wirtschaftskrisen zum Beispiel haben wichtige Rahmenbedingungen für das Fundraising und die Entwicklung von kulturellen und

² Hodge 2016: 225ff.

sozialen Projekten verändert. Ebenso haben Lücken in den kommunalen oder staatlichen Haushalten den Bedarf an privater Unterstützung massiv ansteigen lassen. Zugleich sind private Geldgeber*innen zunehmend bereit, in die Bresche zu springen und auch Investitionen zugunsten des Gemeinwesens zu leisten.

Parallel dazu hat die schon erwähnte Professionalisierung des Mäzenatentums eingesetzt, durch die sich die Wirkung philanthropischer Aktivitäten verbessert. Sie bringt auch neue Organisationsformen (z.B. Benefit Corporations) hervor. Ebenso lässt sich die Wirkung von Projekten oder die Bündelung einzelner Initiativen zu gemeinsamen Aktionen durchaus messen.

Verschiedene Instrumente zur Beschaffung von Mitteln zu diversifizieren und zu integrieren, spielen schon jetzt eine gewisse Rolle, wenn es darum geht, in der Gesellschaft des neuen Jahrtausends Solidarität zu organisieren. Crowdfunding zum Beispiel hat sich zu einem viel genutzten Weg entwickelt. Derweil verändert sich das individuelle Mäzenatentum umfassend.

Die Beziehung mit Mäzen*innen herstellen

Eine gute Idee allein reicht nicht aus, um das Interesse von Mäzen*innen zu wecken. Um eine Idee in ein konkretes Projekt umzusetzen, braucht es entsprechende Pläne und eine ausführliche Dokumentation der einzelnen Schritte. Wer eine Fundraising-Strategie entwickelt, sollte bereits Vorschläge einarbeiten, wie weitere Mäzen*innen oder Geldgeber*innen einbezogen werden können.

Die Finanzierungsstrategie sollte diversifiziert sein und nach einer Methodologie ausgearbeitet werden, die als Move Management bekannt geworden ist.² Sie ist inzwischen gründlich getestet und in einer Reihe von konkreten Schritten kodifiziert worden. In „Großzügigkeit im Dialog“ wird das Move Management ausführlich erklärt, veranschaulicht und mit Checklisten für das eigene Projekt handhabbar gemacht.

Dieser Methode zufolge verläuft der Prozess zur Auswahl möglicher Mäzen*innen in sieben Schritten:

1. Die potentiellen Förderer*innen identifizieren;
2. diese nach Möglichkeiten und Rahmenbedingungen bewerten;
3. diese priorisieren;

³ Haibach, Uekermann 2021.

4. eine individualisierte Strategie planen und vorbereiten;
5. die potentiellen Philanthrop*innen motivieren und einbeziehen;
6. das Spendengesuch stellen;
7. für die Spende danken und den Spender*innen über die Verwendung informieren.

Dieses Vorgehen³ empfiehlt sich für Großgönner*innen. Für Mäzen*innen wird es individualisiert und den Gegebenheiten angepasst. Je nach Organisation, Terminsituation und Projekt werden andere Schwerpunkte gesetzt. Es hat sich bewährt, flexibel zu bleiben. Große Mäzen*innen können ein Projekt zunächst mit einer kleinen Spende unterstützen und erst später größere Investitionen tätigen.

Wer eine Aktion zum Sammeln von Spendengeldern plant, sollte sich bewusst sein, dass einige weitere Punkte unbedingt zu beachten sind, damit die Aktion gelingt und das Engagement und die investierte Energie nicht verpuffen. Dazu gehört unter anderem, die Verfügbarkeit von Informationen über Geldgeber*innen und Projekte sicherzustellen und auch die Glaubwürdigkeit und Reputation der Organisation und ihrer Vertreter*innen zu überprüfen.

Die jeweils richtigen Mäzen*innen zu identifizieren, ist ein Schritt, für den man sich auch die eigene Ausgangslage und Zielsetzungen erneut bewusst machen sollte. So sollten die Mäzen*innen etwa die projektspezifischen Interessen verfolgen, um ein bestimmtes Projekt zum Erfolg zu bringen.

ELISA BORTOLUZZI DUBACH, CHIARA TINONIN (2022): GROSSZÜGIGKEIT IM DIALOG DER LEITFADEN FÜR DIE ZUSAMMENARBEIT MIT MÄZENEN UND PHILANTHROPEN, HAUPT VERLAG.

Dieser Leitfaden liefert unter dem Titel „Großzügigkeit im Dialog“ eingehende Antworten auf die Fragen zur Zusammenarbeit mit Mäzen*innen und Philanthrop*innen. Die beiden Autorinnen Elisa Bortoluzzi Dubach und Chiara Tinonin zeigen zudem, dass sich Wirkung von Projekten oder die Bündelung einzelner Initiativen zu gemeinsamen Aktionen durchaus messen lässt. Ebenso wird das Move Management ausführlich erklärt, veranschaulicht und mit Checklisten für das eigene Projekt handhabbar gemacht.

Zum Buch: <https://www.haupt.ch/buecher/soziales-wirtschaft/grosszuegigkeit-im-dialog.html>.

Die Beziehung zu den Mäzen*innen pflegen

Ist ein erstes Projekt entschieden und finanziert, ist die Angelegenheit noch lange nicht beendet. Die Beziehung mit dem Mäzen*innen muss gepflegt und vertieft werden. Das bedeutet, die Erinnerung an den Akt des Spendens und die damit zusammenhängenden positiven Emotionen wach zu halten – an die Freude des Gebens; die Befriedigung, sein Geld in eine für Dritte nützliche Aktivität investiert zu haben; an den Stolz, Anerkennung zu erfahren und als Philanthrop*in geliebt zu werden. Besonders deutlich werden diese Effekte z.B. bei der Verleihung von Preisen für herausragende Leistungen oder bei Projekten für Stipendien, wenn Absolvent*innen ihre Ausbildungen erfolgreich abgeschlossen haben.

Organisationen suchen Mäzen*innen, die im Wesentlichen dieselben Interessen, Werte und Anliegen vertreten. Die Realisierung eines Projektes ist deshalb ein Weg, der gemeinsam gegangen wird und der im Idealfall zu einer umfassenden Partnerschaft führt. Es ist eine Reise, auf der sich die jeweiligen Mäzen*innen stets begleitet, informiert und unterstützt fühlen möchte.

LITERATUR

Andreoni, J. / Brown, E. / Rischall, I. (2003): Charitable giving by married couples: Who decides and why does it matter?, in: *The Journal of Human Resources*, 38 (1), S. 111 ff., Madison, WI, The University of Wisconsin Press, Journals Division.

Barclays in association with Ledbury Research (2010): Global Giving: The Culture of Philanthropy, Barclays Wealth white paper, <https://wealth.barclays.com/en_gb/home/research/research-centre/white-papers/global-giving-the-culture-of-philanthropy0.html> besucht am: 20.11.2017.

Bekkers, R. (2007): Measuring altruistic behavior in surveys: The all-or-nothing dictator game, *Survey Research Methods*, 1 (3), 139 ff., Konstanz, University of Konstanz.

Ders. (2005): Charity begins at home: How socialization experiences influence giving and volunteering, Paper prepared for the 34th Arnova Annual Conference, Washington DC, November 17-20, 2005, <<https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/10720>> besucht am: 30.11.2017.

Bekkers, R., Wiepking, P. (2010): Does who decides really matter? Causes and consequences of personal financial management in the case of larger and structural charitable donations, *Voluntas*, 2010, 21, S. 240 ff., Springer US.

Dies. (2011): A literature review of empirical studies of philanthropy: eight mechanisms that drive charitable giving, in: *Non-profit and Voluntary Sector Quarterly*, 40 (5), S. 924 ff., United States Sage Publications.

Haibach M., Uekermann J. (2021): Großspenden-Fundraising – Wege zu mehr Philanthropie. Grundlagen, Strategien und praktische Umsetzung, 2., neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Edition Fundraising Magazin, Dresden.

Hodge, J. M. (2016): Major Gifts, in: Tempel, Eugene, R. / Seiler, Timothy L. / Bulingame, Dwight F., *Achieving Excellence in Fundraising*, 4. Aufl., S. 225 ff., New Jersey, Wiley.

Mesch, D., Pactor, A.: verschiedene Beiträge, <<https://philanthropy.iupui.edu/research/research-publications/index.html>> (besucht am: 29.11.2017).

Wiepking, P., Einolf, C. (2011): Cross-national gender differences in giving: An international perspective, Paper presented at the 22nd Annual Symposium of the Center on Philanthropy at Indiana University, Chicago.

Wilhelm, M. O., Bekkers, R. (2010): Helping behavior, dispositional empathic concern, and principle of care, *Social Psychology Quarterly*, 73 (1), S. 11 ff., Washington, DC, American Sociological Association.



Dr. Dr. Elisa Bortoluzzi Dubach ist Beraterin für Sponsoring, Stiftungen und Mäzenatentum und Dozentin an internationalen Universitäten und Fachhochschulen. Sie verfasste zahlreiche Fachbeiträge in Zeitungen, Zeitschriften und Kompendien. Sie ist Autorin verschiedener Bücher im Bereich Sponsoring und Philanthropie. Zudem ist sie Mitglied verschiedener nationaler und internationaler Berufsverbände. Weitere Infos: www.elisabortoluzzi.com.

Anzeige

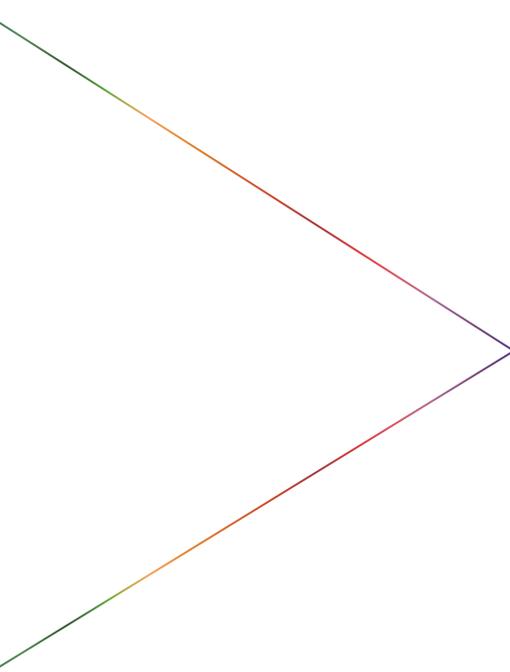
**JETZT NEUE KUND*INNEN FINDEN
UND UMSATZ STEIGERN**
mit unserem Firmenverzeichnis

KMKIN
Kultur Management Network

Lessons Learned aus der Weiter- bildungspraxis

Wie KUBUZZ Künstler*innen und Kulturschaffende unterstützt

Ein Beitrag von Johannes Maria Gerlitz, Zora Luhnau und Elisabeth Strobel



In den Jahren 2020 und 2021 konnten viele freischaffende Künstler*innen ihren Beruf durch die Auswirkungen der Pandemie nicht mehr oder nur eingeschränkt ausüben: Aufträge und Auftritte wurden auf unbestimmte Zeit verschoben oder abgesagt. Die verschlechterte Einkommenssituation gefährdete dadurch schnell die finanzielle und damit auch die künstlerische Existenz der Solo-Selbstständigen. Um die Berufsperspektiven von freischaffende Künstler*innen und Kulturschaffenden künftig zu verbessern und den Austausch untereinander zu fördern, startete im Juli 2021 in Baden-Württemberg mit KUBUZZ¹ ein kostenfreies Weiterbildungs- und Coachingprogramm mit dem Ziel, die Managementkompetenzen der Zielgruppe zu stärken. Gleichzeitig sollte das Bewusstsein gesteigert werden, dass eine erfolgreiche Selbstständigkeit als Künstler*in eine unternehmerische Haltung voraussetzt.

Am 14. November 2022 wurde mit der Veranstaltung „Einblick – Weitblick – Ausblick“ in Stuttgart, gemeinsam mit dem Projektteam von KuLO² der offizielle Schlusspunkt für die Pilotphase des Projekts KUBUZZ gesetzt. Diesem Dreiklang folgend, soll in diesem Beitrag zunächst ein Einblick in die 1,5 Jahre des Projekts gegeben werden. Mit einem Weitblick werden die Erfahrungen der Teilnehmenden und des Team aufgezeigt und in einem Ausblick wird abschließend dargelegt, wie die Motivation für Veränderungen aufrechterhalten oder verstärkt werden kann.

Die Basis für die Konzeption des KUBUZZ-Programms waren die Ergebnisse einer eigens mit der Zielgruppe durchgeführte Bedarfsanalyse.³ Das daraus entwickelte Programmangebot enthielt vier Bausteine:

¹ KUBUZZ steht für Kultur Business Zukunft – Support für Künstler*innen. Initialzündung für das Projekt war das Förderprogramm REACT-EU des Europäischen Sozialfonds zur Abfederung der wirtschaftlichen und sozialen Folgen der Covid-19-Pandemie. Dem Institut für Kulturmanagement der PH Ludwigsburg wurde die Projektleitung übertragen, die Dr. Petra Schneidewind (Leiterin des Kontaktstudiums) übernahm.

² KuLO steht für Kunst- und Kultureinrichtungen als lernende Organisationen; KuLO wurde ebenso durch das Förderprogramm REACT-EU finanziert. Mehr Infos unter <https://kulo.info/>.

³ vgl. Kultur Management Network Magazin Nr. 164: Freischaffender Kulturbetrieb, Jan./Feb. 2022.

- > KUBUZZ Workshops,
- > KUBUZZ Coachings,
- > KUBUZZ E-Learning und
- > KUBUZZ Connects.

Die Teilnehmenden konnten die Angebote einzeln nutzen, aber auch verschiedene Bausteine miteinander kombinieren, um sich so noch umfassender mit einzelnen Themen auseinanderzusetzen. Die ersten KUBUZZ-Angebote starteten im Januar 2022.

Einblick

KUBUZZ Workshops

Bis zum Jahresende organisierte das KUBUZZ-Team 144 Workshops zu relevanten Themen der künstlerischen Selbstständigkeit, die erfahrene und renommierte Referent*innen praxisnah vermittelten. Etwa 75 Prozent der Angebote fand im Online-Format statt und 25 Prozent der Angebote in Präsenz an unterschiedlichen Orten im Land, darunter Ludwigsburg, Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, Heidelberg und Freiburg. Die Bandbreite an Workshop-Inhalten war groß – besonders nachgefragt waren Themen wie digitales Marketing und Social Media sowie Projektförderung und Antragsstellung. Aber auch Angebote zur eigenen Positionierung, der Entwicklung von Geschäftsmodellen, betriebswirtschaftlichen Werkzeugen, Altersvorsorge, Selbstorganisation und Kooperationen standen hoch im Kurs. Neben den klassischen kulturmanagerialen Inhalten gab es beispielsweise auch Angebote zu Resilienz und Stressbewältigung, NFTs, Nachlassverwaltung, Programmieren und Design Thinking. Das Workshop-Programm wurde stetig inhaltlich und organisatorisch entlang den Wünschen, Bedürfnissen und Lernfortschritten der Teilnehmer*innen weiterentwickelt. Die Workshops variierten in Länge, Tageszeiten und Wochentagen. Ziel war es, durch gegenseitigen Austausch zwischen Teilnehmenden und Referent*innen und durch eine praxisnahe Wissensvermittlung die Künstler*innen zu einer aktiven Umsetzung der Inhalte zu motivieren.

„Ich finde es toll, dass es KUBUZZ gibt! Das habe ich als Berufseinsteigerin immer gesucht, aber 2008 nur Angebote aus anderen Bereichen gefunden und da hat immer die künstlerisch-kulturelle Seite gefehlt.“

KUBUZZ-Teilnehmerin

KUBUZZ Coachings

Auch das Netzwerk an hochkarätigen Berater*innen für Einzelberatungen wurde fortwährend erweitert und wuchs auf 30 Expert*innen an, bei denen im Laufe des Jahres mehr als 650 Coachings gebucht wurden. In diesen Einzelberatungen konnten individuelle Problemlagen und Fragestellungen der Teilnehmer*innen geklärt werden. Die in Workshops vermittelte Theorie konnte damit in der individuellen Situation angewendet und erprobt werden. Besonders nachgefragt waren Themen rund um die strategische Ausrichtung der Selbstständigkeit und die eigene Positionierung. Wie schon bei den Workshops konnte ein gesteigertes Interesse an digitalen Strategien verbunden mit der Analyse und Optimierung von Social-Media-Kanälen und der eigenen Website festgestellt werden. Die Coachings waren in der Regel mehrteilig: Sofern ein Anliegen in einem ersten Gespräch noch nicht ausreichend geklärt werden konnte, bestand die Möglichkeit für ein Follow-up-Coaching, die schriftliche Beantwortung kleinerer Folgefragen oder ein späteres Feedback-Gespräch. Durch diese Flexibilität konnte sowohl eine intensive Auseinandersetzung als auch eine Prozessbegleitung geboten werden, die zu einer nachweislichen Wirkung beitragen sollten.

„Ich kenne nun eher die Vorlieben meiner potenziellen Kunden, wo sie sich Bilder anschauen, wo ich sie ansprechen kann und nun auch noch gezielter, wie diese Ansprache gestaltet sein sollte.“

KUBUZZ-Teilnehmerin

KUBUZZ E-Learning

Die im Monatsrhythmus veröffentlichten E-Learning-Angebote von KUBUZZ ermöglichten den Interessierten sich flexibel und eigenständig weiterzubilden, unabhängig von Ort und Zeit. Insgesamt entstanden 12 Einheiten zu Themen wie Künstlersozialkasse, Business Model Canvas, PR, Finanzplanung und -steuerung, Rechtsformen oder Körper- und Sprechausdruck. Diese wurden leicht verständlich und interaktiv mit verschiedenen Methoden aufbereitet und vermitteln grundständige Inhalte und Kompetenzen, die auch mittelfristig nicht an Aktualität und Relevanz verlieren. So wurden zum Beispiel digitale Lernprogramme, Videos, Podcasts, individualisierbare Formularvorlagen und vieles mehr entwickelt, die auch über die Pilotphase hinaus bestehen bleiben und genutzt werden

können. In Summe haben dieses Jahr über 300 Teilnehmer*innen mit mehr als 1.500 Zugriffsklicks das E-Learning genutzt.

KUBUZZ Connects

Der vierte Baustein stand ganz im Zeichen der Vernetzung und lud zum Austausch, Ideen-Schmieden und voneinander Lernen ein. Dafür wurden die KUBUZZ Connects Künstler*innengespräche und die KUBUZZ Connects Dialoge als Begegnungs- und Austauschformate im digitalen und analogen Raum konzipiert. Die Künstler*innengespräche fanden immer digital in einer vertrauten Runde von maximal 15 Teilnehmer*innen statt und beinhalteten einen thematischen Input aus der Praxis einer Künstlerin bzw. eines Künstlers mit dem Ziel, die Diskussion und das Gespräch darüber zu öffnen. Die besprochenen Themen reichten von der Schnittstelle zwischen Design und Kunst, über die Bedeutung von Musiker*innengesundheit bis hin zum Thema Nachtkultur.

Bei den KUBUZZ Connects Dialogen traf man sich in Präsenz, um verstärkt individuelle Gespräche und Kennenlernen zu ermöglichen. So konnten im Laufe der Projektdauer drei tagesfüllende Formate in Ludwigsburg, Karlsruhe und Stuttgart mit fachlichen Inputs, moderierten Gesprächen und Diskussionen von und mit überregional und international renommierten Künstler*innen und Kulturschaffenden realisiert werden. Außerdem konnten alle Gäst*innen in gelöster Atmosphäre bei musikalischer und kulinarischer Untermalung ins Gespräch kommen und neue Netzwerke knüpfen.

Wer nahm an KUBUZZ teil?

Über 750 Künstler*innen und Kulturschaffende aus Baden-Württemberg nahmen KUBUZZ-Angebote in 2022 wahr. Rund 66 Prozent aller Personen haben mindestens an zwei Workshops, Coachings oder einer Kombination daraus teilgenommen. Bei einigen intensivierte sich über das Jahr die KUBUZZ-Nutzung deutlich und sie meldten sich immer wieder an. 15 Prozent aller Teilnehmer*innen investierten mehr als 20 Stunden bei KUBUZZ in ihre Professionalisierung. In Einzelfällen gab es Künstler*innen und Kulturschaffende mit einer KUBUZZ-Teilnahme von mehr als 100 Stunden.

Grundsätzlich lässt sich bei den KUBUZZ-Teilnehmer*innen ein starker Frauenanteil feststellen: 73 Prozent der Teilnehmenden identifizieren sich mit dem weiblichen Geschlecht. Es ist allerdings nicht so, dass es allgemein deutlich mehr Künstlerinnen als Künstler gibt. Blickt man ver-

⁴ vgl. Schulz/ Zimmermann 2020: 261.

⁵ vgl. Statista 2022.

⁶ vgl. Sandforth/ Wapler 2016: 365f.

⁷ vgl. Schulz/ Zimmermann 2020: 302.

gleichsweise auf die Zahlen der Versicherten in der Künstlersozialkasse von 2019, liegt der Frauenanteil bei 48 Prozent, also sogar leicht unterhalb einer ausgeglichenen Verteilung.⁴ Wodurch ist zu erklären, dass freischaffende Künstlerinnen um einiges mehr Weiterbildungsangebote nutzen als Künstler? Im Bundesdurchschnitt zur Weiterbildungsbeteiligung ist hier keine geschlechterspezifische Auffälligkeit festzustellen.⁵ Für den Kunst- und Kulturbereich liegen hier zwei Gründe nahe: Zum einen ist die finanzielle Lage der freien Künstlerinnen häufig besonders prekär und ihr Verdienst liegt unter dem der Männer. Zum anderen bewegen sich Frauen in einem traditionell von Männern dominierten Kulturleben, in dem Werke der weiblichen Kulturschaffenden noch immer einen minderen Wert bekommen.⁶ Künstlerinnen sehen daher womöglich in dem Weiterbildungsangebot stärker die Chance als Männer, sich selbst zu ermächtigen und eigene Freiräume zu schaffen. Weitere Forschungen sollten dieser Fragestellung nachgehen. KUBUZZ hat in diesem Zusammenhang auch Coachings im Bereich Empowerment für Künstlerinnen, Pay und Show Gap angeboten und kommunikativ mit Initiativen wie musicbwwomen zusammengearbeitet.

„Ich hatte das Gefühl, in meinen beruflichen Aktivitäten ein ‚Update‘ zu brauchen, steckengeblieben zu sein. Es gab auch ein Bedürfnis nach Neuorientierung, Vernetzung, Expertenaustausch, Kompetenzgewinn, Reflexion mit sich und anderen.“

KUBUZZ-Teilnehmerin

Hinsichtlich der Altersverteilung liegt ein Schwerpunkt auf der Alterskohorte zwischen 50 und 59 Jahren, die ein Drittel ausmacht. Jeweils gut 20 Prozent befinden sich in den Altersgruppen zwischen 30 und 39 Jahren und zwischen 40 und 49 Jahren. Diese Zahlen gleichen stark der Altersverteilung der Versicherten in der Künstlersozialkasse.⁷

Mit Blick auf die künstlerischen Sparten, in denen die Teilnehmer*innen berufstätig sind, kommen die meisten aus den Sparten Bildende Künste (26 Prozent) und Musik (18 Prozent), gefolgt von Design bzw. Angewandte Künste (13 Prozent). Aber auch Vertreter*innen der Darstellenden Künste (10 Prozent), Film/Medien (8 Prozent), Kulturvermittlung (8 Prozent) und Wort (7 Prozent) buchten Angebote bei KUBUZZ.

Weitblick

Welche Wirkungen zeigten sich bei den Teilnehmenden?

Rund ein halbes Jahr nach dem Angebotsstart von KUBUZZ erfolgte eine Online-Befragung unter allen Personen, die sich bis dato bei KUBUZZ angemeldet hatten. Insgesamt konnten 138 Datensätze bei einer Grundgesamtheit von damals rund 800 registrierten Interessent*innen erhoben werden. Dabei wurde unter anderem abgefragt, was den Künstler*innen durch ihre KUBUZZ-Teilnahme bewusst wurde.

In den Workshops und Coachings realisierten viele Teilnehmende ihre eigenen Wissenslücken, die ihre alltägliche Arbeit und auch die strategische Ausrichtung ihrer Selbstständigkeit erschweren und behindern. Für manche ist es etwa der Mangel an Kenntnissen über Strategien der Öffentlichkeitsarbeit für eine neue Ausstellung, für andere gleichen die Projektfördermöglichkeiten und das Prozedere der Antragsstellung einem Dschungel. Teilweise wissen die Künstler*innen nicht, dass sie berechtigtes Mitglied für die KSK wären und manchmal fehlten auch einfach nur grundlegende Skills in Excel. Viele der Teilnehmenden erkannten einen Professionalisierungsbedarf bei sich und verstanden, dass ein unternehmerisches Denken und Handeln als Selbstständige*r unverzichtbar ist.

„Es wurde mir bewusst, wie wichtig es ist, auch während des Berufslebens Fortbildung und Austausch zu bekommen. Das Gefühl von Teilhabe und auch sozialem Kulturschaffen hat mir ein ganz anderes Lebensgefühl gegeben.“

KUBUZZ-Teilnehmer

Ein Großteil der Befragten nahm zum ersten Mal an einer Weiterbildung zu kulturmanagerialen Themen teil und freute sich – auch in zum Teil fortgeschrittenem Alter –, sich weiterzubilden, von Fachexpert*innen beraten zu werden und externes Feedback zu ihrem Schaffen zu erhalten.

Außerdem wollte das KUBUZZ-Team erfahren, ob die Teilnehmenden die Tipps und Erkenntnisse aus dem KUBUZZ-Programm gut in die eigene Selbstständigkeit transferieren konnten. Über Dreiviertel stimmten dem zu oder gaben an, dass sie gerade in der Umsetzungsphase seien. Grundvoraussetzung für den Transfer der Lehrinhalte in den eigenen Arbeits-

⁸ Dazu zählten Vereine, Verbände, Interessensvertreter*innen verschiedener künstlerischer Sparten wie z. B. Berufsverband Bildender Künstlerinnen und Künstler Landesverband Baden-Württemberg, Freie Tanz- und Theaterszene Stuttgart, Tonkünstlerverband, Literaturhäuser u.v.a.m.

alltag und die Implementierung der KUBUZZ-Impulse in eine veränderte Haltung der Selbstständigkeit ist jedoch der Eigenantrieb und der Mut zur Weiterentwicklung jeder Teilnehmerin bzw. jedes Teilnehmers.

Die Anwendung des KUBUZZ E-Learnings war für die Benutzer*innen klar strukturiert und verständlich aufgebaut und es stellte für sie eine gute Ergänzung zu einem Workshop oder Coaching dar. Das KUBUZZ-Team sah bereits zu Projektbeginn bei diesem Baustein die größte Herausforderung darin, die Zielgruppe an diese Art der Weiterbildung heranzuführen. Es wurde daher ein Erklärvideo für das KUBUZZ E-Learning erstellt und in den anderen KUBUZZ Formaten wurde zum Ausprobieren und Hineinschnuppern angeregt. Obwohl das E-Learning-Angebot also stark kommuniziert wurde, klickten sich nur circa 20 Prozent aller KUBUZZ-Teilnehmenden mindestens einmal durch eine E-Learning-Einheit. Da diese Angebote jedoch auch zukünftig zur Verfügung stehen wird, können sie noch von einer breiten Nutzer*innenschaft aufgerufen werden.

„E-Learning ermöglicht, im eigenen Tempo, zur selbstgewählten Zeit und mit selbstgesetzten Schwerpunkten zu lernen. Das kommt gerade Individualisten entgegen, wie es Künstler und Kulturschaffende häufig sind.“

KUBUZZ-Teilnehmer

Auch den Nicht-Nutzer*innen war der Mehrwert von E-Learning sehr wohl bewusst, wie etwa die zeitlich und örtlich flexible Nutzungsmöglichkeit, und sie hielten die digitale Aufbereitung von Themen zur künstlerischen Selbstständigkeit auch grundsätzlich für sinnvoll. Sie gaben aber zu 41 Prozent an, dass sie bisher keine Zeit für ein E-Learning hatten und zu 29 Prozent nicht wussten, dass KUBUZZ dies überhaupt anbietet. Die Vielzahl an Workshops und Coachings scheint in der selektiven Wahrnehmung der Zielgruppe deutlich stärker herausgestochen zu sein. Zudem gab es von den Künstler*innen die Rückmeldung, dass die Vermittlungsformate mit zwischenmenschlichem Austausch als attraktiver empfunden wurden und man sich hierbei einen größeren Erkenntnisgewinn versprach als im Selbststudium. Hier bedarf es weiterhin Aufklärungsarbeit, um mögliche Nutzungsbarrieren abzubauen, einen vertrauten Umgang mit E-Learning und eine wirkungsvolle Verzahnung der Bausteine zu erreichen.

Welche Erfahrungen ergaben sich aus der Projektorganisation?

Eine der wohl größten Herausforderungen für das KUBUZZ Team war die enorm kurze Projektlaufzeit von 1,5 Jahren. In dieser Zeit mussten nicht nur Strukturen, Konzepte und Ideen entwickelt werden, sondern es galt auch, das neue Programm schnellstmöglich an viele Künstler*innen und Kulturschaffende in Baden-Württemberg zu kommunizieren. Dabei war es von Vorteil, dass KUBUZZ als Verbundprojekt konzipiert wurde: Neben dem projektleitenden Institut für Kulturmanagement der PH Ludwigsburg waren auch das Kunstbüro der Kunststiftung Baden-Württemberg, die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, die Popakademie Baden-Württemberg, die Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, die Hochschule der Medien Stuttgart und das Zentrum für Kulturelle Teilhabe Teil des Konsortialverbunds. So erfuhren viele Teilnehmende über die Kanäle dieser Projektpartner von KUBUZZ. Zudem baute das Team Netzwerke und Kooperationen mit zahlreichen Multiplikator*innen⁹ auf und informierte darüber regelmäßig über KUBUZZ-Aktivitäten. In den Verteiler wurden auch die Kulturämter und Kreativzentren vieler Städte aufgenommen, die zum Teil in Kooperation mit KUBUZZ Workshops anboten, wie etwa in Karlsruhe mit dem K³ Kultur- und Kreativwirtschaftsbüro oder in Heidelberg mit der Stabstelle für Kultur- und Kreativwirtschaft. Unter allen späteren Teilnehmenden gaben 36 Prozent an, über diese Multiplikator*innen auf KUBUZZ aufmerksam geworden zu sein. Während des Projekts wurden auch die Social-Media-Kanäle von KUBUZZ ausgebaut und es konnte eine stetig wachsende Community gebildet werden (z.B. über 800 Follower*innen auf Instagram). Ein weiteres wichtiges Kommunikationsinstrument stellte der KUBUZZ-Newsletter dar, mit einer Leser*innenschaft von aktuell fast 750 Personen.

Innerhalb der enorm kurzen Projektlaufzeit von 1,5 Jahren mussten nicht nur Strukturen, Konzepte und Ideen entwickelt werden, sondern es galt auch, das neue Programm schnellstmöglich an viele Künstler*innen zu kommunizieren.

Im Rahmen des Programmaufbaus wurde die Zielgruppe in der bereits erwähnten Bedarfsanalyse auch nach den Rahmenbedingungen und Formaten für die Weiterbildung gefragt. Die Teilnehmenden gaben vor Projektstart an, dass sie zu 73 Prozent Angebote in Präsenz und zu 62 Prozent digitale Angebote wahrnehmen würden. Auf Basis dieser Er-

gebnisse begann das KUBUZZ-Team rund die Hälfte der Workshops der ersten Monate als Präsenz-Veranstaltungen an verschiedenen Standorten in Baden-Württemberg zu planen. Es zeigte sich anhand des Anmeldeverhaltens der Teilnehmenden recht schnell, dass die Nachfrage nach den digitalen Workshops um ein Vielfaches größer war als nach den analogen Formaten. Dies lag zu Beginn des Jahres 2022 sicherlich an der Corona-Situation, als zwar Präsenz-Veranstaltungen wieder möglich waren, aber grundsätzlich nur sehr zögerlich in Anspruch genommen wurden. Im Laufe des Jahres änderte sich daran allerdings kaum etwas, sodass es weiterhin eine deutliche Präferenz für die digitalen Workshops gab. Für die Teilnehmenden liegen die Vorteile der digitalen Weiterbildungsformate klar auf der Hand: Sie können sich ortsunabhängig in ein ZOOM-Meeting einwählen und teilnehmen, wobei sie sich Zeit und Kosten für die Anfahrt sparen. Insbesondere für Teilnehmende aus dem ländlichen Raum war es so auch leicht möglich die KUBUZZ Angebote wahrzunehmen. Außerdem lassen sich digitale Formate einfacher mit Care-Aufgaben vereinen. Das KUBUZZ-Team reagierte darauf und stellte die Workshops fast gänzlich auf Online-Formate um. Es konnten dadurch auch Referent*innen aus dem In- und Ausland gewonnen werden. Die Reduzierung von Reisen und Übernachtungen trug zudem zu einer aus ökologischer Perspektive ressourcenschonenden Veranstaltungsdurchführung bei.

Das Gelingen von Weiterbildungsprogrammen hängt vom Mitwirken der Künstler*innen und Kulturschaffenden ab. Hier wünscht sich KUBUZZ eine noch größere Zuverlässigkeit und Verbindlichkeit von den Teilnehmenden.

Da die Anmeldung für ein KUBUZZ-Angebot kostenfrei und sehr niederschwellig war, meldeten sich viele KUBUZZ-Interessent*innen auf der Webseite gleich für mehrere Workshops an. Bei den Veranstaltungen erschien dann jedoch rund ein Fünftel der angemeldeten Personen nicht. Auch wenn von den Teilnehmenden viel Lob und Dank an das Team herangetragen wurde, hängt das Gelingen von Weiterbildungsprogrammen wie KUBUZZ vom Mitwirken der Künstler*innen und Kulturschaffenden ab. Hier wünscht sich KUBUZZ eine noch größere Zuverlässigkeit und Verbindlichkeit von den Teilnehmenden. Es ist davon auszugehen, dass sich mit einer kleinen Teilnahmegebühr die Verbindlichkeit steigern würde.

Dies hätte jedoch die Konsequenz, dass die Teilnahme nicht mehr ganz so niederschwellig und flexibel wäre und auch einen enormen Verwaltungsmehraufwand bedeuten würde.

Ausblick

Die vielen positiven Stimme der Teilnehmenden zeigen auf, welche Lücke KUBUZZ in Baden-Württemberg geschlossen hat. Eine feste Anlaufstation für Künstler*innen und Kulturschaffende ist daher sinnvoll und wirkungsvoll, um sich umfassend über Themen der künstlerischen Selbstständigkeit zu informieren und weiterzubilden. KUBUZZ möchte zukünftig zu einer Weiterbildungsplattform wachsen, die die zahlreichen Angebote auch anderer Akteur*innen auf dem Gebiet bündelt und in ansprechender Weise darstellt. Die Pilotphase hat dafür die grundlegenden Strukturen geschaffen. Nun kann und soll sich KUBUZZ aus dem Projektstadium hinauslösen und zu einer festen Marke weiterentwickeln. Es lohnt sich daher weiterhin, auf kubuzz.de zu schauen und die Angebote zu nutzen.

LITERATUR

Sandforth, Ruth/ Friederike Wapler (2016): *Rechtliche Instrumente der Gleichstellungspolitik und ihre Anwendung im Kulturbereich.* In: Schulz, Gabriele / Carolin Ries / Olaf Zimmermann (Hrsg.): *Frauen in Kultur und Medien*, Berlin, S. 363–392.

Schulz, Gabriele/ Olaf Zimmermann (2020): *Frauen und Männer im Kulturmarkt. Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage*, Berlin.

Statista (2022): *Teilnahmequoten an Weiterbildung in Deutschland nach Geschlecht von 1991 bis 2020.* In: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1093062/umfrage/weiterbildungsbeteiligung-in-deutschland-nach-geschlecht/> (letzter Zugriff: 27.10.2022).



Johannes Maria Gerlitz (M. A.) kümmerte sich um die Programmkonzeption sowie das Angebots- und Teilnehmendenmanagement im Projekt KUBUZZ. Zuvor war er bei der Stuttgarter Agentur Kulturgold und im Theaterhaus Stuttgart tätig. Er studierte Musiktheaterwissenschaft, Kulturwissenschaft und Kulturmanagement in Bayreuth und Ludwigsburg.



Zora Luhnau (M. A.) war bei KUBUZZ für die Programmkonzeption sowie das Angebots- und Teilnehmendenmanagement verantwortlich. Sie ist als Produktionsleitung für das Junge Nationaltheater Mannheim tätig. Sie studierte Theater- und Medienwissenschaften, Kulturgeographie, Kulturwissenschaft und Kulturmanagement in Erlangen, Madrid und Ludwigsburg.



Elisabeth Strobel (M. A.) war für die Kommunikation und Konzeption von KUBUZZ am Institut für Kulturmanagement zuständig. Zuvor war sie mehrere Jahre in der Abteilung Presse & Kommunikation der Pinakotheken sowie am Museum Brandhorst in München tätig. Sie studierte Kulturwissenschaft und Kulturmanagement in Passau, Perugia (IT) und Ludwigsburg.



Woran denken Sie, wenn Sie „Musikvermittlung“ hören oder lesen? An ein nettes Marketing-Add-On, mit dem junges Publikum in die Konzerthäuser gelockt werden soll? Oder vielmehr an eine Haltung von Musikinstitutionen, die für Öffnungsprozesse unerlässlich ist? Für Katharina von Radowitz und Alexander von Nell, die beiden Geschäftsführer*innen vom Netzwerk Junge Ohren (NJO), ist das ganz klar letzteres. Warum das für die Zukunft des klassischen Musikbetriebs wichtig ist und welche Rolle dabei das NJO spielt, erklären sie im Interview.

Musikleben am Puls der Gesellschaft gestalten

Das Gespräch führte Julia Jakob

Liebe Katharina, lieber Alexander, das NJO hat 2022 sein 15-jähriges Jubiläum gefeiert und damit auch die Entwicklungen in der Musikvermittlung innerhalb dieser Zeit. Worauf blickt ihr besonders gern zurück?

Katharina von Radowitz: Als ich vor 15 Jahren mit der ersten Geschäftsführerin des NJO dieses als Netzwerk aufgebaut habe, beschäftigte uns die Frage: Wie schafft man gute Formate, die Kindern und Jugendlichen positive Erfahrungen und Erlebnisse im Zusammenhang mit Musik ermöglichen? In den vergangenen 15 Jahren hat sich dieser Fokus stark erweitert: Heute fragen wir, wie es gelingen kann, Musik an den Puls der Gesellschaft zu rücken. Das haben wir beim NJO auch im Leitbild aufgenommen, als Alexander und ich im Oktober 2019 gemeinsam die Geschäftsführung übernommen haben. Musikvermittlung begreifen wir als eine Haltung, die entsprechende Programme, Angebote sowie Strategien generationsübergreifend, inklusiv, interdisziplinär und transkulturell denkt. Diese muss sowohl zum künstlerischen Selbstverständnis als auch zur DNA eines Hauses gehören, wenn man sich in der Gesellschaft und im gesellschaftlichen Gespräch halten will. Das bildet für mich auch ab, wohin sich die Musikvermittlung in den vergangenen 15 Jahren bewegt hat: Es geht

darum, Häuser, Einrichtungen und Praxis zu öffnen, um möglichst viele Anschlüsse herzustellen. Und das sind schon lange nicht mehr nur Kinder und Jugendliche einer bestimmten sozialen Schicht.

Alexander von Nell: Das erachte ich ebenfalls als die wichtigste Entwicklung: Musikvermittlung ist nicht Mittel zum Zweck, um in 20 Jahren noch Abos verkaufen zu können. Vielmehr steht die heutige Gesellschaft in ihrer diversen Verfasstheit im Fokus. Hier stimmt also die marketingorientierte Argumentationslogik zukünftiger Einnahmen für den Konzertbetrieb nicht (mehr), was insbesondere die Pandemie beschleunigt hat. Stattdessen muss der Musikbetrieb über das bestehende Konzertritual hinausdenken, um musikalische Begegnungen zu schaffen. Das gelingt etwa durch partizipative oder inklusive Angebote, die Eroberung neuer Räume und ungewöhnliche Interaktionen – alles grundlegendes Handwerkszeug der Musikvermittlung. Gleichzeitig muss für mich klarer gemacht werden, dass Musik als Kunstform in sich zweckfrei ist und nicht in Dienst genommen werden darf für den gesellschaftlichen Zusammenhalt. Auch dieser Punkt ist in den vergangenen beiden Jahren deutlicher geworden, daran arbeitet die Musikvermittlung aber bereits länger.

Musikvermittlung ist nicht Mittel zum Zweck, um in 20 Jahren noch Abos verkaufen zu können. Vielmehr steht die heutige Gesellschaft in ihrer diversen Verfasstheit im Fokus.

Alexander von Nell

KvR: Damit rückt also die generelle Rolle von Musik viel stärker in den Fokus. Denn immer, wenn bisher gesagt wurde: „Wir vermitteln Musik“, implizierte das: „Wir wissen, was Musik ist und wie diese geht“, und dass das Konzert als bestimmte Form damit einhergeht. Dadurch, dass die Musikvermittlung in den ersten beiden Pandemie Jahren stärker ins Digitale gerückt ist, ließ sich auch die Logik von Interaktion neu betrachten: Direktes Feedback und Austausch, aber auch dezentrales Zusammenarbeiten sind Ideen, die sich auch auf die Musikvermittlung ausgewirkt haben. Da geht es um Fragen von Augenhöhe: Sind wir nur die Sender*innen, die bestimmte Adressat*innen einkreisen und als Zielgruppe ausmachen? Definieren also wir, wer das Publikum ist, und sprechen dieses gezielt an? Oder öffnen wir einen Raum, in dem ein Miteinander durch und mit der Musik entsteht? Einen Raum, in dem Dinge ausgehandelt werden, die auch außerhalb von

musikalischen Institutionen die Gesellschaft betreffen? Es geht hier also um eine kritische Auseinandersetzung mit der Deutungsmacht. Viele Akteur*innen haben gerade in den letzten Jahren gelernt, dass sich diese Kräfteverhältnisse verändern müssen, wenn Musik und Musikvermittlung anschlussfähig bleiben sollen. Da gehört auch Mut dazu.

Mit der Jungen Norddeutschen Philharmonie, dem Stegreif Orchester, dem Ensemble Reflektor, dem Orchester im Treppenhaus oder auch dem Kammerorchester Frankfurt haben sich einige Orchesterprojekte entwickelt, die viel mit meiner Idee von Musikvermittlung zu tun haben. Denn mit ihren Konzert- und Veranstaltungsformaten ermöglichen sie viele Anschlüsse auf ganz unterschiedlichen Ebenen. In den allermeisten Fällen haben diese Akteur*innen dabei nicht explizit von Musikvermittlung gesprochen. Das Orchester im Treppenhaus hat beispielsweise jetzt erst über ein Förderprogramm eine Musikvermittlungsstelle eingerichtet. Das ist insofern spannend, da Musikvermittlung von Anfang an in deren Selbstverständnis angelegt war. In diese Richtung sollte es für mich auch in Zukunft gehen: „Musikvermittlung“ sollte im Selbstverständnis der jeweiligen Klangkörper und Einrichtungen verankert sein und die Basis für das künstlerische Schaffen bilden.

„Musikvermittlung“ sollte im Selbstverständnis der jeweiligen Klangkörper und Einrichtungen verankert sein und die Basis für das künstlerische Schaffen bilden.

Katharina von Radowitz

Im Rahmen eures Jubiläums habt ihr eine Denkwerkstatt veranstaltet, zu der ihr verschiedene Expert*innen und Praktiker*innen aus dem Musikbetrieb eingeladen habt, um gemeinsam die Potenziale einer gesellschaftsnahen musikalischen Praxis auszuloten und auch den zukünftigen Wirkungskreis des NJO zu skizzieren. Zu welchen Erkenntnissen seid ihr dabei gekommen?

KvR: Diese Denkwerkstatt brachte Menschen aus sehr unterschiedlichen Sphären und Funktionen zusammen, denn die Idee war, dass auch wir uns immer als Lernende sehen und uns an dem entlang entwickeln wollen, was an der Schnittstelle zwischen Kulturbetrieb und Gesellschaft passiert. Eine wesentliche Erkenntnis aus der Denkwerkstatt ist, dass es total gut tut, sich so offen zu zeigen und mit allen Menschen, für die das NJO relevant ist oder relevant sein will, entsprechende Produkte zu entwickeln,

um die Musik und ihre Vermittlung an den Puls der Zeit zu bringen. In Zukunft werden wir dieser Reflexion mehr Raum geben, auch im Wortsinne: als Ort, um zusammenzukommen, zu kreieren, zu „spinnen“ und auf diese Weise gemeinsam weiterzukommen. Vorausgesetzt natürlich, wir bekommen das finanziell gestemmt.

AvN: Einen solchen Raum wünschen wir uns auch, um Musikvermittlung als Querschnittsthema zu betrachten und die Bedeutung des Musiklebens in der Gesellschaft zu zeigen sowie zu ermöglichen. Dazu braucht es regelmäßige Austauschmöglichkeiten, indem unterschiedliche Akteur*innen aufeinandertreffen und ihre Ideen miteinander teilen und weiterentwickeln. Danach sehnen sich auch die Teilnehmenden unserer Denkwerkstatt, was ich ebenfalls als wichtige Erkenntnis dieser Veranstaltung sehe.

Wir wünschen uns einen Raum, um Musikvermittlung als Querschnittsthema zu betrachten und die Bedeutung des Musiklebens in der Gesellschaft zu zeigen sowie zu ermöglichen.

Alexander von Nell

Um Musik am Puls der Gesellschaft zu gestalten und auch auf allen Ebenen des Musikbetriebs zu verankern, seht ihr Diversität, transkulturelle Öffnung und Inklusion als zentrale Faktoren. Wo steht der Musikbetrieb an dieser Stelle bisher? Und wohin müsste er sich noch entwickeln, damit das in der Umsetzung gelingt?

KvR: Der Bereich Diversität und Inklusion scheitert im klassischen Musikbetrieb derzeit an Parallelstrukturen: Es gibt eine breite Szene von Menschen, die mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen musizieren und Instrumente spielen, die im klassisch-westlichen Kanon nicht vorkommen. Zwar versucht der klassische Musikbetrieb, sich immer wieder zu öffnen und lädt entsprechend ein. Diese Einladungen kommen aber mitunter nicht bei den Empfänger*innen an, weil vielleicht Wordings verkehrt sind oder Netzwerke nicht zueinander finden. Da braucht es noch viel Übersetzungsleistung sowie Schleusen, in denen sich auch Themen, Fragen und Menschen neu zusammenfinden und überlegen können: Welche Wege gibt es, um gemeinsam Musikkultur weiterzuentwickeln?

AvN: Im Bereich Transkultur gibt es beispielsweise das Ensemble Colou-
rage, das sich unter dem Dach der Deutschen Staatsphilharmonie Rhein-

¹ Anm. d. Red.: Einblicke in das Schaffen des transkulturellen Ensemble Colourage gibt André Uelner in dieser Ausgabe in seinem Beitrag ab Seite 81.

land-Pfalz gegründet hat. In diesem musizieren Musiker*innen aus klassisch-westlichen Klangkörpern mit Musiker*innen aus Maqam-basierten Musiktraditionen aus der Türkei oder dem Nahen und Mittleren Osten.¹ Wir haben 2022 ein „Forum Transkulturelle Perspektiven“ initiiert, in dem wir ganz unterschiedliche Initiativen und Akteur*innen in Kontakt gebracht haben. Dadurch ist auch deutlich geworden, dass die gelingende Zusammenarbeit zwischen institutionellen und freien Akteur*innen sehr viel Respekt für unterschiedliche Arbeitsweisen erfordert und den unbedingten Willen zu einer gemeinschaftlichen Arbeit auf Augenhöhe.

Wir müssen als NJO nicht für alle Themen die Expert*innen sein und das meiste Wissen an andere vermitteln. Entscheidender ist der Kontakt zu Organisationen und Akteur*innen, die bereits bestimmte Themen professionell besetzen.

Katharina von Radowitz

KvR: Ein wichtiger Schlüssel für die Arbeit des NJO liegt daher für mich darin, empathisch und bescheiden zu sein. Wir müssen nicht für alle Themen die Expert*innen sein und das meiste Wissen an andere vermitteln. Entscheidender ist der Kontakt zu Organisationen und Akteur*innen, die bereits bestimmte Themen professionell besetzen. Beim Fachtag „I can Handel this!“ zum Thema Technologie für Kulturelle Bildung hatten wir beispielsweise Vertreter*innen von EUCREA dabei, dem Dachverband zum Thema Kunst und Behinderung für Deutschland, Österreich und die Schweiz. Einer der Referent*innen hat etwa im Vorgespräch geschildert, dass die Streamingangebote während der Pandemie für ihn als Rollstuhlfahrer optimal waren, weil er so vieles wahrnehmen konnte, ohne sich Gedanken über die Barrierefreiheit der Häuser zu machen. Das sind mitunter handfeste Themen, die im Moment noch verhindern, dass neue Communities sich an den Musikbetrieb anschließen. Gleichzeitig dürfen Streamingangebote nicht bedeuten, dass sich die Einrichtungen nicht weiter darum bemühen, Barrieren im Analogen abzubauen. All diese Fragen zu stellen und in unterschiedlichen Kontexten zu diskutieren sowie pragmatische und umsetzbare Lösungen für alle zu finden, damit werden und müssen wir uns in den nächsten Jahren weiter beschäftigen.

AvN: Ein wichtiger Faktor ist dabei: Es einfach zu machen, anstatt die Lösung von Problemen aufs System zu schieben. Mangelnder Musikunter-

richt, Denkmalschutz oder Probleme mit dem Bauamt dürfen nicht als Ausreden genutzt werden, um die Lösungen zu externalisieren. Stattdessen müssen und können die Einrichtungen kleine, basale Schritte machen. So haben wir beim Fachtag „I can Handel this!“ vielversprechende Experimente gesehen, um beispielsweise Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen oder Behinderungen das Musizieren zu ermöglichen. Solche Entwicklungen gilt es zu beobachten – und ihnen eine Stimme zu geben.

Welche Chancen und Potenziale seht ihr darüber hinaus im Bereich Technologien für die Kulturelle Bildung? Und inwieweit muss sich der Musikbetrieb, aber besonders die Musikvermittlung demgegenüber noch öffnen?

AvN: Das Großartige ist, dass wir viele dieser Chancen noch gar nicht kennen. Um diese zu nutzen, braucht es bei den Akteur*innen natürlich Mut und Experimentierfreude. Dabei hat man während der Pandemie auch gesehen, dass es sich durchaus lohnt, sichere analoge Projekte um digitale Aspekte zu erweitern. Wenn man sich also auf diesem Experimentierfeld noch mehr traut, ermöglicht das weitere Zugänge. Dazu gehört auch die Frage, wie man digitale Räume, die anders als Konzertsäle keinen eigenen Klang haben, zum Klingen bringt: Wie kann ich sie gestalten? In welchen Dimensionen müssen wir hier denken, die uns im analogen Raum überhaupt nicht zur Verfügung stehen? Das sind Fragen, die völlig faszinierend sind und neue Welten öffnen.

Während der Pandemie hat man gesehen, dass es sich durchaus lohnt, sichere analoge Projekte um digitale Aspekte zu erweitern. Wenn man sich also auf diesem Experimentierfeld noch mehr traut, ermöglicht das weitere Zugänge.

Alexander von Nell

KvR: Für mich geht damit auch die Frage einher: Sind wir auf Augenhöhe und lassen wir Augenhöhe zu? Denn gerade im Digitalen haben wir die Möglichkeit, Hierarchien aufzubrechen, etwa durch direktes Feedback von den Teilnehmenden. Ebenso haben wir auf institutioneller Ebene gelernt, mehr Kontrolle abzugeben, die man sich im Zweifelsfall aber auch wieder zurückholen kann. Auch hierfür braucht es Mut, um die Komfortzone zu verlassen, und eine gewisse Experimentierfreude. Das kann man im Übrigen auch ins Analoge übertragen, weshalb es für mich auch diese Unterscheidung von on- und offline gar nicht geben müsste. Das birgt natürlich Risiken, die bisher im klassischen Konzertbetrieb durch bestimmte Rituale minimiert sind:

Das Publikum weiß, was zu tun ist – man unterhält sich nicht, nach Möglichkeit hustet man wenig und klatscht auch nicht zwischen den Sätzen. Die Musiker*innen wissen auch ganz genau, wie sie gekleidet sein müssen, wie sie sich bewegen und wer wann einsetzt. Ich fände es also sehr spannend, hier mal ein wenig an den Reglern zu spielen, um zu sehen, was passieren kann. Das erachte ich als ein riesiges Lernfeld, wie das musikalische Miteinander und künstlerische Momente gemeinsam zu gestalten wären.

Zu welchen weiteren Erkenntnissen seid ihr durch den Fachtag „I can Handel this! - Technologien für Kulturelle Bildung“ im November 2022 noch gekommen?

KvR: Die Motivation für diesen Fachtag war, dass wir gern die Möglichkeitsräume von Technologien in der Kulturellen Bildung aufzeigen wollten. Dabei haben wir unser Veranstaltungsprogramm an den Interessen und beruflichen Realitäten der Teilnehmenden ausgerichtet. Es hat sich gezeigt, dass die jeweiligen Arbeitssituationen zwar ähnlich, aber doch unterschiedlich sind, allein durch die verschiedenen Vorerfahrungen. Ebenso haben wir wahrgenommen, dass es eine enorme Begeisterungsfähigkeit gibt und viel Neugier, etwas auszuprobieren.

AvN: Das Ausprobieren war daher ein zentraler Punkt des Fachtags. Viele der Teilnehmenden konnten dadurch sofort einen Transfer zu ihrem Arbeitsalltag machen. Darüber sind dann auch sehr lebendige Gespräche entstanden, wie das jeweils gelingen könnte. Hierbei war auch eine spartenübergreifende Offenheit sehr hilfreich. Zwar sind wir konzentriert auf den Bereich Musik, der bestimmte Logiken hat, aber dennoch kann man neugierig sein und sich von anderen Bereichen inspirieren lassen. Das gilt auch umgekehrt, denn das Musikleben hat ebenfalls für andere Sparten und Lebenswelten etwas anzubieten.

Damit sich die Lernmöglichkeiten wirklich in den Institutionen fortsetzen, muss die Leitungsebene beteiligt sein – und mitziehen.

Katharina von Radowitz

KvR: Was zudem in vielen Vorgesprächen Thema war, war die Frage: Welche Gestaltungsmöglichkeiten haben die Teilnehmenden in ihren Einrichtungen? Und da ist der entscheidende Punkt: Damit sich diese Lernmöglichkeiten wirklich in den Institutionen fortsetzen, muss die Leitungsebene beteiligt sein – und mitziehen.

Was waren in den letzten Jahren die wichtigsten Lerneffekte für euch beim NJO?

AvN: Die Geschäftsführung als Doppelspitze zu übernehmen, war für mich bisher die beste Entscheidung meines Berufslebens. Gleichzeitig ist das auch mit Blick auf die komplexe Struktur des NJO eine wichtige Entscheidung gewesen. Denn dieses besteht als Verein aus acht Mitgliedern, einer Teilnehmenden-Struktur mit 250 bis 300 Teilnehmer*innen: Das sind Einzelpersonen, genauso Institutionen wie ein Kammerorchester auf dem Land bis hin zu den Berliner Philharmonikern, die sich mit Musikvermittlung beschäftigen. Darüber hinaus haben wir eine nicht-institutionalisierte Struktur. Diese bilden alle Personen und Institutionen, die an den Regionalen Arbeitskreisen interessiert sind, die wir zweimal im Jahr in acht verschiedenen Regionen im deutschsprachigen Raum veranstalten. Und das sind über 1000 Kontakte. Last but not least die Kommunikation mit dem politischen Raum und den einschlägigen Stiftungen. Da hilft es enorm, diese Struktur mit zwei Führungspersonen und ihren unterschiedlichen Perspektiven zu überblicken, um die richtigen Themen und Lösungen zu identifizieren. Außerdem haben wir immer gleich die Möglichkeit, uns gegenseitig Feedback zu geben – uns positiv zu bestärken, aber durchaus auch kritisch zu hinterfragen.

KvR: Wir hatten beim NJO lange eine Einzelspitze, die zwar immer mit einer sehr starken Person besetzt war, die aber auch viele Dinge für sich allein machen musste. Auf Dauer zehrt das sehr und kostet viel Kraft. Mit der Doppelspitze können wir jetzt alles aufteilen und einander zuspiegeln sowie (neue) Stärken entfalten. Dazu kommt, dass wir ein echt tolles, starkes Team haben, denn wir sind in unserer Geschäftsstelle zu siebt und vereinen auch hier unterschiedliche Kompetenzen, die wir ins Netzwerk hineingeben können. Diese Diversität der Perspektiven im Team ist für uns enorm wichtig. Sie stützt unsere Rolle als Instanz mit einer einzigartigen Überblickskompetenz für unseren Bereich. Diese können wir einnehmen, weil wir eben nicht direkt Musikbetrieb – im Sinne eines Veranstalters oder Ausführenden – sind. Wir sind also nicht unmittelbar Teil der Szene, was auch wertvoll ist für den Vernetzungsaspekt unserer Arbeit.

Was wünscht ihr euch für den Musikbetrieb und die Musikvermittlung der Zukunft? Und was möchtet ihr damit verbunden den Akteur*innen mit auf den Weg geben?

KvR: Ich wünsche mir für den Musikbetrieb, dass auf allen Ebenen mehr aufeinander gehört und sich einander zugehört wird. Denn darin liegt die Chance, Ebenen zu überschreiten und Selbstverständlichkeiten nicht zu

überschätzen. Dabei wäre es schön, wenn einzelne Abteilungen nicht mehr so viel Druck bekommen, bestimmte Kennzahlen zu erreichen, sondern es stärker um die Frage geht: Wie gelingt der Austausch zwischen der Ebene der Entscheider*innen mit der Ebene, die noch nicht auf Leitungsebene angedockt ist, obwohl sie es sein sollte? Denn dieser Austausch wäre wichtig, damit das, was sich an den Rändern entzündet, auch ins Haus hineinwirken kann. Dazu gehört auch die Bereitschaft, Risiken als gesamte Institution zu tragen und eine gute Fehlerkultur zu etablieren, in der echtes Lernen möglich wird. Stattdessen wird bisher zu viel Kraft vergeudet, während wir im Kulturbetrieb dringend über Effizienz nachdenken müssten. Wir können nicht länger in einzelnen Abteilungen darüber reden, dass sich Dinge verändern müssen, ohne miteinander zu sprechen. Diese Verkrustung aufzubrechen und hartnäckig dranzubleiben, das sehe ich als unsere Rolle.

AvN: Hinter all dem steht der Ansatz, das zu stärken, was wir als Musikvermittlung verstehen. Dabei geht es darum, Verbindungen zwischen Institutionen, Musikschaaffenden und Gesellschaft herzustellen und diese in Bewegung und in einen gemeinsamen Austausch zu bringen.



Foto: Peter Adamik

Alexander von Nell studierte Musikwissenschaften, Germanistik und Kulturmanagement. Er war u.a. in verschiedenen Positionen beim Deutschen Musikrat, als Künstleragent im internationalen Opern- und Konzertbetrieb sowie für das Ensemble Collegium Novum Zürich tätig. Beim NJO leitete er zunächst den Bereich Consulting und ist seit 2019 Teil der Geschäftsführung.



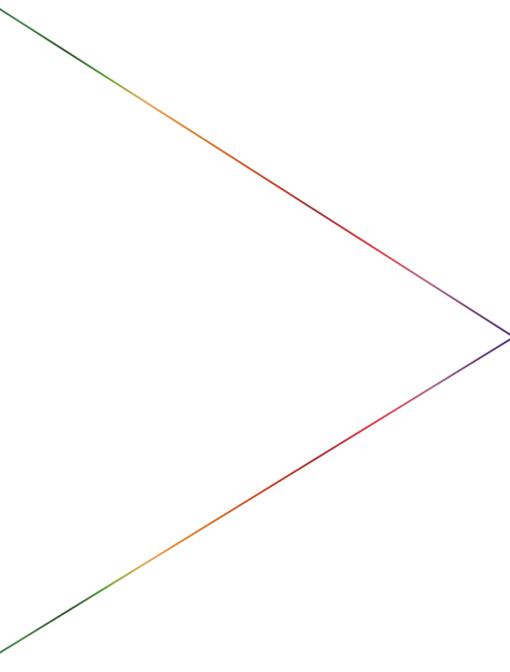
Foto: Peter Adamik

Katharina von Radowitz studierte Sozialpädagogik mit dem Schwerpunkt „Ästhetische Bildung“ sowie Philosophie und Kulturwissenschaften. Nach beruflichen Stationen in der Konzertdramaturgie am Theater Krefeld Mönchengladbach sowie der Öffentlichkeitsarbeit an der Philharmonie Essen baute sie seit 2007 das NJO mit auf. Dort war sie u.a. für die Qualifizierung und Kommunikation zuständig, bis sie 2019 in die Geschäftsführung wechselte.

Gleichstellung im Projektmanagement

Dialog auf Augenhöhe zwischen Politik, Wissenschaft und Zivilgesellschaft erfordert die gleichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen

Ein Beitrag von Ksenia Ryklin



Ob in Sozialen Medien, auf Kongressen, beim Bewerbungsmanagement oder auch einfach in der täglichen Sprache: Gleichstellung ist heute in aller Munde, zu selten jedoch in Verbindung mit zivilgesellschaftlichem Engagement und Kultur.

Die Gleichstellung von Geschlechtern, Einheimischen und Ausländer*innen, Menschen mit und ohne Behinderung oder von jung und alt ist in allen Unternehmen und öffentlichen Organisationen mittlerweile präsent. Oft vergessen wird jedoch die Gleichstellung in Berufen, Professionen und Projekten – im Sinne von gleichwertiger Anerkennung von Arbeit, Einsatz und Engagement.

Als Leiterin einer Organisation, die in diversen Bereichen tätig ist, und aus den Erfahrungen in meiner früheren beruflichen Laufbahn kann ich nur sagen: Von einer gerechten Anerkennung von Arbeitskräften und angemessener Bezahlung in allen Strukturen und Berufen sind wir noch weit entfernt. Wer nicht in einer kommerziellen Struktur arbeitet, dessen Arbeit wird wenig bis kaum gesehen oder gewürdigt. Meist begegnen wir einer Selbstverständlichkeit, dass gerade die Arbeitnehmer*innen in den kulturellen, bildenden oder sozialen Strukturen geringer bezahlt werden, dabei aber meist mehr leisten müssen. Doch um unsere Gesellschaft überlebensfähig und nachhaltig auf- und umzubauen, brauchen wir in allen beruflichen Sphären gut qualifiziertes und vor allem auch motiviertes Personal. Das geht jedoch nicht, wenn gleiche Arbeit in verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen weiterhin unterschiedlich gewertet und dementsprechend bezahlt wird. Für die Vereinfachung der Darstellung nehmen wir als Beispiel **den*die Projektmanager*in**.

Projektmanager*innen außerhalb des Kulturbetriebs

In Unternehmen – außerhalb des Kulturbereichs – werden meist sehr gut bezahlte und anerkannte Mitarbeiter*innen als Projektmanager*innen eingesetzt. Denn sie sind die Personen, die alles zusammenhalten, kommunizieren und sich mit Vorgesetzten abstimmen und diesen (Zwischen-) Ergebnisse präsentieren. Zusätzlich werden sie bei vielen Themen integriert, können sich in vielen Bereichen weiterentwickeln und auch schnell leitende Posten übernehmen.

Bedeutend ist hierbei die so genannte interne Projektpositionierung, also das Erreichen von Sichtbarkeit im Unternehmen und natürlich der Ertrag, auch wenn dieser meist von den im Unternehmen arbeitenden Expert*innen und nicht von dem ihnen zugeordnete*n Projektmanager*in abhängt. All das wird von den Entscheidungsträger*innen gewürdigt. Projektmanager*innen werden gemäß dem Stellenwert der Aufgaben und der Verantwortung sehr gut entlohnt. Hier eine kurze Übersicht der Gehalts-Mittelwerte pro Jahr brutto:

- > Energiebranche: zwischen 80.000 Euro und 120.000 Euro
- > Pharmabranche: 81.000 Euro
- > Automobilindustrie: 90.000 Euro
- > Start Up: ab 60.000 Euro in der Gründungszeit, folgend steigend
- > Trainer*innen und Coaches: ab 800 Euro pro Tag, wobei der Tagessatz bis zu 5.000 Euro steigen kann

Projektmanager*innen im Kulturbetrieb

In öffentlichen und sichtbaren gemeinnützigen Vereinen und Initiativen sind Projektmanager*innen ebenfalls diejenigen, die die Projekte gestalten, präsentieren und auch intern mit ihren Vorgesetzten abstimmen. Besonders ist hier, dass man zwar keinen Umsatz erzielt, doch aber eine gesellschaftliche Relevanz erfährt, da man bei allen Präsentationen, Veranstaltungen, öffentlichen Initiativen und Würdigungen an vorderster Stelle steht und wahrgenommen wird. In ehrenamtlichen und kleinen gemeinnützigen Vereinen und Initiativen stehen die Projektmanager*innen zudem vor einer komplexen Herausforderung, denn neben den eigentlichen Aufgaben des Projektmanagements (konkrete auf ein Projekt bezogene Konzeption, Organisation und Steuerung inkl. Evaluation des Projekts), müssen sie alles abdecken: vom Finanzwesen und ggf. -akquise, über das

Rechtswesen, Kommunikation, Backoffice Aufgaben bis hin zur Präsentation, Umsetzung und Evaluation der einzelnen Vorhaben.

Als Projektmanager*in im Kulturbereich hat man demnach mehr Aufgaben und auch mehr Arbeitszeit, die mitunter umfassende Kompetenzen, Knowhow und Flexibilität erfordern, während man jedoch weder gut entlohnt wird, noch Chancen hat, seine Position zu verbessern. Denn es fehlt schlicht an Ressourcen und die Projektmittel im gesellschaftlichen Bereich sehen eine gute, dem Umfang der Arbeit entsprechende Entlohnung nicht vor. Im Vergleich zum oben benannten Berufszweig der freien Wirtschaft wird das Projektmanagement in gemeinnützigen Kulturvereinen und -initiativen bis zu 50 Prozent geringer entlohnt. Zudem sind die Aufstiegschancen sehr mäßig, da die Hierarchien meist flach sind.

Auch hierzu eine Übersicht des Bruttogehalts pro Jahr im Mittelwert:

- > Kultur und Bildung: 40.000 Euro
- > soziale Bereiche: ab 30.000 Euro bis 44.000 Euro
- > von öffentlicher Hand geförderte Projekte: zwischen 34.000 Euro und 42.000 Euro
- > Honorare für Trainer*innen und Coaches: ab 30 bis 250 Euro brutto pro Tag

Forderung vs. Realität

Spätestens seit der Covid-19-Pandemie sprechen wir von der großen Relevanz der proaktiven gesellschaftlichen Teilhabe, bewussteinbildenden Initiativen, guten Bildungskonzepten, transparenter Wissensvermittlung und der Förderung der Kulturlandschaft. Doch wie können wir all diese wichtigen Bereiche fördern und ausbauen, wenn es gesellschaftlich nicht so viel wert ist wie ein kommerzielles Projekt mit dem Ziel, Umsatz für ein bestimmtes Unternehmen zu generieren? Ist der soziale, kulturelle, bildungsbezogene Umsatz denn nicht viel mehr wert – schon allein, weil es alle und nicht nur ein Unternehmen bzw. gar nur die Führungskräfte und Inhaber*innen, also einzelne Menschen betrifft?

Um tatsächlich mehr gesellschaftliche Teilhabe, Einsatz und Fortschritt in den sozial-kulturellen Bereichen zu erreichen, müssen wir diese Themen mindestens gleich, wenn nicht besserstellen. Von den Bundesministerien über zu öffentlich-rechtlichen Einrichtungen bis zu sozial-gesellschaft-

lichen Organisationen müssen Gehaltsanpassungen vorgenommen und damit attraktivere und langfristige Arbeitsplätze geschaffen werden können. Alle Strukturen unserer Gesellschaft müssen ehrenamtliche, gemeinnützige und kulturelle Arbeit besser entlohnen und mehr Möglichkeiten für berufliche Perspektiven schaffen. Zurzeit finden wir solche Voraussetzungen ausschließlich in den an die großen Konzerne angelehnten oder von diesen gegründete und gesteuerten Stiftungen. Das ist aber auch nur möglich, da die finanziellen Voraussetzungen dieser Unternehmen es möglich machen.

Fazit

Es sollten bessere Entgelte, modernere Strukturen und Arbeitsmethoden und flexibler Umgang mit dem Arbeitsplatz in allen gesellschaftlichen Einrichtungen eingeführt werden – analog den erfolgreichen Unternehmen, die ihre Projektmanager*innen gut entlohnen. Nur dann können wir von einer Gleichstellung, Gleichberechtigung und gleichwertigem Zugang in der Gesellschaft sprechen.



Ksenia Ryklin ist Gründerin und Geschäftsführerin der High Art Bureau GmbH mit dem Fokus auf nachhaltiges Projekt – und Prozessmanagement. Sie arbeitete international als Projekt – und Prozessmanagerin in den Bereichen: Kultur, Bildung, Inklusion, Nachhaltigkeit. Zusätzlich ist sie zertifizierte LEGO® SERIOUS PLAY® Facilitatorin und Gründungsmitglied bei music is her passion e.V.

KULTURRESSOURCEN BEWUSST EINSETZEN

NEU

NACHHALTIGKEITS- MANAGEMENT

EIN LEITFADEN FÜR DEN
KULTURBEREICH
VERA HEFELE UND TERESA TRUNK



Kultur weiter denken

mit unserem Leitfaden
„Nachhaltigkeitsmanagement“

KM Kulturmanagement Network GmbH

Postfach 1198, D-99409 Weimar

Postanschrift: Bauhausstr 7 c, D-99423 Weimar

Telefon: +49 (0) 3643 / 7402 612

Fax: +49 (0) 3643 / 7402 614

E-Mail: office@kulturmanagement.net

Geschäftsführer: Dirk Schütz

Sitz und Registrierung: Firmensitz Weimar,

Amtsgericht Jena, HRB 506939

Herausgeber: Dirk Schütz

Chefredakteurin: Julia Jakob (V.i.S.d. § 55 RStV)

Kontakt: j.jakob@kulturmanagement.net

Abonent*innen: ca. 5.700

Mediadaten und Werbepreise:

<http://werbung.kulturmanagement.net>

Layout: Maja Krzanowski

Satz: Julia Jakob

Coverbild: Miguel Bruna/ Unsplash

Weitere Informationen

www.kulturmanagement.net

twitter.com/kmnweimar

twitter.com/km_stellenmarkt

facebook.com/KulturManagementNetwork/

instagram.com/kultur.management.network/

linkedin.com/company/kultur-management-network

ISSN 1610-2371