

RAPHAELA HENZE

»Kultur mit allen« statt »Kultur für alle«¹

Demokratisierung von Kunst und Kultur im 21. Jahrhundert

I.

Die Forderung nach einer »Kultur für alle« aus den 1970er Jahren ist heute schon Erstsemestern im Studium des Kulturmanagements geläufig. Im besten Fall ist ihnen allerdings auch bewusst, dass es mit der Umsetzung bis dato nicht weit her ist. Möglicherweise können die Studierenden sogar Gründe für das Scheitern ins Feld führen, etwa die Homogenität des kulturellen Sektors, der so nur schwer in der Lage ist, Vielfalt zu erzeugen (O'Brien/Oakley 2015; Henze 2017 c). Seine Konzepte etwa zur Besucherentwicklung haben sich lange und wenig erfolgreich an der Ansprache von in ihrer Zusammensetzung problematischen Zielgruppen wie etwa Migranten*innen abgearbeitet (Mörsch 2016: 67). Hinzu tritt ein nach wie vor weit verbreiteter Paternalismus, der es nur Expert*innen erlaubt, qualitativ hochwertige Inhalte zu produzieren (Henze 2017 a).

An den Grundfesten der Forderung nach einer »Kultur für alle« ist allerdings noch kaum gerüttelt worden. Nach vierzig Jahren wäre es dafür an der Zeit. Gerade in Zeiten des zunehmenden Populismus und der damit einhergehenden Bedrohung von kulturellen Rechten ist es geboten, elitäre Privilegien aufzugeben, einen Paradigmenwechsel einzuleiten (Henze 2017 b) und einen neuen Ruf erschallen zu lassen: »Kultur mit allen«.

In diesem Beitrag möchte ich internationale Projekte vorstellen, denen die Einbindung vieler und in vielerlei Hinsicht unterschiedlicher Menschen gelingt und anhand dieser Beispiele Ideen entwickeln, die in unterschiedlichen geografischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen funktionieren können. Durch die Einbindung der Beteiligten in den künstlerischen Prozess unterscheiden sich die vor-

1 Grundlage dieses Beitrages ist der am 16. Juni 2017 auf dem 9. Kulturpolitischen Bundeskongress »Welt. Kultur. Politik. Kulturpolitik und Globalisierung« gehaltene Vortrag im Form 10 »Kulturvermittlung in der Einen Welt«.

gestellten Vorhaben deutlich von einer Vielzahl partizipativer Projekte, die insbesondere in Deutschland in den vergangenen Jahren große Aufmerksamkeit erfahren haben, im Hinblick auf ihre Nachhaltigkeit und Strategie aber durchaus kritisch zu hinterfragen sind (Wolfram 2015: 20). Zahlreiche dieser Projekte sind utilitaristisch geprägt. Sie sollen in vielen Fällen dazu dienen, Menschen in eine Gesellschaft zu *integrieren*.

An dieser Stelle sei nur kurz auf die Fragwürdigkeit und Tragfähigkeit des Konzepts der *Integration* im 21. Jahrhundert hingewiesen. Namentlich die CDU hat noch Ende der 1990er Jahre skandiert, Deutschland sei kein Einwanderungsland. Damit wollte sie eine politische Stimmung erzeugen, die schon damals nicht mit der Realität des Landes in Einklang zu bringen war. Einwanderung gab es schon immer, seit den 1960er Jahren wurde sie durch neun Anwerbeabkommen massiv vorangetrieben. *Integration* ist deshalb kein neues Thema. Die Umsetzung der diversen (kultur-)politischen Konzepte ist bis heute aber nicht von großem Erfolg gekrönt. Vielleicht ist es daher an der Zeit, mit *Diversität* einen neuen Ansatz zu verfolgen, der sich im Gegensatz zur *Integration* darauf einlässt, das Potential von Vielfalt zu nutzen, anstatt den Status quo unter Aufgabe der Chance auf Entwicklung zu zementieren.

II.

Die im Rahmen dieses fortlaufenden Forschungsvorhabens näher betrachteten und zu Teilen im Folgenden vorgestellten Kulturprojekte könnten aufgrund ihrer Prozesshaftigkeit wie auch aufgrund des Umstandes, dass sie aus der gemeinsamen, kreativen Arbeit Vieler Neues entstehen lassen, durchaus auch als transkulturell bezeichnet werden. (Welsch 1999: 197) Passender ist jedoch die Verwendung des von Mark Terkessidis eingeführten Terminus *Kollaboration* (Terkessidis 2015). Er hat zwar im deutschen Sprachraum bisweilen eine negative Konnotation, betont aber in unserem Kontext den wichtigen Aspekt der kollektiven kreativen Arbeit stärker. Die für die Untersuchung ausgewählten Projekte zeichnen sich dadurch aus, dass es ihnen über einen längeren Zeitraum hinweg gelingt, eine Vielzahl von Menschen nicht nur zu erreichen, sondern insbesondere auch in den künstlerischen Schaffensprozess einzubinden. Darüber hinaus handelt es sich um Projekte, die in Metropolen stattfinden, wie etwa in Beirut und Kalkutta, aber auch um solche in eher ländlichen Regionen, wie etwa der Wedemark in Niedersachsen oder in Ségou in Mali. Gerade die Einbeziehung des ländlichen Raumes, mit weniger ausgeprägter kultureller Infrastruktur und kosmopolitischer Öffnung, erscheint auch vor dem Hintergrund wichtig, dass es gerade, wenn auch nicht ausschließlich, Menschen in diesen Regionen sind, die sich zu populistischen Parteien des rechten Spektrums hingezogen fühlen.²

2 In ihren autobiographischen Büchern »Hillbilly Elegy« und »Retours à Reims« beschreiben die Autoren Vance (2016) und Erilbon (2010) am Beispiel ihrer Familien, wie sich die politische Stimmung in den USA und Frankreich in den letzten Jahren änderte und Rechtspopulisten an Zulauf gewannen.

Wobei an dieser Stelle in der gebotenen Kürze darauf eingegangen werden soll, dass der Zusammenhang von kultureller Partizipation und sozial erwünschtem Verhalten, in den USA als *technology of citizenship* bezeichnet (Cruikshank 1999) und von François Matarasso bereits 1997 in seinem Grundlagenwerk »Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts« thematisiert, insbesondere in der deutschsprachigen Literatur noch auf eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung wartet. Dies ist insofern erstaunlich, da auch in Deutschland Kulturorganisationen zunehmend sogenannte *social impact assessments* abverlangt werden. Die meist standardisierten, aber oft vagen und unpassenden Indikatoren sollen den Einsatz überwiegend staatlicher Fördermittel rechtfertigen. So verständlich der Wunsch nach Rechtfertigung für die Ausgabe von Steuergeldern in Teilen ist, so wenig dürfen diese Analysen darüber hinwegtäuschen, dass das, was Kunst bewirken kann, nämlich etwa eine Änderung von Einstellungen, nicht zwingend im Untersuchungszeitraum geschieht, sich Kausalitäten nicht immer eindeutig herstellen lassen und der Methodenkanon möglicherweise noch immer zu limitiert ist. Die extensiven Bemühungen um Messbarkeit führen zudem zu einer Vielzahl neuer Anforderungen an Kunst und Kultur. Neben wirtschaftlichem *Impact* – gemeinhin als Umwegrentabilität bezeichnet – sollen sie unter anderem auch noch zu Stadtentwicklung sowie zum Wohlergehen und zur Gesundheit der Bevölkerung beitragen. Wie im Folgenden gezeigt, besteht wenig Zweifel daran, dass Kunst- und Kulturprojekte diesen Aufgaben gerecht werden können. Allerdings ist es der Aufgabenerfüllung wenig dienlich, wenn sie sich dazu vorgefertigten Anforderungsprofilen der Kulturpolitik oder weiterer Fördergeber anpassen müssen. So werden sie auf ein Handwerkszeug zur Realisierung politischer Interessen reduziert. (Hytner 2003; Mizra 2006; Tusa 2000, 2007) Kunst und Kultur nur als Mittel des *social engineering*s zu begreifen, zeugt von großem Unverständnis des hybriden Wesens der Kunst, das instrumentellen wie aber auch intrinsischen Motiven entspringt und ebensolchen Interessen dient.

Nach der, in der wissenschaftlichen Literatur wohl am häufigsten zitierten, Definition von *social impact* von Landry und anderen aus dem Jahr 1993 beschreibt *social impact* »those effects that go beyond the artefacts and the enactment of the event or performance itself and have a continuing influence upon, and directly touch, people's lives.« (Landry/Bianchini/Maguire/Worpole 1993: 50)

Das Bewusstwerden lebensverändernder Umstände erfolgt aber manchmal spät oder auch gar nicht. Das Messen eben solcher subjektiven und teilweise flüchtigen Empfindungen, ist daher, wie gezeigt, komplex. Es lässt es nur bedingt zu, den (subjektiven) Wert von Kunst und Kultur tatsächlich zu erfassen. (Walmsley 2013: 203)

Für das hier skizzierte Forschungsvorhaben wird die soziale Wirksamkeit von Kunst und Kultur im Einklang mit zahlreichen Studien der letzten zwanzig Jahre (u. a. Belfiore/Bennett 2007; Rösler 2015: 476; O'Brien/Oakley 2015) und insbesondere unter Einbeziehung der Ergebnisse des *AHRC Cultural Value Projects*³ als

3 www.ahrc.ac.uk/research/fundedthemesandprogrammes/culturalvalueproject/ (letzter Zugriff 9.11.2017).

grundsätzlich gegeben angenommen. Allerdings liegt den hier dargestellten Überlegungen die Überzeugung zu Grunde, dass sich diese Wirkungen nur dann entfalten können, wenn Kunst und Kultur demokratisiert werden und statt vorgefertigter *Produkte* für Zuschauer mit Defiziten (Henze 2017 b: 74), Projekte in den Fokus rücken, die den gemeinsamen künstlerischen Weg zum Ziel machen. Ansonsten gilt, was der ehemalige Direktor des *National Theatre* in London, Nicholas Hytner, so plastisch darstellt: »There is a sentimental notion that it's worth spending money on theatre because it might inspire some disadvantaged teenager to watch *Romeo and Juliet* rather than mug old ladies. Well, it might; but it has to be said that you can watch *Romeo and Juliet* and still mug an old lady on the way home. There is no direct link between love of the arts and good behaviour. Hitler loved Beethoven.« (Hytner 2003)

Crossick und Kaszynska weisen nach, dass es insbesondere kollaborative Kulturprojekte sind, die Empathiefähigkeit und Selbstreflexion steigern und tatsächlich dazu führen können, dass die Menschen bürgerschaftliches Engagement entfalten. (Crossick/Kaszynska 2016: 7 ff.) Auch Rowntree, Neal und Fenton (Rowntree/Neal/Fenton 2011) sowie Rösler (Rösler 2015: 476) sind davon überzeugt, dass die intensive Auseinandersetzung mit Neuem, vermeintlich *Fremden* zu mehr Verständnis und weniger Ablehnung und Radikalisierung führt.

Der Auswahl der Projekte liegt keine langfristige und komplexe, quantitative und qualitative Analyse der sozialen Wirksamkeit zu Grunde, sondern die Überzeugung, dass die vorgestellten Projekte ein emphatisches Verständnis von Diversität und Andersartigkeit bei den Beteiligten ebenso wie die Fähigkeit zur Selbstreflexion hervorrufen und so zu sozialer Gerechtigkeit beitragen können. Ich knüpfe dabei im Sinne Tania Canas' an den Unterschied zwischen Präsentation und Repräsentation an (Canas 2015, 2017). Bereits an dieser Stelle soll herausgearbeitet werden, dass sich die hier exemplarisch vorgestellten Projekte bewusst gegen eine (politische) Zuschreibung wie beispielsweise *reconciliation project* wehren würden. Dies mag zu ihrem Erfolg, der in der Einbeziehung vieler, durchaus unterschiedlicher Menschen gesehen wird, beitragen. Auch sind die meisten vorgestellten Vorhaben kaum bis gar nicht öffentlich gefördert.⁴

III.

Im Folgenden werden vier Projekte vorgestellt, die ich als *smart* und bewusst nicht als *best practices* bezeichne. Letzteres wäre unter anderem schon wegen der Vielzahl gelungener und in ihren jeweiligen Zusammenhängen funktionierender Vorhaben⁵ anmaßend. Es geht im Einzelnen um das »Festival sur le Niger«⁶ in Ségou, Mali,

4 Nehna wel Amar wel Jiran hat 2017 erstmals eine Finanzierung über Crowdfunding initiiert, siehe unter www.zoomaal.com/projects/naj2017/59660?ref=144407028 (letzter Zugriff 6.11.2017). *Hamdasti Chitpur Local* wird von der *India Foundation for the Arts* unterstützt.

5 Weitere Vorhaben finden sich auf der Webseite des internationalen und interdisziplinären Netzwerks *Brokering Intercultural Exchange* <https://managingculture.net/projects-case-studies/> (letzter Zugriff 6.11.2017).

6 www.festivalsegou.org (letzter Zugriff 6.11.2017).

»Hamdasti – Chitpur Local«⁷ in Kalkutta, Indien, »Nehna wel Amar wel Jiran«⁸ in Beirut, Libanon und »Wie? Jetzt!«⁹ in der Wedemark, nahe bei Hannover. Insbesondere das Festivalformat scheint für die Ansprache und Einbindung möglichst vieler, unterschiedlicher Personen geeignet. (de Greef, 2017)

»Wie? Jetzt!« in Deutschland

Das Projekt lebte von bürgerschaftlichem Engagement und wurde im Laufe des Jahres 2017 umgesetzt. Es mündete in einem zweitägigen Festival für Demokratie im November 2017, bei dem das Grundgesetz nicht nur vertont, sondern auch in Bewegung gesetzt wurde. Unter der Leitung der Regisseurin und Theaterpädagogin Bettina Montazem beschäftigen sich die Teilnehmer*innen mit Fragen nach den Grundlagen und Voraussetzungen für Demokratie, Frieden und Freiheit. Sie suchten, planten und gestalteten Aktionsräume, kulturelle Projekte und Initiativen. Bemerkenswert an dieser, von der Kulturbeauftragten der Gemeinde, Angela von Mirbach, gestarteten Initiative, war unter anderem das durchaus kontrovers diskutierte Zugehen auf die Landkreisabgeordneten der AfD. Nach Auffassung von Bettina Montazem muss ein Projekt, das sich mit den Voraussetzungen von Frieden und Demokratie befasst, auch solche Konfrontationen im pluralistischen Rahmen zulassen und aushalten. (Henze 2017 b: 81 ff.) Diversität ist keine Idylle – auf der Bühne nicht und nicht im wahren Leben. Der zentrale Gedanke war die gemeinsame und daher möglichst nachhaltige Gestaltung eines demokratischen, freien und friedlichen öffentlichen Lebens in der Wedemark.

»Nehna wel Amar wel Jiran« im Libanon

Ein Kollektiv aus Musiker*innen und Künstler*innen etablierte über Jahre hinweg in der eigenen Nachbarschaft ein Festival, das es mittlerweile zu internationaler Reputation gebracht hat und sich Kommerzialisierungsbestrebungen widersetzen muss. Am Anfang ging es der Initiative darum, den Nachbar*innen Einblicke in das in Leben der Musiker*innen und ihrer Probleme zu ermöglichen: kaum Probieräume und wenig Auftrittsmöglichkeiten. Inzwischen ist das Festival zu einem wichtigen gesellschaftlichen Ereignis in Beirut geworden. Einmal im Jahr treten hier renommierte Künstler*innen gemeinsam mit Gruppen aus der Nachbarschaft auf, machen professionelle Künstler*innen gemeinsam mit den Nachbar*innen Projekte. In Beirut ist der Zugang zu Kultur in der Regel den Eliten vorbehalten, weshalb viele noch wenig bis gar keine Erfahrungen mit Kunst und Kultur machen konnten. Die Einbeziehung der Nachbarschaft war für das Künstlerkollektiv von Beginn an zentral. Aurelien Zouki, einer der drei Gründer des Festivals, sagt dazu: »We could not do anything there without their alliance, without their agreement and without having them involved. They are part of the title we have chosen

7 www.hamdasti.com/ (letzter Zugriff 6.11.2017).

8 <https://de-de.facebook.com/events/827791460722716/> (letzter Zugriff 6.11.2017).

9 www.wedemark.de/portal/seiten/wie-jetzt-das-festival-fuer-demokratie-im-november-vom-17-bis-19-november-2017--918000551-20051.html (letzter Zugriff 9.11.2017).

for the festival Nehna wel Amar wel Jiran (eine abgewandelte Liedzeile: Wir, der Mond und die Nachbarn). From the very first year we started to involve them by hosting different performances: in their houses, on their rooftops and we asked the women from the neighbourhood to cook for the audience.« Das Ziel des Engagements: »The big challenge in our societies – especially in the Middle East – is to be conscious about how we develop human relations. We need more and more awareness about our responsibilities, how we co-exist, how we deal with one another, how we decide to have common experiences, a common culture, common gatherings, how we create a common environment. Human relations are what make us human and alive, or alone or depressed. I am sure we can create a feeling of togetherness through our work, through arts and culture, and through our performances.«

»Festival sur le Niger« in Mali

Erstmals fand das Festival im Jahr 2005 statt. Anders als etwa »Nehna wel Amar wel Jiran« war es lange vorher strategisch geplant. Die definierten Ziele waren etwa der Erhalt des kulturellen Erbes und die Verbreitung von afrikanischer Kunst und Kultur. Aber auch ökonomische Interessen der lokalen und regionalen Wirtschaft standen schon zu Beginn im Fokus: Eine Zielgruppe waren Tourist*innen. Das Festival hat sich trotz der schwierigen Situation des Landes und einer kriegsbedingten Pause von zwei Jahren zu einem der wichtigsten Festivals in Afrika und darüber hinaus etabliert. Gerade im Bereich der Musik ist Mali traditionell stark. Das jährlich Anfang Februar stattfindende Festival bietet aber ebenso Tanz, Theater, Ausstellungen und Diskussionsforen.

»Hamdasti Chitpur Local«

Nach Ihrem Studium in Harvard kehrte Sumona Chakravorty nach Indien zurück, um, finanziell unterstützt durch das *Harvard Innovation Lab*, rund um die Chitpur Road, eine der ältesten Straßen in Kalkutta, gemeinsam mit der Bevölkerung und Künstler*innen zu einer Reaktivierung des kulturellen Potentials der traditionsreichen Nachbarschaften beizutragen. Seit 2014 haben zahlreiche Aktivitäten stattgefunden, die durch kollektive künstlerische Projekte zur Veränderung und vor allem zur Verbesserung des Zusammenlebens beitragen sollen.

IV.

Zwischen den vier Festivals gibt es trotz der unterschiedlichen lokalen Kontexte eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Im Fokus stehen dabei Fragen nach der Einbindung möglichst vieler Menschen in den künstlerischen Prozess und den damit einhergehenden Herausforderungen¹⁰ sowie die Suche nach Faktoren, die von den Organisator*innen und Verantwortlichen als unabdingbar in kollaborativen Projekten betrachtet werden.

10 Zu den Herausforderungen transkultureller Arbeit siehe auch das Interview mit Cornelia Lanz von *Zuflucht Kultur* e. V. in: Henze 2017 d.

Der berechtigten Frage nach der Übertragbarkeit von Konzepten aus so unterschiedlichen Kontexten, wie denen, die den ausgewählten Projekten zugrunde liegen, lässt sich entgegen, dass die Kontexte etwa im Hinblick auf das Thema Migration gar nicht so verschieden sind. Darüber hinaus lassen sich bei diesen, in ihrem Ansatz und Vorgehen tatsächlich nicht zwingend vergleichbaren Vorhaben, dennoch Grundsätze herausarbeiten, die für andere Vorhaben – auch solche verschiedener Sparten und Formate – verallgemeinerbar sind.

Es geht *einmal* um die Langfristigkeit des Vorhabens und um Aufbau von Vertrauen. Alle befragten Initiator*innen und Organisator*innen sind sich einig, dass kollaborative Projekte immer langfristig angelegt sein müssen. Der Aufbau von Vertrauen in der jeweiligen Gemeinschaft ist eine *conditio sine qua non* für die gemeinsame Arbeit. Dieses Vertrauen zu erwerben, erfordert, Teil der Gemeinschaft zu werden und Widersprüche und Unsicherheiten auszuhalten. Aurelien Zouki von *Nebna wel Jahmar wel Jiran* beschreibt dies wie folgt: »It is really a long process but we are there all year long, speaking with the neighbours, defining what we want to do with them, answering their questions. The fact that we live within the neighbourhood, made it easy for us to gain their trust. If there is a problem, we would not just disappear. We will be there to hear their complaints and issues.« Auch die Kölner Theatermacherin Bettina Montazem hat festgestellt, wie wichtig die dauerhafte Präsenz vor Ort ist. Kommunikation beschreibt sie nicht nur als Grundvoraussetzung des Theaters, sondern vor allem der gemeinsamen Arbeit. Die Menschen müssen für das Vorhaben gewonnen werden und das gelingt nur durch Kenntnis ihrer Motivation und mit persönlicher Ansprache.

Zum Zweiten fungieren Kulturmanager*innen in diesem Zusammenhang als Gastgeber*innen. Die Initiator*innen und Organisator*innen der jeweiligen Projekte verstanden ihre Aufgabe ganz überwiegend als eine moderierende und mediierende und ihre Rolle eher als die eines Gastgebers/einer Gastgeberin. Im Vordergrund steht die Begleitung von vielen verschiedenen Menschen in einem künstlerischen Prozess mit noch kaum definiertem Ergebnis. Gerade das Festivalformat eignet sich besonders, da es eine Plattform für unterschiedliche Vorhaben und Arbeiten bietet. Dieses Angebot kann, muss aber nicht wahrgenommen werden. Sumona Chakravorty formuliert in diesem Zusammenhang: »We create spaces where people can get involved and put up their own proposals.« Aufschlussreich ist auch, dass alle Initiator*innen und Organisator*innen der vorgestellten Festivalformate Kulturmanager*innen und Künstler*innen mit umfassender Erfahrung in internationalen Kontexten sind. Kulturmanager*innen und Künstler*innen diese Erfahrungen zu ermöglichen, sollte noch stärker in den Fokus von Förderung und Ausbildung rücken. (Henze 2018)

Zum Dritten ist der Prozess das Ziel. Transkulturelle Projekte werden häufig als solche beschrieben, die eine neue Perspektive auf eine Kunstform einnehmen. Immer wieder die Perspektive der jeweiligen Partner*innen einzunehmen und damit einhergehend auch die eigene aufzugeben, ist allen Initiator*innen wichtig. Die Art und Weise, wie ein Ergebnis erreicht wird und auch wie es hinterher

aussehen wird, ist nicht von einem Expertenteam abhängig, sondern von den Einflüssen der verschiedenen Akteur*innen. Vielfach wird das als ein kontinuierlicher Lernprozess beschrieben. Der Spaß an eben diesem Lernen ist bei allen Beteiligten wesentlicher Bestandteil der Arbeit; einer Arbeit bei der Exzellenz und Zugang, Qualität und Expansion mitnichten Widersprüche sein müssen.

Besonders Angela von Mirbach und Bettina Montazem, die im November 2017 mit einem Festival den fast einjährigen »Wie? Jetzt!« – Prozess in der Wedemark abgeschlossen haben, sahen den Weg beziehungsweise das, was *hinter den Kulissen* passierte, als wesentlichen Teil des Vorhabens. Fast ein Jahr lang wurden im Rahmen von »Wie? Jetzt!« in der Region Projekte realisiert und unterschiedliche Gruppen mit auf den ersten Blick wenig Gemeinsamkeiten miteinander in Kontakt gebracht.

Wenig überraschend waren sich alle Initiator*innen *zum Vierten* darin einig, dass Kunst und Kultur eine soziale Wirksamkeit entfalten kann und soll. Sumona Chakravorty nutzte für ihre Arbeit sogar die Bezeichnung *social art practice* und hat ihr Kollektiv ganz bewusst »Hamdasti« genannt, was auf Persisch Partnerschaft bedeutet. Nach den *Erfolgsfaktoren* des Kollektivs befragt, führt sie an erster Stelle »Ownership« an. Das Projekt ist in ihren Augen erfolgreich, wenn Menschen neugierig werden, eigene Vorschläge einbringen, sich in irgendeiner Form beteiligen, um das Vorhaben voranzubringen und insbesondere dann, wenn Menschen in Beziehung miteinander treten, die ansonsten wenig bis gar nichts miteinander zu tun haben oder zu tun haben wollen. Sie macht darüber hinaus einen interessanten Unterschied zwischen *effect* und *impact*. Erst wenn es einem Vorhaben über einen längeren Zeitraum in Form eines organischen Prozesses mit den notwendigen Änderungen und Anpassungen gelingt, zu wachsen, kann ihrer Auffassung nach aus einem *effect* ein *impact* werden.

Viele Organisator*innen machten auch deutlich, dass sie sich und ihre Arbeit politisch nicht instrumentalisieren lassen wollen, zumal dies nicht nur den eigenen Überzeugungen, sondern auch der insgesamt notwendigen Authentizität und dem damit verbundenen Vertrauen zuwiderliefe. Die Spannung zwischen der Instrumentalisierung von Kunst und Kultur zu politischen Zwecken und der Instrumentalisierung von Kunst und Kultur zum Erreichen der eigenen, sozialen Ziele, ist besonders ausgeprägt bei den Gesprächspartner*innen aus dem Libanon und Mali. Ein *Label* wollen sie sich nicht aufdrücken lassen. Eindrücklich beschreibt dies Aurelien Zouki: »Very Important: Never ever will we make any promise saying this event will succeeded in gathering the former enemy ... We will never make a statement like this because it does not work like this. We put it on another layer by doing it de facto for example by inviting Syrian children to dance. The neighbourhood has close ties to a certain political party that is historically the enemy of the Palestinians. Obviously, many people in this neighbourhood were soldiers who fought against the Palestinians. But we invited these children to dance and it was successful because they were only children dancing – we do not do these *forced arts projects*.«

Sich zu sehr auf ein Ziel zu fokussieren, schadet dem Prozess des Zueinanderfindens möglicherweise mehr als es nutzt. Wobei allerdings nochmals betont werden soll, dass alle Projekte hochgesteckte künstlerische Ziele erreichen und es den mittlerweile etablierten Festivals in Ségou, Kalkutta und Beirut gelingt, renommierte Künstler*innen wie auch Tourist*innen anzuziehen. In Ségou etwa waren für die Menschen in der Region trotz des Krieges in den Jahren 2012 und 2013 die wirtschaftlichen Auswirkungen des Festivals durchaus spürbar. Aber auch in Beirut und Kalkutta tragen die Festivals etwas zum Einkommen in den Nachbarschaften bei. Hier werden beispielsweise traditionelles Essen oder Kunsthandwerk verkauft. Traditionen werden auf diesem Weg lebendig gehalten.

Beim »Festival sur le Niger« steht unausgesprochen im Raum, dass mit der Veranstaltung ein Zeichen gegen religiösen Fanatismus gesetzt werden soll. Für Mamou Daffé, den amtierenden Präsidenten des *Arterial Network* und Gründer des Festivals, steht außer Frage, dass die Akzeptanz kultureller Vielfalt zu Frieden und zur wirtschaftlichen Entwicklung eines Landes beitragen können. Kulturelle Vielfalt hat das muslimisch geprägte Mali schon per se zu bieten: die Völker der Tuareg, Bambara, Peul, Mandinka, Wassoulou oder Bo haben alle eigene Sprachen, Kulturen und religiöse Traditionen.

V.

In Deutschland stehen wir in der Tradition Voltaires, Schillers und Shellys, die der aristotelischen Sicht der Dinge, die das Potential der Kunst zur Bildung und Entwicklung der Menschheit betont, verpflichtet sind. Daran ist per se nichts auszusetzen. Nur hat (kultur)politischer Eifer, der Kulturelle Bildung seit Jahren wie ein Mantra vor sich herträgt, bis dato nicht die gewünschten Ziele erreicht. Vielleicht liegt das an der Dichotomie zwischen Kunst und Politik. Gerade Projekte, die abseits von politischen Zuschreibungen sozial arbeiten, scheinen viele Menschen zu erreichen. Insbesondere sind es Vorhaben, die zwischen Qualität und Zugang keinen Widerspruch aufmachen. Das bisherige paternalistische *niedrigschwellige Angebot* perpetuiert Ungleichheiten, anstatt sie zu überwinden. Das tun vielmehr Projekte, die aus Gemeinschaften heraus entstehen, die von Künstler*innen und Kreativen mediiert und moderiert werden, die nicht mit vorgefertigten Projektplänen beginnen und mit einem festgelegten Ergebnis enden wollen. Solche Vorhaben stellen das Prozesshafte in den Vordergrund und wirken auf diese Art und Weise nachhaltig. Für Kulturmanager*innen verbindet sich damit eine gewisse Unsicherheit, für viele Teilnehmer*innen bedeutet das jedoch das Anknüpfen an eine immer wiederkehrende Alltagserfahrung. Mithin scheinen die Vorzeichen sich umzukehren. Diejenigen, die bis dato glaubten, Standards setzen, Prozesse definieren und Projekte managen zu können, dürfen jetzt lernen – und das lebenslang. Sie müssen nicht mehr zwingend Angebote machen. Die Angebote kommen aus der Gesellschaft – es gilt nur mehr, eine Einladung auszusprechen und eine Plattform bereitzustellen, um entsprechende Prozesse zu ermöglichen. Die digitale Welt, in der die Grenzen zwischen Produzent*innen und Konsument*innen

schon lange verschwimmen, ist der analogen in diesem Zusammenhang um einiges voraus.

Wie dies funktionieren kann, beschreibt Aurelien Zouki: »In Beirut, we have a very fragmented society. Religious communities are very isolationist and the feelings towards each other are tense. Nevertheless, it is not only a religious factor, it is also an identity factor – there are the Syrian workers, there are the immigrant workers, there are the refugees, Palestinians ... We also have social classes that separate themselves from others and that would not spend time at popular events. However, there is a great need for everyone to gather because there is no opportunity. The government is just the same machine. On the civic social level, there are only private initiatives like ours where people can gather. Events like this in their simplicity really attract people. We reach people that would otherwise not feel at home at events like this. We give people the feeling that they are at home, that they can belong to this kind of event. At the closing night of last year, Syrian workers came up to me at the very last minute and explained that they wanted to offer a dance to the festival. These people never really mingle with others unless they really feel accepted.«

Die in diesem Text knapp zusammengefassten Erkenntnisse müssen unter anderem zu einem Umdenken in der Kulturfinanzierung führen. Gemeinschaften und die aus ihnen heraus entstehenden Ideen müssen langfristig gefördert werden. Der Fokus auf relativ kurzfristige Projekte mit klar definierten und messbaren Zielen, wie es in der Kulturförderung allenthalben Usus ist, ist nicht geeignet, um das Vertrauen zu schaffen, das viele Menschen und insbesondere solche, die mit einigen Kunstformen noch kaum in Berührung gekommen sind, benötigen, um sich entsprechend einzubringen. Dieses aktive Einbringen in ein gemeinsames Projekt ist zentral für den Aufbau einer Gesellschaft, die Diversität zu leben versteht.

Literatur

- Belfiore, Elionora/Bennett, Oliver (2007): »Re-thinking the social impacts of the arts«, in: *International Journal of cultural policy*, 13(2), S. 135–151
- Canas, Tania (2017): *Diversity is a white word*, siehe unter www.artshub.com.au/education/news-article/opinions-and-analysis/professional-development/tania-canas/diversity-is-a-white-word-252910 (letzter Zugriff 19.2.2017)
- Canas, Tania (2015): *10 things you need to consider if you are an artist – not of the refugee and asylum seeker community – looking to work with our community*, siehe unter <http://riserefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/#> (letzter Zugriff 23.6.2016)
- Crossik, Geoffrey/Kaszynska, Patrycja (2016): *AHRC Cultural Value Project. Final Report*, siehe unter www.ahrc.ac.uk/documents/publications/cultural-value-project-final-report (letzter Zugriff 10.11.2017)
- Cruikshank, Barbara (1999): *The Will to Empower: Democratic Citizens and other Subjects*, Ithaca und London: Cornell University Press
- De Greef, Hugo (2017): »Arts Festivals are our Voices in Society«, in: Dragičević Šešić, Milena (Hrsg.): *Cultural Diplomacy: arts, festivals and geopolitics*, Belgrade: Ministry of Culture Republic of Serbia & University of Arts, S. 123–127
- Eribon, Didier (2010): *Retour à Reims*, Paris: Flammarion

- Fakhoury, Tamirace (2016): »Barometer für die Demokratie. Der Zustrom von Syrern ist ein Test für das politische System des Libanon und gleichzeitig eine Chance«, in: *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven*, Neuland, Issue 2/2016, S. 27
- Henze, Raphaela (2018): »Eurocentrism in European Arts Management«, in: Dragičević Šešić, Milena/Vickery, Jonathan (Hrsg.): *Cultural Policy Yearbook*, Bilgi Universität, im Erscheinen
- Henze, Raphaela (2017 a): »Raus aus der Komfortzone«, in: *KM Magazin*, Issue 122, S. 15–20
- Henze, Raphaela (2017 b): »Why we have to overcome paternalism in times of populism«, in: Dragičević Šešić, Milena (Hrsg.): *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade: Ministry of Culture Republic of Serbia & University of Arts, S. 73–87
- Henze, Raphaela (2017 c): *Introduction to International Arts Management*, Wiesbaden: VS Springer
- Henze, Raphaela (2017 d): »Interview mit Cornelia Lanz von Zuflucht Kultur e. V. zu partizipativen Projekten«, in: *encatcScholar*#8, siehe unter blogs.encatc.org/encatcscholar/?p=1890 (letzter Zugriff 26.2.2018)
- Hytner, Nicholas (2003): »To Hell with Targets«, in: *The Observer*, siehe unter www.theguardian.com/theobserver/2003/jan/12/featuresreview. review (letzter Zugriff 2.11.2017)
- Landry, Charles/Bianchini, Franco/Maguire, Maurice/Worpole, Ken (1993): *The social impact of the arts: a discussion document*, Stroud: Comedia
- Matarasso, François (1997): *Use or ornament. The social impact of participation in the arts*, London: Comedia Publishing Group
- Mörsch, Carmen (2016): »Refugees sind keine Zielgruppe«, in: Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hrsg.), *Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formen und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, Bielefeld: transcript, S. 67–74
- Mizra, Munira (2006): *Cultural Value: is UK arts policy damaging the arts?* London: Policy Exchange
- O'Brien, Dave/Oakley, Kate (2015): *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review. A Report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project*
- Rösler, Bettina (2015): »The case of the Asialink's art residency program: towards a critical cosmopolitan approach to cultural diplomacy«, in: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 21, No. 4, S. 463–477
- Rowntree, Julia/Neal, Lucy/Fenton, Rose (2011): *International Cultural Leadership: Reflections, Competencies and Interviews*, British Council, siehe unter http://creativeconomy.britishcouncil.org/media/uploads/files/International_Cultural_Leadership_report.pdf (letzter Zugriff 4.4.2016)
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Berlin: Edition Suhrkamp
- Tusa, John (2007): *Engaged within the Arts: writings from the frontline*, London: I. B. Tauris
- Tusa, John (2000): *Art Matters. New edition*, London: Methuen Publishing
- Vance, James David (2016): *Hillbilly Elegy. A Memoir of a Family and Culture in Crisis*, London: William Collins
- Walmsley, Ben (2013): »Whose value is it anyway? A neo-institutional approach to articulating and evaluating artistic value«, in: *Journal of Arts & Communities*, 4.3, S. 199–215
- Welsch, Wolfgang (1999): *Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen, in Sichtweisen, Die Vielfalt der Einheit*, Weimar: Weimarer Klassik
- Wolfram, Gernot (2015): »Transkulturelle Empathie«, in: *KM Magazin*, Heft 108 (Dezember 2015), S. 18–24

»Kultur mit allen«
statt »Kultur für
alle«

