Jens Schneider, Jochen Oltmer,
Andreas Pott, Antonie Schmiz (Hg.)

KULTURPRODUKTION IN DER MIGRATIONS-GESELLSCHAFT

Herausforderungen für Kulturinstitutionen und Kulturpolitik

[transcript] → Kultur- und Museumsmanagement

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jens Schneider, Jochen Oltmer, Andreas Pott, Antonie Schmiz (Hg.)
Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft

Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

Die Kulturlandschaft unterliegt einem tiefgreifenden Wandel durch eine sich stetig verändernde Gesellschaft. Dabei sieht sie sich mit immer neuen Herausforderungen wie Diversität, Digitalisierung und Klimawandel konfrontiert. Um weiterhin ein breites Publikum ansprechen zu können, müssen neue Positionsbestimmungen vorgenommen und die internen Strukturen der einzelnen kulturellen Einrichtungen angepasst werden. Neue Herausforderungen bieten aber auch neue Möglichkeiten, die es zu nutzen gilt. Die Reihe **Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement** bereichert die Praxis dieses Wandels mit aktuellen Konzepten und Leitfäden.

Jens Schneider, geb. 1962, ist Senior Researcher am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück. Er hat Ethnologie und Musikwissenschaft studiert und arbeitet zu Identitäten, superdiversen Städten, Bildung und sozialem Aufstieg in Einwandererfamilien. Im Forschungsprojekt »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft« (KultMIX) war er als Koordinator tätig und verantwortete den Forschungsbereich Theater.

Jochen Oltmer, geb. 1965, ist Professor für Neueste Geschichte und Migrationsgeschichte am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück. Er arbeitet zu deutschen, europäischen und globalen Migrationsverhältnissen vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Im Forschungsprojekt »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft« (KultMIX) war er Co-Projektleiter.

Andreas Pott, geb. 1968, ist Professor für Sozialgeographie am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück und Sprecher des SFB 1604 »Produktion von Migration«. Seine Forschungsschwerpunkte sind reflexive Migrationsforschung, Geographien der Migration sowie neue soziale Mobilität. Im Forschungsprojekt »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft« (KultMIX) war er Co-Projektleiter.

Antonie Schmiz, geb. 1980, ist Professorin für Humangeographie an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind städtische Migrationspolitiken, Konflikte und Aushandlungsprozesse in postmigrantischen Stadtgesellschaften sowie partizipative Methoden in der Stadtforschung. Im Forschungsprojekt »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft« (KultMIX) war sie Co-Projektleiterin.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jens Schneider, Jochen Oltmer, Andreas Pott, Antonie Schmiz (Hg.)

Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft

Herausforderungen für Kulturinstitutionen und Kulturpolitik

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diese Buchveröffentlichung ebenso wie das ihr zugrundeliegende Forschungsprojekt wurden möglich gemacht durch eine Förderung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https ://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
© Jens Schneider, Jochen Oltmer, Andreas Pott, Antonie Schmiz (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Die Schauspielerin Shabaneh Seyedzadeh bei einem Workshop am Thalia-Theater Hamburg unter Leitung von Altamasch Noor (Foto: Mauricio Bustamante)
Redaktionelle Mitarbeit: Gesine Heselhaus und Jonas Lehnen
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839464311
Print-ISBN: 978-3-8376-6431-7
PDF-ISBN: 978-3-8394-6431-1
Buchreihen-ISSN: 2703-1470
Buchreihen-eISSN: 2703-1489

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Einleitung
Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft
Jochen Oltmer, Andreas Pott, Antonie Schmiz und Jens Schneider 9

Kulturpolitische Debatten

Normalfall Diversität?
Vergleichende Ergebnisse einer bundesweiten Befragung unter Kulturämtern, Museen und Theatern in Deutschland
Jens Schneider 37

»Wir sind nicht New York oder Berlin«
Kulturarbeit und Diversität in der Provinz zwischen Fremd- und Selbstmarginalisierung
Joanna Jurkiewicz 63

Kulturstadt Sindelfingen: Die Vielfalt wird erwachsen
Ein Film von der FamGang, 23 Minuten, 2022 89

Kulturelle Vielfalt in der Stadt
Chance und Herausforderung für die kommunale Kulturpolitik
Christina Stausberg 91

Warum spricht eigentlich niemand über Filter?
Über potemkinsche Dörfer und jakobinischen Eifer im Diskurs um Kultur und Diversität
Deniz Elbir 97

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Common Grounds
Wie gelingt zeitgemäße Kulturarbeit?
Farina Görmar, Anna Lampert und Antony Pattathu 113

Kunst- und Kulturinstitutionen in der polarisierten Stadt
Projekteinblicke
Heike Greschke und Lukas Schmitz 141

Weltöffnung: Musik und die nächste Generation in Dresden
Ein Film von Yara Abou Fakher und Javier Sobremazas, 12 Minuten, 2022 155

Kulturinstitutionen in Veränderung: Theater

Authentizität und Diversität im Stadttheater
Jens Schneider 159

»Eigentlich hat sich nichts geändert …«
Ein Interview mit Murat Yeginer.....199

»Bretter, die die Welt bedeuten«?
Vom diversitätsbewussten und diskriminierungskritischen Veränderungsprozess am Hamburger Thalia-Theater
Rita Panesar und Silke Potthast 205

Das »Territorium« der Sprache im Theater
Ein Interview mit Gina Călinoiu 217

Realer als die Wirklichkeit?
Über die Rolle der Verfremdung im neuen dokumentarischen Theater
Branko Šimić..... 223

»Die wollen Typen wie mich nicht sehen« –
Ein Film über Vielfalt im Theater
Ein Film von Jens Schneider, 13 Minuten, 2021..... 233

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturinstitutionen in Veränderung: Museen

Migration im Museum – Museen der Migration
Bora Akşen und Anna Haut im Gespräch mit Jochen Oltmer 237

Zwischen Diversitätsdebatte und postkolonialer Aufarbeitung
Museen und die Herausforderungen für die Kulturpolitik
Verena Westermann 249

Regieren, Erzählen, Kooperieren
Das Museum als Ort für demokratische Auseinandersetzung am Beispiel von Chemnitz
Ein Interview mit Attila Bihari 267

Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück
Ein Erfahrungsbericht
Laura Igelbrink und Rikke Gram 273

Nachwort

Kulturinstitutionen und Migration
Wiebke Sievers 295

Die Autor:innen 305

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Einleitung
Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft

Jochen Oltmer, Andreas Pott, Antonie Schmiz und Jens Schneider[1]

Die Verknüpfung der Konzepte ›Kulturproduktion‹ und ›Migrationsgesellschaft‹ ist erklärungsbedürftig. Obgleich Begriffe wie ›Migration‹ und ›Kultur‹ und ihre jeweiligen Komposita in den vergangenen Jahren immer häufiger Verwendung fanden, bleiben ihre Bezüge aufeinander weiterhin alles andere als eindeutig. ›Migrationsgesellschaft‹ hat unterschiedliche Bedeutungen: Der Begriff wird verwendet, um eine Gesellschaft zu beschreiben, in der ›Migration‹ als ein omnipräsenter und auch historisch betrachtet fester Bestandteil verstanden wird. Verwiesen wird dabei unter anderem auf demographische Veränderungen, zum Beispiel auf die ›generationale Sedimentation‹ von Jahrzehnte zurückliegenden Migrationsbewegungen, die einen kontinuierlichen und erheblichen Anstieg des Anteils der Bevölkerung mit einer statistisch erfassten familiären Zuwanderungsgeschichte mit sich bringt.[2]

Wir argumentieren, dass räumliche Bewegungen und daraus hervorgehende demographische Veränderungen allein nicht zu Migrationsgesellschaften führen: Von Migrationsgesellschaften lässt sich erst dann sprechen, wenn sich ›Migration‹ einschreibt in die Bilder und Narrative über gesellschaftliche Eigeninterpretationen. Für die Bundesrepublik der vergangenen zwei Jahrzehnte kann derlei beobachtet werden: Kaum ein Bereich oder Aspekt von Gesellschaft wird heute ohne Migrationsbezüge gedacht, diskutiert oder verändert – und das gilt eben auch für die kulturelle Praxis beziehungsweise die Produktion von Kultur durch Kulturinstitutionen und kulturpolitische

1 Antonie Schmiz ist Professorin für Humangeographie an der FU Berlin; Jochen Oltmer und Andreas Pott lehren an der Universität Osnabrück, Jens Schneider ist dort wissenschaftlicher Mitarbeiter.

2 Vgl. Mecheril 2014; siehe auch Schneider 2018 zu in der öffentlichen Debatte wenig beachteten demographischen Entwicklungen in deutschen und europäischen Städten.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rahmenbedingungen. Das ist der Ausgangspunkt für dieses Buch: der migrationsinduzierte und migrationsbezogene Wandel der Gesellschaft, der alle ihre Teilbereiche erfasst. Prozesse des ›migrationsgesellschaftlichen‹ Wandels zu beschreiben und zu erklären, gehört zu den zentralen Aufgaben der Migrationsforschung.

Lange Zeit hat sich dieses interdisziplinäre Forschungsfeld allerdings vorrangig entweder für die Wanderungsbewegungen selbst oder aber für Fragen der ›Integration‹ – das heißt der Zugänge von Migrant:innen und (später) ihren Kinder zu Wohnen, Bildung oder Arbeit – interessiert. Erst seit wenigen Jahren schaut sie im Sinne einer *reflexiven* Migrationsforschung auch darauf, wie Migration gesellschaftlich beobachtet und ausgehandelt wird und auf welche Weise unterschiedlich mächtige gesellschaftliche Akteure Bezüge zu Migration herstellen oder negieren und auf diese Weise Gesellschaft verändern.[3] So lässt sich die eigene Gesellschaft als ›schon immer‹ von Migration geprägt sehen oder kulturelle Vielfalt als Gefahr für die eigene soziale Position verstehen, die es durch die Behauptung oder Herstellung von ›Unterschiedlichkeit‹, durch *Othering* und die Verweigerung von Teilhabe einzudämmen gelte. Deshalb sind Migration und ihre Folgen oft umstritten, deshalb bieten sie zugleich Impulse für Neues und Wandel.

Das gilt auch und insbesondere für die Herausforderungen und Möglichkeiten, die den Umgang von Kulturinstitutionen und Kulturpolitik mit Migration und Diversität kennzeichnen. Die Produktion von Kultur ist ein gesellschaftlicher Teilbereich, der von der Migrationsforschung bislang nur vergleichsweise wenig beachtet wurde. Das ist überraschend, denn sie bildet eines der wichtigsten Felder, in denen Vorstellungen über das gesellschaftliche Selbst ausgehandelt, gestaltet und (re-)produziert werden. Die Kulturproduktion ist zudem ein Feld, das sehr diskursmächtig und auf hohem intellektuellem Niveau debattierfreudig ist. Auch deshalb ist es für die Untersuchung der Migrationsgesellschaft von besonderem Interesse: Insbesondere in den darstellenden Künsten, aber auch in Literatur, Museen und der bildenden Kunst werden immer wieder Impulse für gesellschaftspolitische Debatten und die Produktion von Vorstellungen über das sich verändernde ›Eigene‹ gesetzt. Die viel beachtete und einflussreiche »Erklärung der Vielen« beispielsweise ist ein

3 Hierzu siehe das Arbeitsprogramm des DFG-Sonderforschungsbereichs 1604 ›Produktion von Migration‹ am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück: https://www.producingmigration.org/ (letzter Zugriff am 12.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

anfänglich hauptsächlich von Theatern getragenes Manifest, das sich gegen Angriffe von rechtspopulistischen Parteien und Rechtsextremen auf Geflüchtete und Migrant:innen, aber auch auf die Kultureinrichtungen selbst und die Freiheit der Kunst richtet und das zugleich ein Bekenntnis für eine plurale Gesellschaft darstellt.[4] Ein weiteres Beispiel sind die gegenwärtigen Debatten um das Erbe des Kolonialismus, postkoloniale Verantwortung und die Restitution von Kunst- und Kulturschätzen an die Herkunftsgesellschaften in den ehemaligen europäischen Kolonien. Das betrifft bei weitem nicht nur jene Einrichtungen, die als ›Völkerkundemuseen‹ Ende des 19. Jahrhunderts für die Zurschaustellung des kolonialen Blicks auf den Globalen Süden gegründet wurden, und wird auch nicht nur im Feld der Museen thematisiert.[5] Als ein drittes Beispiel seien die inzwischen bereits ein halbes Jahrhundert andauernden Debatten um eine adäquate Repräsentation des Themas Migration in Museen sowie Wander- und Sonderausstellungen genannt.[6]

Vor dem Hintergrund der Frage nach dem gesellschaftlichen »Aushandeln von Migration« (Oltmer 2016) und migrationsbezogener Diversität erscheint es als weiterführend, die gesellschaftliche Kulturproduktion – im Sinne Pierre Bourdieus – als ein »Feld der Kräfte« zu betrachten, in dem es um Macht und Einfluss und um die Dynamik der Auseinandersetzungen um Positionierungen in Relation zu anderen Positionen und Kräften geht (Bourdieu 1993: 50f.). Die Frage der Aushandlungen und (Re-)Produktionen gesellschaftlicher Bilder und Narrative rund um Migration, Diversität und den darauf bezogenen gesellschaftlichen Wandel stand am Anfang eines von den Herausgeber:innen geleiteten Forschungsprojekts, das sich – aus der Migrationsforschung kommend – über mehrere Jahre insbesondere mit der stärker institutionalisierten kulturellen Produktion und ihren Strukturen und institutionellen Bedingungen beschäftigt hat (dazu unten mehr).

---

4 Die »Erklärung der Vielen« wurde am 9. November 2018 auf parallelen Veranstaltungen in Berlin, Dresden, Hamburg und Düsseldorf der Öffentlichkeit vorgestellt. Inzwischen gibt es entsprechende Erklärungen und lokale Netzwerke der ›Vielen‹ in diversen weiteren Städten, Regionen und Bundesländern (siehe https://dievielen.de/; letzter Zugriff am 20.1.2024).

5 Siehe im Bereich Theater z.B. die Produktionen ›AZIMUT dekolonial‹ (Hajusom, 2018) und ›Hereroland‹ (Thalia-Theater Hamburg, 2019).

6 Siehe hierzu beispielsweise: Jamin 2005; Baur 2009; Bayer/Terkessidis 2012; Deutscher Museumsbund 2015 sowie das Gespräch mit Anna Haut und Bora Akşen in diesem Band.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gesellschaftliche Aushandlungsprozesse sind stets in lokale Kontexte eingebettet (vgl. Pott 2007). So werden konkrete Einrichtungen, Aktivitäten und Programme – wie ein Theater, eine Ausstellung oder eine Kulturveranstaltung – auch durch die je spezifischen Akteurskonstellationen in der Kulturpolitik und -verwaltung einer Kommune hervorgebracht oder geprägt. Einfluss können zudem migrationsinduzierte Veränderungen der lokalen Wohnbevölkerung, lokale Diskurse zu Migration und Diversität oder das sich verändernde lokalpolitische Kräftefeld nehmen. Aus diesen Gründen schenken wir den lokalen Bedingungen und Ausprägungen der Kulturproduktion besondere Aufmerksamkeit. Mit diesem Blick verbinden sich Fragen danach, wie Standorte Kulturinstitutionen und ihre Arbeit prägen und wie Kulturinstitutionen umgekehrt in ›ihre‹ Stadtgesellschaften hineinwirken.

Die Stadt- und Staatstheater gehören ebenso wie die staatlichen (oder staatsnahen) Museen mit ihren hohen öffentlichen Zuwendungen und dem erheblichen symbolischen Kapital, das nicht zuletzt architektonisch und durch ihre Lage im Stadtraum repräsentiert ist, zu denjenigen Akteuren auf dem »Feld der Kräfte« der Kulturproduktion, die über eine besondere Positionierungs- und Strukturierungsmacht verfügen. Sie stehen deshalb als Vertreter der institutionalisierten Kulturproduktion im Zentrum dieses Buches. Allerdings können wir auch feststellen, dass aufgrund der Dynamik der Aushandlungen im Kulturbereich gelegentlich zunächst wenig machtvoll erscheinende Akteure – zum Beispiel ›freie‹ Theaterkollektive und Ausstellungsmacher:innen – durchaus einen erheblichen Einfluss gewinnen können beziehungsweise Entwicklungen vorwegnehmen, die erst mit Verzögerung auch in der institutionalisierten Kulturproduktion einflussreich werden.

Viele der für die interdisziplinäre Migrationsforschung wesentlichen Fragestellungen lassen sich am Beispiel des Kulturbereichs paradigmatisch behandeln: zum Beispiel die geringe strukturelle Teilhabe von Migrant:innen oder die intergenerationalen Prozesse der Inklusion, aber auch die kurz-, mittel- und langfristigen Auswirkungen von Einwanderung auf die Gesellschaft als Ganze. Und auch die theoretische Debatte könnte durch die Auseinandersetzung und den engeren und systematischen Austausch mit den Künsten gewinnen – dies verdeutlicht etwa die eindrucksvolle Karriere des Begriffs des ›Postmigrantischen‹, der in den vergangenen fünfzehn Jahren, aus der Welt des Theaters stammend, Einzug in den sozialwissenschaftlichen Diskurs und auch darüber hinaus weite Verbreitung gefunden hat.

An den Debatten über Migration und Vielfalt in Kultureinrichtungen lässt sich exemplarisch zeigen, mit welchen Herausforderungen die Migrations-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesellschaft konfrontiert ist: So meint etwa das *Recht auf kulturelle Teilhabe* im Feld der institutionalisierten Kulturproduktion die Öffnung für ein Publikum, das bisher nur wenig oder nur punktuell Zugang zu den großen und zentralen Kulturinstitutionen wie Oper, Stadttheater und Museum gefunden hat. Wenn sich dies im Verständnis der Kultureinrichtungen allerdings im Wesentlichen auf die Erschließung neuer Zielgruppen beschränkt, nicht aber als eine Selbstverpflichtung auf das demokratisch verbriefte Recht auf Teilhabe und Repräsentation verstanden wird, fallen Anspruch und Wirklichkeit schnell auseinander. Es geht um den Zugang für Personengruppen, die nicht dem Habitus und den gängigen Klischees einer homogen bildungsbürgerlichen Sozialisation entsprechen (vgl. Bourdieu 1982), und das betrifft nicht nur die Besucher:innen oder das Publikum, sondern auch die Kulturschaffenden selbst, das heißt die Repräsentation der zunehmenden gesellschaftlichen Vielfalt im Personal und in den Führungsstrukturen der Institutionen. Beides gelingt in Deutschland – wie man nicht zuletzt auch im internationalen Vergleich sieht (Sievers 2024) – bis heute nur in Ansätzen und in wenigen ›Modellprojekten‹. Letztere werden zudem unter künstlerischen Gesichtspunkten nicht selten misstrauisch beäugt, so als würde das Widerspiegeln gesellschaftlicher Vielfalt eher eine Gefahr für die Qualität künstlerischer Arbeit darstellen als das Festhalten an etablierten Strukturen.

Was aber weiß die Forschung bislang über die sich wandelnde Bedeutung von Migration und Vielfalt in Kulturinstitutionen? Welche Rolle spielt die Zusammensetzung von Personal und Publikum tatsächlich in der kulturpolitischen Debatte, aber auch in den Institutionen und ihren strategischen Zielsetzungen? Welche Rolle spielt dabei der lokale Kontext? Und wie wandelt sich die Kulturproduktion *durch* Migration und die zunehmende Diversität der Gesellschaft?

Antworten auf diese Fragen sind bis heute unscharf und lückenhaft geblieben (Dogramaci 2018: 19). Das bekräftigt auch der Sachverständigenrat für Integration und Migration (SVR) in seinem Jahresgutachten 2021 in Bezug auf die Forschung zu Diversität im Kulturbetrieb in Deutschland:

> »Zu der Frage, wie Personen mit Migrationshintergrund Kultureinrichtungen nutzen, gibt es jedoch bislang kaum Daten. Die (wenigen) vorliegenden Studien dazu sind zudem methodisch unterschiedlich angelegt; dadurch lassen sie sich nur bedingt vergleichen. Häufig definieren sie etwa die Begriffe ›Migrationshintergrund‹ und ›Kultur‹ unterschiedlich; außerdem betrachten sie verschiedene geografische Räume (Allmanritter 2017: 108).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Damit erlauben sie keine belastbaren Aussagen zum Kulturnutzungsverhalten von Menschen mit Migrationshintergrund und seiner Entwicklung im Zeitverlauf; vielmehr bieten sie nur Momentaufnahmen. Überdies liegen die Erhebungen schon einige Jahre zurück. Für den aktuellen Stand der interkulturellen Öffnung im Kulturbereich ist ihr Erkenntniswert somit eher gering.« (SVR 2021: 88f.)

Sichtet und systematisiert man die vorliegenden Wissensbestände, die es zum Themenfeld der Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft gleichwohl gibt, so fällt zunächst erneut auf, wie wenig sich insbesondere in Deutschland empirische und theoriegeleitete Gesellschaftsforschung insgesamt für das Feld der Kultur und hier besonders die *Institutionen* der Kulturproduktion interessiert haben. Eine große Rolle spielen daher Praxis- und Auftragsforschungen wie zum Beispiel von Umfrageinstituten oder die von Einrichtungen der Kulturpolitik durchgeführten Erhebungen und Analysen. Von den Perspektiven und Datenbeständen dieser praxisgeleiteten Forschung kann die migrationsbezogene Grundlagenforschung durchaus profitieren, weshalb nachfolgend exemplarisch zwei zentrale Tätigkeitsfelder der benannten Praxisforschung näher betrachtet werden: die Forschung zu (Nicht-)Besucher:innen von Kultureinrichtungen und die Forschung zum (interkulturellen) Wandel an Theatern. Beide Forschungsfelder werden daraufhin befragt, welches Wissen über die Repräsentation von ›Vielfalt‹ in Hinsicht auf Personal und Publikum von Kultureinrichtungen sie bisher hervorgebracht haben, auf dem unsere Publikation aufbauen kann.

Publikumsforschung

Die Publikums- oder auch Audience Development-Forschung beschäftigt sich nicht nur mit der Erschließung neuer Zielgruppen für Kultureinrichtungen, sondern auch mit etwaigen Zugangsbarrieren zu Kulturangeboten und den Möglichkeiten niedrigschwelliger Kulturvermittlung (vgl. Glogner & Föhl 2010; Mandel 2008; 2013; Mandel & Renz 2014). Eine erste größere Erhebung zum Thema Migrant:innen als Publikum in öffentlichen Kultureinrichtungen wurde 2009 vom Zentrum für Audience Development (ZAD) der FU Berlin durchgeführt. Dafür wurden 300 Kulturinstitutionen bundesweit – etwa zwei Drittel davon Museen – nach der Relevanz von Migrant:innen und Migration als Themen der Kulturarbeit und als Publikum befragt. Es kann als ein für den

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zugang vieler Kultureinrichtungen prototypisches Ergebnis gewertet werden, dass schon damals Migration zwar als ein Thema von wachsender Relevanz betrachtet wurde, aber keine besonderen Anstrengungen unternommen wurden, um ›Migrant:innen‹ als Zielpublikum oder gar als Teil derjenigen Gruppe zu gewinnen, die innerhalb der Kulturinstitutionen die Angebote entwickelt und umsetzt (ZAD 2009: 43ff.). Gleichzeitig waren kaum Ressourcen vorhanden, um dieser Herausforderung der Öffnung für andere Personenkreise adäquat zu begegnen.

Interessant ist dieser Zweig der Forschung nicht nur, weil Audience Development mit der Frage nach Zugangsbarrieren indirekt auch die Institutionen selbst in den Blick nimmt, sondern weil auch andere Formen der Benachteiligung im Zugang berücksichtigt werden, wie etwa Behinderung und sozialer Hintergrund. Ein Großteil der von Kulturpolitik und Kulturinstitutionen herangezogenen Erhebungen sind allerdings im weitesten Sinne der Marktforschung zuzuordnen – wobei in der Regel die Kulturinstitutionen selbst oder die jeweils für Kultur zuständigen Ministerien die Auftraggeber sind. Ein Großteil der in den Bereich Audience Development fallenden Studien untersucht die (Nicht-)Besucher:innen bestimmter Kultursparten und -institutionen (vgl. Mandel 2013; Renz 2014: 24). Dabei haben das Thema ›Migration‹ und ›Migrationshintergrund‹ oder auch die Frage der möglichen Rolle ›ethnischer Hintergründe‹ bei Kulturproduzent:innen und -konsument:innen in Erhebungen zur Nutzung der kulturellen Infrastruktur in Deutschland bis vor wenigen Jahren noch kaum eine Rolle gespielt. Offenbar wurde dies vor allem für den Bereich der ›Hochkultur‹ nicht als relevantes Thema betrachtet.

Eines der einflussreichsten Instrumente der Zielgruppen- und in gewisser Weise auch der Gesellschaftsforschung, das im Bereich der Kulturinstitutionen stark genutzt wird, sind die sogenannten »Sinus-Milieus«. Sie gehen auf eine »Typologie der Lebensführung« des Soziologen Gunnar Otte zurück (vgl. Otte 2005) und verdichten Analysen und Abgrenzungen entlang zweier Dimensionen – dem sozioökonomischen Status (Unter-, Mittel-, Oberschicht) und der soziokulturellen Grundorientierung (Tradition, Modernisierung/Individualisierung, Neuorientierung) – zu einem Koordinatensystem, in dem zehn verschiedene »Konsumenten-Milieus« angesiedelt sind. Das Sinus-Institut bietet dieses Milieu-Konzept schon länger und regelmäßig zur gezielten »soziokulturellen Passung« der Ansprache spezifischer Zielgruppen an und hat es im Jahr 2007 erstmalig auch explizit auf die Bevölkerung »mit Migrationshintergrund« bezogen (Sinus Sociovision 2007). Deutlich wurde dabei, dass auch in der Bevölkerung mit Zuwanderungsgeschichte soziale

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Milieus in vielfacher Hinsicht relevanter sind als »ethnische Communities« und dass es auch unter Migrant:innen kulturzugewandte Milieus gibt – eine wichtige, wenngleich wenig überraschende Erkenntnis. Interessant ist auch der direkte Vergleich der Sinus-Milieus in der Bevölkerung in Deutschland insgesamt mit den sogenannten »Migranten-Milieus« – hier am Beispiel der Ergebnisse von 2017 für die Sinus-Milieus allgemein[7] und 2018 für die »Sinus-Migranten-Milieus«, weil in diesem Jahr die letzte größere Sinus-Studie mit diesem Schwerpunkt erhoben wurde (vhw 2018).[8]

Das zentrale Ergebnis des Vergleichs ist, dass sich die »Migranten-Milieus« in weiten Teilen nur geringfügig von den Milieus der Mehrheitsgesellschaft unterscheiden: So liegen die Anteile zum Beispiel bei der »Bürgerlichen Mitte« bei 13 Prozent in der Bevölkerung allgemein gegenüber 11 Prozent bei den »Migranten«, bei den »Konservativ-Etablierten« sind es gesamtgesellschaftlich 10 Prozent gegenüber 12 Prozent, die dem entsprechenden Milieu der »Statusbewussten« in der migrantischen Bevölkerung zugerechnet werden. Bei den sogenannten »Performern« ist das Verhältnis 8 Prozent versus 10 Prozent. Die größten Unterschiede finden sich im Anteil des »konsum-hedonistischen Milieus«, das in der Gesamtbevölkerung mit 15 Prozent nahezu doppelt so groß ist, sowie darin, dass bei den Migrant:innen auch noch ein »religiös-verwurzeltes Milieu« mit einem Anteil von 6 Prozent konstatiert wird, während das bei den allgemeinen Milieus mit 7 Prozent zu Buche schlagende »sozialökologische Milieu« bei der Bevölkerungsgruppe der »Migranten« gar nicht auftaucht. Letzteres legt die Vermutung nahe, dass die Konstruktion der Milieus nicht nur induktiv erfolgt ist, sondern ihr auch gewisse normative Vorannahmen über Migrant:innen und eine deduktive Kategorienbildung zugrundeliegen (siehe zur Konstruktion der »Sinus-Milieus« Barth et al. 2017): Mindestens in traditionell stärker katholisch bzw. protestantisch geprägten Regionen Deutschlands dürfte die Kategorie »religiös-verwurzeltes Milieu« auch in der Bevölkerung ohne eine Zuwanderungsgeschichte von Bedeutung sein, während gleichzeitig zu vermuten ist, dass aufgrund der ethnisch-kulturellen Diversität in urban geprägten Räumen auch unter »Migranten« ein »sozialökologisches Milieu« vorhanden ist.

---

7 Siehe https://www.sinus-institut.de/fileadmin/user_data/sinus-institut/Dokumente/downloadcenter/Sinus_Milieus/2017-01-01_Informationen_zu_den_Sinus-Milieus.pdf (letzter Zugriff am 23.1.2024).

8 Zugänglich unter: https://www.sinus-institut.de/media-center/news/sinus-migrantenmilieus-2018 (letzter Zugriff am 23.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Sinus-Milieus finden vielfältig Verwendung in Studien zum Besuch von Kultureinrichtungen, auch wenn es um die Bevölkerung ›mit Migrationshintergrund‹ geht (siehe z.B. Allmanritter 2017). Denn das Modell gibt – unabhängig von der Passgenauigkeit und der tatsächlichen Größe einzelner Milieus – doch einen insgesamt adäquat erscheinenden Einblick in die Verteilung soziokultureller Präferenzen in der Bevölkerung, was gerade für Strategien des Audience Development hochrelevant ist. Attraktiv sind die Sinus-Studien auch, weil sie regelmäßig aktualisiert werden. Ein großes Problem der Publikumsforschung sind nämlich ihre mangelnde Kontinuität – weshalb Veränderungen nicht sichtbar gemacht und die Wirkungen von Audience Development-Maßnahmen nicht gemessen werden können – und die geringe Tiefenschärfe vieler Studien. So erlauben die verwendeten Großkategorien oder Spartenbezeichnungen kaum Aussagen für einzelne Kultureinrichtungen, dabei wären gerade Differenzierungen *innerhalb* der Sparten häufig viel aussagekräftiger.[9]

Eine gewisse Besonderheit in der Besucher:innenforschung stellt vor diesem Hintergrund das von der Berliner Tourismusbehörde herausgegebene Monitoring der Besuche in Berliner Kultureinrichtungen ›KulMon‹ dar. Besonders sind hierbei die hohe Zahl der beteiligten Einrichtungen und die dadurch sehr große Stichprobe von jährlich 20.000 bis 30.000 Fragebögen sowie die lange Laufzeit: Das Monitoring wird seit 2008 kontinuierlich an jeweils etwa dreißig Kulturinstitutionen durchgeführt. Es wurde in Kooperation zwischen der städtischen Marketingagentur visitBerlin, der Berliner Senatsverwaltung für Kultur, der FU Berlin, dem Institut für Museumsforschung und sechs großen Kulturinstitutionen entwickelt. Durchgeführt wurde ›KulMon‹ lange vom Umfrageinstitut Target Group aus Dormitz, seit 2020 liegt die Verantwortung beim landeseigenen Institut für Kulturelle Teilhabeforschung (IKTf).[10] Als unabhängige Variablen dienen Geschlecht, Alter, Wohnort (Berlin, Deutschland, Ausland), Staatsangehörigkeit bei Geburt (der Befragten und ihrer Eltern), Bildungsabschluss und Berufsstatus. Für die Kultureinrichtungen selbst und die Kulturverwaltung sind hier sicherlich detaillierte Auswertungen möglich. Öffentlich zugänglich sind die Ergebnisse zum Kulturbereich seit 2020

9 Das gilt auch für die in der Kulturforschung einflussreichen Studien des Düsseldorfer Soziologen Karl-Heinz Reuband für die Kulturpolitische Gesellschaft (Reuband 2010, 2013, 2016a, 2016b, 2021).

10 Siehe https://www.iktf.berlin/kulmon/entwicklung-des-projekts/ (letzter Zugriff am 23.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht mehr, aber auch bis 2019 wurden jeweils nur Kurzberichte mit pauschalen Auswertungen nach Sparten veröffentlicht – aufgeführt waren Museen, Opernhäuser, Sprechtheater, Gedenkstätten und Festivals. Von daher war das wenig überraschende übergreifende Ergebnis in Bezug auf einen möglichen ›Migrationshintergrund‹ der Besucher:innen, dass sie trotz steigender Anteile an der Gesamtbevölkerung nur einen kontinuierlich kleinen Anteil in den Mainstream-Kultursparten ausmachen: Er ist zwischen 2015 (in dem Jahr wurde erstmalig auch nach dem ›Migrationshintergrund‹ gefragt) und 2019 von – je nach Sparte – 8 bis 12 Prozent auf 12 bis 15 Prozent angestiegen.[11]

Andere, als kontinuierliche Datenerhebungen zur Kulturnutzung angelegte Formate oder gar *Panel-Studien*, wie sie etwa für den Bereich der schulischen Bildung oder in Form des Sozioökonomischen Panels (SOEP), der bekanntesten und größten regelmäßigen sozialwissenschaftlichen Datenerhebung, durchgeführt werden, gibt es in Deutschland nicht.[12] Einen Ansatz zu einem solchen Panel bildete das 2011 bundesweit erhobene ›1. InterKulturBarometer‹ des mit der Universität Hildesheim kooperierenden Zentrums für Kulturforschung (ZfKf) in Berlin (Keuchel 2012a). Diese Studie ist inhaltlich und methodisch an die ebenfalls vom ZfKf in mehreren Wellen durchgeführten ›KulturBarometer‹ und ›JugendKulturBarometer‹ angelehnt (Keuchel & Wiesand 2006; Keuchel & Larue 2012). Im Unterschied zu diesen anderen Varianten lag beim ›InterKulturBarometer‹ ein besonderer Fokus auf ›Personen mit Migrationshintergrund‹; sie machten über die Hälfte der insgesamt 2.800 Befragten aus. Des Weiteren wurde nach einigen spezifischen ›ethnischen‹ Hintergründen sowie zwischen der ersten, zweiten und dritten Generation unterschieden. Und schließlich umfasste die Studie auch noch eine qualitative Komponente mit 60 Interviews zur Vertiefung und Einbeziehung lokaler Zusammenhänge.[13]

---

11 Die Kurzfassungen der Jahresberichte von 2009 bis 2019 finden sich auf der folgenden Homepage: https://about.visitberlin.de/materialien/toolkit/kulturmonitoring (letzter Zugriff am 13.2.2024).

12 Das SOEP hat in den vergangenen Jahren einige Auswertungen auch zum Thema ›Migrationshintergrund‹ vorgenommen, aber nicht zum Bereich der Kulturproduktion. Und auch zum Kulturkonsum gibt es Fragen nach dem Besuch von Kultureinrichtungen nur als Teil des individuellen Freizeitverhaltens und mit der sehr groben Unterscheidung zwischen ›Hochkultur‹ und ›Populärkultur‹ (vgl. Priem & Schupp 2015: 490).

13 Es gab zudem eine Sonderauswertung für das Land Niedersachsen; siehe Keuchel 2012b; Keuchel & Hill 2012.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

In den Ergebnissen stützt das ›InterKulturBarometer‹ die Beobachtung vieler Kulturinstitutionen, dass ›Menschen mit Migrationshintergrund‹ seltener, nämlich nur zu 31 Prozent gegenüber 46 Prozent der Bevölkerung ohne Migrationshintergrund, schon einmal eine Einrichtung der ›Hochkultur‹ besucht haben. Vergleichbares gilt für die sogenannte ›freie Kulturszene‹ mit 15 Prozent versus 25 Prozent, während das Interesse bei Angeboten der Popkultur bei denjenigen ›mit Migrationshintergrund‹ sogar etwas höher ausfiel (56 % versus 49 %). Die Autor:innen führen dies vor allem darauf zurück, dass Bevölkerungsgruppen mit Migrationshintergrund durch die etablierten Kulturangebote lange nicht gezielt beworben und angesprochen worden seien. Zudem hatten viele Respondent:innen das Gefühl, dass die Künste der eigenen ›Herkunftskultur‹ zu wenig Anerkennung und Beachtung durch die Mehrheitsbevölkerung beziehungsweise Berücksichtigung in mehrheitsgesellschaftlichen Kulturangeboten finden – und das, obwohl es Gruppen von Eingewanderten gibt, die teilweise mehrere Millionen Menschen umfassen und seit Jahrzehnten in Deutschland ansässig sind.[14] Ein weiteres Ergebnis ist allerdings, dass sich das Interesse an ›Mainstream‹-Kulturangeboten in Familien von Eingewanderten über die Generationen an die entsprechenden Altersgruppen ›ohne Migrationshintergrund‹ angleicht, während gleichzeitig aber das Interesse an ›gemischten‹ und kulturübergreifenden Kulturangeboten stark ausgeprägt bleibt.[15]

Es kann als symptomatisch für das Fehlen einer systematischen empirischen Beforschung interkultureller Aspekte in Kulturangeboten in Deutschland gewertet werden, dass der im Namen implizierte Panel-Ansatz des ›1. InterKulturBarometers‹ nicht weiterverfolgt worden ist: Das erste blieb auch das einzige ›interkulturell‹ interessierte Kulturbarometer und es gab auch in der Folge keine vergleichbare andere Studie – obwohl die Ergebnisse relevant sind und eine erprobte Methodik vorgelegt wurde. Einen Panel-Ansatz verfolgt im Prinzip auch das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung

14 In einer anderen Studie des ZfKf kam heraus, dass in 2008 nur 1 Prozent aller erfassten Kulturveranstaltungen explizit an migrantische Zielgruppen gerichtet war und nur 9 Prozent der Kultureinrichtungen Kontakte zu Migrantenselbstorganisationen (MSOs) hatten (zit.n. Keuchel 2011: 23).

15 Eine detaillierte Darstellung der Ergebnisse des InterKulturBarometers findet sich auch unter: https://www.kubi-online.de/artikel/1-interkulturbarometer-zentrale-ergebnisse-zum-thema-kunst-kultur-migration (letzter Zugriff am 23.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(BMBF) bis 2023 finanzierte Projekt ›Kulturelle Bildung und Kulturpartizipation in Deutschland‹ unter Leitung von Prof. Gunnar Otte an der Universität Mainz. Allerdings waren auch hier nur zwei Wellen vorgesehen – sie wurden 2018 und 2021 erhoben – und die Frage kultureller Veränderungen durch Migration oder der kulturellen Partizipation von Menschen mit einer eigenen oder familiären Zuwanderungsgeschichte spielte überhaupt keine Rolle.[16]

Aufgrund der Tatsache, dass Kulturnutzungsstudien kaum von Universitäten oder Hochschulen, sondern vorwiegend durch private Institute oder kulturpolitiknahe Einrichtungen wie die Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW oder das oben genannte Institut für Kulturelle Teilhabeforschung (IKTf) des Landes Berlin durchgeführt werden, sind die generierten Ergebnisse für die wissenschaftliche *Grundlagenforschung* nur im Ansatz verwendbar – womit praktisch impliziert ist, dass es eine solche Grundlagenforschung – zumindest mit Bezug auf Migration und Vielfalt – in Deutschland kaum gibt. Auch im Jahresgutachten 2021 des Sachverständigenrates für Integration und Migration (SVR) mit dem Titel ›Normalfall Diversität? Wie das Einwanderungsland Deutschland mit Vielfalt umgeht‹ konnten für das Themenfeld Diversität im Kulturbetrieb nur Arbeiten aus der anwendungsorientierten Forschung herangezogen werden, von denen viele zudem schon älteren Datums sind, weil es, wie oben beschrieben, kaum Kontinuität in der Forschung gibt und daher selbst zentrale Aspekte nicht regelmäßig mit Datenerhebungen aktualisiert werden (SVR 2021: 88–93). Aber auch an *qualitativen* Studien und tieferen empirischen Einsichten zur Wirkungsweise von Zugangsbarrieren im Bereich der etablierten Kulturangebote fehlt es weitgehend (Ehlert & Reinwand-Weiss 2012: 53; Keuchel 2011; für eine Metaanalyse von über 70 quantitativen Erhebungen zum Thema Zugangsbarrieren siehe Renz 2014; vgl. auch Kirchberg & Kuchar 2013).

16 Um nur ein Beispiel zu nennen: in den Fragelisten zum Kulturkonsum werden in der Sparte Musik diverse gängige Musikgenres genannt, die ›Migrationsgesellschaft‹ ist aber nur durch »Volksmusik anderer Kulturen« vertreten – wenn man es denn so verstehen möchte und damit nicht einfach das westliche Verständnis und Konzept von ›Weltmusik‹ gemeint ist. Zentrale Fragestellung für das Projekt sind soziale Unterschiede und die zwischen Städten und dem ländlichen Raum (für methodische Details und Ergebnisse des Projekts siehe https://kulturpartizipation.uni-mainz.de; letzter Zugriff am 23.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Forschungen zur Veränderung der Theater

Auch für das Feld Theater mangelt es an einer intensiven Auseinandersetzung mit der Frage, wer diese Einrichtungen besucht, wie das Personal zusammengesetzt ist und welchem institutionellen Wandel die Einrichtungen unterliegen. Die Beobachtung, dass insbesondere die Stadt- und Staatstheater nur in Ausnahmefällen wirklich ein heterogenes Publikum erreichen oder gar eines, das die Vielfalt der Stadtgesellschaft in Bezug auf Migration widerspiegeln würde, ist keineswegs neu: Schon vor mehr als zehn Jahren beschäftigte sich die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft in Freiburg mit dem Oberthema ›Theater in der interkulturellen Gesellschaft‹. Im selben Jahr erschien der vom Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Wolfgang Schneider, herausgegebene Sammelband ›Theater und Migration‹ (Schneider 2011). Beides kann als *Reaktion* auf damals neue Entwicklungen im Theater verstanden werden, denn bereits ab 2008 begann das ›postmigrantische Theater‹ am Berliner Ballhaus Naunynstraße unter Leitung von Shermin Langhoff den Diskurs um die Öffnung des Theaters für die neuen demographischen Wirklichkeiten zu verändern. Dies geschah mit ausdrücklichem Hinweis auf die Unterschiede zwischen ›migrantischem‹ Theater und den künstlerisch-diskursiven Ambitionen der bereits in Deutschland aufgewachsenen zweiten Generation. Das ›postmigrantische Theater‹ hat akademisch in Deutschland und international eine breite Aufmerksamkeit in der Theaterwissenschaft und den Cultural Studies erlangt (Sharifi 2011; Kömürcü-Nobrega 2014; Stewart 2021), aber interessanterweise kaum zu mehr empirischer Forschung über die Thematisierung von Migration und Postmigration sowie die Repräsentation von Menschen mit einem Migrationsbezug im deutschsprachigen Stadttheater geführt.[17] Dies ist umso bemerkenswerter, als der Begriff ›postmigrantisch‹ in der deutschen Migrationsforschung durchaus Karriere gemacht hat: So wurde er aus der Praxis des Theaters in die Wissenschaft und die Migrationsforschung überführt, was mit der Forderung nach einem neuen Blick auf Migration als gesellschaftliche Normalität einherging (siehe u.a. Römhild 2014: 256; Foroutan et al. 2018; Gaonkar et al.

17 Eines der wenigen Projekte mit diesem Fokus war das DFG-geförderte Forschungsvorhaben ›(Post)migrantisches Theater in der deutschen Theatergeschichte: (Dis)Kontinuitäten von Ästhetiken und Narrativen‹ von Azadeh Sharifi an der Ludwig-Maximilians-Universität München (2016–2020) (https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/316995427; letzter Zugriff am 25.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2021) und Anschlüsse an Positionen erlaubte, die für eine Dezentrierung der Migrationsforschung eintraten (z.B. Dahinden 2016).

Die unseres Wissens erste und bisher einzige Studie in Deutschland, die sich empirisch und organisationsoziologisch mit der Strukturierung von Macht und ihren Auswirkungen auf die Funktionsweisen des Theaters als Organisation beschäftigte, wurde 2018 durchgeführt. Es kann als bezeichnend für die große Forschungslücke in der institutionenbezogenen Forschung zum Kulturbereich verstanden werden, dass auch diese Untersuchung aus dem Theatersystem selbst gekommen ist, nämlich der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a.M., die dazu mit dem ensemblenetzwerk kooperierte, einer Vertretung von Künstler:innen und künstlerischen Mitarbeiter:innen am Theater. In der unter dem Titel ›Macht und Struktur im Theater‹ 2019 publizierten Studie von Thomas Schmidt wurden fast 2.000 Angehörige von Theatern überwiegend in künstlerischen Berufen zu ihrer sozialen Situation sowie ihren Arbeitsbedingungen und Erlebnissen von Machtmissbrauch an öffentlich finanzierten Theaterhäusern befragt. Ausgangspunkt war die Beobachtung einer zunehmenden Häufung von ›Krisen‹ an deutschsprachigen Theatern, die vor allem durch Managementfehler und »nicht mehr tragfähige Organisationsstrukturen« verursacht wurden (Schmidt 2019: 4f.). Die Studie geht daher vor allem der Frage nach, welche Aspekte der Organisationsstruktur im Stadt- und Staatstheatersystem Krisen und Missbrauch ermöglichen oder gar befördern, wie sich diese äußern und worin Lösungsmöglichkeiten liegen könnten. Kritisiert werden insbesondere autoritäre Führungsstrukturen, ausbeuterische Arbeits- und Vertragsverhältnisse sowie eine sexistische und sexualisierte Betriebskultur.

In der Anlage der Studie geht es nicht explizit um Migration und Vielfalt, aber »Fremdenfeindlichkeit« wird als eine der Formen genannt, in denen sich Beleidigungen und Erniedrigungen gegenüber Ensemblemitgliedern als Ausdruck von Machtmissbrauch äußern. Zwei Befragte verwiesen in den Freitextangaben ausdrücklich auf regelmäßige rassistische Erfahrungen und bedauerten, dass der Fragebogen nur nach Sexismus-Erlebnissen fragte. Aus der Studie lassen sich also keine Daten oder Ergebnisse dazu ableiten, wie stark Personen ›mit Migrationshintergrund‹ oder People of Color im Theatersystem überhaupt vertreten sind und wie häufig diese Personen Benachteiligungen (zum Beispiel aufgrund stereotyper Rollenbesetzungen oder -erwartungen) und Rassismus (zum Beispiel in Form von Ausgrenzungen, Bemerkungen oder Beleidigungen) ausgesetzt sind. Allerdings legen die Ergebnisse der Studie nahe, dass in der Tendenz alle Personengruppen, die

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht männlich, heterosexuell, weiß und ohne Migrationshintergrund sind – also einer implizierten dominanten Norm entsprechen – in der Organisationsform Stadttheater mit ›Othering‹-Erfahrungen rechnen müssen (Schmidt 2019: 281).

Die kulturelle Praxis, die die breiteste wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten hat, ist die von Migrant:innen verfasste Literatur, vor allem die vielgestaltige Literatur der Nachkommen der Eingewanderten (vgl. Dogramaci 2018; Sievers 2011, 2013; siehe auch das Nachwort von Wiebke Sievers in diesem Buch). Dieses Feld der Kulturproduktion weist einige Überschneidungen mit dem Theater auf, wenn etwa Romane zur Vorlage für Theaterstücke werden oder wenn Buchautor:innen auch Theaterstücke schreiben (wie zum Beispiel Feridun Zaimoglu oder Fatma Aydemir). Deshalb ist das Theater für die an Migration und migrantischen Hintergründen interessierte Literaturwissenschaft ein relevantes Forschungsfeld geworden. Aus dieser Überschneidung hat sich letztlich auch das Konzept des ›postmigrantischen Theaters‹ gespeist (vgl. Langhoff 2018; Sievers 2017; Sharifi 2011). Aber natürlich interessiert sich die literaturwissenschaftlich ausgerichtete Migrationsforschung nicht für das Theater *als Organisationsform*. Diesen Blick jedoch nehmen wir mit der Schwerpunktsetzung ›Kulturproduktion‹ in diesem Band ein. So besteht und entsteht die Kulturproduktion des Theaters eben sowohl aus Programm und Publikum als auch aus dem Personal des Theaters und den spezifischen Strukturen und Funktionsweisen der Organisationsform *deutschsprachiges Staats- und Stadttheater*. Es sind diese Aspekte der Kulturproduktion am und durch das Theater in der Migrationsgesellschaft, denen wir mit dieser Publikation neben der Kulturpolitik und den Museen eine besondere Aufmerksamkeit schenken.

Kulturproduktion im Dialog von Wissenschaft und Praxis: die Beiträge des Sammelbands

Dieser nicht auf Vollständigkeit zielende Durchgang durch die Forschungsarbeiten der letzten Jahre verdeutlicht, dass wir es mit unübersehbaren Leerstellen zu tun haben, die sich erst langsam zu füllen beginnen. Für die Migrationsforschung haben insbesondere der etablierte Kulturbetrieb wie auch die Kulturpolitik bisher kaum eine Rolle gespielt[18] – und das, obwohl die organisier-

18 Vgl. Martiniello & Lafleur 2008; Martiniello 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te Kulturproduktion in zunehmendem Maße Migration und ihre Folgen nicht nur thematisiert, sondern auch selbst hervorbringt: Große Bereiche der Kulturproduktion sind ohne eingewanderte Fachkräfte heute kaum noch vorstellbar. Über die Kulturinstitutionen selbst, also über ihre strukturellen Organisationsformen, ihre Funktions- und Handlungslogiken und ihre lokalen Einbettungen, wissen wir aber erstaunlich wenig. Das gilt umso mehr, wenn es um die Wirkungen des migrationsbezogenen gesellschaftlichen Wandels auf das Feld der Kulturproduktion geht.

Diese Leerstellen zu adressieren, war die Aufgabe des zwischen 2018 und 2022 am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück durchgeführten Forschungsprojekts ›Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)‹.[19] In der Feldforschung dieses Vorhabens haben wir bald feststellen müssen, dass selbst etablierte staatliche Kulturinstitutionen kaum Erfahrung mit den aufgeworfenen Fragestellungen haben. Vermutlich auch deshalb zeigten manche von ihnen nur eine geringe Bereitschaft, sich empirisch beforschen zu lassen. Das Nichtwissen und die nur zögerliche Bereitschaft mancher Einrichtungen, sich auf eine gemeinsame Suche nach Antworten auf neue, durch Migration aufgeworfene Fragen einzulassen, gilt in besonderem Maße für die Auseinandersetzung mit zentralen gesellschaftlichen Bruchlinien wie Rassismus/Ausgrenzung und der Umsetzung des Rechts auf kulturelle Teilhabe und Bildung ›für alle‹: Welche Rolle spielen Migrant:innen, Diversität und die je spezifischen städtisch-kommunalen Bedingungen in der bzw. für die Produktion von Kultur? Wer spricht, wer darf worüber sprechen? Welche Geschichten werden erzählt und damit sichtbar gemacht? Wer ist ›wir‹ und wer sind ›die anderen‹ (vgl. Kermani 2016)? Und welche Rolle spielen Migration, Lokalität und die wachsende Vielfalt in der gesellschaftlichen Reflexion, für die sich Kulturpolitik, Theater, Museen oder auch Ausstellungen zuständig fühlen?

Migration und ihre Folgen fordern Kulturinstitutionen und die Kulturpolitik heraus. Angesichts der großen Wissenslücken auf der einen Seite und der großen Bedeutung der institutionellen Kulturproduktion für das Aushandeln von Deutungen, Selbstverständnissen und Identitäten (in) der Migrationsgesellschaft auf der anderen Seite erscheint uns der Dialog zwischen Wissenschaft sowie kultureller und kulturpolitischer Praxis von zentraler Bedeutung. Dialog ist ein vielversprechendes Instrument der gemeinsamen Arbeit an der Zukunft der Migrationsgesellschaft. Die jeweiligen Wissensbestände und

19 Siehe https://kultmix.org/ (letzter Zugriff am 22.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Erfahrungen der in den Kulturinstitutionen, der Migrationsforschung sowie in Kulturpolitik und -verwaltung arbeitenden Menschen zusammenzuführen und für die Reflexion und Weiterentwicklung der Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft fruchtbar zu machen, wurde zur Leitlinie in den späteren Phasen des Forschungsprojekts. Sie lag der im Jahr 2022 durchgeführten Abschlusstagung, einer Ausstellung sowie einer Serie von drei Kurzfilmen zugrunde und begründet die Auswahl der Beiträge für den hier vorliegenden Sammelband.

So treten in allen Teilen des Buches professionelle Stimmen, Sichtweisen und Erfahrungen – im ersten Teil aus der kommunalen Kulturpolitik und Kulturarbeit sowie im zweiten Teil aus Theatern und Museen, stellvertretend für die institutionalisierte und öffentlich subventionierte Kultur – in einen Dialog mit wissenschaftlichen Perspektiven oder werden eng miteinander verbunden; sie lassen sich aufeinander ein und können so voneinander lernen. Dabei werden nicht nur Perspektiven gewechselt, sondern auch die Herangehensweisen: von Essays und Interviews über Erfahrungsberichte und verlinkte Kurzfilme bis zur Darstellung von Umfrageergebnissen und ethnographischen Beobachtungen. Das Ergebnis dieser abwechslungsreichen dialogischen Anlage des Bandes schafft nicht nur eine neue Grundlage für zukünftige empirische Forschungen, sondern auch verschiedenartige Anregungen und Reflexionsmöglichkeiten für Praktiker:innen im Kulturbereich. Mit ihrer Arbeit an der Kultur und der darin eingebetteten Bedeutungsproduktion agieren sie als zentrale Gestalter:innen der Migrationsgesellschaft und ihrer möglichen Zukünfte.

Der *erste Teil* des Sammelbands beschäftigt sich mit den *kulturpolitischen Debatten* rund um die Frage des Umgangs mit und der Repräsentation von Diversität und Migration in den lokalen Kulturprogrammen. Der Beitrag von *Jens Schneider* gibt Einblicke in die Ergebnisse einer bundesweiten repräsentativen Umfrage unter Kulturämtern und -abteilungen, die im Rahmen des KultMIX-Projekts durchgeführt wurde. Den Antworten gegenübergestellt werden Ergebnisse aus zwei weiteren – nicht-repräsentativen – Befragungen von Museen und Theatern zum Umgang mit migrations- und vielfaltsbezogenen Themen und Aspekten in Bezug auf Programm, Personal und Publikum sowie Kooperationen im Bereich der kulturellen Bildung. Die Ergebnisse zeigen, dass – obwohl entsprechende Themen schon lange im Gespräch sind und es bereits zahlreiche vielversprechende Ansätze gibt – von einem »Normalfall Diversität« (so der mit Fragezeichen versehene Titel des Beitrags) noch nicht gesprochen werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Aufsatz von *Joanna Jurkiewicz* behandelt die Stadt Sindelfingen bei Stuttgart und basiert auf einer annähernd zweijährigen Feldforschung vor Ort im Rahmen des KultMIX-Projekts. Die Autorin geht der Frage nach, inwiefern sich auch eine weitgehend auf ehrenamtlichem lokalen Engagement beruhende Kulturproduktion Kriterien der Öffnung für mehr Diversität unter den Aktiven zu eigen machen kann und sollte. Als bemerkenswert erscheint, dass die in ›großstädtischen‹ Zusammenhängen mittlerweile üblichen Anstrengungen zur diversitätsbezogenen Öffnung der Kulturarbeit für die Sindelfinger Kulturpolitik und -förderung (noch immer) kaum relevant sind – trotz des weit überdurchschnittlichen Anteils von Menschen mit Zuwanderungsgeschichte an der lokalen Wohnbevölkerung von über fünfzig Prozent.

Wie sich der »Normalfall Diversität« hingegen aus Sicht von jungen Kulturschaffenden darstellt, wenn die Mehrheit der jungen Leute in einer Kommune verschiedene Diversitätskriterien erfüllt, dazu vermittelt ein *Kurzfilm der Hip-hop-Gruppe FamGang* – ebenfalls aus Sindelfingen – einen lebendigen Eindruck (am Ende der Kurzbeschreibung steht ein QR-Code, über den der Film angesehen werden kann).

Der für viele Kommunen bis heute typischen Spannung zwischen Kulturpolitik und gelebter Praxis steht gegenüber, dass kommunale Spitzenverbände schon länger auf die Notwendigkeit und Vorteile einer vielfaltsorientierten Kulturarbeit in den Kommunen hinweisen – dies legt *Christina Stausberg* am Beispiel des Deutschen Städtetags in Nordrhein-Westfalen dar.

Drei weitere Beiträge diskutieren Probleme und Möglichkeiten in einer an Diversitätskriterien orientierten lokalen Kulturarbeit: So kritisiert *Deniz Elbir* von der Stadt Neuss in seinem Beitrag den Begriff der ›Barriere‹ als zu statisch und auch zu positiv in dem Sinne, dass der Begriff immer auch die Möglichkeit der ›Überwindung‹ enthält und die Verantwortung dafür im Zweifelsfall bei denjenigen liegt, für die sie ein Hindernis darstellt. Der von ihm vorgeschlagene Begriff des ›Filters‹ macht aus Hindernissen aktiv eingesetzte Selektionskriterien, für die diejenigen verantwortlich sind, die sie etablieren oder die sie nicht abschaffen.

Der Beitrag von *Farina Görmar, Anna Lampert* und *Antony Pattathu* entwickelt demgegenüber Kriterien und Bedingungen für das *Gelingen* einer Kulturarbeit, die sich zunehmend auf Diversität einstellt und dies als zeitgemäße Reaktion auf längst vollzogene demographische Veränderungen in einer Stadt wie Stuttgart versteht.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Heike Greschke und *Lukas Schmitz* schließlich untersuchen, wie Migrationsbezüge auch in den Debatten in Dresden – also einer Stadt, in der der faktische Anteil von Migrant:innen und ihren Nachkommen mit knapp 17 Prozent[20] vergleichsweise niedrig ist – als Teil einer politischen Polarisierung relevant werden, in der sie vor allem der rechtspopulistischen Mobilisierung dienen. Die Autor:innen reflektieren darüber, welche Rolle Kultureinrichtungen in diesen Debatten spielen und welchen Erwartungen sie in einem stark von ›rechts‹ herausgeforderten kulturpolitischen Settings ausgesetzt sind. ›Weltoffenheit‹ ist einer der Schlüsselbegriffe dieser Debatten, den etwa ein Bündnis aus Kultureinrichtungen in ihrem Namen #WeltoffenesDresden (WOD) aufgegriffen hat und der zugleich deutlich macht, dass es – anders als in Sindelfingen, Neuss oder Stuttgart – in den meisten ostdeutschen Kommunen um eine verhältnismäßig junge, da *neuzugewanderte* Vielfalt geht.

Den Begriff der ›Weltoffenheit‹ greift auch der *Kurzfilm des Dresdner Blasorchesters Banda Communale* auf, der den ersten Teil des Buches komplettiert: Kann es gelingen, über Musik und die Begegnung mit Musiker:innen aus verschiedenen Ländern Kinder und Jugendliche ›für die Welt zu öffnen‹ und gegen die völkischen und deutschnationalen Diskurse und Ideologien zu immunisieren, denen sie im lokalen Kontext Dresden regelmäßig und öffentlich begegnen?

Der *zweite und dritte Teil* des Sammelbands beleuchten *Kulturinstitutionen in Veränderung* mit Blick auf zwei ihrer zentralen Felder: Theater und Museen.

Die versammelten Untersuchungen zu *Theatern* werden wieder mit Ergebnissen aus dem KultMIX-Projekt eingeleitet: Auf der Basis von zahlreichen Interviews und ethnographischen Beobachtungen in mehreren Stadt- und Staatstheatern sowie Schauspielschulen zeichnet der Beitrag von *Jens Schneider* die Widersprüche, Ambivalenzen und ›institutionellen Beharrungskräfte‹ in der aktuellen Diversitätsdebatte nach – Themen, die auch in den folgenden beiden Beiträgen aus Sicht der Praxis eine zentrale Rolle spielen.

So berichtet *Murat Yeginer* vom Ohnsorg-Theater in Hamburg, eine der ersten türkeistämmigen Personen, die im deutschen Theatersystem Karriere gemacht hat, von seinen Erfahrungen mit vielfältigen ›Schubladen‹, von denen die meisten – trotz der inzwischen fast zwei Jahrzehnte andauernden Debatten – noch immer genutzt werden. Seine Langzeitbeobachtungen aus über

20 Siehe https://www.dresden.de/de/leben/gesellschaft/migration.php (letzter Zugriff am 12.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vierzig Jahren Theaterkarriere zeigen, dass zwar immer wieder Veränderungen gepredigt werden, sich an den Strukturen und den Denkweisen der Akteure jedoch kaum etwas ändert.

Der folgende Praxisbeitrag von *Rita Panesar* und *Silke Potthast* nimmt dann einen solchen Veränderungsprozess genauer in den Blick: wie am Hamburger Thalia-Theater nach langjährigem *de facto*-Nichtstun mit professioneller Hilfe von außen doch ein Prozess der diversitätsorientierten und diskriminierungskritischen Veränderung angestoßen wurde, der dazu führen kann, hierzu vor allem auch eigene Positionen und etablierte Wahrnehmungen kritisch zu hinterfragen.

Genauer auf zentrale Elemente der Theaterpraxis blickt *Gina Călinoiu*, festes Ensemblemitglied am Staatsschauspiel Dresden: Im Interview reflektiert sie über die Rolle der Sprache auf der Bühne und für den künstlerischen Prozess – aus Sicht einer Schauspielerin, die zum Zeitpunkt ihres Engagements noch kaum ein Wort Deutsch sprach. Deutlich wird dabei, wie viel mehr Möglichkeiten sich bieten und wie viel näher am eigentlich ›Theatralen‹, das ja in hohem Maße den ganzen Körper betrifft, gearbeitet werden kann, wenn das Konzept ›Sprache‹ geöffnet wird.

Der Essay von *Branko Šimić* widmet sich der kritischen Frage der ›Authentizität‹, die in seinem Bereich, dem dokumentarischen Theater, von besonderer Bedeutung ist. Anhand einer Stückentwicklung über Gewalt und Massenmord im Bosnienkrieg verdeutlicht er, dass angesichts des unermesslichen Grauens der Taten und Erlebnisse der Zeitzeugen erst die künstlerische *Verfremdung* – unter anderem durch den Einsatz eines bekannten deutschen Schauspielers in der Hauptrolle – überhaupt einen ›authentischen‹ Zugang ermöglicht hat.

Angesprochen ist damit auch die für das Feld Theater immer wieder relevante Debatte über ›authentische‹ Rollenbesetzung. Der diesen Buchteil abschließende *Kurzfilm über Vielfalt im Theater* zeichnet nach, wie sich der Hamburger Schauspieler Altamasch Noor mit Stereotypen und Mechanismen des Ausschlusses auseinanderzusetzen hat(te), die im Theatersystem gegenüber all denjenigen Personen anzutreffen sind, die bestimmten Rollenbildern nicht zu entsprechen scheinen.

Im zweiten Abschnitt dieses Teils des vorliegenden Sammelbandes zu Veränderungen in Kulturinstitutionen geht es um *Museen* und die Frage, ob und in welcher Weise Migration als eigenes Thema für Ausstellungen oder gar ganze Museen dienen sollte oder Migration ein Querschnittsthema in mehr oder weniger allen Museen darzustellen vermag. Dies diskutieren *Anna Haut* vom Museum Friedland, die zugleich Sprecherin eines Netzwerks von Migrations-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

museen ist, und *Bora Akşen* vom Bremer Focke-Museum, zugleich stellvertretender Sprecher des Arbeitskreises Migration im Deutschen Museumsbund, im Gespräch mit *Jochen Oltmer*, Professor für Neueste Geschichte und Migrationsgeschichte am IMIS. Dabei geht es auch um Räume für Lebensgeschichten, Formen der Darstellung, in denen Migration und Migrant:innen nicht ›exotisiert‹ werden, und die Vermittlung bzw. die pädagogische Arbeit.

Im darauf folgenden Beitrag werden diese Fragen aus Sicht der Kulturverwaltung und -politik aufgenommen und anhand der Anforderungen und Debatten in den historischen Museen in Hamburg konkretisiert: Die Leiterin des Museumsreferats bei der Kulturbehörde, *Verena Westermann*, zeichnet nach, wie sich die Debatte in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt und immer wieder auch verschoben hat – teilweise parallel zu demographischen Entwicklungen wie dem steigenden Anteil der Einheimischen mit einer familiären Einwanderungsgeschichte, aber teilweise auch durch die Konfrontation mit Themen, die (zu) lange kaum eine Rolle gespielt haben, wie etwa dem Umgang mit dem kolonialen Erbe in Form von Objekten und Darstellungsweisen in Museen oder widergespiegelt in Straßennamen und Denkmälern.

Welche Rolle Museen in breiteren gesellschaftlichen Debatten spielen können und sollten, zeigt das Interview mit *Attila Bihari* vom Archäologischen Museum in Chemnitz. Angesichts politischer Strömungen, die Kulturinstitutionen als demokratische Orte infrage stellen, sehen sich ihm zufolge Museen aufgefordert, diesen Strömungen pädagogisch und konzeptionell etwas entgegenzusetzen; entsprechende Debatten werden daher auch innerhalb der Häuser und Teams geführt.

Der Abschnitt zu Museen wird abgeschlossen durch den Beitrag der beiden Kuratorinnen *Laura Igelbrink* und *Rikke Gram*. Sie nehmen ein konkretes Ausstellungsprojekt in Osnabrück zum Anlass, über bisher nahezu unsichtbare, weil migrantisch geprägte oder schwarze Lebensrealitäten und Aspekte der Stadtgeschichte nachzudenken sowie über Beteiligungsprozesse und die ›Ermächtigung‹ der Protagonist:innen dieser Erfahrungen und Lebensgeschichten. Das Ausstellungsprojekt, das im Rahmen des KultMIX-Forschungsprojekts entstand, erkundete und entwickelte Möglichkeiten einer auf Partizipation zielenden Museumspraxis, die auch die Darstellungsformen umfasst.

Der Literaturwissenschaftlerin und Migrationsforscherin *Wiebke Sievers* von der Akademie der Künste in Wien verdanken wir eine resümierende Schlussbetrachtung. Sie nimmt die Geschichte der türkisch-deutschen Autorin Emine Sevgi Özdamar zum Ausgangspunkt einer Einordnung der in diesem Band präsentierten Beispiele, Bedingungen und Funktionen der Kul-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

turproduktion. Deutlich wird dabei, dass es auch in Deutschland schon in den 1970er Jahren Öffnungsprozesse gegeben hat, die aber offenkundig wenig nachhaltige Wirkung hatten und aus denen auch die Institutionen selbst kaum gelernt haben – zu stark war lange ein politischer Diskurs, der alles, was einen ›Migrationsbezug‹ aufwies oder aufzuweisen schien, als Integrationsarbeit auffasste – auch wenn es um die Produktion und Produzent:innen von Kultur ging. So erweist sich das Theater zwar einerseits als Möglichkeitsraum in der Migrationsgesellschaft, in dem aber andererseits Ausgrenzungen und blinde Flecken sehr lange die betrachteten Kulturinstitutionen kennzeichneten.

Unseren Kolleg:innen und den vielfältigen Gesprächspartner:innen während der Feldforschung danken wir ganz herzlich. Bedanken möchten wir uns auch für das große Engagement der an dem Band beteiligten Autor:innen, von denen viele auch schon an der Abschlusstagung des Forschungsprojekts beteiligt waren. Gemeinsam war es uns möglich, die vielschichtige gegenwärtige ›Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft‹ genauer zu beleuchten. Unser Dank gilt schließlich dem Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF), das im Rahmen seiner Förderlinie ›Migration und gesellschaftlicher Wandel‹ sowohl das KultMIX-Forschungsprojekt als auch die Entstehung dieses Buches ermöglicht hat.

Literatur

Allmanritter, V. (2017): *Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Bielefeld: transcipt (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement).

Barth, B.; Flaig, B. B.; Schäuble, N.; Tautscher, M. (2017): *Praxis der Sinus-Milieus®. Gegenwart und Zukunft eines modernen Gesellschafts- und Zielgruppenmodells*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

Baur, J. (2009): *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*. Bielefeld: transcript.

Bayer, N./Terkessidis, M. (2012): Zombie Attak! Ein Plädoyer für mehr Phantasie in der Debatte über Museum und Migration. In: *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*, Heft 139, IV/2012, S. 52–54.

Bourdieu, P. (1982): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

Dahinden, J. (2016): A plea for the ›de-migranticization‹ of research on migration and integration. *Ethnic and Racial Studies*, 39(13), 2207–2225.

Deutscher Museumsbund (Hg.) (2015): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt: Handreichungen für die Museumsarbeit*, Berlin: Deutscher Museumsbund.

Dogramaci, B. (2018): Kulturgeschichte einer vielfältigen Gesellschaft. In: Bertelsmann Stiftung (Hg.): *Kunst in der Einwanderungsgesellschaft: Beiträge der Künste für das Zusammenleben in Vielfalt*. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung, S. 17–36.

Ehlert, A. & V.-I. Reinwand-Weiss (Hg.) (2012): *Interkultur – Teilhabe und kulturelle Vielfalt in Niedersachsen*, Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel

Foroutan, N., Karakayalı, J. & Spielhaus, R. (Hg.) (2018): *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt, New York: Campus.

Fuchs, M. (2014): Elfenbeinturm oder menschliches Grundrecht? Kulturnutzung als soziale Distinktion versus Recht auf kulturelle Teilhabe, in: Mandel, B. & T. Renz (Hg.): *Mind the Gap! Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, Hildesheim 2014, S. 16–21.

Gaonkar, A. M., Øst Hansen, A. S., Post, H. C. & Schramm, M. (Hg.) (2021): *Postmigration: Art, culture, and politics in contemporary Europe.* Bielefeld: transcript.

Glogner, P. & Föhl, P. S. (Hg.) (2010): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Jamin, M. (2005): Deutschland braucht ein Migrationsmuseum. Erfahrungen und Schlussfolgerungen aus einem Ausstellungsprojekt, in Hampe, H. (Hg.): *Migration und Museum: neue Ansätze in der Museumspraxis*, Münster: Lit, S. 43–50.

Kermani, N. (2016): *Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime*. München: C.H. Beck.

Keuchel, S. (2011): Kulturelle Identitäten in Deutschland. Untersuchungen zur Rolle von Kunst, Kultur und Migration, in: Schneider, W. (Hg.): Theater und Migration. Bielefeld: transcript. S. 21–33.

Keuchel, S. (2012a): *Das 1. InterKulturBarometer. Migration als Einflussfaktor auf Kunst und Kultur.* Köln: ARCult.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Keuchel, S. (2012b): Zum Einfluss der Migration auf Kunst und Kultur in Niedersachsen, in: Ehlert, A. & V.-I. Reinwand-Weiss (Hg.): *Interkultur – Teilhabe und kulturelle Vielfalt in Niedersachsen*, Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel.

Keuchel, S. & A. Hill (2012): *Kulturmonitoring Niedersachsen*. Berlin: Zentrum für Kulturforschung.

Keuchel, S. & D. Larue (2012): Das 2. Jugend-KulturBarometer. »Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab …«. Köln: ARCult Media.

Keuchel, S. & A.J. Wiesand (Hg.) (2006): *Das 1. Jugend-KulturBarometer. »Zwischen Eminem und Picasso ….«*. Bonn: ARCult Media.

Kirchberg, V. & R. Kuchar (2013): A Survey of Surveys: Eine international vergleichende Metastudie repräsentativer Bevölkerungsstudien zur Kulturnutzung. In: Hennefeld, V. & R. Stockmann (Hg.): *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik*, Münster. S. 163–192.

Kömürcü-Nobrega, O. (2014). *Postmigrant Theatre and Cultural Diversity in the Arts: Race, Precarity and Artistic Labour in Berlin* (Dissertation). Goldsmiths, University of London, London.

Langhoff, S. (2018): Nachwort. In: Foroutan, N.; Karakayalı, J. & R. Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, S. 301–310.

Mandel, B. (Hg.) (2008): *Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung*, München.

Mandel, B. (2013): *Interkulturelles Audience Development*, Bielefeld: transcript.

Mandel, B. & T. Renz (Hg.) (2014): *Mind the Gap! Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, Hildesheim.

Martiniello, M. (2015): Immigrants, ethnicized minorities and the arts: a relatively neglected research area. *Ethnic and Racial Studies* 38/8, S. 1229–1235.

Martiniello, M. & J.-M. Lafleur (2008): Ethnic minorities‹ cultural and artistic practices as forms of political expression: A review of the literature and a theoretical discussion on music. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34/8, S. 1191–1215.

Mecheril, P. (Hg.) (2014): *Subjektbildung. Interdisziplinäre Analysen der Migrationsgesellschaft*. Bielefeld: transcript.

Oltmer, J. (2016): Das Aushandeln von Migration. Historische und historiographische Perspektiven, in: *Zeitschrift für Staats- und Europawissenschaften (ZSE)*, 14. 2016, H. 3, S. 333–350.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Otte, G. (2005): Entwicklung und Test einer integrativen Typologie der Lebensführung für die Bundesrepublik Deutschland. *Zeitschrift für Soziologie* 34(6): S. 442–467

Pott, A. (2007): Identität und Raum. Perspektiven nach dem Cultural Turn. In: Berndt, C. & R. Pütz (Hg.): *Kulturelle Geographien*, Bielefeld, S. 27–52

Renz, T. (2014): Besuchsverhindernde Barrieren im Kulturbetrieb, in: Mandel, B. & T. Renz (Hg.): *Mind the Gap! Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, Hildesheim 2014, S. 22–33.

Reuband, K.-H. (2010): Kulturelle Partizipation als Lebensstil. Eine vergleichende Städteuntersuchung zur Nutzung der lokalen kulturellen Infrastruktur, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Hg., *Jahrbuch für Kulturpolitik 2010*. Essen: Klartext Verlag, S. 235–246.

Reuband, K.-H. (2013): Kulturelle Partizipation und kulturelle Interessen. Ein Langzeitvergleich am Beispiel der Stadt Hamburg, in: *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*, Nr. 142, 2013, S. 51–53.

Reuband, K.-H. (2016a): *Kulturelle Partizipation: Verbreitung, Struktur und Wandel. Eine Bestandsaufnahme auf der Basis repräsentativer Bevölkerungsumfragen für die Kulturpolitische Gesellschaft – Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf (https://www.mkw.nrw/kultur/rahmen-der-kulturpolitik/landeskulturbericht; letzter Zugriff: 26.1.2024).

Reuband, K.-H. (2016b): *Besucherstudien: Probleme, Perspektiven und Befunde. Eine Bestandsaufnahme für die Kulturpolitische Gesellschaft/Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf (https://www.mkw.nrw/kultur/rahmen-der-kulturpolitik/landeskulturbericht; letzter Zugriff: 26.1.2024)

Reuband, K.-H. (2021): *Kulturelle Partizipation im Langzeitvergleich. Eine Analyse auf der Basis der AWA-Zeitreihen des Instituts für Demoskopie*. Bericht für das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitische Gesellschaft/ Landeskulturbericht Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf (https://www.mkw.nrw/kultur/rahmen-der-kulturpolitik/landeskulturbericht; letzter Zugriff: 26.1.2024).

Römhild, R. (2014): Diversität?! Postethnische Perspektiven für eine reflexive Migrationsforschung. In: Nieswand, B. & H. Drotbohm (Hg.): *Kultur, Gesellschaft, Migration. Die reflexive Wende in der Migrationsforschung*. Wiesbaden: 255–270.

Schmidt, T. (2019): *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht.* Wiesbaden: Springer.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schneider, J. (2018): Demographic ›megatrends‹ and their implications, *Siirtolaisuus/Migration* 3/2018, 26–31.

Schneider, W. (Hg.) (2011): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis.* Bielefeld: transcript.

Sharifi, A. (2011). Postmigrantisches Theater: Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. In W. Schneider (Hg.): *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 35–45.

Sievers, W. (2011): Zwischen Ausgrenzung und kreativem Potenzial: Migration und Integration in der Literaturwissenschaft. In: Fassmann, H. & J. Dahlvik (Hg.): *Migrations- und Integrationsforschung – multidisziplinäre Perspektiven. Ein Reader, Bd. 1.* Wien, Göttingen: Vienna University Press (Migrations- und Integrationsforschung, 1), S. 189–210.

Sievers, W. (2013): Literature and migration. In: Immanuel Ness (Hg.): *The Encyclopaedia of Global Human Migration*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Sievers, W. (2017): Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. In: *Crossings: Journal of Migration & Culture* 8 (1), S. 67–83.

Sievers, W. (ed.) (2024): *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-imagining communities through arts and cultural activities.* Chams: Springer.

Sinus Sociovision (Hg.) (2007): *Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland*. Heidelberg: Sinus Institut.

Stewart, L. (2017). Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 9(2), 56–68.

vhw – Bundesverband für Wohnen und Stadtentwicklung (2018): *Migranten, Meinungen, Milieus: vhw-Migrantenmilieu-Survey 2018.* Berlin: vhw.

Zentrum für Audience Development (ZAD) (2009): *Migranten als Publikum in öffentlichen deutschen Kulturinstitutionen. Der aktuelle Status Quo aus Sicht der Angebotsseite.* Berlin: FU Berlin, Institut für Kultur und Medienmanagement.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturpolitische Debatten

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Normalfall Diversität?

Vergleichende Ergebnisse einer bundesweiten Befragung unter Kulturämtern, Museen und Theatern in Deutschland

Jens Schneider[1]

Einleitung

Die Debatte um eine stärkere Öffnung der etablierten Kulturinstitutionen für mehr Diversität ist alles andere als neu. Das gilt auch für eine bessere Teilhabe derjenigen Bevölkerungskreise, die nicht typischerweise das Gros sowohl der Besucher:innen als auch der Produzent:innen von (Hoch-)Kultur stellen. Wurde dies in den späten 1970er Jahren noch vor allem in Bezug auf den sozialen Status und den Bildungshintergrund diskutiert (Hoffmann 1977), so ist es mindestens seit der Jahrtausendwende auch der ›Migrationshintergrund‹, der in der Debatte eine Rolle spielt (Dogramaci 2018). In regelmäßigen Abständen wird festgestellt, dass Personal und Publikum vor allem in Museen und an Theatern nicht annähernd die Diversität und Vielfältigkeit aufweisen, die die Stadtgesellschaften in immer stärkerem Maße charakterisieren. Diese ›Repräsentationslücke‹ betrifft nicht nur Eingewanderte und ihre Nachkommen, sie wird am Thema der (Post-)Migration jedoch besonders deutlich sichtbar.

Allerdings wurde unter dem Schlagwort der ›Öffnung‹ lange nicht der Kern der Kulturproduktion der jeweiligen Institution verhandelt: Kulturelle Teilhabe als demokratisches Recht sollte insbesondere in der kulturellen Bildung verwirklicht werden. Sie wurde in Konzepten und Projekten mit dem Ziel verankert, auch der weniger kultur- und vor allem ›klassikaffinen‹ Bevölkerung den sogenannten ›hochkulturellen Kanon‹ nahe zu bringen, der hier

1 Jens Schneider ist seit 2012 Senior Researcher am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Folgenden als kultureller Mainstream bezeichnet wird,[2] aber in der Regel besteht bis heute nur wenig künstlerische und organisatorische Verbindung zwischen den pädagogischen Angeboten und dem Kernbetrieb der Kulturinstitutionen und auch in Bezug auf das vorrangig adressierte (Abo-)Publikum spielen die sogenannten ›Outreach-Projekte‹ selten eine wesentliche Rolle. Allerdings stellt sich die Frage der Öffnung für mehr Diversität zunehmend auch als ein Problem des ›demographischen Pools‹, aus dem sich sowohl der künstlerische Nachwuchs als auch das Publikum generieren, durch das die Kulturinstitutionen einen relevanten Teil ihrer Einnahmen generieren. Dies zeigt sich in der demographischen Entwicklung insbesondere in der ›generationalen Etablierung‹ von Einwandererfamilien, also im sozialen und Bildungsaufstieg spätestens der dritten Generation der Enkel der tatsächlich Eingewanderten (vgl. Crul et al. 2015). In Verbindung mit der wachsenden Zuwanderung Hochqualifizierter führt dies zu einer zunehmenden ethnokulturellen Diversifizierung auch bei Hochgebildeten und Gutverdienenden (Schneider 2018). Spätestens seit der Jahrtausendwende lässt sich zudem eine Generation engagierter und eloquent auftretender *einheimischer* Kulturschaffender verschiedenster familiärer Hintergründe beobachten, die aufgrund ihres Erfolgs auch einen zunehmenden Veränderungsdruck auf den kulturellen Mainstream ausüben. Gleichzeitig können sie vor dem Hintergrund ihrer familiären Herkunft und vielfältiger Diskriminierungs- und Othering-Erfahrungen die Migrationsgesellschaft Deutschland und ihre manifesten Widersprüche in besonderer Weise benennen und analysieren (Tuschik 2000; Acevit & Bingöl 2005; Sezgin 2011; Şenocak 2011 u.v.m.; vgl. Foroutan 2010 und die Beiträge von Deniz Elbir und Farina Görmar et al. in diesem Band).

Und dennoch ist die Beobachtung noch immer nahezu einhellig, dass vor allem der öffentliche und staatlich subventionierte Kulturbetrieb in Bezug auf die sogenannten ›drei Ps‹ der Kulturproduktion – Programm, Personal und Publikum (denen gelegentlich als weitere ›Ps‹ Pädagogik und Partnerschaften hinzugefügt werden) – die tatsächliche Vielfalt und zunehmende ›Hybridität‹ der Gesellschaft kaum widerspiegelt. Wie groß diese ›Repräsentationslücke‹ tatsächlich ist, lässt sich allerdings kaum konkret beziffern, weil es in

2 Beispiele hierfür sind etwa das Musikprojekt »The Young ClassX«, das Kinder in bildungsbenachteiligten Stadtteilen an klassische Musik heranführt oder die »Thalia Pfadfinder« am Thalia-Theater in Hamburg (siehe hierzu auch das Kapitel des Autors über das Stadttheater in diesem Band).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bezug auf den Kulturbetrieb zudem noch eine eigentümliche Forschungslücke in der Organisations- und auch der Migrationssoziologie gibt: Es gibt nur sehr wenige wissenschaftliche Studien zur Zusammensetzung des Personals, zu den Rekrutierungsstrategien großer Kulturinstitutionen oder zu den Kooperationen des Kulturbetriebs mit anderen wichtigen Bereichen der Gesellschaft. Das gilt in ähnlicher Weise auch für die Kulturpolitik und -verwaltung und deren Beitrag zur Öffnung der kommunalen bzw. kommunal subventionierten Kultureinrichtungen in Form entsprechender politischer Rahmenbedingungen und/oder Förderprogramme. Einzig im Hinblick auf das Publikum gibt es mit der *Audience Development*-Forschung ein eigenes Forschungsfeld, das allerdings stark von Instrumenten und Konzepten aus der Marktforschung geprägt ist.[3]

In Anbetracht dieser Forschungslücke wurden daher im Rahmen des Forschungsprojekts ›Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)‹, das dieser Publikation zugrundeliegt (siehe Bädeker et al. 2021), drei bundesweite quantitative Erhebungen unter Kulturämtern sowie Museen und Theatern durchgeführt. Das Ziel war festzustellen, ob, in welcher Weise und in welchem Umfang die Themen Migration und Diversität in diesen drei institutionellen Bereichen bereits präsent sind und die Arbeit über die letzten Jahre verändert haben. Die Erhebungen der drei Bereiche erfolgten unabhängig voneinander anhand eines Fragebogens, der viele Gemeinsamkeiten aufwies, aber in den konkreten Formulierungen auf die jeweiligen Institutionen zugeschnitten war. Die vergleichenden Ergebnisse und die Schlussfolgerungen daraus werden im Folgenden vorgestellt.

Empirische Umsetzung und Datenlage

Die Kulturämterbefragung wurde im Jahr 2021 in Kooperation mit dem Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (KuPoGe) durchgeführt, sie wurde zudem fachlich begleitet vom Deutschen Städtetag und vom Deutschen Städte- und Gemeindebund. Auf Basis einer Auflistung aller deutscher Kommunen des Statistischen Bundesamtes wurde eine Liste von 511 Kommunen mit mehr als 25.000 Einwohner:innen aufgestellt und mit einem Mailverteiler der Kulturpolitischen Gesellschaft verbunden, fehlende

3 Vgl. Mandel 2013, 2016; Allmanritter 2017, siehe hierzu auch die Einleitung zu diesem Buch.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Adressen wurden im Internet recherchiert und ergänzt. Diese 511 Kommunen bekamen eine E-Mail mit der Bitte um Mitwirkung und dem Fragebogen im Anhang sowie einem Link zu einer Online-Version, sodass sie beide Optionen der online- oder offline-Ausfüllung zur Verfügung hatten. Begleitend baten die beiden o.g. Verbände ihre Mitglieder um Mitwirkung. Insgesamt konnten 175 ausgefüllte Fragebögen in die Analyse einbezogen werden, was einer Gesamtrücklaufquote von 35 % entspricht. Städte ab einer Größe von 50.000 Einwohner:innen sind mit einer Rücklaufquote von 50 % überproportional vertreten, für diese kann die Befragung als repräsentativ gelten.[4]

Die Museumsbefragung kam in Kooperation mit dem Arbeitskreis Migration im Deutschen Museumsbund zustande. Die Einladung zur Teilnahme wurde an etwa 400 Museen versendet und zusätzlich über Twitter beworben. Auf diese Weise kamen 218 ausgefüllte Fragebögen zurück, die in die Analyse eingeflossen sind. Deutlich geringer fiel dagegen der Rücklauf bei den Theatern aus: Nur 41 der etwa 700 durch den Deutschen Bühnenverein angeschriebenen Theater und Konzerthäuser füllten den Online-Fragebogen so weit aus, dass er in die Auswertung einbezogen werden konnte. Alle drei Befragungen standen unter den ungünstigen Vorzeichen der Corona-Pandemie, aber die Theaterbefragung fiel zeitlich zusammen mit einer kurzfristig verkündeten Lockerung der Corona-Einschränkungen und der Wiederaufnahme eines nahezu regulären Spielbetriebs im Frühjahr 2021, die die Theater vor erhebliche Anforderungen stellte.

Während die Kulturämterbefragung insbesondere bei den größeren Kommunen einen repräsentativen Einblick gewährt, ist dies bei den Theatern und Museen nicht gegeben, da die Grundgesamtheit nicht klar definiert ist und zudem angenommen werden kann, dass vor allem Häuser den Fragebogen ausgefüllt haben, die dem Thema bereits eine besondere Bedeutung zuweisen.

4 Eine ausführliche Darstellung der Ergebnisse der Kulturämterbefragung, einschließlich einiger Vergleiche zu einer ähnlichen Befragung durch die KuPoGe im Jahr 2004 ist unter folgendem Link zugänglich: https://www.imis.uni-osnabrueck.de/fileadmin/4_Publikationen/PDFs/Schneider_Migration_und_Vielfalt_KuPoGe_2022.pdf (siehe auch Schneider 2022 und Kulturpolitische Gesellschaft 2007 (S. 43–59) im Literaturverzeichnis).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vielfalt im Personal

Alle drei Umfragen bestätigen, dass das Thema Diversität in den letzten Jahren deutlich an Bedeutung gewonnen hat, der Bereich Personal aber derjenige ist, bei dem Veränderungen bisher am wenigsten sichtbar geworden sind. Die folgende Tabelle gibt die Einschätzung der befragten Kulturämter wieder, inwiefern im Hinblick auf die ›drei Ps‹ im vergangenen Jahrzehnt bereits Veränderungen deutlich wurden.

Tabelle 1: »In welchen Bereichen hat sich in der Kulturarbeit Ihrer Kommune/Stadt in den letzten zehn Jahren spürbar etwas verändert?«

	Größe der Kommune nach Zahl der Einwohner:innen			
	bis 50.000 EW	50 bis 100.000 EW	100 bis 250.000 EW	über 250.000 EW
Diversität des Programms	52 %	55 %	69 %	95 %
Diversität des Publikums	30 %	61 %	59 %	59 %
Diversität des Personals	21 %	31 %	41 %	45 %
Kulturelle Bildung	73 %	92 %	97 %	91 %

Die Ergebnisse unterscheiden sich deutlich nach der Größe der Kommune und sind daher nach Stadtgröße differenziert dargestellt: So sind nahezu alle Großstädte der Auffassung, dass sich bei der Diversität des Programms spürbar etwas verändert hat, während dies nur für gut die Hälfte der Kommunen unter 100.000 Einwohner:innen gilt. Unabhängig von der Zahl der Einwohner:innen ist aber der Personalbereich derjenige, in dem »spürbare Veränderungen« am wenigsten konstatiert werden. Dahingegen ist die Kulturelle Bildung wiederum der Bereich, der durchgängig als Vorreiter für Veränderungen in Richtung auf mehr Diversität gelten kann.

Allerdings sind konkrete Fragen nach der Diversität im Personal aus mehreren Gründen sowohl in der Kulturverwaltung als auch in Kulturinstitutionen schwer zu beantworten: Kleinere Institutionen (z.B. Heimatmuseen) und die Kulturabteilungen kleinerer Städte verfügen meistens über so wenig Personal, dass schon einzelne Personen die Antwort deutlich beeinflussen. Und in grö-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ßeren Institutionen und Verwaltungen werden in der Regel nur ausländische Staatsangehörigkeiten erfasst (und auch dies nur in den Personalakten), sodass unsere Ansprechpersonen für die Fragebögen hier nur Schätzungen vornehmen konnten. Dies ist aber für die Breite der Mitarbeiterschaft kaum möglich – es gelingt am ehesten noch für die Leitungsebene, weil ihre Zahl begrenzt und die entsprechenden Personen bekannt sind. Gleichzeitig ist diese Zahl aber auch ein guter Indikator dafür, inwieweit vor allem die Nachkommen aus Einwandererfamilien im Kulturbereich bereits in verantwortungsvollen Positionen vertreten sind. Um die Vergleichbarkeit zu erhöhen, gibt die folgende Tabelle den Anteil der Befragten wieder, die in den drei Umfragen angegeben haben, dass es auf der Leitungsebene *keine Person* mit ›Migrationshintergrund‹ gibt:

Tabelle 2: Anteil der Institutionen, die angeben, keine *Mitarbeiter:innen mit Migrationshintergrund auf der Leitungsebene zu haben*

	Kulturämter	**Museen**	**Theater**
Antwort: *keine*	74 %	81 %	43 %

Auffällig ist hier der Unterschied zwischen Kulturämtern und Museen auf der einen und den Theatern auf der anderen Seite: Gut die Hälfte der befragten Theater gibt an, dass es Personen mit Migrationshintergrund auf der Leitungsebene gibt, während dies nur für ein Fünftel der Museen gilt. Dieser Unterschied wiederholt sich bei der Frage, welche Bedeutung die Leitungen der befragten Kulturämter und Institutionen der Diversität in ihrer Mitarbeiterschaft beimessen:

Tabelle 3: »Welche Bedeutung wird der Frage der Diversität der Mitarbeiterschaft an Ihrem Haus von der Leitung beigemessen?«

	Kulturämter	**Museen**	**Theater**
Antwort: *wichtig oder sehr wichtig*	24 %	25 %	70 %

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auch an den folgenden Antworten zu institutionellen Maßnahmen wird deutlich, dass es an den Theatern eine höhere Sensibilität für das Thema Vielfalt und mehr Maßnahmen einer diversitätsbezogenen Öffnung gibt:

Tabelle 4: »Welche der folgenden Konzepte und Maßnahmen gibt es in Ihrer Kommune/an Ihrem Haus?«

Antwort: *Ja*	**Kulturämter**	**Museen**	**Theater**
Gibt es an Ihrem Haus ein Konzept für Diversität, interkulturelle Öffnung, Diversity Management o.ä.?	20 %	11 %	45 %
Gibt es an Ihrem Haus eine:n Diversitätsbeauftragte:n?	12 %	5 %	25 %
Werden für die Mitarbeiter:innen Ihres Hauses interkulturelle Fortbildungen, Anti-Bias-Trainings (Antidiskriminierung) o.ä. angeboten?	28 %	18 %	41 %

Allerdings sind hier zwei statistische Effekte zu berücksichtigen: Zum einen dürfte aufgrund der niedrigen Rücklaufquote bei den Theatern der Anteil der Häuser, die überdurchschnittlich interessiert am Thema und aktiv im Feld sind, besonders hoch sein. Zum anderen gibt es Theater – im Unterschied zu Museen – weit überproportional eher in mittleren bis größeren Städten, da öffentlich subventionierte Spielstätten mit eigenem Ensemble einen verhältnismäßig hohen Kostenaufwand bedeuten und eine hohe Auslastung beim Publikum in kleineren Kommunen kaum möglich ist. Bei vielen Indikatoren für die Beschäftigung mit Diversität sind aber die größeren Städte und ihre Kulturinstitutionen insgesamt deutlich weiter fortgeschritten, was dementsprechend auch bei den Theatern sichtbar wird. Dieser zweite statistische Effekt ist auch für die folgende Tabelle aus der Befragung der Kulturämter relevant. Die Ämter wurden darum gebeten einzuschätzen, in welchen Bereichen der Kulturarbeit interkulturelle Ansätze bereits vertreten sind:

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tabelle 5: »Wo gibt es in Ihrer Kommune gezielte Ansätze interkultureller Arbeit?«

	Antwort: *viele Ansätze*
Soziokultur/Stadtteilkultur	66 %
VHS	64 %
freie Szene	43 %
Kulturfestivals	41 %
Musik	37 %
Stadttheater	35 %
Vereine/Brauchtumspflege	35 %
Stadtfeste o.ä.	32 %
Tanz	30 %
Literatur (inkl. Stadtbüchereien)	27 %
stadthistorisches Museum	21 %
Bildende Kunst	19 %

Die Tabelle zeigt deutlich, dass aus Sicht der Kulturämter an den etablierten ›Hochkultur‹-Einrichtungen bisher *am wenigsten* interkulturelle Arbeit geleistet wird. Auch hier schneiden die Stadttheater u.a. deshalb besser ab, weil sie häufiger in größeren Städten zu finden sind, wo das Thema Diversität schon länger und intensiver diskutiert wird – was im Übrigen auch im Vergleich zum sehr heterogenen Feld der Museen gilt, das sowohl viele kleine und lokale Häuser umfasst als auch Museen, die thematisch *a prima vista* wenig Bezug haben zu Diversität und Interkulturalität (zumindest in ihrem meist verbreiteten Verständnis). Vorreiter sind mit deutlichem Abstand die Bereiche Soziokultur und Stadtteilkultur sowie die Volkshochschulen, wobei hier häufig auch die Deutsch- und Integrationskurse in diese Kategorie eingeflossen sind.

Der Unterschied zwischen größeren und kleineren Städten ist auch daran abzulesen, inwieweit es die kommunale Kulturpolitik überhaupt als ihre Aufgabe betrachtet, einen Einfluss darauf zu nehmen, ob und wie sich die städtischen und weitgehend städtisch finanzierten Kultureinrichtungen der Themen Diversität und Migration annehmen. Befragt wurden die Kulturäm-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ter nach Vorgaben und Maßnahmen, die in der folgenden Tabelle wieder nach Größe der Kommune unterschieden werden:

Tabelle 6: »Welche der folgenden Konzepte und Maßnahmen gibt es in Ihrer Kommune?«

	Größe der Kommune			
bejaht von … % der Kommunen	**bis 50.000 EW**	**50 bis 100.000 EW**	**100 bis 250.000 EW**	**über 250.000 EW**
Gibt es Vorgaben im Hinblick auf die Diversität in den kommunalen Kultureinrichtungen?	6 %	10 %	19 %	32 %
Gibt es Förderprogramme zur Öffnung der kommunalen Kultureinrichtungen?	8 %	9 %	3 %	45 %
Gibt es in der Projektförderung Vorgaben im Hinblick auf Diversität und Interkulturalität?	18 %	17 %	33 %	41 %
Spielen in der kulturellen Bildungsarbeit interkulturelle Aspekte eine Rolle?	57 %	78 %	93 %	100 %

Auch in diesem Feld liegt die kulturelle Bildungsarbeit mit weitem Abstand vorn, was zeigt, dass es durchaus ein Bewusstsein für eine demographische Entwicklung hin zu mehr Vielfalt gibt, die vor allem bei Kindern und Jugendlichen die Beschäftigung mit dem Thema Diversität nahezu unumgänglich macht. Sehr zurückhaltend ist die kommunale Kulturpolitik aber dabei, diese Erkenntnis auch an die etablierten Kulturinstitutionen heranzutragen bzw. entsprechende kulturpolitische Schlüsse zu ziehen – etwa in Form von Vorgaben oder sogar Förderprogrammen zur diversitätsorientierten Öffnung. Dies ist allerdings auch eine Frage der finanziellen Möglichkeiten, die naturgemäß in größeren Städten eher gegeben sind. Das zeigt sich auch daran, dass lediglich in der Projektförderung auch kleinere und mittelgroße Kommunen angeben, gelegentlich Vorgaben im Hinblick auf das Thema Diversität zu machen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diversität als Thema in der lokalen Kulturproduktion

Debatten um Migration, den Umgang mit Vielfalt, Rassismus und Antisemitismus erleben immer wieder Konjunkturen in gesellschaftlichen Debatten, oft verbunden mit besonderen Migrationsbewegungen – durch die Anwerbeabkommen ab 1955, die Kriege in Afghanistan, im ehemaligen Jugoslawien, in Syrien und in der Ukraine, die Osterweiterung der EU oder die Ausübung oder Jährung von gewaltvollen Anschlägen auf Menschen mit Migrationsgeschichte. Solche Konjunkturen finden einen Widerhall in der Kulturproduktion, wenn auch in den verschiedenen institutionellen Feldern unter ganz unterschiedlichen Voraussetzungen: Theater können relativ kurzfristig reagieren und Stücke in wenigen Wochen entwickeln und zur Aufführung gelangen lassen. Theater können daher in ihren Stücken auch auf aktuelle Debatten Bezug nehmen, aber gleichzeitig verschwinden Stücke auch wieder nach verhältnismäßig kurzer Zeit aus dem Programm. Veränderungen in Museen und ihren Sammlungen bzw. Präsentationen von Objekten und Sachverhalten erfordern dagegen deutlich mehr Zeit. Lediglich über Sonder- oder Wanderausstellungen und das Veranstaltungsprogramm können sie Themen auch verhältnismäßig aktuell aufgreifen und bearbeiten. Auf der anderen Seite ist der Beitrag von Museen zum Selbstverständnis als Stadtgesellschaft und zur ›Kanonisierung‹ von Narrativen zu den prägenden Ereignissen der Stadtgeschichte in der Regel größer und langfristiger als bei anderen Kultureinrichtungen. Teil hiervon ist auch die Entscheidung darüber, welche Kunst und welche Künstler:innen museal repräsentiert sein sollten.

Die folgende Tabelle zeigt, dass sich Museen und Theater kaum unterscheiden in der Relevanz, die sie den Themen Migration und Diversität auch für die inhaltliche Beschäftigung in den zentralen Formaten wie Ausstellungen und Aufführungen zuerkennen:

Tabelle 7: »Für wie wichtig erachten Sie die Beschäftigung Ihres Hauses mit Themen wie Migration und Diversität in Ausstellungen/auf der Hauptbühne?«

	Museen	**Theater**
sehr wichtig/wichtig	59 %	58 %
mittel	26 %	32 %
wenig wichtig/gar nicht wichtig	16 %	10 %

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Allerdings ist bei den Museen das Bild sehr heterogen: sowohl die jeweilige Sparte und die Trägerschaft des jeweiligen Hauses als auch die Größe der Kommune und der Anteil der Bevölkerung mit Migrationsgeschichte dort tragen zur Beschäftigung mit dem Thema bei. So sagen über 70 Prozent der Geschichts- und Kunstmuseen, dass sie die Beschäftigung mit diesen Themen wichtig oder sogar sehr wichtig finden, aber nur 20 Prozent der Lokalmuseen (im Sinne von Heimatmuseen, Burgmuseen u.ä.). Überraschend hoch ist mit fast 60 Prozent das Interesse auch bei den Technikmuseen, wobei hierzu auch Industriemuseen zählen, für die das Thema aufgrund der historischen Rolle der Arbeitsmigration wiederum naheliegend ist. Besonders hoch ist das Interesse auch bei Museen in der Trägerschaft des Bundes und der Bundesländer, deutlich niedriger dagegen bei den Häusern in privater Trägerschaft. Bei den Theatern spielen diese Unterscheidungen nur eine untergeordnete Rolle: Private Theater sind bei als eher kontrovers eingeschätzten Themen tendenziell etwas zurückhaltender, weil für sie mögliche Auswirkungen auf den kommerziellen Erfolg einer Produktion von größerer Bedeutung sind.

Konkret nachgefragt nach Ausstellungen und Bühnenproduktionen sieht die Realität etwas anders aus. Bei den Theatern wurde z.B. um eine Selbsteinschätzung der Relevanz ausgewählter Themen für »Eigenproduktionen in der kommenden Spielzeit (ohne theaterpädagogische Projekte)« gebeten:

Tabelle 8: »Welche Rolle spielen die folgenden Themen in den geplanten Eigenproduktionen für die kommende Spielzeit?«

	ist zentral	**mittel**	**spielt kaum eine Rolle**
Migration	19 %	46 %	35 %
Flucht/Geflüchtete	0 %	62 %	38 %
Diversität	12 %	38 %	50 %
Rassismus/Antisemitismus	42 %	27 %	31 %
Rechtspopulismus	27 %	39 %	35 %

Nur wenigen der Themen wurde eine zentrale Rolle bei den Eigenproduktionen zugewiesen, in einem Drittel der Häuser spielen sie kaum eine Rolle. Zum Zeitpunkt der Befragung war das Interesse besonders groß bei den

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Themen Rassismus und Antisemitismus: Diese spielten für fast die Hälfte der Häuser für die kommende Spielzeit 2021/22 eine zentrale Rolle. Eng damit verbunden ist das Thema Rechtspopulismus, dem gut ein Viertel der Häuser eine zentrale Rolle zuwies. Auf der anderen Seite konnte ebenfalls die Hälfte der Häuser mit dem Thema Diversität wenig anfangen – das allerdings als Begriff sicher abstrakter und ›schwammiger‹ ist als die anderen vorgegebenen Themen.

In den Museen ist die Frage, inwieweit Themen rund um Migration einen Platz in den Ausstellungen haben sollten, stark mit ihrer thematischen Ausrichtung verbunden. Die folgende Tabelle zeigt, inwieweit verschiedene Aspekte von Migration und Vielfalt von den Museen aufgenommen wurden, deren Sparten unter den ausgefüllten Fragebögen am häufigsten vertreten waren. Die lokalen Museen sind trotz geringer Fallzahlen aufgeführt, weil für sie manche der Themen als Teil lokaler Geschichtsschreibung eigentlich naheliegen würden:

Tabelle 9: »In welcher Weise werden die folgenden Themen in Ihrem Haus thematisiert?«

	Geschichts-museum	**Kulturwiss. Museum**	**lokales Museum**	**Kunst-museum**
»Migration«				
Dauerausstellung: Schwerpunkt	21 %	20 %	(13 %)	6 %
Dauerausstellung: Randthema	44 %	33 %	(25 %)	39 %
Sonder- oder Wechselausstellung	57 %	59 %	(50 %)	53 %
Veranstaltungsreihe	55 %	56 %	(33 %)	37 %
»Flucht/Geflüchtete«				
Dauerausstellung: Schwerpunkt	25 %	(14 %)	(22 %)	12 %
Dauerausstellung: Randthema	46 %	(50 %)	(22 %)	41 %

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sonder- oder Wechselausstellung	60 %	63 %	(50 %)	47 %
Veranstaltungsreihe	52 %	63 %	(33 %)	42 %
»Rassismus«				
Dauerausstellung: Schwerpunkt	14 %	19 %	(0 %)	0 %
Dauerausstellung: Randthema	26 %	25 %	(13 %)	42 %
Sonder- oder Wechselausstellung	26 %	35 %	(11 %)	21 %
Veranstaltungsreihe	36 %	33 %	(11 %)	37 %
»Diversität«				
Dauerausstellung: Schwerpunkt	11 %	0 %	(0 %)	0 %
Dauerausstellung: Randthema	32 %	60 %	(22 %)	28 %
Sonder- oder Wechselausstellung	32 %	35 %	(20 %)	23 %
Veranstaltungsreihe	30 %	47 %	(20 %)	24 %
»Antisemitismus«				
Dauerausstellung: Schwerpunkt	33 %	7 %	(0 %)	11 %
Dauerausstellung: Randthema	38 %	40 %	(13 %)	68 %
Sonder- oder Wechselausstellung	44 %	47 %	(33 %)	32 %
Veranstaltungsreihe	49 %	47 %	(11 %)	38 %

Die Zahlen in Klammern sind aufgrund der niedrigen Fallzahlen nur bedingt aussagekräftig.

Es überrascht nicht, dass es vor allem die Geschichtsmuseen sind, die Themen wie Migration, Flucht/Geflüchtete und Antisemitismus auch in der Dauerausstellung aufgreifen. Dies ist bei diesen drei Themen für rund zwei Drittel der Häuser der Fall, wobei Migration und Flucht/Geflüchtete eher als Randthemen präsent sind. Und auch bei den Sonder- und Wechselausstellungen sowie

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Veranstaltungsreihen der Geschichtsmuseen dominieren diese drei Themen.

Auch die ethnologischen oder kulturwissenschaftlichen Museen beschäftigen sich mit diesen Themen, jedoch vor allem temporär, und auch bei den Kunstmuseen scheint es naheliegend, dass die benannten Themen keinen dauerhaften Schwerpunkt darstellen. Sie werden aber durchaus häufig in den temporären Formaten und als Randthema behandelt (beim Thema Flucht/Geflüchtete kann sich dies z.B. auch auf Künstler:innen in der Zeit des Nationalsozialismus beziehen).

In den lokalen Museen sind die Themen Migration und Flucht/Geflüchtete dagegen weiterhin eher Randthemen – trotz der nahezu flächendeckenden Prägung durch die Fluchtbewegungen aus Osteuropa am Ende des Zweiten Weltkriegs und die ›Gastarbeiter‹-Anwerbung ab Mitte der 1950er Jahre. Immerhin hat die Hälfte der Museen, die diese Frage beantwortet haben, in den letzten fünf Jahren zu diesen Themen eine Sonderausstellung gezeigt, oft in Kombination mit einer Veranstaltungsreihe. Möglicherweise war hier der sogenannte »Sommer der Migration« 2015/16 der aktuelle Anlass. Deutlich seltener wurde das Thema Antisemitismus aufgegriffen, obwohl es sich als Aspekt der lokalen Geschichtsschreibung sicherlich nahezu überall darstellen ließe und damit in die allgemeine Sensibilisierung für das Thema und die Gewaltprävention eingehen könnte.

Die Ergebnisse zeigen, dass Themen wie Migration und Antisemitismus erst seit kurzem in den Museen auch als ›Aspekte des Eigenen‹, also der *eigenen* Geschichte oder der *eigenen* Kultur und Kunst, verstanden werden, obwohl sie natürlich für die Gesellschaft keineswegs neu sind. Solche Trends zeigen sich naheliegenderweise zuerst in den flexibleren Formaten, aber es spielt auch eine Rolle, welche finanziellen und personellen Möglichkeiten die Häuser haben, um Themen neu aufzugreifen und zu bearbeiten. Hier dürften die lokalen Museen in der Regel vor den größeren Herausforderungen stehen. Besonders die Themen Rassismus und Antisemitismus sind in allen Museumstypen nur selten Schwerpunktthema der Dauerausstellung, werden aber in größeren Häusern deutlich häufiger als Teilaspekt der Dauerausstellung und in Sonder- oder Wanderausstellungen aufgegriffen als in Museen mit weniger Mitarbeiter:innen. Dass es dennoch möglich ist, Lokalgeschichte mit Bezügen zu den ›großen‹ weltgeschichtlichen und -bewegenden Themen sinnvoll zu verbinden, zeigt der folgende Ausschnitt aus einem der Freitextfelder des Fragebogens:

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Das Museum ist ein ehrenamtlich geführtes regionales Heimatmuseum, […] das neue Konzept sieht das Thema ›Migration/Flucht‹ vor. Es wird immer wieder und an vielen Stellen aufgegriffen: Vom Verdrängungsprozess der Kelten durch die Römer, der Römer durch die Germanen, Migration und Flucht im Zuge des Dreißigjährigen Krieges, Zuzug Andersgläubiger (Mennoniten, Juden), Binnenmigration, Auswanderung (am Beispiel zweier erforschter Biographien: eines Juden in der Mitte des 19. Jhd. in die USA, eines namhaften Revolutionärs nach dem Vormärz ebenfalls in die USA), Zuzug von Vertrieben nach dem Zweiten Weltkrieg, die heutige Bevölkerungsstruktur (›Ausländeranteil‹).«

Vielfalt im Publikum und neue Zielgruppen

Neben Personal und Programm stellen die Adressat:innen der Kulturproduktion das dritte große Arbeitsfeld auf dem Weg zu einer diversitätsorientierten Öffnung der Kulturinstitutionen dar. Im Grundsatz geht es dabei um eine Diskussion, die spätestens seit Ende der 1970er Jahre (vgl. Hoffmann 1977) immer wieder und unter verschiedenen Vorzeichen geführt wurde. Allerdings bekommt sie durch die demographische Entwicklung eine neue Dimension, da in dem Maße, wie der Kreis derjenigen, die *de facto* keinen Zugang haben, immer größer und heterogener wird, der soziokulturell sehr eng definierte Kreis derjenigen, die bisher für ausverkaufte Vorstellungen sorgen konnten, demographisch immer kleiner wird.

Es handelt sich dabei um eine doppelte Frage der ›Legitimation‹: Zum einen geht es um kulturelle Teilhabe als einen zentralen Aspekt von gesellschaftlicher Partizipation und dem Erleben von Demokratie. Dieses Verständnis von Kultur und kultureller Bildung steht hinter dem deutlichen Ausbau der kulturpädagogischen Angebote in den großen Kultureinrichtungen in den vergangenen zwei Jahrzehnten. Auch im Zusammenhang mit der Frage der ›kulturellen Integration‹ von Migrant:innen und der Begegnung zwischen Neuankömmlingen und schon länger Ansässigen wird der Kultur immer wieder eine wichtige Rolle zugeschrieben (vgl. Bertelsmann-Stiftung 2018). Zum anderen geht es um das Publikum im Sinne von (zahlenden) Kund:innen, die Besucher:innenzahlen oder ›Auslastung‹ stellt eines der wesentlichen Definitionskriterien für ›Erfolg‹ und ›Misserfolg‹ auch der hochsubventionierten Kulturproduktion dar.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Missverhältnis zwischen dem ›Standardpublikum‹ in Konzerten, Theatern und Museen und der demographischen Zusammensetzung der Stadtbevölkerung zeigt sich in der Regel umso stärker, je höher der statistische Anteil der ›Bevölkerung mit Migrationshintergrund‹ in einer Stadt ist. Dies hängt damit zusammen, dass sich die ethnokulturelle Vielfalt, für die dieser Anteil als ein möglicher Indikator dienen kann, sehr häufig weder im Kultur*programm* der jeweiligen Stadt wiederfindet noch unter den regelmäßigen Besucher:innen in den Kultureinrichtungen der Stadt zu sehen sind – mit Ausnahme der Schulklassen. Das ist auch eine Frage des sich Zugehörigfühlens: Menschen, die in der gängigen Wahrnehmung nicht als ›weiß‹ gelten, bekommen in nahezu ausschließlich *weißen* Zusammenhängen häufig das Gefühl vermittelt, als ›fremd‹ und nicht zugehörig wahrgenommen zu werden. Dieser Effekt wird z. B. in dem folgenden Ausschnitt aus dem Roman *Open City* des Schriftstellers Teju Cole beschrieben, in dem ein junger nigerianischer Arzt in Berlin ein Gustav Mahler-Konzert besucht:

> »Wie fast immer bei solchen Konzerten, waren fast alle Besucher weiß. Das ist etwas, das ich automatisch bemerke, es fällt mir jedes Mal auf, und jedes Mal versuche ich darüber hinwegzusehen. Es ist ein komplexes inneres Tauziehen: Ich mache mir Vorwürfe, dass ich es überhaupt wahrnehme, ich ärgere mich darüber, daran erinnert zu werden, wie getrennt unsere Leben immer noch sind, und ich bekomme schlechte Laune, weil ich diese Gedanken schon kenne und dennoch unweigerlich von ihnen eingeholt werde. Die meisten Menschen um mich herum waren mindestens mittleren Alters. Es überrascht mich nicht, dennoch ist es immer wieder erstaunlich, wie einfach es ist, die Hybridität der City hinter sich zu lassen und ein ganz und gar weißes Umfeld zu betreten, dessen Homogenität, soweit ich das beurteilen kann, den Weißen nichts auszumachen scheint. Viel seltsamer ist es für manche von ihnen, dass sie auf dem Sitz neben sich oder am Getränkestand jemandem wie mir begegnen, einem jungen schwarzen Mann. Wenn ich in der Pause in der Warteschlange vor der Toilette stehe, werde ich manchmal angesehen, wie Ota Benga, der Mann vom kongolesischen Mbuti-Stamm, der 1906 im Affenhaus des Bronx Zoo zur Schau gestellt wurde. Ich bin diese Gedanken so leid, wie sie mir vertraut sind. Doch Mahlers Musik ist weder weiß noch schwarz, weder alt noch jung, und ob sie besonders menschlich ist oder eher im Einklang mit universelleren Schwingungen, ist fraglich.« (Cole 2013: 323f.)

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Besonders hervorzuheben ist im Kontext dieses Beitrags die Beobachtung des Protagonisten, dass es die weißen und älteren Konzertbesucher:innen nicht zu stören scheint, dass sie bei diesem Konzertbesuch weitgehend unter sich bleiben und von der ›Hybridität der Stadt‹ nichts mehr zu spüren ist. Wie selbstverständlich scheint man davon auszugehen, dass ein klassisches Konzert nur für ein älteres, bürgerliches und ›deutsches‹ Publikum interessant ist, obwohl dies der Musik selbst natürlich nicht inhärent ist und klassische Musik weltweit gehört wird – selbstverständlich auch in Nigeria.

Beide Aspekte fließen in Überlegungen oder Diskussionen über ›neue Zielgruppen‹ ein und deshalb finden insgesamt 87 Prozent der befragten Kulturämter und 79 Prozent der Museen, dass diese Überlegungen »wichtig« oder sogar »sehr wichtig« sind. Die Frage ist aber, ob und inwieweit in der kommunalen Kulturpolitik und den etablierten Kulturinstitutionen z.B. unter dem Stichwort *Audience Development* auch über Diversität nachgedacht und diskutiert wird.[5]

Tabelle 10 zeigt, wie gut nach Einschätzung der befragten Kulturämter die städtischen Kultureinrichtungen verschiedene Zielgruppen erreichen, von denen bekannt ist, dass sie als Publikum der etablierten Kultureinrichtungen unterrepräsentiert sind. Die Befragten wurden gebeten, anhand von Schulnoten ihre Einschätzung hierzu abzugeben. Daraus wurden die Durchschnittsnoten für alle Fragebögen errechnet und die Institutionen sind absteigend in der Reihenfolge ihrer Gesamtdurchschnittsnoten (Spalte ganz rechts) aufgeführt:

5 Auch die Verbindung dieser beiden Aspekte ist in der Debatte nicht neu, seit etwa zehn Jahren wird über die Herausforderungen der Migrationsgesellschaft für das *Audience Development* in Kultureinrichtungen diskutiert (vgl. Allmanritter 2017; Dogramaci 2018; Mandel 2013, 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839461310 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Tabelle 10: »Nach Ihrem Wissen oder Ihrer Einschätzung: Wie gut werden die folgenden Personengruppen von den Kultureinrichtungen Ihrer Kommune erreicht?«

Durchschnittsnoten von 1 bis 6	**junge Erwachsene**	**Migrations-hintergrund**	**Behinderung**	**Familien mit niedrigen Einkommen**	**ø gesamt**
Bibliotheken	2,32	2,70	2,59	2,45	2,51
soziokulturelle Zentren	2,43	2,57	2,81	2,61	2,61
VHS	2,73	2,49	2,68	2,80	2,67
Musikschule	2,25	3,02	2,97	3,05	2,82
freie Szene oder Kulturakteure	2,58	2,90	3,13	3,25	2,96
Stadttheater	3,02	3,54	2,86	3,42	3,21
Kunstmuseen/Stadtgalerie	3,06	3,56	2,87	3,35	3,21
historische/Stadtmuseen	3,37	3,60	3,06	3,07	3,27
Oper/Ballett/Konzerte	3,50	3,98	3,02	3,71	3,55
ø gesamt	2,80	3,18	2,92	3,13	

Am besten schneiden in der Einschätzung der Kulturämter die Bibliotheken und soziokulturellen Zentren ab, am schlechtesten insgesamt wieder die etablierten Kulturinstitutionen. Und es sind die »Personen mit Migrationshintergrund«, die von diesen durchweg am schlechtesten erreicht werden. Auch in der Befragung der Museen und Stadttheater wurde jeweils die Frage gestellt, wie gut sie diese Personengruppen erreichen. Hier fallen in der Selbsteinschätzung der Museen die Durchschnittsnoten sogar noch schlechter aus: 3,85 bei den stadthistorischen Museen und 4,26 bei den Kunstmuseen; bei den Theatern ist die Selbsteinschätzung in der Schauspielsparte mit der Durchschnittsnote 3,09 nur geringfügig besser.

Dennoch spielen in den Überlegungen zu neuen Zielgruppen die Personen mit Migrationshintergrund nur eine untergeordnete Rolle – ebenso wie Familien mit niedrigen Einkommen, die nach Einschätzung der befragten Kulturämter kaum besser erreicht werden. Die folgende Tabelle weist aus, wie wichtig verschiedene Personenkreise als potenzielle neue oder stärker zu adressierende Zielgruppen eingeschätzt werden:

Tabelle 11: »Welche Rolle spielen folgende Personenkreise in den Diskussionen über neue Zielgruppen bzw. eine verbesserte Teilhabe?«

Antwort: *sehr wichtig*	**Kulturämter**	**Museen**	**Theater**
junge Menschen allgemein	64 %	68 %	73 %
junge Menschen mit Migrationshintergrund	34 %	29 %	47 %
ältere Menschen allgemein	26 %	41 %	32 %
ältere Menschen mit Migrationshintergrund	14 %	14 %	10 %
Personen mit Handicap/Behinderung	26 %	37 %	16 %
Familien mit niedrigem Einkommen	32 %	30 %	26 %
Tourismus/Besuche von außerhalb	66 %	57 %	59 %

Die Ergebnisse der drei Befragungen sind in dieser Frage sehr ähnlich: Mit deutlichem Abstand angeführt wird die Liste der präferierten Zielgruppen von jungen Menschen allgemein und von Besucher:innen von außerhalb. Diese sind als Publikum attraktiv, weil sie den Besuch einer bestimmten Kulturveranstaltung möglicherweise eher vom Reisedatum als vom konkreten Ereignis

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

abhängig machen oder ein bestimmtes Kulturevent als Anlass nehmen, die jeweilige Stadt zu besuchen, und in beiden Fällen eher bereit sind, dafür mehr Geld auszugeben. Junge Menschen gelten dagegen nicht zuletzt als das zahlende Publikum von morgen und sollen deshalb frühzeitig an den regelmäßigen Besuch eines Theaterstücks oder Konzerts herangeführt werden. Vor diesem Hintergrund und angesichts der oben beschriebenen demographischen Rahmendaten ist allerdings bemerkenswert, dass das Interesse an jungen Menschen *mit Migrationshintergrund* deutlich geringer ausfällt: nur halb so groß wie bei den »jungen Menschen allgemein«. Die Tatsache, dass die Zahlen für einkommensschwache Familien ebenso niedrig sind, könnte nahelegen, dass die zu adressierenden Jugendlichen und jungen Erwachsenen überwiegend als Kinder mit vorrangig *bürgerlicher* Herkunft vorgestellt werden.

Das Muster des nachlassenden Interesses, sobald nach einem ›Migrationshintergrund‹ gefragt wird, wiederholt sich bei den älteren Menschen: Auch hier halbiert bzw. drittelt sich das ohnehin schon relativ geringe Interesse an dieser Altersgruppe. Fast die Hälfte der Kulturämter und über die Hälfte der Museen und Theater waren sogar der Ansicht, dass dieser Personenkreis für die Überlegungen um neue oder erweiterte Zielgruppen »wenig« oder sogar »gar nicht wichtig« ist. Dies ist auch insofern bemerkenswert, als nicht nur ältere Menschen generell einen immer größeren Anteil an der Bevölkerung haben, sondern auch unter ihnen der Anteil der Personen mit einer Zuwanderungsgeschichte höher ist als in der Regel vermutet wird: Sie machen in vielen Kommunen ein Viertel bis ein Drittel der über 65-Jährigen aus.[6]

Ein Teil der Erklärung für dieses fehlende Interesse gegenüber der Bevölkerung mit Zuwanderungsgeschichte könnte die mangelnde Kenntnis der tatsächlichen demographischen Verhältnisse auf der lokalen Ebene sein. Bei den Kulturämtern hat z.B. fast ein Drittel der Kommunen die Frage nach dem Gesamtanteil der ›Bevölkerung mit Migrationshintergrund‹ in der Stadt nicht beantwortet; aus einzelnen Rückmeldungen können wir zudem ableiten, dass, selbst wenn die Angabe gemacht wurde, viele Kulturämter dafür erst in anderen Ämtern nachfragen mussten. Um eine Rückmeldung aus dem Kulturamt einer Stadt in NRW mit gut 30.000 Einwohnern zu zitieren:

6 Um nur drei den lokalen Statistiken entnommene Beispiele zu nennen: bei den über 60-Jährigen in Köln lag der Anteil der Personen mit Migrationshintergrund Ende 2022 bei 29 Prozent, bei den über 70-Jährigen in München ebenfalls bei 29 Prozent und bei den über 65-Jährigen in Augsburg sogar bei genau einem Drittel.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Ich habe mir den Fragebogen angesehen und da ich schon bei Frage 3 und 4 [Anteil Migrationshintergrund insgesamt und bei Kindern und Jugendlichen] scheitere, weil mir dazu keine Informationen vorliegen und ich einen einigermaßen großen Aufwand betreiben müsste, um sie zu erhalten, werde ich nicht an der Befragung teilnehmen.«

Noch niedriger fällt die Zahl der Antworten bei der Frage nach dem Anteil der *Kinder- und Jugendlichen* mit Migrationshintergrund aus, die von weniger als der Hälfte der beteiligten Kulturämter beantwortet wurde. Und wenn eine Antwort gegeben wurde, war sie häufig nicht korrekt oder sie gab den viel niedrigeren Prozentsatz der Minderjährigen *ohne deutsche Staatsangehörigkeit* wieder. Diese Unkenntnis hat teilweise damit zu tun, dass von den Statistikämtern des Bundes und der Länder nur die Ergebnisse des Mikrozensus regelmäßig veröffentlicht werden und diese aber für kleinere und insbesondere kreisgebundene Kommunen in der Regel nicht ausgegeben werden, weil sie aufgrund der geringen Fallzahlen nicht aussagekräftig sind. Aus diesem Grund hat der Verband deutscher Städtestatistiker (VDSt) ein eigenes Berechnungsverfahren auf Grundlage der Einwohnermeldedaten entwickelt, die ja im Prinzip allen Kommunen vorliegen. Das sog. MigraPro-Verfahren setzt allerdings wiederum das Vorhandensein einer kommunalen Statistikstelle mit den entsprechenden statistischen Kenntnissen voraus (vgl. VDSt 2013).[7]

Schlussfolgerungen

Diese weitverbreitete Unkenntnis über die faktische Vielfalt in der Stadtjugend ist nicht unproblematisch, weil sie möglicherweise eine Sensibilisierung für die tatsächliche Diversität der Stadtgesellschaft erschwert. Bei den Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen zeigt sich das oben dargestellte Problem noch ausgeprägter: In etwa der Hälfte der kreisfreien Kommunen in Deutschland liegt der Anteil der jungen Menschen mit einer eigenen bzw.

7 Man darf gespannt sein auf die Ergebnisse des aktuell durchgeführten Zensus, die voraussichtlich im Laufe des Jahres 2024 veröffentlicht werden und als Gesamterhebung dann auch Daten für kleinere Kommunen enthalten. Diese können dann in Bezug auf die demographische Entwicklung auch mit den Daten des letzten Zensus von 2011 verglichen werden (siehe https://www.zensus2022.de/; https://ergebnisse2011.zensus2022.de/; letzter Zugriff am 16.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

familiären Zuwanderungsgeschichte bei über 50 Prozent. Sie erreicht in einigen Städten zwei Drittel bis drei Viertel der entsprechenden Alterskohorten. Und das betrifft durchaus nicht nur Großstädte wie Frankfurt a.M., Stuttgart, Augsburg oder Offenbach.[8]

Aber selbst in den beiden erstgenannten Städten, die seit Jahrzehnten viele vorbildgebende Maßnahmen und Einrichtungen zum Umgang mit Vielfalt durchgeführt und institutionalisiert haben, ist der ›Normalfall Diversität‹ (SVR 2021; vgl. Bade & Oltmer 2004) im medialen und politischen Diskurs nicht so verankert, dass es nicht doch immer wieder zu Fremdzuschreibungen auch gegenüber den längst etablierten Migrant:innen und – vor allem – ihren hier geborenen Nachkommen kommen würde. Ein Beispiel hierfür waren die teilweise gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen feiernden jungen Menschen und der Polizei in Stuttgart und Frankfurt im Jahr 2020. Polizei und Medien beobachteten dabei, dass unter den Beteiligten viele waren, die offenkundig einen ›Migrationshintergrund‹ hatten, und leiteten daraus die Frage nach einer möglicherweise ›gescheiterten Integration‹ ab. Interessanterweise wurde in Politik und Medien die eigentlich naheliegende Frage, ob exzessiver Alkoholgenuss bei (mutmaßlich) muslimisch geprägten Jugendlichen wirklich ein Zeichen mangelnder kultureller Anpassung ist, oder eher für das Gegenteil spricht, nicht gestellt. Zum anderen wurde nicht kontextualisiert/reflektiert, dass es angesichts der demographischen Verhältnisse eher erstaunlich gewesen wäre, wenn der sichtbare Anteil von mutmaßlichen ›Migrationshintergründen‹ *nicht* hoch gewesen wäre.[9]

Die Verwendung des Begriffs ›Migrationshintergrund‹ vor allem im medialen und politischen Alltagsdiskurs wird zu Recht zunehmend kritisiert, weil er – wie im Beispiel oben – sehr häufig zur Beschreibung und Festschreibung von ›Fremd‹-Sein und Nichtzugehörigkeit dient (vgl. Mannitz & Schneider 2014; Fachkommission Integrationsfähigkeit 2020: 218ff.). Weniger häufig wird problematisiert, dass dadurch, dass immer mehr Menschen in diese statistische Kategorisierung fallen, der Begriff immer mehr und immer unterschiedlichere Lebensrealitäten umfasst und dadurch über tatsächliche

8 Vgl. Schneider & Pott 2019 für die Ergebnisse einer Studie in der Stadt Sindelfingen, in der der Anteil MH bei über 50 Prozent liegt.

9 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Ausschreitungen_auf_dem_Opernplatz_in_Frankfurt_am_Main_am_19._Juli_2020 und https://de.wikipedia.org/wiki/Ausschreitungen_und_Pl%C3%BCnderungen_in_Stuttgart_2020; letzter Zugriff am 14.8.2022; vgl. auch Schneider et al. 2022.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zusammenhänge oder mögliche Problemlagen immer weniger aussagt (was verbindet etwa die Lebensrealität einer aus Syrien geflüchteten Familie, von Enkeln italienischer Arbeitsmigrant:innen oder der zufällig im Ausland geborenen Kinder deutscher ›Expats‹?). Die jeweilige Relevanz für konkrete soziale Prozesse und Erklärungsbedarfe muss also jeweils erst einmal festgestellt werden. Gleichzeitig ist die *statistische* Kategorie ›Migrationshintergrund‹ (vgl. Petschel & Will 2020) einer der wenigen fortlaufend zugänglichen möglichen Indikatoren für einen bestimmten Aspekt von Vielfalt.

Umgekehrt stellt sich aber auch die Frage, wie Ausschlussmechanismen und ›Repräsentationslücken‹ festgestellt und gemessen werden können. Die Beobachtung des Protagonisten in Teju Coles oben zitiertem Roman und die Reaktion auf ihn als ›Fremdkörper‹ basiert auf etablierten Ausschlussmechanismen anhand sozial wirksamer Kategorien wie Hautfarbe, aber auch Religion, soziale Schicht und ›Migrationshintergrund‹ (und je nach Kontext Geschlecht oder sexuelle Orientierung). Wenn sich auch die Aktiven in der Leitung und auf der Bühne und in den kuratorischen Teams an der zumindest oberflächlich beobachtbaren Homogenität ihres Publikums und der ›Macher:innen‹ von Kultur nicht stören und auch – aus Unkenntnis oder Desinteresse – gar nicht anders imaginieren, dann ist es wenig verwunderlich, wenn sich die Vielfalt der Stadtgesellschaft in allen drei ›Ps‹ der Kulturproduktion nicht einmal annähernd wiederfindet. Die Ergebnisse der drei Befragungen sprechen dafür, dass das Bewusstsein dafür, eine in hohem Maße oder gar super-diverse Stadtgesellschaft (Vertovec 2007, 2022) zu sein und was dies für die Kulturproduktion eigentlich bedeuten müsste, in vielen etablierten Kulturinstitutionen und auch in der Kulturverwaltung noch nicht ausreichend entwickelt ist. Der ›Normalfall Diversität‹ ist eine (stadt-)gesellschaftliche Realität, die aber im ›Normalbetrieb Kultur‹ noch deutlich zu wenig präsent ist – auch wenn dieser das noch nicht so recht zur Kenntnis zu nehmen bereit ist (vgl. Zimmermann 2021).

Literatur

Acevit, A. & Bingöl, B. (Hg.) (2005): *Was lebst Du? Jung, deutsch, türkisch – Geschichten aus Almanya*. München: Knaur.

Allmanritter, V. (2017): *Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bade, K. J. & Oltmer, J. (2004). *Normalfall Migration*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.

Bädeker, L., Gram, R., Jurkiewicz, J. und Schneider, J. (2021): Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft: ein Werkstattbericht, *Kulturpolitische Mitteilungen* Nr. 173 (I/2021), S. 80–81.

Bertelsmann Stiftung (Hg.): *Kunst in der Einwanderungsgesellschaft: Beiträge der Künste für das Zusammenleben in Vielfalt.* Gütersloh: Bertelsmann-Stiftung.

Cole, T. (2013): *Open City*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dogramaci, B. (2018): Kulturgeschichte einer vielfältigen Gesellschaft. In: Bertelsmann Stiftung (Hg.): *Kunst in der Einwanderungsgesellschaft: Beiträge der Künste für das Zusammenleben in Vielfalt*. Gütersloh: Bertelsmann-Stiftung, S. 17–36.

Fachkommission Integrationsfähigkeit (Hg.) (2020): *Gemeinsam die Einwanderungsgesellschaft gestalten: Bericht der Fachkommission der Bundesregierung zu den Rahmenbedingungen der Integrationsfähigkeit*. Berlin

Foroutan, N. (2010): Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungsidentitäten. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 46–47/2020, 9–15.

Hoffmann, H. (1979): *Kultur für alle.* Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.) (2007): *Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*. Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Reihe Dokumentation Bd. 66) und Essen: Klartext-Verlag.

Mandel, B. (2013): *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*. Berlin: De Gruyter.

Mandel, B. (2016): Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. In: B. Mandel (Hg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: transcript, S. 19–50.

Mannitz, S. & Schneider, J. (2014): Vom ›Ausländer‹ zum ›Migrationshintergrund‹: Die Modernisierung des deutschen Integrationsdiskurses und seine neuen Verwerfungen. In: B. Nieswand, B. & H. Drotbohm (Hg.): *Kultur, Gesellschaft, Migration. Die reflexive Wende in der Migrationsforschung*. Heidelberg: Springer VS, S. 69–96.

Petschel, A. & Will, A.-K. (2020): *Migrationshintergrund – ein Begriff, viele Definitionen. Ein Überblick auf Grundlage des Mikrozensus 2018* (WISTA 5/2020), Berlin: Statistisches Bundesamt (https://www.destatis.de/DE/Methoden/

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

WISTA-Wirtschaft-und-Statistik/2020/05/migrationshintergrund-begriff-definitionen-052020.html).

Sachverständigenrats für Integration und Migration (SVR): *Jahresgutachten 2021: Normalfall Diversität? Wie das Einwanderungsland Deutschland mit Vielfalt umgeht.* Berlin: SVR (https://www.svr-migration.de/wp-content/uploads/2021/05/SVR_Jahresgutachten_2021_barrierefrei-1.pdf).

Schneider, J. & Pott, A. (2020): *Integration und Vielfalt in Sindelfingen. Abschlussbericht des Forschungsprojekts.* Osnabrück: IMIS (https://www.imis.uni-osnabrueck.de/fileadmin/4_Publikationen/PDFs/Forschungsbericht_Vielfalt_in_Sindelfingen_IMIS_2019.pdf).

Schneider, J. (2018): Demographic ›megatrends‹ and their implications, *Siirtolaisuus/Migration* 3/2018, 26–31 (https://siirtolaisuus-migration.journal.fi/article/view/89564).

Schneider, J., Crul, M. & Lelie, F. (2015): *Generation Mix. Die superdiverse Zukunft unserer Städte – und was wir daraus machen.* Münster: Waxmann.

Schneider, J. (2022): *Migration und Vielfalt in der Kulturverwaltung. Eine Befragung städtischer Kulturämter in Deutschland.* Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft

Şenocak, Z. (2011): *Deutschsein: Eine Aufklärungsschrift.* Hamburg: Edition Körber.

Sezgin, H. (Hg.) (2011). *Manifest der Vielen: Deutschland erfindet sich neu.* Berlin: Blumenbar.

Tuschick, J. (Hg.) (2000): *Morgen Land: Neueste deutsche Literatur.* Frankfurt a.M.: Fischer.

Verband Deutscher Städtestatistiker (VDSt) (2013): *Migrationshintergrund in der Statistik. Definition, Erfassung und Vergleichbarkeit.* Köln: VDSt.

Wessendorf, S. (2014): *Commonplace diversity. Social relations in a super-diverse context.* London: Palgrave Macmillan.

Vertovec, S. (2007): Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, *30*(6), 1024–1054.

Vertovec, S. (2022): *Superdiversity: Migration and Social Complexity.* London: Routledge.

Zimmermann, O. (Hg.) (2021): *Diversität in Kulturinstitutionen 2018–2020.* Berlin: Initiative Kulturelle Integration/Deutscher Kulturrat e.V.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Wir sind nicht New York oder Berlin«

Kulturarbeit und Diversität in der Provinz zwischen Fremd- und Selbstmarginalisierung

Joanna Jurkiewicz[1]

> »Braucht es dann jetzt so was wie so ein eigenes Kulturleben in so einer kleinen Stadt? Wo man irgendwie – du bist letztendlich nicht mehr als ein Vorort von Stuttgart auch. Ich meine, von einem Teil von London in den nächsten Teil ist es wahrscheinlich länger als von Sindelfingen nach Stuttgart. Würde es einfach als Großraum sehen. Ich weiß gar nicht, warum. Mir hat es zum Beispiel nicht unbedingt eingeleuchtet, warum jetzt jemand wie [Name Kulturakteur*in 1] oder auch [Name Kulturakteur*in 2] so ein Kulturleben überhaupt etablieren wollen in Sindelfingen. Also, kann man machen und ist wahrscheinlich gut für Leute, die da leben. Aber so im Grunde, warum? Wir leben im Grunde in einer Großstadt.« (Künstler*in)

Die Stadt Sindelfingen in der Nähe von Stuttgart ist vor allem als Standort eines der größten und ältesten Produktionswerke des Automobilherstellers Daimler bekannt, der sich vor über 100 Jahren in der Stadt angesiedelt hat. Dank der Steuereinnahmen der Firma und zahlreicher Zulieferbetriebe wurde Sindelfingen in den 1970er und 1980er Jahren häufig als die »reichste Stadt Deutschlands«[2] bezeichnet. Gerne werden Zebrastreifen aus Carrara-Marmor am Sindelfinger Marktplatz als Symbol dieses Wohlstands genannt.

---

1 Joanna Jurkiewicz ist Soziologin und Kunsthistorikerin.

2 Dazu wird im Sindelfinger Stadtmuseum in der Vitrine »Sindelfingen boomt« ein Zeitungsausschnitt aus der »Glücks-Revue« ausgestellt, die im Jahr 1990 einen Wettbewerb ausrichtete, bei dem der Hauptpreis ein Wochenende für zwei Personen in Sindelfingen war. Der Titel des Beitrags: »Machen Sie Urlaub in der reichsten Stadt Deutschlands!«

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ausgehend von einer administrativen Bemessung ist Sindelfingen – mit 65.000 Einwohner*innen – eine Mittelstadt[3]. Diese statistische Definition ist jedoch »weder im Alltagsdiskurs noch in der (kultur)wissenschaftlichen Stadtforschung eine geläufige Kategorie« (Eckert et al. 2020, S. 25) und wird sogar als problematisch betrachtet, da sie »ungenau und in vielerlei Hinsicht wenig aussagekräftig« ist (Eckert et al. 2020, S. 26). Die Angabe der Einwohner*innenzahlen setzt aber einen Rahmen, mit dem auch eine erste Einschätzung der institutionellen Strukturen (Verwaltungsgröße) und der politischen Gremien (Gemeinderat) möglich ist. Bereits dem Eingangszitat lässt sich entnehmen, dass allerdings die Wahrnehmung der Größe einer Stadt in zentralen Aspekten auch eine Frage der Perspektive und des Vergleichs ist. Das Zitat zeigt auch die Gleichzeitigkeit verschiedener Vergleichsebenen, Positionierungen und Maßstäbe, die für die Kategorisierung angesetzt werden können. So wird Sindelfingen als Vorort und damit als Teil von Stuttgart oder aber als eigenständige Kleinstadt beschrieben.

Dieser Bezug von Städten zu ihrer Umgebung, zu anderen Städten, zum jeweiligen regionalen Zentrum sowie ihre Positionierung in einem globalen Vergleich wurde in der Fachliteratur herausgearbeitet (vgl. Glick Schiller und Çağlar 2009; Räuchle und Schmiz 2019). Ohne diese relationale Betrachtung lässt sich auch das Sindelfinger Kulturleben kaum sinnvoll beschreiben und einordnen. Diese Positionierungen sind aber weder für immer festgelegt noch per se hierarchisch angeordnet. Verschiedene Ebenen können gleichzeitig existieren und unterschiedlich miteinander verzahnt werden: »no longer can urban, regional, national and global scales be understood as a nested set of territorial relationships« (Glick Schiller und Çağlar 2009, S. 179). Die Wahrnehmung von Größe und Provinzialität einer Stadt kann dementsprechend entlang verschiedener Skalen beschrieben werden, die jedoch keine festgelegte hierarchische Beziehung zwischen beispielsweise dem Lokalen und dem Globalen darstellt.

Die Ansiedlung eines der größten Produktionswerke des Daimler-Konzerns in Sindelfingen markiert einen Wendepunkt in der historischen Erzählung, der die Stadt als relevanten Ort in der globalen Marktwirtschaft positioniert. Mit diesem Ereignis werden die Geschichten des Wohlstands,

3 »Mittelstadt benennt einen Stadttypus in der Baugebietsordnung (…). Dieser zufolge sind Städte mit einer Einwohnerzahl zwischen 20.000 und 100.000 Mittelstädte, ab 100.000 Einwohnerinnen und Einwohner gelten Städte als Großstädte.« (Eckert et al. 2020, S. 25).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Stadtwachstums und der Migration verknüpft. Einst eine kleine Weber*innenstadt ist Sindelfingen vor allem durch die Ansiedlung von Daimler und (damit auch) durch die Arbeitsmigration aus dem In- und Ausland zu der Stadt geworden, die sie heute ist. Die Zeit zwischen den 1950er und 1970er Jahren war in zweierlei Hinsicht besonders prägend für die Entwicklung der Stadt: Sindelfingen ist in diesem Zeitraum nicht nur zu Wohlstand gekommen, sondern auch rasant gewachsen.[4] Die Arbeitsmigration in Folge der Anwerbeverträge mit mehreren Ländern aus dem Mittelmeerraum spielte bei diesem Bevölkerungswachstum eine entscheidende Rolle. Die Nachkommen dieser Migrant*innen stellen heute in der Stadt einen bedeutenden Teil der jüngeren Generationen (Schneider und Pott 2019, 27ff.). Die Arbeitsmigration ist ein wichtiger Teil der städtischen Erzählung, aber nicht die einzige Geschichte der Migration, die erzählt werden kann. Einige dieser Geschichten werden allerdings häufig gar nicht als Migration gerahmt – wie die Geschichte der Donauschwaben, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in die Stadt kamen,[5] oder die Präsenz der US-amerikanischen Streitkräfte in der Region. Mit einem Anteil von über 50 Prozent der Sindelfinger Bevölkerung, die laut offizieller Statistik auf Migration zurückzuführen ist, ist die Stadt heute eine der Vorreiterinnen der langfristigen demografischen Auswirkungen der unterschiedlichen Migrationsprozesse.

Sindelfingen ist jedoch immer auch in seiner relationalen Positionierung zu Stuttgart zu betrachten. Die Stadt liegt nur 15 km südwestlich von Stuttgart

4 Die Bevölkerungszahl stieg von gut 15.000 Einwohner*innen im Jahr 1954 auf fast 55.000 Einwohner:innen im Jahr 1980. (Stadt Sindelfingen 1970, 1980)

5 Die Bezeichnung bezieht sich auf deutschsprachige Bevölkerungsgruppen, die im Grenzgebiet zwischen Ungarn, Rumänien und Serbien »rechts der Donau« lebten und deshalb »Donauschwaben« genannt wurden . Viele flohen am Ende des Zweiten Weltkriegs nach Deutschland oder mussten ihre Siedlungen als Reaktion auf die deutsche Besatzung verlassen. Sie zählten seit den 1950er Jahren zu den Menschen, die mit einem Aussiedler*innen-Status in die Bundesrepublik kamen. Sie galten als *Deutsche* und »aus diesem Grund fanden sie nach ihrer Ausreise in Deutschland auch eine privilegierte Aufnahme, mit unmittelbarem Zugang zur deutschen Staatsangehörigkeit und aktiver Integrationshilfe in Form von Sprachkursen und Finanzhilfen durch den Staat« (Panagiotidis 2018; vgl. Alexopoulou 2019, S. 56f.). Im Jahr 1964 übernahm das Land Baden-Württemberg die Patenschaft für die donauschwäbische Gemeinschaft in Deutschland und im Rahmen dieser Schirmherrschaft wurde 1970 in Sindelfingen das »Haus der Donauschwaben« errichtet, das vor allem die Funktion eines Kulturzentrums hat (siehe: www.haus-donauschwaben.de).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und ist an das S-Bahn-Netz angebunden, gehört also zum direkten Stuttgarter Umland. Dadurch können die in der Stadt lebenden Menschen die Landeshauptstadt und zahlreiche weitere Städte und Orte der Region[6] gut erreichen und ihre Angebote und kulturelle Infrastruktur nutzen. Für die Bewohner*innen von Sindelfingen wird das Kulturangebot dadurch einerseits vervielfacht. Andererseits wird Sindelfingen deshalb nicht selten – wie im Eingangszitat – die Notwendigkeit für ein eigenes Kulturleben abgesprochen. Das Beispiel Sindelfingen zeigt, wie stark das Verständnis von Stadt das Denken über die Kulturarbeit prägt und wie dadurch bestimmte Vorstellungen von »Zentrum« und »Peripherie« hergestellt werden:

> »Und es ist schon auch einfach dieses Phänomen, das super viele Städte im Speckgürtel von Stuttgart haben […]. Also sobald die [jungen Leute] 18 sind, gibt's in der Landeshauptstadt eine Trillion Mal geilere Angebote für die und fünftausendmal mehr, was für meinen Musikgeschmack passt.« (Mitarbeiter*in in der Jugendarbeit; Ergänzung durch die Autorin)

Die Lage von Sindelfingen »im Schatten von Stuttgart«, wie eine Person aus der Sindelfinger Kulturverwaltung es bezeichnete, prägt das Selbstverständnis als Kulturstandort und hat Einfluss auf das Kulturleben in der Stadt. Die Antwort der Kulturverwaltung darauf ist ein Kulturangebot, das gar nicht versucht, ein regionales oder überregionales Publikum zu erreichen, sondern sich vor allem an die in der Stadt lebenden Menschen richtet – und zwar sowohl als Publikum als auch als Kulturschaffende: »Wir haben immer das Grundprinzip, dass wir viel mit Sindelfingern für Sindelfingen arbeiten« (Mitarbeiter*in der Kulturverwaltung). Dieses lokale Verständnis von Kultur ist zum einen durch eine Abgrenzung von Stuttgart als regionalem (kulturellen) Zentrum definiert. Zum anderen spielt die Abgrenzung zur benachbarten Stadt Böblingen eine Rolle, die kleiner, aber Sitz der Landkreisverwaltung ist. Trotz der unmittelbaren Nachbarschaft zueinander und der in vielerlei Hinsicht sehr ähnlichen Situation gibt es kaum gemeinsame Kulturprojekte der beiden Städte.

---

6 Die Region Stuttgart besteht aus dem Stadtkreis Stuttgart und den darum liegenden Landkreisen Böblingen, Esslingen, Ludwigsburg, Göppingen und Rems-Murr. In der Region Stuttgart leben knapp 2,8 Millionen Menschen, davon gut ein Viertel in der Landeshauptstadt (Statistisches Landesamt Baden-Württemberg, Stuttgart, 2022). Im direkten Umland von Stuttgart liegen mehrere Städte, die als »große Mittelstädte« gelten (Brachat-Schwarz 2021), d.h. deren Einwohner*innenzahl zwischen 50.000 und 100.000 liegt.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dass Sindelfingen kein regional oder überregional bekannter Kulturstandort ist, lässt sich u.a. daran erkennen, dass die lokalen Veranstaltungen kaum Besucher*innen haben, die sich etwa von Stuttgart aus in Richtung Sindelfingen aufmachen oder auch daran, dass diese keine regionale oder überregionale Resonanz in der Presse haben. Eine Ausnahme bildet das Schauwerk Sindelfingen mit seiner großen privaten Kunstsammlung, das sich am Rande der Stadt in einem Industriegebiet befindet und regelmäßig durch ein regionales und überregionales Publikum besucht wird. Dieses Museum ist jedoch von der Stadt finanziell unabhängig, wird von der Kulturverwaltung auch nicht als Teil der Sindelfinger Kulturszene[7] betrachtet und wird selten im städtischen Kulturprogramm aufgeführt.

Die Positionierung der Stadt und das Selbstverständnis der Kulturarbeit in Sindelfingen werden jedoch vor allem als defizitär und stets in Relation zu Stuttgart wahrgenommen und beschrieben. Mit der Kennzeichnung von Sindelfingen als eine »kleine Stadt«, als »Vorort« und als Stadt »im Speckgürtel« oder »am Rande von Stuttgart« geht eine Wertzuschreibung einher,[8] die für die Fremd- und Selbstpositionierung der Kulturakteur*innen, die in der Stadt aktiv sind, von Relevanz ist und sich auch in der Debatte um die Diversität niederschlägt. Sie macht die Hierarchisierungen und Bedeutungszuschreibungen sichtbar, die mit der Vorstellung von »Stadt« bzw. »Urbanität« einhergehen (vgl. Eckert et al. 2020, S. 18). Die Definition von Urbanität und die Grundlagen der *urban studies* wurden mit der westlichen Großstadt geboren. Damit geht auch eine bestimmte Vorstellung von »Stadt« einher (vgl. Eckert et al. 2020, S. 7; Robinson 2013, S. 4): Sie wird vor allem mit Großstadt und Metropole verknüpft, während »kleinere Städte […] tendenziell als defizitär, weniger entwickelt und weniger urban betrachtet und seltener untersucht (werden)« (Schmidt-Lauber 2018, S. 9). Diese Auseinandersetzungen prägen auch die Kulturpraxen in Sindelfingen. Es ist also gar nicht möglich, die Kulturszene und das Kulturleben in Sindelfingen zu erforschen, ohne die »Stadt« als Analysekategorie zu berücksichtigen. Das Fallbeispiel Sindelfingen hilft so zu verstehen und zu verdeutlichen, wie »Zentrum« und »Peripherie« hergestellt wer-

7 Der Begriff »Kulturszene« ist vor allem die Selbstbeschreibung eines bestimmten Netzwerks, in dem die in Sindelfingen tätigen Akteur*innen um das Kulturamt herum aktiv sind.

8 »Auch Kennzeichnungen von Räumen als Mittel- oder Kleinstadt, als peripher, marginal(-isiert) oder als ›weniger‹ bedeutend beziehungsweise urban beinhalten Wertzuschreibungen.« (Eckert et al. 2020, S. 19).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den und wie die Kategorien das Verständnis von Kulturarbeit und Kulturleben beeinflussen.

Mit dem Begriff »Provinz«[9] können diese verschiedenen Ebenen der Kategorisierung und der Beschreibungen zusammengebracht werden. In Anlehnung an Theodor Adorno beschreibt Bernd Belina die Provinzialität als »eine spezifische Verbindung von individueller Geisteshaltung, sozialen Verhältnissen und Raum« (Belina 2021, S. 106). Die »Provinz« und »das Provinzielle« dienen häufig als Gegenentwurf zum »Urbanen«, das wiederum auch als das »Weltoffene« verstanden wird (vgl. Belina 2022, S. 45). Aber auch die Kategorie »Provinz« ist eine relationale Kategorie, die sich aus vielfältigen Beziehungen, Vergleichen und Vorstellungen zusammensetzt, die mit »Stadt« und »Land« einhergehen. »Provinz« drückt die Rolle von Sindelfingen und der Beziehungen der Stadt zum nahen Umfeld, aber auch eine Position im »globalen Beziehungsgeflecht« aus. Der Begriff beschreibt eine relationale Randposition, die sich durch verschiedene Beziehungen und Verflechtungen ergibt und mit dem »ländlichen Raum« oder der »Kleinstadt« nicht gleichzusetzen ist. Wie ich später noch zeigen werde, ist die Zuschreibung »Provinz« nicht nur eine Fremd-, sondern auch eine Selbstpositionierung der Sindelfinger Akteur*innen.

Kulturarbeit in der Migrationsgesellschaft: Vielfalt repräsentieren

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Forschung war die Frage, wie Kulturinstitutionen die Erfahrungen einer Migrationsgesellschaft verarbeiten. Damit knüpft sie einerseits an die Fragen der Repräsentation von Migration und weitergefassten *Vielfalt* der Perspektiven und Narrative in u.a. Ausstellungen oder Theaterstücken an. Andererseits untersuchte das Projekt, ob und inwiefern sich die soziale Komplexität der »postmigrantischen Gesellschaft« auch in den Strukturen von Institutionen wiederfindet (vgl. Bayer und Terkessidis 2018, S. 194). Damit schließt das Forschungsprojekt auch an die breite Debatte zur Diversität im Kulturbetrieb und an die Fragen der *Diversifizierung* von

9 Der Begriff »Provinz« kam erst spät als eigenständige Kategorie meiner Forschung auf. Seine Nutzung war einerseits lange vordergründig mit der Festschreibung der defizitären Vorstellungen über Sindelfinger Kulturleben konnotiert. Andererseits fand ich die Verwendung von »Provinz« in der Forschung in Hinblick auf meine Positionierung problematisch – als einer in der Großstadt lebenden Person. Denn auch meine Perspektive konnte sich den Vorstellungen von Sindelfingen als »weniger relevant« oder »uninteressant« nicht entziehen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kultureinrichtungen an. Diese haben sich in den vergangenen Jahren – häufig mit dem Begriff der Öffnungsprozesse – im Kulturbetrieb und in der Kulturverwaltung als ein neues Handlungsfeld etabliert, das auch an der Vielzahl der Veranstaltungen, Förderprogramme und Publikationen zum Thema sichtbar wird (vgl. u.a. Diversity Arts Culture 2021; Micossé-Aikins und Sharifi 2017; Priller et al. 2021; Moser 2019; Zukunftsakademie NRW 2019). Diese Prozesse zielen einerseits auf die Schaffung von Zugängen zu Kultureinrichtungen für unterrepräsentierte Gruppen und den Abbau von Ausschlüssen im Kulturbetrieb ab. Andererseits sollen mit diesen Prozessen neue Perspektiven erarbeitet werden, wie Lena Prabha Nising und Carmen Mörsch in Anlehnung an Gayatri Spivak betonen: »Öffnung bedeutet daher auch, im Sinne einer De-Zentrierung Räume zu öffnen und Platz zu machen für andere Perspektiven, Geschichtsschreibungen, Deutungen« (Nising und Mörsch 2018, S. 144).

Lange wurde diese Öffnung der Kulturinstitutionen als Aufgabe der kulturellen Bildung verstanden und vor allem unter der Frage bearbeitet, wie »die Anderen« als Zielgruppen von Kultureinrichtungen erreicht werden können. Unter dem Stichwort *Audience Development* gibt es in diesem Feld zahlreiche Publikationen u.a. zu »Menschen mit Migrationshintergrund« als Kulturpublikum (vgl. Allmanritter 2016, 2017; Mandel 2013; kritisch dazu u.a.: Moser 2019, S. 121; Mörsch 2014; Nising und Mörsch 2018; Bayer und Terkessidis 2018, S. 194). In den vergangenen Jahren wurde in den Debatten zur Diversität in den Kultureinrichtungen dagegen die macht- und diskriminierungskritische Perspektive gestärkt und so auch vermehrt der Blick auf die Institutionen selbst, ihre Strukturen und Ausschlüsse gerichtet (vgl. Micossé-Aikins und Sharifi 2017; Diversity Arts Culture 2021). So ist die Debatte zur Diversität in Kultureinrichtungen auch eng mit Forderungen nach institutionellen Veränderungen verknüpft, die in konkrete Organisationsentwicklungsprozesse übersetzt werden. Es gibt zwar nicht *die* eine Debatte, sondern es werden eigene Diskussionen in den verschiedenen Sparten der Kulturproduktion geführt: im Theater, in den Bibliotheken, in den soziokulturellen Zentren, in den Museen (und auch hier sind die Diskussionen beispielsweise in einem Stadt- andere als in einem Kunstmuseum); aber es lässt sich sagen, dass in den vergangenen Jahren vor allem eine ganzheitliche Organisationsentwicklung von Kultureinrichtungen im Hinblick auf Diversität an Gewicht gewonnen hat. Damit ist gemeint, dass die Frage der Diversität auf unterschiedlichen Ebenen der institutionellen Strukturen behandelt wird, häufig als die »drei Ps« bezeichnet: Publikum, Programm, Personal. Zudem wurden mit dem *Empowerment*-Ansatz unterrepräsentierte Gruppen (vgl. Agbalaka et

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

al. 2021; Soluch und Al-Yousef 2020) und ein intersektionales Verständnis von Diskriminierungen gestärkt (vgl. Micossé-Aikins und Sengezer 2021).

Mit der machtkritischen und diversitätssensiblen Perspektive auf die Öffnung von Kulturinstitutionen »geht [es] um Machtkritik und die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Strukturen und Ausschlüssen, um den unterschiedlichen Zugang von gesellschaftlichen Gruppen zu Ressourcen, um die Infragestellung von Normen.« (Camara et al. 2021, S. 29). Machtstrukturen zu analysieren war auch eine der wichtigen Zielsetzungen der durchgeführten Feldforschung, insbesondere im Hinblick auf Fragen nach »der Herstellung, der Mobilisierung und der Produktivität von Differenz(ierung)en in Gesellschaft und Kultur« (Römhild 2014, S. 256). Deshalb wurde die Feldforschung nicht auf spezifische migrantische Akteur*innen ausgerichtet oder nach der Beteiligung von Migrant*innen am Kulturgeschehen gefragt. Vielmehr wurde die Struktur des Kulturlebens in der Stadt erforscht, »while remaining sensitive to the role of migration and ethnicity in the phenomenon being investigated« (Dahinden 2016, S. 2218).

Kulturarbeit in der Provinz: Leuchttürme und Heimatmuseen

Obwohl die oben beschriebene Debatte zur Öffnung von Kultureinrichtungen inzwischen sehr breit geführt wird, liegt der Fokus von Forschungsprojekten, wissenschaftlichen Publikationen, Modell- und Förderprojekten zum Thema Diversität in der Regel auf einzelnen (häufig etablierten) Kultureinrichtungen, die sich wiederum vor allem in Großstädten und urbanen Zentren befinden. Die Situation in kleineren Städten, am Rande von kulturellen Zentren und in der Provinz kommt darin kaum vor, obwohl auch sie von den demografischen Veränderungen betroffen sind (Ganter et al. 2022, S. 2). So fordert Anita Moser, »über den Bereich einzelner Kulturbetriebe hinaus zu denken« (Moser 2019, S. 128) und die freie Kulturszene sowie die Kulturverwaltung bzw. die Kulturpolitik in der Debatte zu berücksichtigen, da »der gemeinnützige dritte Sektor (…) genauso wie die großen Institutionen von Rassismen und Ungleichheiten durchzogen (ist), die es aufzuzeigen gilt.« (Moser 2019, S. 127). Es sind auch gerade die freien Akteur*innen, die im Kulturleben in ländlichen Räumen sowie kleineren und mittleren Städten eine zentrale Rolle spielen. Die weitgehende Unsichtbarkeit der kleineren Städte in der Debatte um Diversität hängt – so meine These – teilweise mit der defizitären Vorstellung von Kulturarbeit in der Provinz zusammen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Provinz wurde erst in den vergangenen Jahren vor allem in der Auseinandersetzung mit der Kulturarbeit in ländlichen Räumen entdeckt. Inzwischen gibt es dazu mehrere Forschungs- (vgl. Kolleck et al. 2022; Kegler 2020; Wingert 2021) und Förderprojekte (Bildhauer 2020; Föhl 2020; TRAFO 2021) mit konkreten Handlungsempfehlungen. Dabei geht es vor allem um die Stärkung der lokalen Kulturinitiativen, die Schaffung von Infrastrukturen und die Sichtbarmachung der bereits existierenden institutionalisierten Formate:

> »Es gibt in ländlichen Räumen Schauspiel, Ausstellungen, Konzerte, Filmkunst, Festivals aller Art. Das wichtigste Festival und Forum der zeitgenössischen Musik wird in Donaueschingen veranstaltet. Architektonisch eigenwillige Neubauten wie das Kunstmuseum Ravensburg, die Tauber-Philharmonie Weikersheim, das charmant sanierte und erweiterte Theater Lindenhof oder die Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall sind auch im städtischen Maßstab konkurrenzfähig und überregional beachtet.« (Bildhauer 2020, S. 133)

Mit dem Bemühen, der Kultur in ländlichen Räumen Relevanz zu verleihen, wird gleichzeitig eine ambivalente Dichotomie aufgemacht. Es werden Institutionen hervorgehoben, die als einzigartig gelten, das übrige Kulturleben wird jedoch kaum thematisiert. Den Projekten mit überregionaler Relevanz oder »Strahlkraft« (TRAFO 2021, S. 1) werden Initiativen entgegengesetzt, in denen »das Kulturleben vor allem von Vereinen und Initiativen gestaltet« wird (ebd.) und die »weniger repräsentativ, dafür selbst gemacht« sind (Bildhauer 2020, S. 133). Diese werden als Orte dargestellt, an denen »Traditionen lebendig gehalten, regionale Besonderheiten bewahrt und in Heimatmuseen gezeigt« werden (ebd.). Um die Vielfalt des Kulturlebens in den ländlich geprägten Räumen zu beschreiben, wird gleichzeitig eine defizitäre Vorstellung der Kulturproduktion festgeschrieben, die – von wenigen »Leuchttürmen« abgesehen, wie sie Judith Bildhauer im obigen Zitat nennt – keine »im städtischen Maßstab konkurrenzfähige« Kulturpraxis darstellt, weil sie vor allem mit Angeboten gleichgesetzt wird, die eher vergangenheitsbezogen sind und der lokalen Brauchtumspflege dienen. Maßstab für die Bewertung der Kulturarbeit bleibt auch hier »die Stadt«. Und mit »Stadt« ist in der Regel nicht die Klein- oder Mittelstadt gemeint, wie anfangs beschrieben. Der »städtische Maßstab« orientiert sich vor allem an urbanen (Kultur-)Zentren und Großstädten. Obwohl die Trennung zwischen Stadt und Land in der Forschung längst als irrelevant und überholt gilt (vgl. Lichter und Brown 2011, S. 566),

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird sie hier aufrechterhalten und »Stadt« als diskursiver und abstrakter Referenzpunkt der Kulturarbeit in der Provinz angesehen (vgl. Olde und Oosterlynck 2022).

Mit dem vorliegenden Artikel wird eine diskursive Einordnung des Themas Kulturarbeit und Diversität in der Provinz vorgenommen und diskutiert. Am Beispiel der Stadt Sindelfingen sollen Impulse und Fragen für die weitere Erforschung der peripheren Räume und die Auseinandersetzung mit den Strukturen und Formaten gegeben werden, die für die Kulturarbeit in diesen Räumen zentral sind. Es braucht mehr Sichtbarkeit für die Strukturen und Formate der Kulturarbeit jenseits von Großstädten, Modellprojekten und einzelnen Kulturbetrieben. Es bedarf aber auch einer differenzierten Auseinandersetzung mit der Frage von Zugängen und Ausschlüssen sowie strukturellen Ungleichheiten in der peripheren Kulturarbeit und -produktion.

Fallbeispiel Sindelfingen: Kulturarbeit als gesellschaftliches Engagement

Sindelfingen hat ein vielfältiges Kulturleben und auch in Sindelfingen gibt es nicht nur *eine* Kulturszene. Mit einem Amt für Kultur und mehreren städtischen Kulturinstitutionen sowie eigenen Kulturformaten hat Sindelfingen ein eigenständiges etabliertes Kulturangebot: Dazu gehören eine Schule für Musik, Theater und Tanz (SMTT), ein Stadtmuseum, eine städtische Galerie für zeitgenössische Kunst und eine Stadtbibliothek. Es gibt darüber hinaus eine Vielzahl an freien Initiativen und Kulturakteur*innen (bspw. viele Musiker*innen, Theatermacher*innen und Tänzer*innen, ein Kunstliedfestival und ein Popmusikfestival). Hinzu kommt eine große Anzahl an kulturellen Initiativen und Institutionen, die *ehrenamtlich* organisiert sind – ein Konzept, das für die weiteren Betrachtungen von zentraler Bedeutung ist.

Mit »Ehrenamt« wird zunächst allgemein ein freiwilliger gesellschaftlicher Beitrag bezeichnet, häufig synonym gesetzt mit Begriffen wie Freiwilligenarbeit, bürgerschaftliches Engagement oder Bürgerarbeit, auch im Verständnis der Engagierten selbst (Hollstein 2015, S. 21). Zentral ist, dass das Ehrenamt eine freiwillige und selbstgewählte Form des gesellschaftlichen Engagements ist und unentgeltlich ausgeübt wird (manchmal gibt es eine sogenannte »Aufwandsentschädigung«). Ehrenamt ist Arbeit, wenn auch für einen gemeinwohlorientierten Zweck (vgl. Hollstein 2015, 23ff.) und nicht auf materiellen Gewinn ausgerichtet. Ehrenamtliche Arbeit ist vielfältig und kann auch

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

machtvoll sein. Auch für das Funktionieren von politischen Gremien z.B. ist das Ehrenamt unverzichtbar. Das gilt in Sindelfingen wie in den meisten Kommunen beispielsweise für den Gemeinderat.

Im Kulturbereich wird die ehrenamtliche Arbeit in der Regel als eine etablierte Form der Unterstützung von Hauptamtlichen in Kulturinstitutionen verstanden, so etwa durch das Engagement in den zahlreichen Förder- oder Freundeskreisen von Museen oder als Bibliotheksaushilfen. Vor allem in der Debatte zum Kulturleben im ländlichen Raum werden Ehrenamtliche aber auch als wichtige Akteur*innen der Kulturproduktion selbst beschrieben (vgl. Moser 2016; Götzky 2013). Auch in Sindelfingen stellt »das Ehrenamt« den zentralen Begriff der Kulturarbeit dar, was in den folgenden Zitaten deutlich wird:

> »Die gesamte Kulturarbeit, also zum Großteil, zu mindestens achtzig Prozent [wird] aufs Ehrenamt gestützt.« (freie*r Kulturakteur*in)

> »Also unsere Kultur, die wir hier machen, passiert selten mit Profis, die wir bezahlen. Sondern eben im Rahmen dieser Vereinstätigkeit oder von semiprofessionellen Ensembles, die sich mit einzelnen Profis verstärken oder so.« (Mitarbeiter*in Kulturverwaltung)

Die Zitate machen zwei wichtige Aspekte der Sindelfinger Debatte zur Kulturarbeit deutlich. Zum einen wird die Relevanz der ehrenamtlichen Kulturschaffenden hervorgehoben. Zum anderen wird im zweiten Zitat ein Hinweis auf das Verständnis von Ehrenamt gegeben. Mit Ehrenamt werden in der Regel nicht die »Profis« gemeint, die sich in ihrer Freizeit im Kulturleben engagieren. Vielmehr wird damit eine Abgrenzung zu professionellen Kulturschaffenden gemacht. Als ehrenamtliche Kulturschaffende werden in Sindelfingen häufig Akteur*innen bezeichnet, die nicht künstlerisch ausgebildet sind und die Kulturarbeit in ihrer Freizeit machen. Das zweite Zitat macht gleichzeitig auch die Unschärfe des hier verwendeten Ehrenamtsbegriffs deutlich. Der Begriff »Ehrenamt« wird auch als ein Sammelbegriff für unterschiedliche Formen des unentgeltlichen Engagements und der Beteiligung am Sindelfinger Kulturleben verwendet. Es handelt sich dabei weder um eine homogene Gruppe noch bezieht sich die Bezeichnung auf eine spezifische Kulturform: Als »Ehrenamtliche« werden z.B. Personen bezeichnet, die bei einer großen Theater- oder Musicalproduktion auf der Bühne als Statist*innen mitwirken, als Schau-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

spieler*innen in einem Theaterstück spielen oder in einer Folkloregruppe tanzen.

Es gibt aber auch etablierte Kultureinrichtungen, die ausschließlich oder überwiegend auf Vereins- und Freiwilligenbasis organisiert sind. Gut sichtbar wird das beim »Internationalen Straßenfest«, einer Großveranstaltung in Sindelfingen, die von der Stadt in den 1970er Jahren ins Leben gerufen und organisiert wurde, heute jedoch von einem ehrenamtlich organisierten Verein ausgerichtet wird. Ein weiteres Beispiel ist die IG Kultur, ein Verein, der als eine etablierte Kulturinstitution mit einer 40-jährigen Geschichte gelten kann und auch eine feste Veranstaltungsstätte betreibt, die vor allem auf Konzerte spezialisiert ist. Der Verein wird institutionell von der Stadt gefördert – sie übernimmt die Kosten für die Raummiete –, ist aber mit einem ehrenamtlichen Vorstand tätig. Aber auch wenn Kultureinrichtungen und Veranstaltungen in unmittelbarer städtischer Trägerschaft sind, spielt die aktive Beteiligung von ehrenamtlichen Akteur*innen fast immer eine wichtige Rolle. Nicht nur die große Anzahl an aktiven Personen ist hier von zentraler Bedeutung, sondern auch ihre prägende Rolle im Kulturleben und in der Kulturpolitik. Sie schaffen mit ihrem Engagement institutionelle Strukturen, planen wichtige Veranstaltungen und nehmen einen großen Einfluss auf den Kulturdiskurs in Sindelfingen. Sie leisten also nicht bloß »Hilfestellung« für städtische Einrichtungen, sondern sind eigenständige Kulturakteur*innen und mit diesen vielfältig verschränkt, indem sie diverse zentrale Rollen und Aufgaben übernehmen.

Dies lässt sich gut anhand des städtischen Kulturfestivals Biennale Sindelfingen zeigen. Die Sindelfinger Biennale, die sich mit ihrem Namen an die älteste und berühmteste Ausstellung für zeitgenössische Kunst anlehnt, fand zum ersten Mal im Jahr 2015 statt, um nach der 750 Jahr-Feier der Stadt »den identitätsbildenden Geist des Stadtjubiläums von 2013 zu verstetigen und nachhaltig wirksam werden zu lassen«.[10] Als städtisches Kulturfestival ist die Biennale Teil der offiziellen Kulturpolitik der Stadt Sindelfingen und so auch in die städtischen Strukturen und Netzwerke eingebunden. Das Programm umfasst Veranstaltungen städtischer Kultureinrichtungen und freier lokaler Kulturakteur*innen ebenso wie Auftritte professioneller Künstler*innen und Präsentationen von Schul- und Kindergartenprojekten.

Das zentrale Anliegen der Biennale ist es, die Identifikation der Bürger*innen mit der Stadt zu stärken und die lokale Kulturszene zu fördern. So richtet

10 Siehe https://www.biennale-sindelfingen.de/biennale (letzter Zugriff: 17.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sich die Biennale vor allem an das *lokale* Publikum und wird fast ausschließlich von und mit den vor Ort tätigen Initiativen und Akteur*innen veranstaltet. Ein Ziel des Festivals ist es, die Kulturszene in der Stadt zu vernetzen sowie den vielen freien und ehrenamtlichen Kulturakteur*innen eine Plattform zu geben und zusätzliche Förderstrukturen zu schaffen.

Seit 2019 gibt es hierzu jeweils eine öffentliche Ausschreibung und so können sich alle Interessierten mit eigenen Projekten für die Teilnahme an der Biennale bewerben. Der Planungsprozess wird von einem Kuratorium begleitet, das sich aus Mitgliedern des Gemeinderats, des Jugendgemeinderats, der Verwaltungsleitung, der Vertretung des Kulturamts und ausgewählten Kulturschaffenden zusammensetzt. Das Programm ergibt sich vor allem aus den eingereichten Projekten, diese werden um die Ideen der Kulturverwaltung ergänzt. Auf Basis eines Rankings werden die Projekte im Kuratorium »von oben nach unten [durchgegangen], bis uns das Geld ausgeht« (Vertreter*in Kulturverwaltung). Das Kulturamt der Stadt steuert und koordiniert das Festival, aber es plant und organisiert auch eigene Formate, darunter eine große Eröffnungsveranstaltung für jede Ausgabe der Biennale. Die Stadt wird damit auch operativ tätig und selbst zu einer Produzentin von Kultur.

Die Kulturverwaltung hat die Gesamtleitung der Biennale inne, aber die Ehrenamtlichen sind auf verschiedenen Ebenen beteiligt. Ein Kulturschaffender schätzte, dass »500.000, 600.000, 700.000 Euro durch die Arbeit der Ehrenamtlichen« erbracht werden. Bei der großen Eröffnungsveranstaltung der Biennale von 2019 – »Meilensteine«, einem Konzert mit »Rockklassikern der 70er und 80er Jahre« – standen ca. 250 Personen auf der Bühne. Neben einigen professionellen Musiker*innen trat auch ein aus Mitarbeiter*innen von Daimler und Stadtbewohner*innen rekrutierter Projektchor mit ungefähr 200 Mitgliedern auf. Angestoßen durch die lokal tätige und ehrenamtlich geführte Bürgerstiftung wurde das Projekt in Kooperation mit der Stadt und der Daimler AG realisiert. Ehrenamtliche Akteur*innen sind aber auch in der Öffentlichkeitsarbeit der Biennale tätig, für diesen Zweck gründete sich der Verein »Biennale Co. e.V.« Die Ehrenamtlichen übernehmen also auch bei der wichtigsten offiziellen Kulturveranstaltung der Stadt zentrale Aufgaben in der Planung und sind in die Entscheidungsprozesse rund um die Veranstaltung eingebunden.

Auch im Kuratorium sitzen Kulturschaffende, die sich seit Jahrzehnten ehrenamtlich im Sindelfinger Kulturleben engagieren und dieses in unterschiedlichen Funktionen mitgestalten – z.B. als Gemeinderäte. Diese Rollen überschneiden und verschränken sich in vielen Fällen. So betont eine der langjährig

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

engagierten Personen, dass »halt die Kulturschaffenden eben nicht nur Kultur machen. Dass viele Kulturschaffende sich halt gesamtgesellschaftlich engagieren.« Kulturarbeit wird hier nicht als Beruf, sondern als ein Teil eines breiteren gesellschaftlichen Engagements beschrieben, das auch in andere Lebensbereiche greift.

Kulturarbeit als Freizeitaufgabe: Diversität mitdenken, Zugänge schaffen

Diese gesamtgesellschaftliche Verantwortung wird aber zurückgewiesen, wenn es um das Umsetzen von Diversität in der eigenen Kulturarbeit geht. In einem Gruppeninterview mit einer der wichtigsten ehrenamtlich organisierten Theatergruppen in Sindelfingen haben sich auf die Frage danach, welche Rolle das Thema Migration in der Gruppe und Kulturarbeit spielt, zwei Personen ausführlich über die »mangelnde Sichtbarkeit von Menschen mit Migrationshintergrund« im Publikum und das Fehlen dieser Menschen im eigenen Team unterhalten. Die Interviewpartner*innen betonten, dass das Thema Vielfalt regelmäßig im Team diskutiert wird. Allerdings geben sie gleichzeitig zu, dass sie bisher »gar nicht so richtig einen Weg gefunden haben«, Diversität im eigenen Team umzusetzen. Sie sehen sich jedoch auch nicht in der Verantwortung, diese Aufgabe zu übernehmen:

> »So ein Punkt ist ganz sicherlich der, dass wir, also ich bekräftige das nochmal, dass wir halt das als Freizeitaufgabe machen und nicht als primär pädagogische Aufgabe sehen. Weswegen wir grundsätzlich, sagen wir, ähm sehen, dass wir die Schwelle niedrighalten, dass wir jeden willkommen heißen und auf jeden freuen. Aber die Leute müssen dann schon kommen. Also es ist halt so, dass jetzt wir (das) nicht explizit sagen, und ich glaube auch, diese Strategie werden wir auch nicht verändern, weil wir nämlich darauf angewiesen sind, in so einem Team zu funktionieren, und die Erfahrungen zeigen, das ist völlig egal, ob mit oder ohne Migrationshintergrund oder was auch immer.« (Vertreter*in freie Theatergruppe; Hervorhebung hinzugefügt)

Die zwei Strategien, die die Person in Bezug auf ein »Mitdenken der Vielfalt« in eigenen Strukturen formuliert, beschränken sich auf eine grundsätzliche »Offenheit« und darauf, die »Schwelle niedrigzuhalten«. Damit wird suggeriert,

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass eine Teilhabe alleine durch eine bestimmte Haltung der Gruppe ermöglicht wird. Die Verantwortung für die mangelnde Diversität im Team wird so auf die abwesenden »Anderen« verschoben, die ja – trotz dieser Offenheit – wegbleiben. Das Umsetzen von Maßnahmen zur Diversität wird gleichzeitig mit »pädagogischer Arbeit« assoziiert. Zugänge zu schaffen wird als eine zusätzliche und über die »eigentliche« künstlerische Arbeit hinausgehende Aufgabe und Verantwortung verstanden, über die in der Gruppe zwar diskutiert, aber schließlich mit dem Argument »wir machen dies hier in unserer Freizeit« abgelehnt wird. Die Freizeit wird zur Chiffre: Mit dem Begriff wird darauf verwiesen, dass es nicht die *Aufgabe* derjenigen ist, die sich freiwillig im Kulturleben engagieren, den gesellschaftlichen Ungleichverhältnissen entgegenzuwirken.

Gleichzeitig zeigt das Zitat auch, wie die Diversitätsdebatten, die in Kulturinstitutionen geführt werden, in einer ähnlichen Weise auf die ehrenamtlichen Strukturen übertragen werden. Das Argument »wir sind ja offen, sie kommen aber nicht« wiederholt typische Aussagen aus dem Repertoire von Kulturinstitutionen, die die Vielfalt anhand von »zielgruppenspezifischen Ansprachen« umzusetzen versuchen – aber eigene Privilegien und fest verankerte Ausschlussmechanismen nicht reflektieren. Ein Problem der ehrenamtlichen bzw. Laien-Kulturproduktion ist, dass der Zugang häufig auf informellen, teilweise privaten Netzwerken beruht:

> »Man kommt immer rein in solche Projekte, weil jemand kennt jemand, der jemand kennt, der jemand kennt. Und so kommt man irgendwie zusammen. Und dann? Klar gibt es auch oft Castings oder so. Aber auch da ist es ja dann häufig so: na ja, dann teilt halt jeder- jemand auf Social Media, den ich kenne. Und so komme ich dann wieder dazu.« (freie*r Kulturakteur*in)

Die Person beschreibt, wie die Zugänge zu Gruppen über persönliche Netzwerke funktionieren. Die informellen und privaten, teilweise freundschaftlichen Netzwerke reproduzieren so die bestehenden Strukturen und auch Ungleichheiten. Da diese Akteur*innen für das Kulturleben der Stadt aber so prägend sind und auch in Zusammenarbeit und teilweise im Auftrag der Stadtverwaltung handeln, sind diese Beziehungen wichtig und auch die damit einhergehenden Fragen nach Rolle und Verantwortung der ehrenamtlichen Akteur*innen in den Entscheidungsprozessen. Diese verschiedenen Verschränkungen und Ausschlüsse zu analysieren, kann sichtbar machen, wie darin bestehende Machtverhältnisse reproduziert werden.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturnetzwerke und migrantisches Engagement: Zwischen Kultur- und Integrationsarbeit

Auch im Umfeld der städtischen Kulturakteur*innen in Sindelfingen spielen Netzwerke und vor allem informelle Kommunikation eine wichtige Rolle. Laut Kulturamt trägt gerade die Größe der Stadt dazu bei, dass eine direkte und informelle Kommunikation zwischen der Verwaltung und den Kulturschaffenden möglich ist:

> »Und das ist, glaube ich, auch eine Stärke von der Stadt von der Größe Sindelfingens, dass diese Kommunikation tatsächlich auch informell noch gut geht. Das heißt, wir kennen uns einfach alle untereinander und reden viel miteinander. Und dann weiß man einfach, ah, der hat im Moment das vor oder der plant jenes. Oder der möchte schon lange mal dieses machen und so.« (Mitarbeiter*in Kulturverwaltung)

> »Wenn jetzt der Kollege kommt und sagt, ›du, wir wollen nächstes Jahr »Requiem« machen. Dazu brauchen wir so und so viel Geld, so und so viele Leut […], was könn‹ wir da machen?‹ Na, dann schwätzen wir halt miteinander.« (Mitarbeiter*in Kulturverwaltung)

Die – wie anfangs beschrieben – im regionalen Vergleich häufig vor allem als Nachteil geltende Größe und Lage von Sindelfingen wird hier zum Vorteil deklariert: Die aufgrund der Stadtgröße angenommene Nähe macht die Förderung persönlicher und direkter. Allerdings steht dieser informelle Weg in die Verwaltung nicht für alle zur Verfügung. Im zweiten Zitat wird deutlich, dass es sich hier auch um gewachsene Beziehungen handelt, die den Weg nur für einige Leute kurz und direkt macht.

Während meiner Feldforschung zeigte sich schnell, dass es zahlreiche weitere Initiativen und Netzwerke gibt, die in diesen Strukturen nicht mitgedacht werden und nicht als Teil der Kulturszene verstanden werden:

> »Ich finde halt, Sindelfingen hat ja noch mehr zu bieten, außer jetzt so dieses Geklüngel um's Kulturamt herum, so jetzt mit *den drei Kulturakteur*innen* und Galerie und Stadtmuseum. Da gibt's ja noch viel mehr.« (Kulturakteur*in; Hervorhebung hinzugefügt)

Mit dem Hinweis auf eine große Anzahl an Projekten und Initiativen jenseits des Netzwerks des Kulturamts meint die Person vor allem die zahlreichen in

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Stadt tätigen von Migrant*innen gegründeten Vereine. Diese sind sowohl im Hinblick auf die Ziele als auch auf ihre Strukturen sehr unterschiedlich. Auch in Sindelfingen gilt: »Je nach Tätigkeitsfeldern, Zielsetzungen, Größe, Mitgliederstruktur, Organisationsform, transnationalen Beziehungen, Professionalität der Aktiven usw. haben Migrantenorganisationen unterschiedliche Bedürfnisse, Kompetenzen und Möglichkeiten« (SVR-Forschungsbereich 2019, S. 7). Viele dieser Initiativen in Sindelfingen entstanden als Freizeit- und Begegnungsorte der ersten Generation der Arbeitsmigrant*innen. Sie gründeten diese Vereine, »sobald ihnen bewusst wurde, dass der Aufenthalt in Deutschland zwecks Arbeit nicht mehr Sache von Monaten war« (Di Croce 2017/18, S. 86).

Einige dieser Vereine werden heute in der dritten Generation geführt. Die zitierte Person nennt als Beispiel den Verein Associazione Italiana Sindelfingen e.V. und die Griechische Gemeinde Sindelfingen-Böblingen e.V. Beide Vereine wurden von Menschen gegründet, die im Rahmen der Anwerbeabkommen mit den jeweiligen Ländern nach Deutschland kamen. Die Griechische Gemeinde wird beispielsweise bereits im Jahr 1981 mit »Griechischen Volkstänzen« im Programm des bis heute alljährlich stattfindenden Internationalen Straßenfests aufgeführt.

Das Engagement der migrantischen Vereine kann aber nicht darauf reduziert werden. Viele Migrant*innen haben sich auch schon früh in anderer Weise in der Stadt und Region engagiert – wie in den politischen Kämpfen um die 35-Stunden-Woche (Riedner 2022) oder für das kommunale Wahlrecht (Tsokas 1997). Darüber hinaus haben sich die migrantischen Akteur*innen seit Jahrzehnten Räume geschaffen, in denen sie die eigene Geschichte aufgearbeitet, Ausstellungen organisiert oder Theaterstücke aufgeführt haben – meist abseits der offiziellen städtischen Orte. Die Geschichte dieser Vereine ist dabei eng mit der Geschichte der frühen kommunalen Migrationspolitik und -arbeit verknüpft, die im Zusammenhang mit der Einwanderung in Folge der Anwerbeabkommen entwickelt wurde. In den 1950er und 1960er Jahren wurden in Westdeutschland zunächst die drei großen Wohlfahrtsverbände Caritas, Diakonisches Werk und Arbeiterwohlfahrt mit der sozialen Betreuung und der rechtlichen Beratung der zugewanderten Arbeitskräfte beauftragt. Dabei erfolgte die Zuordnung nach Nationalitäten (SVR-Forschungsbereich 2019, 7f.) und nach Religionszugehörigkeit. Die großen Verbände schafften auch Freizeit- und Begegnungsorte für die Eingewanderten – in Sindelfingen schuf beispielsweise die Katholische Kirche mit dem Bau des Don-Bosco-Heims einen Begegnungsort für italienische Migrant*innen (vgl. Di Croce 2017/18,

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

89f.). Doch diese Maßnahmen waren weder ausreichend noch konnten die großen Verbände die Eingewanderten entsprechend selbst repräsentieren. So war für viele – wie oben zitiert – die Gründung des eigenen Vereins ein wichtiger Schritt. Neben den von Wohlfahrtsverbänden zur Verfügung gestellten Begegnungsorten wurden auch eigene Vereinsstrukturen zu Räumen, die den Migrant*innen für die Freizeitgestaltung zur Verfügung standen, die auch kulturelle Aktivitäten umfasste. So wurde das Engagement der migrantischen Vereine von Anfang an als Teil der Sozial- und Integrationspolitik verstanden und das bezog auch ihre kulturellen Aktivitäten mit ein, die damit nicht als Bestandteil der städtischen *Kulturarbeit* anerkannt wurden.

Aber selbst wenn die mit dem migrantischen Engagement assoziierten Personen städtische Räume für ihre öffentlichen Veranstaltungen nutzen, werden sie nicht als Teil des lokalen Kulturprogramms betrachtet. Ein gutes Beispiel ist hier das Engagement von Bernardino di Croce, der einmal im Jahr in der Musikschule eine öffentliche Konzertveranstaltung organisiert. Die städtische Seite sieht ihren Beitrag bei dieser Veranstaltung nur darin, die Räume zur Verfügung zu stellen: »Die gehen hier in die [städtischen] Räume rein, die machen ihre Sachen und gut ist.« (Vertretung der Kulturverwaltung). Entsprechende Kulturinitiativen werden in den meisten Fällen gar nicht als Teil der örtlichen *Kulturszene* wahrgenommen und auch nicht als Teil der städtischen *Kulturnetzwerke* betrachtet. In Gesprächen mit Vereinsvertreter*innen wurde deutlich, dass sie seitens der Stadt lediglich für Kulturveranstaltungen eingeladen werden, wenn dort die Präsentation ihrer »eigenen Kultur« und die Begegnung mit »anderen Kulturen« im Fokus stehen sollen (z.B. beim jährlichen Internationalen Straßenfest). Dies wird zudem in der Regel eher über das Amt für soziale Dienste und die Integrationsbeauftragte vermittelt als durch das Amt für Kultur. Dadurch findet ein Ausschluss statt, der über den oben beschriebenen sogar noch hinausgeht: Nicht nur sind diese Initiativen nicht Teil der informellen Netzwerke, sie werden auch nicht durch die kommunale Kulturverwaltung und -politik vertreten.

Hier wird deutlich, wie »Nähe«, »kurze Wege« oder »informelle Kommunikation« als Teil der Selbstdarstellung einer bestimmten Gruppe von (machtvollen) Akteur*innen hergestellt werden, die die damit verbundenen Ausschlüsse nicht reflektieren. In diesem Fall sind es vor allem diejenigen, die die städtischen Kulturinstitutionen leiten oder die Fördermittel verteilen. Wir haben es in der lokalen Kulturproduktion in Sindelfingen also mit verschiedenen parallelen Netzwerken zu tun, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass ein wichtiger Teil der Arbeit durch ehrenamtliches Engagement getragen wird. Der Un-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

terschied liegt darin, ob ihr Engagement als »Kulturarbeit« gilt (und damit Anspruch auf Kulturförderung haben kann) oder weitgehend der »Integrationsarbeit« zugeordnet wird. So bleibt der öffentliche Kulturdiskurs weitgehend in den bewährten Netzwerken und Ausschlussmechanismen werden ignoriert. Eine wichtige Rolle für bestehende Machtverhältnisse und damit einhergehende Ausschlüsse – auch in Bezug auf das Thema Diversität – spielt dabei zudem die Selbstpositionierung als Provinz.

»Wir sind nicht New York oder Berlin«: Provinz als Selbstmarginalisierung

> »Manchmal stelle ich mir die Frage: riskieren wir zu wenig? Sollten wir vielleicht mutiger sein, bis wir irgendwann an die Grenze kommen, wo einer sagt, das will ich jetzt aber auf keinen Fall haben. Ist ja auch so eine Frage, über die man nachdenken kann. Auf der anderen Seite sind wir natürlich Sindelfingen und nicht New York oder Berlin. Das muss man auch klar sagen.« (Kulturakteur*in)

Sindelfingen ist weder New York noch Berlin. Das ist in der Gestaltung der Kulturangebote relevant, spielt aber auch in der Selbstpositionierung der Kulturakteur*innen eine wichtige Rolle. Die Kulturarbeit in ländlichen Räumen, in Klein- und Mittelstädten wird in vielen Debatten vor allem anhand ihrer Defizite beschrieben. Die Großstadt als Maßstab und Zentrum des »modernen Lebens« steht für Progressivität, während den Klein- und Mittelstädten vor allem Mittelmäßigkeit zugeschrieben wird. Das Zitat macht aber deutlich, dass *Provinzialität* nicht nur eine Fremdzuschreibung, sondern auch eine Selbstpositionierung sein kann. Mit den Fragen nach Mut, Risiko und Grenzüberschreitung reflektiert die*der Vertreter*in einer Sindelfinger Institution die eigene Kulturpraxis und setzt diese ins Verhältnis zu zwei globalen kulturellen Zentren. Dieser Vergleich hat hier aber vor allem das Ziel zu zeigen, dass sich Sindelfingen vielen Ansprüchen gar nicht erst stellen muss, weil man sich mit den beiden Weltstädten eh nicht messen kann. Die *Selbstmarginalisierung* wird hier genutzt, um sich *unbequemen Fragen* zu entziehen, und als Legitimation dafür, die eigene Kulturarbeit nicht zu verändern oder auch nur darüber nachdenken zu müssen.

Diese Selbstpositionierung als Provinz spielt also auch eine Rolle in der Auseinandersetzung der Sindelfinger Akteur*innen mit Ausschlüssen in der

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eigenen Kulturarbeit. Ein*e freie*r Theatermacher*in reflektierte im Interview, wie *mehr* Diversität im Ensemble umgesetzt werden könnte, und kam zu dem Schluss, dass es dafür eine Konzeption bräuchte, sonst sei es nur eine Quote: »Und dann ist es halt wieder so, so aufgedrückt irgendwie, ja. Es ist dann wieder eine Quote, ja. Dass man dann sagt, jetzt haben wir immerhin fünf Ensemblemitglieder aus den und den Ländern, also – so what, ne?«. Auf meine Bemerkung, dass ich in Sindelfingen jedoch nirgendwo (zumindest) solche Ansätze im Theaterkontext gesehen hätte, fügte die Person nach einer kurzen Pause hinzu: »Das gibt es nicht mal in Stuttgart.«

In diesem Zitat wird noch einmal deutlich, wie die Großstadt als Referenzpunkt von den Sindelfinger Kulturakteur*innen genutzt wird. Der Vergleich mit Großstädten wird stets herangezogen, um die Legitimation der eigenen Kulturarbeit vorzunehmen. Stuttgart ist hier – als kulturelles Zentrum der Region – ein Vorbild für viele, die im Sindelfinger Kulturleben aktiv sind. Während im Zitat zuvor die *Differenz* zwischen Sindelfingen und New York bzw. Berlin betont wurde, wird in dieser Aussage die *Ähnlichkeit* mit Stuttgart hervorgehoben: Wenn es um die Frage der Umsetzung von Diversität geht, stehe Sindelfingen auch nicht *schlechter* da als das kulturelle Zentrum der Region. Hier geht es aber weniger um Stuttgart und die tatsächlichen Entwicklungen in der Landeshauptstadt. Vielmehr gilt hier die Großstadt in der Aussage als Referenzpunkt für die eigene Positionierung.

Kulturarbeit und Diversität in der Provinz: Schlussbemerkungen

Die empirischen Erkenntnisse über die Kulturarbeit in Sindelfingen zeigen, wie »Stadt« und insbesondere »Provinz« das Kulturleben und das Selbstverständnis der lokalen Akteur*innen beeinflussen. Die Zuschreibung als kulturell »weniger relevant« funktioniert einerseits als Fremdzuschreibung, wird aber andererseits auch in der Selbstdarstellung der lokalen Akteur*innen verwendet.

Das Fallbeispiel Sindelfingen zeigt gleichzeitig, welche Strukturen und Formate der Kulturarbeit in den peripheren Räumen relevant sind und dass es für die Auseinandersetzung mit der Diversität in der Stadt im Sinne einer machtkritischen Analyse von Zugängen und Ausschlüssen eines Blicks über die einzelnen (städtischen) Kulturinstitutionen hinaus bedarf. Das bedeutet zum einen, die auf der ehrenamtlichen Kulturarbeit beruhenden Strukturen und nicht professionellen Kulturschaffenden als eigenständige

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturakteur*innen zu betrachten. Die Förderung von Ehrenamt wird zwar in politischen Strategiepapieren und Handlungsempfehlungen immer wieder betont (vgl. Hollstein 2015, S. 13), es finden sich aber kaum Analysen und Beschreibungen von ehrenamtlicher Kulturarbeit und vom Kulturleben in der Provinz, die diese nicht defizitär festschreiben.

Zum anderen muss auch die Kulturverwaltung als Kulturakteurin in den Analysen berücksichtigt werden und so der Begriff »Kulturakteur*in« breiter gefasst werden. Auf kleinere Städte zu blicken bedeutet deshalb auch eine Schwerpunktverschiebung: erstens auf die ehrenamtliche Kulturproduktion, zweitens auf die Stadtverwaltung und ihre vielfach aktive Rolle auch in der Kulturproduktion sowie drittens auf die informellen Netzwerke in der Stadt und in der Region. Diese lokalen Kulturnetzwerke repräsentieren historisch gewachsene und machtvolle Strukturen, die einen großen Teil der städtischen Kulturarbeit steuern und definieren. Es finden sich jedoch kaum Analysen und Beschreibungen des Kulturlebens in der Provinz, die die damit einhergehenden Ausschlüsse der das Kulturleben tragenden Netzwerke in den Blick nehmen.

Dank

Für die Inspiration, konstruktive Kritik und die Möglichkeit, die dem Artikel zugrundeliegenden Ideen und Gedanken zu sortieren und zu diskutieren, danke ich ganz besonders Rikke Gram, Bastian Krüger, Anna-Lisa Müller, Antonie Schmiz und Jens Schneider.

Literatur

Agbalaka, Lino; Nising, Lena; Tran, Thu Trang (2021): *Call for Access! Leitlinien zur Förderung marginalisierter Akteur*innen im Kulturbetrieb.* Berlin: Diversity Arts Culture.

Alexopoulou, Maria (2019): ›Ausländer‹ – A Racialized Concept? ›Race‹ as an Analytical Concept in Contemporary German Immigration History. In: Mahmoud Arghavan, Nicole Hirschfelder, Luvena Kopp und Katharina Motyl (Hg.): *Who can speak and who is heard/hurt? Facing problems of race, racism, and ethnic diversity in the humanities in Germany*. Bielefeld, Berlin: transcript; Walter de Gruyter GmbH (Kultur und soziale Praxis), S. 45–67.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Allmanritter, Vera (2016): Menschen mit Migrationshintergrund als Kulturpublikum. Erkenntnisse des aktuellen Forschungsstands für ein erfolgreiches Audience Development. In: Birgit Mandel (Hg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens.* Bielefeld: transcript, S. 89–102.

Allmanritter, Vera (2017): *Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen.* Bielefeld: transcript.

Bayer, Natalie; Terkessidis, Mark (2018): Antirassistsches Kuratieren im Museum der Vielheit. In: Naika Foroutan, Juliane Karakayali und Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt: Campus, S. 191–206.

Belina, Bernd (2021): »Provinzialität« bei Adorno. In: *gz (Geographische Zeitschrift)* 109 (2–3), S. 105.

Belina, Bernd (2022): Zur Provinzialität der AfD. In: Judith Miggelbrink und Daniel Mullis (Hg.): *Lokal extrem Rechts. Analysen alltäglicher Vergesellschaftungen*. Bielefeld: transcript, S. 41–60.

Bildhauer, Judith (2020): Vom Eigensinn der Landkultur. In: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.): *Dialog. Kulturpolitik*. Stuttgart, S. 133–139.

Brachat-Schwarz, Werner (2021): Mittelstädte in Baden-Württemberg. Zur Bevölkerungsentwicklung in Kommunen mit 20000 bis 100000 Einwohnerinnen und Einwohnern. In: *Statistisches Monatsheft Baden-Württemberg* (8), S. 12–20.

Camara, Miriam; Gemmeke, Claudia; Özer, Nurêy; Nguyen, Toan (2021): Organisationsentwicklung mit großen Chancen. Ein Gespräch über Diversitätsentwicklung am Stadtmuseum Berlin mit Miriam Camara, Dr. Claudia Gemmeke, Ulrike Kloß, Nurêy Özer und Toan Nguyen. In: Diversity Arts Culture (Hg.): *Wir hatten da ein Projekt … Diversität strukturell denken*. Berlin, S. 24–29.

Dahinden, Janine (2016): A plea for the ›de-migranticization‹ of research on migration and integration. In: *Ethnic and Racial Studies* 39 (13), S. 2207–2225.

Di Croce, Bernardino (2017/18): Migranten gründen ihre Vereine. In: Bernardino Di Croce (Hg.): *Das Land, das nicht unser Land war. Erzählungen, Erlebnisse, Meinungen aus 50 Jahren Migration nach Deutschland*. Karlsruhe: Von Loeper Literaturverlag, S. 86–95.

Diversity Arts Culture (Hg.) (2021): Wir hatten da ein Projekt … Diversität strukturell denken. Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eckert, Anna; Schmidt-Lauber, Brigitta; Wolfmayr, Georg (2020): *Aushandlungen städtischer Größe. Mittelstadt leben, erzählen, vermarkten*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.

Föhl, Patrick S. (2020): Kulturentwicklung in ländlichen Räumen – planen, vernetzen, transformieren. In: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.): *Dialog. Kulturpolitik*, Stuttgart.

Ganter, Luise; Hardtke, Thomas; Hodaie, Nazli; Stock, Miriam (2022): Provinz postmigrantisch – eine Einleitung. In: Ganter, Luise; Hardtke, Thomas; Hodaie, Nazli; Stock, Miriam (Hg.): *Provinz postmigrantisch. Rurale Perspektiven auf Politik, Alltag und Literatur.* Wiesbaden: Springer VS, S. 1–11.

Glick Schiller, Nina; Çağlar, Ayse (2009): Towards a Comparative Theory of Locality in Migration Studies: Migrant Incorporation and City Scale. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 35 (2), S. 177–202.

Götzky, Doreen (2013): *Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen*. Dissertation, Hildesheim.

Hollstein, Bettina (2015): *Ehrenamt verstehen. Eine handlungstheoretische Analyse.* Frankfurt a.M./New York: Campus.

Kegler, Beate (2020): *Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Herausforderung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit.* München: kopaed.

Kolleck, Nina; Büdel, Martin; Nolting, Jenny (Hg.) (2022): *Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen*. Weinheim: Beltz Juventa.

Lichter, Daniel T.; Brown, David L. (2011): Rural America in an Urban Society: Changing Spatial and Social Boundaries. In: *Annual Review of Sociology* 37 (1), S. 565–592.

Mandel, Birgit (2013): *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*. Bielefeld: transcript (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement).

Micossé-Aikins, Sandrine; Sengezer, Eylem (2021): Warum Diversitätsentwicklung? Plädoyer für einen strukturellen Wandel im Kulturbetrieb. In: Diversity Arts Culture (Hg.): *Wir hatten da ein Projekt … Diversität strukturell denken*. Berlin, S. 47–50.

Micossé-Aikins, Sandrine; Sharifi, Bahareh (2017): Kulturinstitutionen ohne Grenzen? Annäherung an einen diskriminierungskritischen Kulturbereich. In: Anja Schütze und Jens Maedler (Hg.): *Weiße Flecken. Diskurse und Gedanken über Diskriminierung, Diversität und Inklusion in der Kulturellen Bildung*. München: kopaed, S. 13–20.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mörsch, Carmen (2014): Über Zugang hinaus. Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft. In: Susan Kamel und Christine Gerbich (Hg.): *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion*. Bielefeld: transcript, S. 103–116.

Moser, Anita (2016): Zeitgenössische Kulturarbeit in ländlichen Räumen Österreichs: Bedingungen, Potenziale, kulturpolitische Forderungen. In: Siglinde Lang (Hg.): *Ab in die Provinz! Rurale Kunst- und Kulturinitiativen als Stätten kultureller Mitbestimmung*. Wien: Mandelbaum, S. 35–47.

Moser, Anita (2019): Kulturarbeit in der ›Migrationsgesellschaft‹. Ungleichheiten im Kulturbetrieb und Ansatzpunkte für eine kritische Neuausrichtung. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): *Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion*. Bielefeld: transcript, S. 117–134.

Nising, Lena Prabha; Mörsch, Carmen (2018): Statt »Transkulturalität« und »Diversität«: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Ulrike Blumenreich, Sabine Dengel, Wolfgang Hippe und Norbert Sievers (Hg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18*, Bd. 16. Bielefeld: transcript, S. 139–150.

Olde, Clemens de; Oosterlynck, Stijn (2022): »The countryside starts here«: How the urban-rural divide continues to matter in post-urban Flanders. In: *European Urban and Regional Studies* 29 (3), S. 281–296.

Panagiotidis, Jannis (2018): Aussiedler. In: *Dossier Migration*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (online verfügbar unter: https://www.bpb.de/themen/migration-integration/dossier-migration/247811/aussiedler/; letzter Zugriff am 15.5.2024).

Priller, Eckhard; Schrader, Malte; Schulz, Gabriele; Zimmermann, Olaf (2021): *Diversität in Kulturinstitutionen 2018–2020*. Berlin: Initiative kulturelle Integration.

Räuchle, Charlotte; Schmiz, Antonie (2019): Migrant economies: opportunity structures and potential in different city types. In: *Ethnic and Racial Studies* 42 (10), S. 1766–1787.

Riedner, Lisa (2022): Gewerkschaftliche Kämpfe und Antirassismus in Stuttgart. In: Anne Lisa Carstensen, Sabine Hess, Lisa Riedner und Helen Schwenken (Hg.): *Solidarität – Kooperation – Konflikt. Migrantische Organisierungen und Gewerkschaften in den 1970/1980er Jahren*. Hamburg: VSA, S. 157–270.

Robinson, Jennifer (2013): *Ordinary Cities. Between Modernity and Development*. Hoboken: Taylor and Francis.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Römhild, Regina (2014): Diversität?! Postethnische Perspektiven für eine reflexive Migrationsforschung. In: Boris Nieswand und Heike Drotbohm (Hg.): *Kultur, Gesellschaft, Migration*. Wiesbaden: Springer, S. 255–270.

Schmidt-Lauber, Brigitta (2018): »Wir sind nie urban gewesen«. Relationale Stadtforschung jenseits des Metrozentrismus. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): *Andere Urbanitäten. Zur Pluralität des Städtischen*. Göttingen: Böhlau, S. 9–30.

Schneider, Jens; Pott, Andreas (2019): *Integration und Vielfalt in Sindelfingen. Abschlussbericht des Forschungsprojekts.* IMIS. Osnabrück.

Soluch, Gośka; Al-Yousef, Jamila (2020): Empowerment ist unsere Antwort. In: Forum der Kulturen Stuttgart e.V. (Hg.): *Wie Öffnung gelingt. Erfahrungen und Positionen zum Landesprogramm Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderrunde I (2014–2017)*. Stuttgart, S. 38–41.

Stadt Sindelfingen (Hg.) (1970): *Bürgerbuch der Stadt Sindelfingen*. Sindelfingen: Adolf Röhm.

Stadt Sindelfingen (Hg.) (1980): *Sindelfinger Jahrbuch 1980*. Sindelfingen.

SVR-Forschungsbereich (Hg.) (2019): *Anerkannte Partner – unbekannte Größe? Migrantenorganisationen in der deutschen Einwanderungsgesellschaft*. Berlin: Sachverständigenrat deutscher Stiftungen für Integration und Migration (SVR).

TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel (Hg.) (2021): *Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Handreichung zu einem neuen Aufgabenprofil*. Berlin (www.trafo-programm.de/handreichung_regionalmanager; letzter Zugriff am 18.1.2024).

Tsokas, Aidonis (1997): Zu keinem Zeitpunkt das Geld wert. In: *Sindelfinger Zeitung*, 31.12.1997.

Wingert, Christine (2021): Eine Frage der Perspektive. BKM-Förderprogramm »Kultur in ländlichen Räumen«. In: *Kulturpolitische Mitteilungen: Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.* (173 (II)), S. 15–17.

Zukunftsakademie NRW (Hg.) (2019): *Workbook*. Bochum.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturstadt Sindelfingen: Die Vielfalt wird erwachsen

Ein Film von der FamGang, 23 Minuten, 2022

Foto: © Mauricio Bustamante

Sindelfingen könnte als verschlafenes Nest im Speckgürtel von Stuttgart erscheinen, dabei gehört es zu den vielfältigsten Städten Deutschlands: Drei Viertel der Kinder und Jugendlichen hat mindestens ein Eltern- oder Großelternteil, das eingewandert ist. Doch was bedeutet das für »die Kultur«? Wer macht sie und für wen?

Der Sänger Chris von der Hip-Hop-Band FamGang macht sich auf die Suche danach, was dies für die Jugendkultur der Stadt bedeutet: Wo entsteht »Jugendkultur« und was heißt das eigentlich genau? Und was passiert mit ihr,

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wenn man älter wird? Die Vielfalt der Stadt »wächst von unten hoch«: Es sind die Jugendlichen (und die, die es bis vor ein paar Jahren noch waren), die die Vielfalt leben und die kulturelle Ausdrucksformen entwickeln und ausüben, in denen die verbindenden Elemente klar überwiegen.

Chris geht durch die Stadt und trifft Leute, er besucht verschiedene Kultureinrichtungen und spricht mit Akteur:innen der Sindelfinger Jugendkulturszene, aber auch seine eigene Geschichte als Musiker und die seiner Band gehen in die Erkundungen mit ein. Am Ende steht die Frage, in welche Richtung die Reise gehen muss, damit das, was die »Jugendkultur« schon jetzt auszeichnet, auch die »Erwachsenenkultur« bereichern kann.

Der Film ist zugänglich unter:
https://kultmix.org/de/einblicke/kultmix-filme/

Oder über diesen QR-Code direkt bei YouTube:

Es sind Untertitel auf Deutsch und Englisch verfügbar.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturelle Vielfalt in der Stadt

Chance und Herausforderung für die kommunale Kulturpolitik

Christina Stausberg[1]

Kulturelle Vielfalt in der Stadt hat viele Gesichter. Ganz unterschiedliche Lebensstile und verschiedene gesellschaftliche und ethnische Gruppen treffen aufeinander. Das ist Chance und Herausforderung zugleich für das Zusammenleben in der Gemeinschaft. Integration und kulturelle Vielfalt sind daher seit langem schon Themen für den Deutschen Städtetag. Das Verständnis von den damit verbundenen Prozessen, den Handlungsbedarfen und den Herausforderungen unterliegt jedoch – auch angesichts neuer weltweiter Krisen und Flucht- und Wanderungsbewegungen – einer ständigen Weiterentwicklung. Neben veränderten gesellschaftlichen Haltungen und Einstellungen hat sich ganz schlicht auch die Realität in den Städten geändert, und sie ändert sich weiter.

Eine besondere Herausforderung, mit der die Städte in den vergangenen Jahren zu tun hatten und haben, ist die Integration von Geflüchteten. Dies gilt umso mehr angesichts des Angriffskriegs Russlands gegen die Ukraine und der dadurch ausgelösten neuen Fluchtbewegung. Daneben wachsen hier die Kinder und Enkel früherer Zuwanderergenerationen auf, es bilden sich neue gesellschaftliche Gruppen, die Zugehörigkeit quer zu bestehenden Kategorien definieren – die Gesellschaft wird insgesamt bunter und vielfältiger.

Die Integration dieser vielen verschiedenen Lebenswelten ist ein gesamtgesellschaftlicher Prozess, an dem alle staatlichen und gesellschaftlichen Akteurinnen und Akteure beteiligt sind. Beim Ziel der gleichberechtigten Teilhabe aller Menschen, insbesondere auch von Zugewanderten und Flüchtlingen am gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Leben, nehmen aber

1 Christina Stausberg ist Hauptreferentin für Kultur beim Deutschen Städtetag.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Städte eine Schlüsselrolle ein. Denn Integration findet vor Ort statt, in den Kommunen. Hier leben die Menschen, hier spielt sich ihr Alltag ab, hier begegnen sie sich.

Mit Integration ist dabei keine einseitige Assimilation gemeint, sondern ein gemeinsam gestalteter Prozess, der – auf der Grundlage demokratischer Werte – zu einer Verständigung über das Zusammenleben führt. Dies erfordert sowohl von der aufnehmenden Gesellschaft wie auch von den Zugewanderten Offenheit und die Bereitschaft zum Dialog.

Integration als kulturpolitisches Handlungsfeld

Für die Städte ist Integration zunächst eine praktische Aufgabe. Die Vermittlung von Wohnraum, Spracherwerb, Bildung und Integration in den Arbeitsmarkt stehen dabei im Mittelpunkt, denn die Beteiligung an Bildungsprozessen und am Arbeitsmarkt ist in jeder Hinsicht konstitutiv für den Prozess der Integration – sowohl in ökonomischer als auch in sozialer und in kultureller Hinsicht.

Aber für die Entwicklung von Identität, Gemeinschaftsgefühl und Zusammenhalt ist die kulturelle Integration entscheidend – im doppelten Sinne einer Verzahnung der verschiedenen Kulturen miteinander und der Teilhabe aller an Kultur. Kunst und Kultur können mit ihren spezifischen Mitteln dazu einen substanziellen Beitrag leisten. Zugleich wachsen die Anforderungen an eine kommunale Kulturpolitik, die darauf hinwirkt, dass die Gesellschaft weiter zusammenwächst und Segregation vermieden wird.

Kulturinstitutionen bieten Orte, an denen das Selbstverständnis von Gesellschaft vermittelt und reflektiert wird. Die Kultur- und Bildungseinrichtungen einer Stadt ermöglichen eine aktive Auseinandersetzung mit den Grundwerten unserer Gesellschaft und balancieren stetig divergierende Meinungen aus. Im Sinne unseres freiheitlich-demokratischen Grundverständnisses ist es von großer Bedeutung, möglichst weite Teile der Gesellschaft in diesen Diskussionsprozess einzubeziehen. Vor diesem Hintergrund sollte das Kulturangebot immer auch eine Einladung zu Demokratie, Pluralismus und Partizipation sein, die einen möglichst breiten Teil der Bevölkerung anspricht und erreicht. Kulturangebote dürfen keine exklusiven Veranstaltungen sein.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturelle Vielfalt bereichert das städtische Leben

Die deutschen Städte sind seit jeher durch viele verschiedene gesellschaftliche Gruppen geprägt und oftmals weltoffen. Kulturelle Vielfalt ist eine – zum Teil schon lange zurückreichende – städtische Realität. Weltoffenheit und Vielfalt bieten die Chance, neue Ideen kennenzulernen, neue Impulse aufzugreifen, neue Entwicklungen anzustoßen und so die Stadtgesellschaft insgesamt weiterzuentwickeln. Dies als Chance, Gewinn und Möglichkeit zu sehen, erfordert ein Umdenken bei allen stadtgesellschaftlichen Akteurinnen und Akteuren aus Politik, Verwaltung, Kultur und Zivilgesellschaft.

In diesem Veränderungsprozess bilden die (kommunalen) Kulturinstitutionen einen wichtigen Ankerpunkt. Mit ihrem Wirken und ihrer Strahlkraft in die Städte hinein können sie eine Vorbildfunktion übernehmen und als Katalysatoren für den Veränderungsprozess wirken. Sie haben einen gesamtgesellschaftlichen Auftrag: Kultur muss auf allen Ebenen zugänglich sein für alle gesellschaftlichen Gruppen.

Kulturelle Integration verlangt die Öffnung unserer Kulturbetriebe und ihrer Angebote. Dieser Veränderungsprozess muss sich auf Ebene des Personals, des Programms und des Publikums vollziehen. Es muss danach gefragt werden, ob und inwieweit diese drei grundlegenden Bereiche die reale stadtgesellschaftliche Heterogenität abbilden und dazu beitragen, Zugangsbarrieren abzubauen und Öffnung herzustellen. Die Kulturinstitutionen müssen sich verändern und auf Menschen einstellen, die unterschiedliche Voraussetzungen und unterschiedliche Hintergründe mitbringen.

Eine nachhaltige Veränderung des Kulturbetriebs ist nur mit einer veränderten Haltung möglich. Der Entwicklungsprozess hin zur interkulturellen Öffnung setzt den Willen voraus, das eigene Programm, die eigenen Personalstrukturen, den eigenen Themenkanon und das bisher erreiche Publikum zu reflektieren und anzupassen. Barrieren für den Zugang zu Kultur und zu Kultureinrichtungen müssen identifiziert und abgebaut werden.

Kunst und Kultur in die Stadtgesellschaft hineintragen

Der Deutsche Städtetag vertritt einen kulturpolitischen Ansatz, der kommunale Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik versteht. Die kulturelle Integration muss daher konsequent in eine städtische Gesamtstrategie zur Integration einbezogen werden. Die Bereiche Kultur, Soziales und Bildung sollten den

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kommunalen Mehrwert, der aus einem gemeinsamen Integrationsverständnis erwächst, anerkennen und konsequent darauf hinarbeiten. Kultureinrichtungen sind als Orte gesellschaftlichen Handelns wichtige Akteure für die Vernetzung und müssen in die Gesamtstrategie einbezogen werden.

Kultureinrichtungen und Kulturangebote müssen noch viel stärker als bisher unmittelbar in den ganzen Stadtraum und die gesamte Stadtgesellschaft hineinwirken und aktive Teilhabemöglichkeiten eröffnen. Dazu gibt es viele Konzepte und Ansätze, die bereits erfolgreich erprobt und umgesetzt werden, angefangen von Outreach-Veranstaltungen im öffentlichen Raum und in Stadtteilen, an Schulen, in Kindertagesstätten, in Stadtteilzentren und Vereinshäusern etc. über Bürgeropern oder -bühnen und vielfältige soziokulturelle Angebote bis hin zu radikal partizipativen Projekten der Freien Szene. Kultureinrichtungen sollten noch viel stärker als bisher zu »Dritten Orten« werden und so Begegnung untereinander und mit Kunst und Kultur ermöglichen. Der Begriff Dritte Orte umschreibt offen zugängliche (öffentliche) Räume, die von ihrem Raum- und Angebotskonzept her so ausgestaltet sind, dass sie möglichst viele Menschen und Bevölkerungsgruppen zur Begegnung einladen und die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur bieten.

Für eine in diese Richtung wirkende kommunale Kulturpolitik sind Kooperationspartnerinnen und -partner aus der lokalen Stadtgesellschaft unverzichtbar. Neben den bereits bestehenden Netzwerken und Ansprechpersonen ist es vor allem wichtig, die Zusammenarbeit mit solchen Gruppen aufzubauen und Expertinnen und Experten einzubeziehen, die bisher nicht stark genug durch die Kultureinrichtungen adressiert wurden, z. B. aus migrantischen Organisationen. Solche Organisationen und Personen können Zugänge schaffen zu stadtgesellschaftlichen Gruppen, die bisher nicht im Fokus von Kultureinrichtungen stehen oder aus den verschiedensten Gründen das Kulturangebot nicht wahrnehmen.

Zum Gelingen kultureller Teilhabe trägt maßgeblich auch die kulturelle Bildung bei. Als wesentlicher Faktor zur Persönlichkeitsentwicklung und zur Allgemeinbildung nimmt sie eine Schlüsselrolle ein. Zugangsbarrieren zur Kultur abzusenken sowie eine möglichst chancengleiche Teilhabe an Kunst und Kultur zu ermöglichen, sollte dabei im Mittelpunkt gemeinsamer Bildungsstrategien von Schulen, Kultureinrichtungen und Weiterbildung stehen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Unterstützung durch Bund und Länder

In diesem Sinne sind die Kultur insgesamt und vor allem die kommunalen Kultureinrichtungen aufgerufen, sich am Prozess der Integration aktiv zu beteiligen. Untersuchungen zur Diversität in der kommunalen Kulturverwaltung zeigen, dass sich viele Städte schon auf diesen Weg gemacht haben. Sie verstehen kulturelle Integration vor Ort als eine Aufgabe des Kulturbereichs. Dabei sind auf sehr unterschiedliche Art und Weise Prozesse in Gang gesetzt worden, die unter Berücksichtigung der jeweiligen örtlichen Rahmenbedingungen wie z.B. dem Anteil der Bevölkerung mit Migrationsgeschichte, der Finanzkraft oder dem Vorhandensein von Infrastruktur kulturelle Teilhabe und kulturelle Bildung realisieren.

Kulturelle Integration sollte allerdings nicht von der Finanzkraft einzelner Städte oder ihrer Infrastruktur abhängen. Um die anstehenden Herausforderungen zu bewältigen, benötigen die Kommunen und die (kommunalen) Kultureinrichtungen Unterstützung und Hilfestellung durch Bund und Länder. Es bedarf weiterhin spezieller Fördermittel bzw. Programme zur Umsetzung der erforderlichen Veränderungsprozesse und zur Entwicklung interkultureller Projekte. Mit dem Programm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« hat die Kulturstiftung des Bundes z.B. einen Ansatz gefördert, der fortgesetzt und verbreitert werden sollte. Auf Ebene der Länder sollten neben speziellen Förderprogrammen auch zentrale Beratungs-, Qualifizierungs- und Koordinierungsmaßnahmen bereitgestellt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Warum spricht eigentlich niemand über Filter?

Über potemkinsche Dörfer und jakobinischen Eifer im Diskurs um Kultur und Diversität

Deniz Elbir[1]

Prolog

Diversität ist in aller Munde: Die Kulturverwaltungen und ihre Einrichtungen, so heißt es, müssten sich diverser aufstellen. Die Zauberformel des »Personals, Programms und des Publikums« macht seit Jahren hierzu die Runde. Es werden Konzepte aufgestellt, Leitbilder formuliert und Absichtserklärungen unterzeichnet. Nur bloß kein On-Top-Thema solle es werden. Zweifelsohne ist der Diskurs um Diversität in der Kultur alles andere als ein On-Top-Thema. Es ist ein tiefgreifendes Querschnittthema, das bei wirksamer Umsetzung nicht nur erhitzte Gemüter zurücklässt, sondern geradezu kulturelle Polyglossie herstellt. Für diese kulturelle Mehrsprachigkeit braucht es Übersetzungsleistungen, die sowohl Abwehrreaktionen hervorrufen als auch Bruchstellen aufspüren. Diese manifestieren sich im Laufe des Prozesses erfahrungsgemäß an immer den gleichen Stellen. Genauso wie tatsächliche Erfolge auf Basis grundlegender und nicht selten einschneidender Maßnahmen reproduzierbar sind, genauso werden immer wieder die gleichen Kardinalfehler begangen, da lediglich an den oberflächlichen Symptomen operiert wird (was für kurzfristigen Erfolg und Sichtbarkeit sorgt), nicht jedoch am Ursachenkern. Dieser wird oft erst nach Eskalationen und dann auch meist zögerlich angegangen. Dem teils sowohl von außen herangetragenen als auch innerhalb der Kulturinstitutionen aktivistisch geführten Diskurs – mit all seiner Vehemenz –

1 Deniz Elbir ist Beauftragter für Diversität, Integration und Antirassismus der Stadt Neuss.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

steht dann nicht selten die trockene und oft auch bittere normative Kraft des Faktischen gegenüber.

Dieser Beitrag wurde explizit aus einer Perspektive heraus verfasst, die unterschiedliche Seiten und damit auch Kehrseiten des Diskurses aus einer täglichen Arbeitspraxis kennt. Es fließen sowohl systemimmanente Betrachtungen ein als auch jene aus jahrelanger Beratertätigkeit für diversitätsorientierte Öffnungen, für Programmberatungen und Entwicklungspläne. Ohne einen Anspruch auf Absolutheit zu beanspruchen, sollen die unterschiedlichen Perspektiven und systemischen Gefüge dargelegt und zusammengeführt werden. Im ersten Teil werden hierzu einige Grundannahmen in der Debatte um Diversität in der Kultur diskutiert. Im zweiten Teil werden Erfahrungswerte dargelegt und in ein Verhältnis zum gegenwärtigen Diskurs und den diskutierten Grundannahmen gesetzt.

Wer macht welches Programm für welches Publikum?

Simpel zusammenfassen könnte man den Kern der Debatte um Kultur und Diversität mit der Frage: *Wer macht eigentlich welches Kulturprogramm für welches Publikum?* Jenseits der teils hochemotional geführten Debatte soll hier zunächst eine Bestandsanalyse dargelegt werden, die drei wesentliche Bausteine für die Gesamtdebatte deutlich macht und im Grundsatz kulturspartenübergreifend interpolierbar ist:

a) *Personal*: Wenn über Kultureinrichtungen gesprochen wird, impliziert dies zunächst alle institutionalisierten Orte der darstellenden und bildenden Kunstsparten, wie Theater, Tanz, Musik, Malerei, Literatur, Film und Neue Medien, aber eben auch der Soziokultur, Breitenkultur, des Archivwesens und der Heimatpflege. Innerhalb dieser Institutionen bilden Personalstrukturen für das Handlungsfeld der diversitätsorientierten Öffnung einen wesentlichen Ankerpunkt. Wenn wir also fragen: »*Wer* macht welches Programm?«, dann fragen wir nicht nur nach der Verortung der Institution innerhalb der Künste (also der Sparte, die bedient wird), sondern im Konkreten nach den programmgestaltenden Personen. Da Programmgestaltung in der Regel auch mit Zuständen der Über- und Unterordnung verbunden ist, muss also in diesem Zusammenhang spezifischer gefragt werden: »*Wer* arbeitet in den Einrichtungen auf welchen *Hierarchieebenen?*« Denn dass Reinigungs-, Aufsichts-, Technik- und

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kassenpersonal nicht selten Diversitätsmerkmale aufweisen und entsprechend gerne von Institutionen in Bestandsanalysen aufgenommen werden, steht völlig außer Frage. Ganz anders sieht dies insbesondere im Hinblick auf Leitungsebenen, Programmgestaltungshoheiten und Entscheidungsbefugnisse aus.

b) *Programm*: Im Diskurs setzt dieser Baustein voraus, dass Programmangebote unmittelbar mit ihren Publika korrelieren. Es besteht die Annahme, dass kuratierende Personen Einfluss üben auf die Reichweite und Zusammensetzung ihres Publikums. Damit verbunden ist die Anerkennung, dass die gegenwärtigen gewachsenen und homogenen Personalstrukturen in Kultureinrichtungen gleichlautende Angebote schaffen, die sich auf tradierten Kommunikationskanälen an ein konformes und historisch gewachsenes, an die Einrichtung gebundenes Publikum richten. Innerhalb dieses rekursiven Systems besteht also eine Spirale des Wechselbezugs: Es werden Angebote aus Erfahrungswelten und kulturellen Konsumgewohnheiten heraus konzipiert, die bei Kuratierenden und ihren Publika übereinstimmen; beide Gruppen teilen den gleichen Referenzrahmen. Dieser geteilte Referenzrahmen formt wiederum den tradierten Kulturkanon und vice versa. Dieses System muss nicht per se auf Ausschluss konzipiert sein, eine Intention des Ausschlusses wird im Gegenteil oft negiert. Wenn wir nun also fragen: »Wer macht *welches Programm*?«, dann wird vorausgesetzt, dass andere kuratierende Personen mit anderen Merkmalen und zusätzlichen bzw. anderen Erfahrungswelten sowie Kulturkonsum- und Kommunikationsgewohnheiten (und damit auch anderen Vernetzungen innerhalb der Gesellschaft), Angebote schaffen, die andere Publika auf anderen Kommunikationswegen erreichen, da eben jene Programmmacher*innen zusätzliche Referenzrahmen (Kanones) mit anderen gesellschaftlichen Gruppen teilen.

c) *Publikum*: Die meisten Kulturinstitutionen kennen ihr Publikum ganz gut; je nach Größe und Einzugsgebiet der Einrichtung können Stammbesuchende mit persönlichen Namen benannt und begrüßt werden. Birgit Mandel (2013: 20) konstatiert diesbezüglich, dass die Stammpublika von Kulturinstitutionen überwiegend aus Akademiker*innen bestehen und allerhöchstens zehn Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachen. Es ist hinlänglich bekannt, dass auf dieses Stammpublikum in der Regel die Merkmale autochthon, gut situiert und älteren Semesters zutreffen. Wenn nun immer die gleichen Menschen das immergleiche Programm für immer die gleichen Zielgruppen erstellen und vermarkten, dann müssen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wir uns weder über sinkende Besucher*innenzahlen noch über mal sachlicher, mal emotionaler geführte Ausschlussdebatten wundern. Wenn wir nun also fragen: »Wer macht welches Programm für *welches Publikum?*«, dann bedeutet dies im Umkehrschluss, dass 90 % der Einwohner*innen unserer Republik nicht zu denjenigen gehören, die in der Kulturforschung als »Stammnutzer*innen« hiesiger Kulturangebote gezählt werden. Und das ist als Faktum eine bittere Pille, die zu schlucken ist, gerade unter den Voraussetzungen des demographischen Wandels, der zunehmenden Diversifizierung der Gesellschaft und damit einhergehend auch der Diversifizierung von Interessen und Gewohnheiten.

Warum spricht eigentlich niemand über Filter?

In der Auseinandersetzung um die sogenannte Öffnung von Kultureinrichtungen und der damit verbundenen Ausrichtung von Kulturprogrammen sowie der Erschließung neuer Publika, begegnen wir häufig den Termini *Nichtbesucher*innen*, *Barrieren*, *Hemmnisse* und *Hemmschwellen*. Auf weitere Schlüsseltermini der zeitgenössischen Diskussion soll im späteren Verlauf eingegangen werden. Das sind alles zweifelsohne richtige Bezeichnungen, die den Fokus der Ursachensuche, um nicht zu sagen der *Fehlersuche,* allerdings subtil auf eben jene Nichtpublika legen. Und diese Ausgangsbasis stellt die Weichen und Konditionierungen für nachkommende Fragestellungen. An der Benennung von Missständen wird also deutlich, aus welcher *Haltung* heraus wir Hindernisse und deren Lösungsansätze ermitteln.

Unter *Öffnungsprozessen* wird häufig immer noch verstanden, die Reichweite der eigenen Einrichtung zu erhöhen, was impliziert, dass nicht genug Menschen dazu in der Lage oder willens sind die Institution aufzusuchen, weil aufgrund von (fehlenden) Bildungs- und Wissensständen Barrieren und Hindernisse bestehen. Wenn wir aber sagen, dass wir durch unsere eigenen Herangehensweisen systemische Filter gebaut haben, dann erfordert das nicht nur eine gehörige Portion Chuzpe und Stehvermögen, sondern wirft auch ein Schlaglicht auf unsere eigenen methodischen Defizite. Hochkulturkonsum setzt in unseren Breitengraden einen gewissen Habitus voraus und hat implizite Codizes, die nur Informierte beherrschen und verstehen. Dieser Habitus und Social Code korreliert mit der eigenen Klassenposition, die in der Regel wiederum mit der sozialen Positionierung des Elternhauses zusammenhängt: Es existiert also eine deutliche Verbindung zum *Klassismus*.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vielleicht hätte es uns in der Debatte schon ein wenig früher weitergebracht, wenn wir anstatt über *Barrieren* etwas harscher über *Filter* gesprochen hätten. Filter sind selektiver, stringenter, statischer, unsichtbarer und verlässlicher. Barrieren hingegen erscheinen dagegen organischer, formbarer, benennbarer und sichtbarer, auch mal freundlicher, manchmal überquerbar, im Idealfall aber *abbaubar*. Innerhalb dieses semipermeablen Systems, in dem Barrieren thematisiert werden und über Filter geschwiegen wird, wurden auf Grundlage der Unverzichtbarkeit des konditionierten Stammpublikums stetig neue Formate entwickelt, die sich fortwährend an den Kreis dieses Stammpublikums richteten. Eines der wichtigsten dafür immer wieder herangezogenen Argumente – man könnte auch sagen: Vorwände – ist die *künstlerische Qualität*. Vermeintlich objektive Qualitätsstandards werden unter den zuvor dargelegten Prämissen zu einem selbstreferenziellen Klassenstandard, welcher selbst systemisch als Abgrenzungsmerkmal fungiert, aber gleichzeitig klandestin und still eine Auseinandersetzung mit Ausschlussmechanismen vermeidet.

Die Einsicht, dass unser historisch gewachsener Kulturbetrieb ein historisch gewachsenes Publikum bespielt, das vorwiegend einer historisch gewachsenen sozialen Klasse angehört, impliziert eben auch, dass *Öffnungsprozesse* mindestens auf Publikumsebene das Risiko für »atmosphärische Störungen« mit sich bringen. Diese Verstörung des Stammpublikums kostet Mut und am Ende der Abonnenten-Anmeldefrist auch Besucherzahlen innerhalb dieses Publikumsspektrums.

Die Grundlage von Diversität ist Diskriminierung

Was ist nun mit diversitätsorientierter Öffnung von Kultureinrichtungen gemeint? Diese bedeutet eben nicht nur die bloße Hinwendung zu vermeintlich neuen Publika. Wie eingangs bereits beschrieben, bedeutet dieser Öffnungsprozess kontinuierliche Arbeit am Nexus aus Personal-, Programm- und Publikumspolitik einer Kultureinrichtung. Die Basis dieses Prozesses bildet unzweifelhaft die Personalpolitik, denn sie markiert den Ausgangspunkt für den selbstreferenziellen Rahmen der Programmangebote: die exkludierenden Programmangebote resultieren also aus einer exkludierenden Personalpolitik.

Ähnlich wie die Programmpolitik bedient sich die Personalpolitik eines gewissen Referenzrahmens. Dazu zählt die Frage, *wer* für die Personalpolitik im Haus zuständig ist, *wie* Stellenausschreibungen gestaltet und auf welchen Kanälen diese veröffentlicht werden, denn die Art und Weise hat einen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unmittelbaren Einfluss darauf, welche Personen sich motiviert fühlen, diese Vakanzen besetzen zu wollen. Die Tatsache, dass gerade Personalstellen innerhalb des Kulturbetriebs rar gesät und obendrein jahrzehntelang besetzt sind, verschärft diese Wechselwirkung. Gerade an der »Stellschraube« Personalpolitik ist bekanntermaßen am schwersten kurzfristig zu drehen, insbesondere auf der Leitungsebene. In der Auseinandersetzung geht es aber auch um Künstler*innen, Kurator*innen, die eingekauften Ensembles oder die Ausrichtungen von Sammlungen usw. und zugleich um diversitätssensible und diskriminierungskritische Kompetenzen mindestens bei allen Mitgliedern der Leitungsebene. Nicht unerwähnt bleiben sollte auch die Erfahrung, dass gerade Bildungsaufsteiger*innen Studiengänge und Berufe wählen, die für die Herkunftshaushalte sozial greifbarer sind (insbesondere in migrantischen Milieus), meist aus dem Spektrum der Medizin und Rechtswissenschaft.

Rein faktisch lässt sich feststellen, dass sich die Zusammensetzung unserer Gesellschaft, die aus über einem Viertel[2] Menschen mit eigener oder familiärer Einwanderungsgeschichte besteht, nicht im Personalbestand der Kultureinrichtungen wiederfindet. Weite Teile der Gesamtbevölkerung sind hier demnach unterrepräsentiert. Zu dieser Erkenntnis kommt auch der Bericht »Diversität in Kultureinrichtungen 2018–2020« der *Initiative kulturelle Integration* beim Deutschen Kulturrat und stellt bspw. eine deutliche Unterrepräsentation von türkeistämmigen Menschen in den bundesgeförderten Kultureinrichtungen fest (Priller et al. 2021). Für den öffentlichen Dienst im Allgemeinen (die meisten Kultureinrichtungen sind Einrichtungen der öffentlichen Hand) verlautbart die Integrationsbeauftragte der Bundesregierung im Zusammenhang mit der Diversitätsstrategie für die Bundesverwaltung:

> »Beschäftigte mit Migrationshintergrund sind – im Vergleich zu ihrem Anteil von 12,0 Prozent in der Bundesverwaltung insgesamt – mit 19,6 Prozent überproportional häufig befristet tätig, überrepräsentiert im einfachen (17,6 Prozent), mittleren (12,7 Prozent) und höheren Dienst (13,3 Prozent) und im gehobenen Dienst mit einem Anteil von 10,5 Prozent unterrepräsentiert.« (Die Beauftragte der Bundesregierung … 2021: 7)

Es existiert also eine deutliche Schieflage in Kultureinrichtungen sowie in Verwaltungen und vielen Organisationsformen der öffentlichen Hand zwischen

2 Vgl. Statistisches Bundesamt, Fachserie 1, Reihe 2.2, Bevölkerung mit Migrationshintergrund – Ergebnisse des Mikrozensus 2020, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der demographischen Realität der Gesamtbevölkerung und der faktischen Zusammensetzung des Einrichtungspersonals. In den Organisationen der öffentlichen Hand bestehen *Ungleichheiten* in der *Repräsentation*, die eben im besonderen Maße auf bestimmten Diversitätsmerkmalen aufbauen (bspw. ethnische Herkunft).

Wenn diese Unterrepräsentation im Personal (die sich sehr häufig dann auch im Programm und in der Zusammensetzung des Publikums wiederfindet) ein Produkt ist der bereits postulierten *Abgrenzungsprozesse*, die zwar nicht immer intendiert, aber scheinbar hartnäckig sind, dann lohnt es sich einen tieferen Blick in die Begriffsdefinition dieser Abgrenzungen zu werfen. Im Lateinischen wird »trennen, absondern, abgrenzen, unterscheiden« als *discriminare* bezeichnet, ein Terminus, der im Diskurs über Diversität in der Kultur nicht unbekannt, aber weitgehend verpönt und bisweilen auch gefürchtet ist.

Um die demographische Realität in den Kultureinrichtungen repräsentieren zu können, müssen diese Abgrenzungsprozesse überwunden werden. Oder anders ausgedrückt: die Repräsentation gesellschaftlicher Normalität bedeutet in unserem Zusammenhang nun also die Überwindung von Diskriminierung. Diese gesellschaftliche Normalität wird als *Diversität* bezeichnet. Dass in der öffentlichen Debatte dieser gesellschaftlichen Normalität häufig eine Art *Sonderzustand* zugeschrieben wird, grenzt dabei fast schon an Absurdität. Denn die Grundintention ist nicht die Herstellung von Diversität um der Diversität willen, sondern die Abbildung einer Normalität in der Gesamtgesellschaft.

Eben jenes Schreckgespenst der *Diskriminierung* sorgt für enormen Zündstoff in der Debatte. Ganz nüchtern betrachtet bedeutet dies jedoch, dass es ohne Diskriminierungsprozesse (im Sinne von Absonderungs- und Abgrenzungsprozessen) keine Benennungen dieser Diskriminierungen und damit eben auch keiner Forderungen nach mehr Diversität bedürfte, die eigentlich Forderungen nach mehr Normalität darstellen. Die Grundlage der Thematisierung von Diversität ist also Diskriminierung. Die Unterrepräsentation von Bevölkerungsgruppen in Organisationen der öffentlichen Hand kann demnach nur über Diskriminierungsprozesse (bspw. in der Personalpolitik) festgestellt werden.

Diese Art Eingeständnis ist immer auch mit einem Schuldbekenntnis verbunden und demnach also problembehaftet. Vielleicht ist das einer der Gründe dafür, warum im Laufe der jahrzehntelangen Debatte unterschiedliche Nomenklaturen als Derivate ein- und desselben Phänomens entstanden sind, die jedoch in der Regel Defizite und Mängel auf Ebene der Rezipient*innen loka-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lisieren. Die nicht erreichten Gruppen seien bildungs*fern* oder sozial *schwach* (siehe oben). Sollte nicht viel lieber gefragt werden, warum Kulturangebote weiterhin viel zu häufig lediglich für Menschen gestaltet werden, die bildungs*nah* und sozial *stark* sind?

Home-grown problems

Warum also sind diese Diskriminierungsprozesse scheinbar selektiv und auf bestimmte Merkmale begrenzt? Um dieser Frage nachzugehen (die an sich schon mindestens eine wissenschaftliche Abhandlung wert ist), muss die Schieflage unter dem Gesichtspunkt der *Intersektionalität* betrachtet werden. Einerseits ist unser deutsches Bildungssystem von hoher sozialer Selektivität geprägt (Jungkamp & John-Ohnesorg 2016: 9), auch die Bildungsbenachteiligung vieler Menschen mit Migrationshintergrund ist in Deutschland in hohem Maße auf ihren niedrigeren sozioökonomischen Status zurückzuführen (Gresch et al. 2012: 56). Andererseits ist es evident, dass auch ethnisierende Stereotype und rassistisch motivierte Benachteiligungen und Ausgrenzungen im deutschen Bildungssystem verbreitet sind. Das bedeutet also, dass wir bestimmte Bevölkerungsgruppen in der Gesellschaft vorfinden, die von mehrfachen Benachteiligungen bzw. Diskriminierungen betroffen sind – beispielsweise Personen mit eigener oder familiärer Migrationsgeschichte, die wiederum häufiger einen niedrigen sozioökonomischen Status aufweisen, welcher wiederum häufiger zu niedrigeren Bildungsabschlüssen führt und somit die soziale Mobilität innerhalb der Gesellschaft für diese Gruppen erschwert. Nach wie vor verfehlt unser Bildungssystem demnach den grundgesetzlichen Auftrag »niemanden aufgrund seiner Herkunft zu benachteiligen« (Klemm 2012: 22).

Das heißt, wir prangern einen Missstand innerhalb des Staatssystems an (Unterrepräsentanz in Einrichtungen der öffentlichen Hand), der an einer anderen Stelle des Systems bereits mitverursacht wird (Bildungsbenachteiligung aufgrund ethnischer und sozialer Herkunft). Demnach müsste das Problem der Unterrepräsentation eigentlich wesentlich globaler betrachtet werden. Begonnen werden könnte jedoch mit der eindeutigen Benennung der Zusammenhänge, insbesondere in der Benachteiligung aufgrund ethnischer und sozialer Herkunft. In einer aktivistischen Nomenklatur würde dies nun bezeichnet werden als Zusammenhang zwischen *Race* und *Class*. Eine Benachteiligung aufgrund der ethnischen Herkunft in Verbindung mit Mustern der Machtaus-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

übung, gehört zu den Kerndefinitionen von *Rassismus*. Dies bedeutet also, dass in unserem Fall Phänomene des *Rassismus* mit denen des *Klassismus* einhergehen.

Wenn die Integrationsbeauftragte der Bundesregierung postuliert: »Der öffentliche Dienst mit seinen Institutionen repräsentiert den Staat und formt ihn auch« (Die Beauftragte der Bundesregierung… 2021: 7), dann bedeutet das für die Gesamtdebatte, dass *Repräsentanz* zu den Kernfunktionen der öffentlichen Hand gehört. Jedoch kann der Staat nur dann Legitimität in der Gesellschaft beanspruchen, wenn er diese widerspiegelt – und zwar auch und gerade in Bezug auf die Sichtbarkeit von Diversität anhand der gesellschaftlich relevanten Kriterien, die im Diskurs gefordert sind oder auch unsere Wahrnehmung von Unterschiedlichkeit bestimmen: vor allem Geschlecht, Hautfarbe, Namen oder Behinderungen. Wenn aber nun Ungleichheiten auf Basis von bestimmten Diversitätsmerkmalen Realität in unserer Gesellschaft sind, dann bedeutet die Herstellung von Repräsentanz durch die Überwindung von Diskriminierung auch die Herstellung von *Gerechtigkeit*.

Wessen Problem ist die bisher bestehende Ungerechtigkeit? Die Existenz einer unterrepräsentierten Gruppe impliziert die einer überrepräsentierten Gruppe. Wenn es nun einen evidenten Zusammenhang zwischen ethnischer Herkunft, Bildungszugängen, sozialer Mobilität und daraus resultierenden Benachteiligungen gibt, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass ein Zusammenhang existiert zwischen autochthoner Herkunft und Privilegienbesitz. Der aktivistische Diskurs bezeichnet diesen Zusammenhang nun als *Whiteness*. »Weißsein« meint hierbei explizit eine Konstruktion aus (unbewussten) Privilegien und Machtzusammenhängen (Lück 2009). Unter dieser Prämisse ist es also ein Privileg, von bestimmten Diversitätsmerkmalen und damit auch von *Rassismus* nicht betroffen zu sein. Das Defizit an »Diversität« ist demnach das Ergebnis einer historisch gewachsenen mangelnden Abbildung der demographischen Realität. Dieses Defizit formt jedoch wiederum das Normverständnis der überrepräsentierten Gruppe.

Existiert hiernach eine Bring- oder Holschuld im Zusammenhang mit der Abbildung der gesellschaftlichen Realität – die sich dann nicht nur in Form von Klischees wiederfindet in den Biografien und Erlebniswelten, auf den Hauptbühnen und in den Sammlungen? Wie bereits dargelegt, sind diejenigen Personen mit Diversitätsmerkmalen wie »Herkunft« (ethnisch und sozial) unterrepräsentiert, verfügen in den Strukturen über kaum Privilegien, demnach also auch über wenig *Macht*. Da die eigene Unbetroffenheit von Benachteiligung zu einem mangelnden Problembewusstsein und folglich zu einer mangelnden

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sensibilisierung für Missstände in den Macht- und Personalstrukturen führt, verlagern Überrepräsentierte das Problem auf die Unterrepräsentierten. Es ist sogar zu beobachten, dass die Grundannahme der Existenz dieser Probleme wie Diskriminierung oder Rassismus in den Institutionen überhaupt angezweifelt wird. Sicherlich spielt auch die subtile Sicherung des eigenen Klassenstatus eine (nicht immer intendierte) Rolle, aber dies aus privilegierten Positionen heraus zu formulieren und in Frage zu stellen, macht die Ursachenbekämpfung vielerorts zu einem Kampf gegen Windmühlen.

Den Ausschlussmechanismen liegt also keine bloße Monokausalität, sondern vielmehr eine Verkettung von unterschiedlichen Ursachen zugrunde, die komplex und tief verankert in den Organisationsformen des Bildungswesens und des Staates zu finden sind – die eigentlich die Gesellschaft abbilden sollen.

Über potemkinsche Dörfer und jakobinischen Eifer

Warum wird die Forderung nach Herstellung einer gerechten Abbildung der Gesellschaft in unseren Strukturen eigentlich als *aktivistisch* bezeichnet? Aktivismus gehört ebenso wie Diskriminierung zu den teils negativ besetzten Termini im Diskurs – je nach dem, aus welcher Perspektive heraus diese Missstände formuliert werden oder, besser gesagt, aus welcher *Haltung* heraus sie adressiert werden. Denn Diversität wird bisweilen oft fehlgedeutet. Nicht alle Diversitätsmerkmale sind grundsätzlich Ausgangspunkte von Diskriminierungen. Die Studie der *Initiative kulturelle Integration* stellt bspw. fest, dass der Frauenanteil in den untersuchten Institutionen mit 64 % deutlich höher liegt als ihr Anteil in der Gesellschaft insgesamt (Priller et al. 2021: 48). Wie aber steht es um den Anteil an schwarzen Frauen oder Frauen of Color? Es geht also insbesondere um die Abbildung nicht gleichrangiger Merkmale, wie Schwarzsein oder Muslimischsein in Bezug auf die Verschränkung von verschiedenen Diskriminierungskategorien, also um Intersektionalität (siehe oben) – dies ist die Aufgabe der Kulturinstitutionen.

Wenn wir nun davon ausgehen, dass Aktivismus vor allem eins bedeutet: nämlich *aktiv* Missstände zu benennen und an ihrer Beseitigung zu arbeiten, dann wäre das Gegenteil davon *Passivität*. Passiv zu bleiben, wird allerdings fälschlicherweise oft missverstanden und gleichgesetzt mit *Neutralität*. Hier kommt der dem südafrikanischen Menschenrechtsaktivisten *Desmond Tutu* zugeschriebene und vielzitierte Merksatz zum Tragen:

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »If you are neutral in situations of injustice, you have chosen the side of the oppressor. If an elephant has its foot on the tail of a mouse and you say that you are neutral, the mouse will not appreciate your neutrality.«[3]

Aus einer vermeintlich »neutralen«, aber eigentlich passiven Position heraus werden keine Veränderungen herbeigeführt. Das Belassen des Status Quo ist sogar vielmehr ein Wirkverstärker, denn wie bereits ausgeführt, sind feste Stellen und Leitungspositionen im Kulturbetrieb ohnehin rar gesät und oft langfristig besetzt. Das bedeutet, dass ein Nichteingreifen in diese Wirkspirale die Lösung der Missstände erneut deutlich verzögert.

Zweifelsohne wird die Tatsache, dass Missstände bestehen, mittlerweile weitgehend anerkannt. Oftmals geht diese Einsicht allerdings nach wie vor mit publikumsbezogenen Vorstellungen einher. Dabei ist es hochgradig von Belang, ob der Veränderungswille intrinsisch oder extrinsisch motiviert ist; ob also aus eigener Überzeugung heraus gehandelt wird, einer Haltung oder einem Zeitgeist entsprechend. Während Teile des deutschen Akademie- und Kulturbetriebs erbittert darüber streiten, wie bestimmte Dinge zu benennen sind, besteht die nicht unrealistische Gefahr, dass sich ein anderer institutionalisierter Teil eben jener Nomenklatur bedient, ohne Veränderungen im Kern anzugehen (ob im Erstellen und nicht Vorleben von Leitbildern und Konzepten oder auch in der Antragslyrik). Der systemimmanente Kardinalfehler bleibt dann nämlich meistens weiterhin bestehen. Da ist es unerheblich, ob wir über *interkulturelle Öffnung*, *diversitätsorientierte Öffnung* oder *Teilhabe* sprechen.

Mittlerweile existieren in der deutschen Kulturlandschaft etliche Willenserklärungen, Leitbilder, Konzepte und Entwicklungspläne, in denen Diversität eine tragende Rolle spielt. Für viele Einrichtungen ist dies im Vergleich zur Situation vor einem Jahrzehnt ein enormer Fortschritt. Jedoch reicht ein bloßer Richtlinienerlass für eine Institution erfahrungsgemäß nicht aus. Vielmehr müssen die vielerorts bestehenden Konzepte und Leitbilder auch umgesetzt werden. Das muss nicht immer bedeuten, dass Institutionen den Umbruch nicht wollen, oft fehlt ihnen einfach das Expertenwissen dafür. Es braucht letztendlich Personal, welches auch die Kompetenzen mitbringt, um die anvisierten Maßnahmen umzusetzen. Es geht also primär um Kompetenzerweiterung und *Wissenstransfer* – insbesondere in Bezug auf interpersonelle Ressourcen.

---

3 https://traffickinginstitute.org/incontext-archbishop-desmond-tutu/ (abgerufen am 21.9.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

*Teilnehmer*innen einer Tagung zum Empowerment von migrantischen Selbstorganisationen in ihrer (Flüchtlings-)Arbeit, die 2017 im Rheinischen Landestheater Neuss stattfand*

Foto: Melanie Stegemann

Denn Veränderungsprozesse sind äußerst schwierig und durchaus konfliktbehaftet. In jedem Öffnungsprozess wird es Zeitpunkte geben, die mit enormer Reibung verbunden sind und in denen sich Bruchstellen manifestieren. Insbesondere dann, wenn bestimmte tradierte Überzeugungen und damit verbundene Verhaltensmuster in Frage gestellt werden – beispielsweise beim Aufzeigen und Hinterfragen von Privilegien und wenn diese für einen Wandel aufgegeben werden müssen, wie zum Beispiel bei der Diskussion um *Critical Whiteness*. Die Weiterbildung der Belegschaft ist demnach ein Dreh- und Angelpunkt in Öffnungsprozessen. Idealerweise gehört dazu das Erlernen von speziellen Fertigkeiten der Interaktion wie gewaltfreie Kommunikation. Was in der Theorie als Arbeit an den Strukturen bezeichnet wird, ist demnach eine zu weiten Teilen zwischenmenschliche Arbeit. Das Schaffen eines Bewusstseins für die soziale Ungleichverteilung von gesellschaftlichen Chancen ist deshalb immer auch eine Art kollektiver Verhaltenstherapie.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Wandel von Begriffen in Bezug auf Kultur und Diversität und ihrer unterschiedlichen Umsetzungsmethoden der letzten Jahrzehnte vielleicht auch als eine Art Vermeidungsstrategie, um nicht durch den kritischen Blick auf die eigene Institution die eigenen Privilegien und das eigene Handeln hinterfragen zu müssen. Der Streit über *Begriffe* an-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

statt über *Strukturen* scheint doch der bequemere Streit zu sein und suggeriert zumindest eine vordergründige Auseinandersetzung mit der Thematik.

Von der normativen Kraft des Faktischen

Wenn die Grundlage für die Forderung nach mehr Diversität nun rassistische und klassistische Diskriminierungen bilden, dann wird die aufrichtige Beseitigung dieser Mechanismen aus einem sich der eigenen Privilegien gewahr seienden (und damit einhergehend antirassistischen) Bewusstsein geformt. Deshalb muss in dem Diskurs immer auch zwingend über Rassismus und seine Prozesse gesprochen werden. Zur Verdeutlichung hier beispielhaft eine Selbstpositionierung: Ich bin und bleibe im zivilen und nicht-geschäftlichen Kontext ein dunkelhäutiger, muslimisch gelesener Mann mit Dreitagebart und Boxerschnitt. Es kommt durchaus vor, dass ich in konfliktbehaftete Personenkontrollen gerate. Das ist wichtig zu benennen, denn die Personen, die diese Veränderungsprozesse in Institutionen durchführen, nehmen diese Stellung oftmals aus eigenen Diskriminierungserfahrungen heraus ein und müssen gleichzeitig auf Bedürfnisse und Empfindungen der Belegschaft achtgeben. Als Überbringer*in schlechter Nachrichten – »unsere Systeme sind exkludierend und fördern die Privilegien einer bestimmten Gruppe« – besteht aber nicht selten die Gefahr, dass auf diese Personen bereits ohnehin bestehende Konflikte der Belegschaft übertragen werden und sich an ihnen bahnbrechen. Gleichzeitig ist es für die Institution ein schmaler Grat zwischen der Sichtbarmachung und Förderung von Diversität und der Installierung nur eines sichtbaren Tokens (»Diversity-Washing«). Deshalb empfiehlt es sich, insbesondere für konfliktbehaftete Themenbereiche externe Berater*innen hinzuzuziehen.

Öffnungsprozesse sind also tiefgreifend und nehmen als Ausgangspunkt die Haltungen und Muster der gesamten Belegschaft in den Fokus. Diese Art von Arbeit wird vielerorts als aktivistisch bezeichnet. Demgegenüber stehen Stadtverwaltungen und öffentliche Kulturinstitutionen, bei denen sich nicht nur die Frage stellt, mit welcher Sprache gesprochen wird (das prominente Behördendeutsch dient vor allem dazu, Rechtssicherheit herzustellen), sondern es kommt auch die Tatsache zum Tragen, dass kommunale Kulturinstitutionen den Beschlüssen kommunaler Politik unterliegen. In Kulturausschüssen und Stadträten sitzen gewählte Stadtverordnete, die diese Funktion häufig ehrenamtlich ausüben. Die Rede ist hier nicht von bundesfinanzierten Großeinrichtungen, sondern vom Stadttheater oder der Stadtbibliothek einer mit-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

telgroßen Stadt am Niederrhein, im Taunus oder Harz. Diese Institutionen sind oft die einzigen Kultureinrichtungen im Einzugsgebiet mit nennenswerter Strahlkraft und vor diesem Hintergrund für die Betrachtung nicht weniger wichtig als Kultureinrichtungen mit nationaler oder gar internationaler Bedeutung. Das sind die Orte, die am ehesten mit der örtlichen Einwohnerschaft interagieren (können und müssen). Das sind aber erfahrungsgemäß auch eben jene Einrichtungen, die am wenigsten mit Agilität und Change in Verbindung gebracht werden. Denn diese Einrichtungen müssen in den Kulturausschüssen Rede und Antwort stehen und werden vielerorts vor allem an ihren Besucher*innenzahlen gemessen. Dies sind auch die Orte, die in den Haushaltskonsolidierungen am ehesten vom Rotstift bedroht sind, da Kultur zum größten Teil zu den freiwilligen Angeboten einer Stadtverwaltung gehört.

Vor diesem Hintergrund müsste das Gesamtvorhaben der diversitätsorientierten Öffnung von Kultureinrichtungen auch hier erneut wesentlich umfassender angegangen werden: Idealerweise werden alle Personengruppen, die über die Geschicke der Einrichtung mitentscheiden (also alle Stakeholder*innen), in die Veränderungsprozesse miteinbezogen (bspw. durch Klausurtagungen). Das macht das Vorhaben einer ernsthaften diversitätsorientierten Öffnung von Kultureinrichtungen nicht einfacher, aber systemisch betrachtet konsequenter.

Vernissage der Ausstellung »Hêvî – Hoffnung« des kurdisch-syrischen Malers Waleed Ibrahim im Atelierhaus Hansastraße in Neuss im September 2018

Foto: Amédé Ackermann

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Quo vadis Diversität?

Um nicht missverstanden zu werden: der Kulturbetrieb ist prädestiniert dazu, uns einen Rahmen zu bieten, um gesellschaftspolitische Themen zu diskutieren, Menschen zusammenzubringen und unser Gesellschaftsverständnis auszuhandeln – ganz im Sinne moderner Agorai, die als Tauschbörsen von Ideen und Möglichkeiten der Bildung einer gemeinsamen Identität dienen. Dafür benötigt es aber die Abbildung der Gesamtgesellschaft sowohl in der Zusammenstellung der kulturgestaltenden Personen, als auch in den kuratierten Kanones.

Erst wenn auf dieser Basis die »Teilgebenden« ihrer Privilegien bewusst werden und den »Teilnehmenden« dadurch Entfaltungsräume bieten, ist eine Einladung zur Teilhabe am kulturellen Geschehen im Sinne des kulturellen Bildungsauftrages schlussendlich auch gerecht.[4] Hierzu existieren durchaus bereits etliche Leitbilder, Konzepte, Strategien und gesetzliche Vorgaben, wie bspw. das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz (AGG). Diesen gesetzlichen Vorgaben müsste in der Praxis jedoch viel mehr nachgegangen werden.

Es beim Status Quo zu belassen und den Weg des geringsten Widerstands zu bestreiten, der hier und dort aus bloßem Überlebenswillen in der Gemengelage aus Kommunalpolitik, Pomeranzentum und unwilligen Stakeholder*innen heraus beschritten werden könnte, hier und dort vielleicht auch beschritten wird, löst die Herausforderungen der Kultureinrichtungen nicht, sondern führt lediglich zu einer Verlagerung der Probleme und Verschärfung des Diskurses. Vor diesem Hintergrund soll dieser Beitrag verstanden werden als ein Plädoyer für mehr Wagnis, mehr Imperfektionstoleranz und ein wenig mehr Ambiguitätstoleranz im Diskurs um Diversität und Kultur.

Literatur

Die Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration (2021): *Diversitätsstrategie für die Bundesverwaltung*. Berlin (verfügbar unter: https://www.integrationsbeauftragte.de/ib-de/integrationsarbeit-

4 Einige Diskursmacher*innen erweitern die eingangs erwähnten drei P je nach Herangehensweise deshalb bspw. um Partner*innen oder um Perspektive und Privilegienbewusstsein (vgl. auch Stang 2017).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in-den-bereichen/vielfalt-im-oeffentlichen-dienst/diversitaetsstrategie-fuer-die-bundesverwaltung-1948004; abgerufen am 25.08.2022).

Gresch, Cornelia; Maaz, Kai; Becker, Michael und McElvany, Nele (2012): Zur hohen Bildungsaspiration von Migranten beim Übergang von der Grundschule in die Sekundarstufe: Fakt oder Artefakt? In: Pielage, Patricia; Pries, Ludger und Schultze, Günther (Hg.): *Soziale Ungleichheit in der Einwanderungsgesellschaft. Kategorien, Konzepte, Einflussfaktoren*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung.

Jungkamp, Burkhard & John-Ohnesorg, Marei (Hg.) (2016): *Soziale Herkunft und Bildungserfolg*. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung.

Klemm, Klaus: Soziale Herkunft und Bildung im Spiegel neuerer Studien, in: Jungkamp, Burkhard und Marei John-Ohnesorg (Hg.): *Soziale Herkunft und Bildungserfolg*. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung 2016.

Lück, Mitja Sabine (2009): *Critical Whiteness – die kritische Reflexion weißer Privilegien als Chance für transkulturelle Teams im Frauenhauskontext*. Berlin: Bildungswerkstatt Migration + Gesellschaft (verfügbar unter: www.bildungswerkstatt-migration.de/images/bimig/mitjasabinelueck-critical+whiteness.pdf; abgerufen am 26.08.2022).

Mandel, Birgit (2013): *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*. Bielefeld: transcript.

Priller, Eckhard, Schrader, Malte, Schulz, Gabriele und Zimmermann, Olaf (2021): *Diversität in Kulturinstitutionen 2018–2020*. Berlin: Deutscher Kulturrat.

Stang, Kristina (2017): *»Kultureinrichtungen öffnet euch.« Kooperationen für mehr Perspektiven*. Kulturelle Bildung Online: https://www.kubi-online.de/artikel/kultureinrichtungen-oeffnet-euch-kooperationen-mehr-perspektiven (abgerufen am 16.08.2021).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Common Grounds

Wie gelingt zeitgemäße Kulturarbeit?

Farina Görmar, Anna Lampert und Antony Pattathu[1]

Immer mehr Kultureinrichtungen suchen die Zusammenarbeit mit Organisationen der postmigrantischen Gesellschaft und BIPoC-Expert*innen. Sie sehen darin einen zentralen Hebel, um Öffnungsprozesse in ihren Häusern anzustoßen, Power Sharing zu ermöglichen und ein diverseres Publikum anzusprechen. Doch die historisch gewachsenen hierarchischen Strukturen, Verwaltungs- und Arbeitsabläufe des klassischen Kulturbetriebs ermöglichen nicht immer eine Zusammenarbeit mit den angefragten Akteur*innen, es fehlt ein »Common Ground«. Positionen zu (Kultur-)Konzepten bleiben unangetastet oder werden an Außenstehende nicht explizit kommuniziert, sodass keine gemeinsame Arbeitsbasis entsteht. Bisher gängige Ansätze von Diversity und Teilhabe haben noch nicht den entscheidenden Fortschritt erbracht. Darüber hinaus werden Kulturinstitutionen – insbesondere in staatlicher Trägerschaft, aber auch in der freien Szene – von Mechanismen beeinflusst, die intersektionale Ausschlüsse wie strukturellen Rassismus, Klassismus und Unterbezahlung reproduzieren.

Viele Kulturbetriebe sind sich ihrer eigenen Positionierung und Wirkmacht (noch) nicht bewusst oder wissen nicht, wie sie exkludierenden Mustern entgegenwirken können. Dieser Aufsatz will daher Impulse zur Erarbeitung eines »Common Ground« aufzeigen. Wir wollen damit einen gemeinsamen Nährboden für eine chancengleiche, diskriminierungskritische

1 Farina Görmar ist Interkulturelle Promotorin für die Region Stuttgart im Landesprogramm Baden-Württemberg bei Afrokids International e.V.; Anna Lampert ist Fachbereichsleiterin beim Forum der Kulturen Stuttgart e. V.; Antony Pattathu ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Postdoktorand an der Universität Tübingen. Ein herzliches Dankeschön geht an Giuliano Ryll für das kritische Lektorat des Beitrags vor dem Hintergrund seiner Erfahrung im Bereich der diskriminierungs- und machtkritischen Netzwerkarbeit, der Kultur- und Jugendarbeit sowie der politischen Bildungsarbeit.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und diversitätssensible Arbeit im Kunst- und Kulturbetrieb bereiten. Der Beitrag orientiert sich dabei an den folgenden Fragen: Wie kann Teilhabe funktionieren? Welche Vorarbeit muss eine Kultureinrichtung leisten und welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, damit Machthierarchien und Rassismus nicht reproduziert werden? Welche Fragen und Positionen müssen bereits vor dem Start einer Kooperation geklärt werden? Welche Konzepte und Grundsätze müssen hinterfragt werden? Wie sehen gerechtere Arbeitsbedingungen und Abläufe aus? Welche strukturellen Änderungen muss es geben, damit Kultureinrichtungen dekolonial arbeiten können?

Unsere Fragen sind Grundlage für ein gemeinsames, geteiltes und gelebtes Verständnis von Strukturen und Beteiligungsräumen, die im Kunst- und Kulturbetrieb geschaffen werden. Dabei ist dieser Beitrag zugleich ein Produkt dieses Verständnisses und das Ergebnis einer solchen Form von Zusammenarbeit, wie wir sie hier besprechen. Viele der Überlegungen und die insgesamt neun Impulse und Grundlagen für Öffnung und Zusammenarbeit in der diversitätssensiblen Kulturarbeit, die im Folgenden dargelegt werden, entstanden aus der gemeinsamen Arbeit im Kontext von Fortbildungsangeboten, kuratorischen Tätigkeiten und gegenseitigen Beratungen der Autor*innen. Der Artikel vereint Perspektiven der agilen Organisationsentwicklung, der Community-Arbeit und der Kulturwissenschaften.

Der un/sichtbare Kulturbegriff

Was braucht es in Kulturinstitutionen, um auf den entscheidenden Ebenen einen Transformationsprozess in der Kulturarbeit zu ermöglichen? Dies beginnt schon beim Kulturbegriff selbst, den solche Einrichtungen zugrunde legen. Oft bleibt er durch die Geschichte, Strukturen und Individuen in den Einrichtungen auf eine eurozentrische Weise geprägt, die zum einen nicht für alle in der Gesellschaft zugänglich ist und zum anderen nicht transparent macht, was diesen Kulturbegriff ausmacht. Wir verstehen Kultur hier im Sinne Stuart Halls als einen Kreislauf von Repräsentation, Identität, Produktion, Konsumption und Regulation (Hall 2013). Im Beitrag zeigen wir auf, wie dieser hergebrachte Kulturbegriff durch die Schnittstellen dieses Kreislaufs produziert wird und wie dadurch Machtdynamiken wirksam werden, die einer zeitgemäßen Kulturarbeit entgegenstehen. Ergänzend verstehen wir Kultur als eine bestimmte Lebensweise von Menschen im jeweiligen geschichtlichen Kontext, die sich in Artefakten, Symbolen, Erzählungen, Bil-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dern, Gewohnheiten, Produkten und Identitäten ausdrückt (Schofield Clark 2007: 8).

Es geht uns nicht um eine feste Definition für den Kulturbetrieb, sondern um eine erste Orientierung sowie eine diskursive und praktische Bewusstmachung, wie Kulturarbeit kritisch in den Blick genommen und transformiert werden kann. Menschen werden in die Art und Weise, wie Kultur in einer Gesellschaft gelebt wird, und in eine bestimmte Form von Kultur hineinsozialisiert, die durch Museen, Theater, Oper, Literatur, Tanz, Kunst und Kulturhäuser geprägt und von der geschichtlichen Entwicklung her deutlich im Bildungsbürgertum verankert ist. Dahinter steht ein Kulturbegriff, der bewusst, aber oft auch unbewusst, eine dichotome Gegenüberstellung von Hochkultur und Sub- oder Popkultur reproduziert. Kultur und Kulturarbeit sind in diesem Sinne Teil einer bestimmten gesellschaftlichen Sozialisierung und wie die Gesellschaft durch die Klasse, Herkunft und Privilegien der Kulturschaffenden strukturiert (hooks 2020; Roig 2021).

Diese Sozialisierung beginnt im Kindesalter, in dem z.B. die kulturelle Form des Malens schon in eine bestimmte Struktur passen muss: Es gibt – schon bevor das Kind überhaupt den Stift angesetzt hat – eine Idee davon, wie das Haus aussehen muss, das das Kind malt, sonst wird es nicht als Haus wahrgenommen (Arno Stern hat hierfür das »Malspiel« erfunden, um das Malen von solchen Normierungen zu befreien). Ähnlich geht es uns mit der Kulturarbeit und den Formen der Kulturarbeit, die als wertvoll oder als weniger wertvoll erachtet werden. Diese Normierungen werden dann durch die unterschiedlichen Bildungsinstitutionen vom Kindergarten über die Schule bis zur Universität weiter verfestigt.

»Kultur« braucht in Deutschland immer ein Gütesiegel, es muss von den privilegierten Menschen der Mehrheitsgesellschaft als solche wahrgenommen werden und es sind ihre Urteile, die die Wege zu einer breiteren gesellschaftlichen Anerkennung von unterschiedlichsten Kulturformaten ebnen (einschließlich entsprechender Förderlinien, was den Mechanismus der Reproduktion weiter verstärkt). Was als kulturell wichtig verstanden wird, ist selbstverständlich für diejenigen, die in den Machtpositionen sitzen und über Programme entscheiden, und sollte die »Zauberflöte« einmal aus dem Programm genommen werden, um eine postmigrantische Oper zu inszenieren, folgt die Kritik daran nicht selten schnell und mit Folgen. Hier ist sicherlich die Positionierung der Geldgeber ein entscheidender Faktor für die Programmgestaltung. Es ist die Selbstverständlichkeit dieses Kulturbegriffes, die sich in der beschriebenen Dynamik zeigt und ihn unsichtbar macht. Zugleich ist

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dieser Kulturbegriff durch diese Dynamik in einer Konservierung des »Alten« gefangen, die aufgelockert werden muss, damit sich die Kreativität neu und besser entfalten kann. Ähnlich wie es Arno Stern mit dem »Malspiel« gemacht hat, braucht es Räume, in denen bewusst gesagt wird, »wir wollen die Kultur in unseren Institutionen lebendiger werden lassen«. Dafür nötig sind Räume, welche die Ängste, das »Alte« zu verlieren, überwinden.

Hier braucht es in den Strukturen Empowerment für das Neue und die Förderung von Kulturformaten und Organisationsstrukturen, die nicht dem normierten bildungsbürgerlichen Ideal entsprechen. Gleichzeitig lässt sich am Begriff ›Empowerment‹ die Problematik aufzeigen, die den Diversifizierungsprozess im Sinne einer chancengleichen Beteiligung häufig verhindert, wie unsere Mitautorin Farina Görmar in einem Interview erklärt:

> »Das Wort Empowerment kommt ursprünglich aus der afroamerikanischen feministischen Bewegung, Schwarze Frauen realisierten, dass im gemeinsamen Kampf für die Bürgerrechte von Frauen Machtdifferenzen zu den *weißen* Engagierten fortgeschrieben wurden. Vor diesem Hintergrund entstanden Konzepte des Empowerments. Die Machtdifferenzen bestehen fort. Denn es sind oft nicht mit Rassismus konfrontierte Women of Color, die an diesen Konzepten verdienen, sondern vermehrt *weiße*, westliche Professor*innen, die zu diesem kulturell angeeigneten Wissen Bücher publizieren, an Universitäten lehren, und mit dem Leid der Anderen, das sie selber nie erfahren werden, dann wieder akademische Standards setzen, während das Wissen kontinuierlich betroffener Menschen, welche die Konzepte als Alltagsbewältigungsstrategien aus der Not kreiert haben und fortlaufend weiterentwickeln, kaum berücksichtigt und honoriert wird. Stattdessen wird ihr Wissen absorbiert und weiterverwertet und die, welche global die meisten Privilegien genießen, profitieren davon und machen Profit damit. Und da sind wir wieder bei der Bezahlung. Denn wer wird denn für einen Empowerment-Workshop eingeladen? Frau Professorin Doktor soundso, die an irgendeiner renommierten Universität lehrt und zum Thema publiziert hat, aber überhaupt nicht selber betroffen ist. Während Menschen, die tagtäglich Rassismuserfahrungen und Mikroaggressionen ausgesetzt sind und diese bewältigen müssen, oft Dinge hören wie ›Würden Sie an unserer Schule einen Workshop anbieten? Oh, Sie erwarten eine Bezahlung? Naja, 50 € könnten wir ihnen vielleicht anbieten‹. Genau diese Fortschreibungen halten Machtdifferenzen am Leben. Die Vermarktung und Aneignung des kulturellen Wissens der zu ›den Anderen‹ Erklärten findet sich in allen kulturellen Gestaltungsfeldern wieder – sei es Theater, Musik, Literatur oder Mode. Ein weiteres Beispiel ist Storytelling: Storytelling ist eine traditionale Form der Wissensver-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> mittlung im Globalen Süden, welche vom Westen immer sehr belächelt wurde nach dem Motto: ›Haha, die sitzen unter Bäumen und erzählen sich Geschichten.‹ Mittlerweile arbeitet jedes große Unternehmen mit Storytelling, um den Umsatz zu steigern. Die Quintessenz ist oft die gleiche: Originalexpertisen werden belächelt, kulturelles Wissen und Errungenschaften werden de-kontextualisiert und vermarktet.«[2]

Die hier geschilderte Aneignung zeigt uns die Problematiken im Diversifizierungs- und Öffnungsprozess auf, die auch eine gesonderte Sensibilisierung genau für solche Kontinuitäten von Abwertung und Aneignung der Arbeit von Betroffenen in den Blick bringen muss. Diese Mechanismen zu verstehen ist der erste Schritt, um Änderungen auf der strukturellen und organisatorischen Ebene einleiten zu können. Der Leitfaden im hinteren Teil dieses Beitrags kann als weitere Orientierung in diese Richtung dienen.

Es erweist sich, dass der jeweilige Kulturbegriff von sehr verschiedenen Machtdynamiken gespeist wird, die sich nicht zuletzt in Formen der Aneignung zeigen, wie am Beispiel von Empowerment und Storytelling verdeutlicht wurde. In diesen Dynamiken werden die Aspekte von Repräsentation, Identität, Produktion, Regulation und Konsum deutlich. Die Grenzen zwischen kulturellem Austausch und kultureller Aneignung sind dabei allerdings fließend und werden gesellschaftlich ständig aufs Neue ausgehandelt. Entscheidend ist, dass man dabei die Positionalität (wer spricht über wen mit welchen Privilegien?) und die Machtdynamiken nicht aus dem Auge verliert: Hier herrschen stellenweise hegemoniale Verhältnisse, in denen Ressourcen und Kulturangebote überwiegend für die Mehrheitsgesellschaft zugänglich gemacht werden. Auch wer diese Angebote anbieten darf, ist Teil dieser Hegemonie.

Die damit einhergehende selektive Wahrnehmung davon, was Kultur sein darf, spiegelt sich auch in der Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung wider (Feldman 2014; Said 1978; Trouillot 1995). Auch hier sind die Narrative dominiert vom vorherrschenden »westlichen« Verständnis von Hochkultur und Kunst und wurden über den Kolonialismus, den Nationalismus und andere Formen imperialen Herrschens über Jahrhunderte verfestigt. Aktuelle Ansätze der Geschichtsschreibung widmen sich daher zunehmend post- und dekolonialen kritischen Perspektiven auf die Global- und Kolonialgeschichte, um

2 Die hier verwendeten Zitate von Farina Görmar stammen aus einem Interview, das Mitautorin Anna Lampert am 24. Juni 2022 mit ihr geführt hat.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gerade diese Problematiken deutlich zu machen. Farina Görmar beschreibt dies wie folgt:

> »Kultur- und Kunstgeschichte wird dominiert durch die Perspektiven alter *weißer* Männer, ist also vorwiegend *weiß* und männlich. Frauen bekommen sehr wenig Raum. Vielfältige kulturelle Perspektiven werden ebenfalls nach wie vor kaum abgebildet. So wird das kulturelle Wissen von Menschen und Minoritäten, die teilweise seit Hunderten von Jahren in dieser Gesellschaft leben, kaum abgebildet und miteinbezogen, nicht anerkannt oder gar *weißgewaschen*, Tabuthemen und geschichtliche ›Altlasten‹ werden schöngefärbt. Gesellschaftskritik findet allenfalls medial oder dramaturgisch statt, heiklere historische Themen werden gekonnt umschifft und künstlerisches Schaffen mit einer Deutungshoheit versehen und zu oft disziplinär begrenzt: Künstler darf sich nennen, wer Kunsthistorik, Bildende Künste, Malerei, Theaterwissenschaften usw. nach westlichen Standards studiert hat. Andere kulturelle Konzepte werden oft belächelt – oder aber imitiert. Wurde beispielsweise die Kunst des afrikanischen Kontinents durch die Kolonialzeit bis heute als ›primitiv‹ abgetan, inspirierte sie doch seit Beginn des 20. Jahrhunderts Künstler wie Gauguin, Picasso, Matisse, Modigliani und prägte europäische Kunst und Architektur. Experimentelle Methoden sowie Verflechtungen verschiedener Kunstarten finden ebenfalls noch wenig Raum. Dabei ist unser Erleben gerade durch die Digitalisierung multidimensional und interaktiv. Viele Kulturschaffende bedienen sich heute nicht nur eines Tools, sondern arbeiten transkulturell und experimentieren mit verschiedenen Ausdrucksformen.«

Sensibilisierung muss also auch dahingehend geschaffen werden, neue Formen der Repräsentation im Kulturbetrieb zuzulassen, um so neue Präsenzen erst möglich zu machen, die dann Teil einer gemeinsamen Geschichte werden können und neue Formen von pluralistischer Kulturarbeit und Kunst ermöglichen. Hierzu bedarf es auch der Aufarbeitung des schwierigen Erbes von Rassismus, Nationalsozialismus und Kolonialismus in unserer Gesellschaft, damit Kunst und Kultur nicht nur Segmente unserer Gesellschaft bleiben, die wir konservieren wollen, sondern sie auch dazu beitragen können, einige historische Wunden (sonst Wiederholung des Satzbeginns) zu heilen; Kulturarbeit darf und kann auch Heilungsarbeit sein, wie Farima Gömar weiter ausführt:

> »Kunst und kulturelles Schaffen generell sind schon immer Tools gewesen, um Systeme und gesellschaftliche Entwicklungen zu hinterfragen, Tabus zu

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

brechen, aber auch gleichzeitig Heilung für gesellschaftliche Wunden herbeizuführen. Insbesondere Menschen des Globalen Südens, welche durch koloniale Kontinuitäten, Umwelt- und Klimarassismus global benachteiligt sind und dadurch migrieren mussten, treffen hier im Globalen Norden und somit auch in unserer Gesellschaft noch mehr auf sozioökonomische Barrieren sowie soziokulturelle Räume, zu denen ihnen nur bedingt Zugang gewährt wird. Gerade für diese Menschen ist Kulturarbeit wichtig, um erlebte Traumata, Rassismuserfahrungen und den Prozess der Entwurzlung und Neubeheimatung zu bearbeiten. Die Medizin knüpft genau dort an. Nicht umsonst hat jede somatische und psychosomatische Klinik ein breites Spektrum kunsttherapeutischer Angebote, da das psychosoziale Wohlbefinden eng verknüpft ist mit Selbstwirksamkeit, Ermächtigung, Expression und Möglichkeiten zum kreativen Schaffen. Diesen Ansatz braucht es auch in der Öffnung der Kulturarbeit, denn um zeitgemäße Kulturarbeit zu gestalten, muss Kunst und Kultur etwas sein, was in unserer Mitte passiert, Weltgeschichte, Zeit und Raum inkludierend, so dass alle Menschen ihre Erinnerungskultur einbringen können, alle Stimmen gehört und jedes Wissen und kulturelle Schaffen als gleichwertig anerkannt, honoriert und gesellschaftlich mit einbezogen wird. Dahin müssen wir als Gesellschaft kommen, um uns miteinander diversitätswertschätzend und zukunftswirksam gemeinsam weiterzuentwickeln.«

Was diese Ausführungen bisher zeigen, ist, wie im Kulturbegriff immer wieder die Dominanz von bestimmten Positionierungen und Identitäten wirksam wird, die dann letztendlich bestimmen, auf welche Weise Kultur (re)produziert, reguliert und konsumiert wird. Hier muss kritische Kulturarbeit ansetzen, um Transformation und Öffnung zu ermöglichen. Ein zentraler Aspekt ist es, sich vor allem auch der Tatsache zu stellen, dass die immer sichtbarer werdende Diversität auch daher kommt, dass man sich als Gesellschaft und in den Kulturinstitutionen öffnen möchte. Dennoch ist die strukturelle Dominanz, die innerhalb einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft besteht, ein zentrales Kriterium, das man bei der kritischen Kulturarbeit in den Blick nehmen muss (Eggers et al. 2020). In diesem Themenfeld spielen Wahrnehmung, Identität, Rassismus und Positionierung eine zentrale Rolle, aber auch neue machtkritische Organisationsformen und agile Arbeitsabläufe.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Positionierung und *Whiteness* als Themenfelder des Prozesses der Öffnung und Organisationsentwicklung

Positionierung ist immer auch eine Frage der Identität, dies gilt für das Individuum, für die Kultureinrichtung, aber auch für eine Nation oder ein Unternehmen. Jeder größere Kulturbetrieb pflegt eine gewisse »Corporate Identity« oder hat ein Storytelling mit Bezug auf seine Identität und darauf, wofür er steht oder stehen möchte. Das dominante Verständnis von Identität ist dabei häufig geprägt durch die Formen der Wahrnehmung, in die wir in eine bestimmte Gesellschaft hineinsozialisiert werden und die wir als gegeben und zu einem Grad sogar als naturalisiert ansehen. Alles, was von diesem Gegebenen abweicht, wird zunächst als etwas »Anderes« wahrgenommen, was an sich nichts Schlechtes sein muss bzw. nahezu unvermeidbar ist. In der Art, *wie* mit diesem Anderssein umgegangen wird, können sich dann aber auch schnell Formen der Diskriminierung oder des Rassismus einstellen; dies bezeichnet man auch als »Othering« (Sequeira 2020: 172).

Wenn wir hier von Rassismus sprechen verstehen wir diesen als …

> »… eine Lehre, die eine hierarchische Unterscheidung von Menschen vornimmt. Grundlage dieser Unterscheidung sind biologische Merkmale, die als wesentliche Voraussetzung für soziale und kulturelle Leistungsfähigkeit sowie für gesellschaftlichen Fortschritt gedacht werden. Mithilfe dieser Gedankenkonstruktion lassen sich Trennungen entlang einer Beteiligungsachse anordnen: Auf der einen Seite finden wir Menschen, Gruppen und Gesellschaften die als ›überlegen‹ und infolgedessen als herrschende ›Norm‹ gelten; auf der anderen Seite finden sich Menschen, Gruppen und Gesellschaften, die als ›unterlegen‹ dargestellt und als Abweichung entworfen sind. Ein wesentlicher Grund für die Schaffung einer solchen Rangordnung sind ökonomische, materielle, kulturelle, intellektuelle und soziale Ressourcen, deren ungleiche Verteilung mit rassistischen Argumenten begründet, gerechtfertigt, kontrolliert und auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens durchgesetzt wird.« (Auma 2021: 1)

Während im Kulturbetrieb und in der Gesellschaft insgesamt ein Selbstbild herrscht, das davon ausgeht, dass niemand Rassismus reproduzieren möchte und es immer mehr Bestrebungen gibt für eine diversitätssensible Öffnung von Kulturinstitutionen, bleibt der Rassismus doch ein zentrales

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Problem. Dies drückt sich vor allem auch durch Wahrnehmungsfilter[3] und unterbewusste Bewertungen aus, die sich im un/sichtbaren Kulturbegriff widerspiegeln. Sichtbar wird dies dann z.B. in der mangelnden Repräsentation von Schwarzen Schauspieler*innen in der Medienlandschaft oder fehlender Diversität im Kulturbetrieb. Die Beteiligungsachse, von der Maisha Auma oben spricht, macht den Rassismus innerhalb bestimmter Kulturbereiche sehr deutlich: Das Selbstverständnis vieler Kultureinrichtungen, das einerseits kulturelle Vielfalt zelebriert, macht es gleichzeitig schwer, Rassismus innerhalb der Einrichtung und auch in der Gesellschaft insgesamt anzusprechen (vgl. auch Auma 2022). In den meisten Fällen kommt es hierbei zu Abwehrreaktionen. Wenn es um Rassismus geht oder Rassismus angesprochen wird, werden nicht die Dynamiken in den Blick genommen, die den Rassismus in unserer Gesellschaft überhaupt erst lebensfähig machen, sondern oft werden die Menschen, die von Rassismus betroffen sind, problematisiert – die klassische Täter-Opfer-Umkehr, die eine Auseinandersetzung mit dem Thema Rassismus vor allem für die Betroffenen erschwert. Hierfür braucht es auch sichere Anlaufstellen, an die sich Betroffene im Kulturbetrieb wenden können (Sequeira 2015; Prasad 2020; Roig 2021).[4]

Gleichzeitig gibt es eine große Verunsicherung in der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, wie man mit dem Phänomen Rassismus in der Gesellschaft, in den Kulturinstitutionen und den Universitäten umgehen soll. Wird Rassismus nicht angesprochen, so existiert er auch nicht, also ist es eine naheliegende Strategie, sich nicht mit Rassismus auseinanderzusetzen – zumal sich öffentlich wahrgenommene Auseinandersetzungen innerhalb eines Hauses negativ auf den Ruf und damit auch auf die Besucherzahlen auswirken können. Es bedarf wirklicher Größe, sich dem Thema dennoch in der Öffentlichkeit zu stellen. Die Aufmerksamkeitsökonomie der Medienlandschaft, die sich häufig aus Polaritäten zu diesem Thema speist, erschwert dies zusätzlich. Sich dieser Aufgabe zu stellen, braucht einen fachkompetenten Umgang, Mut und Verantwortlichkeit. In Bezug auf das Image und die Identität findet eine Schädigung statt und ggf. auch auf die wirtschaftlichen Einnahmen. Antirassismus und eine Positionierung gegen Rassismus »nach außen« sind immer gern gesehen

3 Siehe auch den Beitrag von Deniz Elbir in diesem Band.

4 Ein Beispiel für eine solche Anlaufstelle ist Themis, die in Antwort auf die #MeToo-Bewegung gegründete Anlaufstelle für Opfer sexueller Gewalt im Kulturbereich (https://themis-vertrauensstelle.de/; letzter Zugriff am 5.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und dienen der Aufwertung des Images eines Betriebes. Gibt es aber einen Rassismusvorfall innerhalb der Institution, wird damit meist nicht mit der nötigen Transparenz umgegangen. Dabei wäre es für die gesamte Gesellschaft ein Zugewinn und ggf. ein Lernbeispiel, wenn es einen transparenten und ehrlichen Umgang mit Rassismusvorfällen gäbe.[5] Häufig werden eher die Drohkulissen ausstaffiert, in dem man Cancel Culture und Wokeness als »Identitätspolitik« verunglimpft, Rassismusvorwürfe bagatellisiert und Opfer zur Bedrohung der Kunst- und Kulturfreiheit erklärt.[6]

In dem Falle, dass es in der Institution Personen gibt, die als (potenziell) von Rassismus betroffen gelesen werden, sind es häufig sie, die sich des Themas annehmen sollen. Zugleich sind von Rassismus betroffene Menschen auch meist an vorderster Front dabei, wenn es darum geht, an der Problematik etwas zu verändern. Dies schafft in vielen Einrichtungen ein Ungleichgewicht in Bezug auf die emotionale Arbeit, die in der Aufarbeitung von Rassismus stattfindet, bei der die betroffenen Personen auch gleichzeitig die Aufarbeitung übernehmen müssen (Doharty et al. 2021). Gerade hier müssen Organisationsstrukturen ansetzen und Räume, Angebote und Informationsmaterialien schaffen, die dieses Ungleichgewicht in der emotionalen Arbeit auffangen.

Hier ist es entscheidend, sich der Frage der Positionierung zu stellen: Während Menschen mit Rassismuserfahrungen in unterschiedlichen Variationen gesellschaftlich markiert werden oder sich selbst markieren, um eine Stimme zu erhalten (z.B. als BIPoC – Black, Indigenous, People of Color), bleibt die Mehrheitsgesellschaft unmarkiert, das *Weiß*sein, die Identität der Mehrheitsgesellschaft wird damit zur »Norm« und prägt auf diese Weise auch

5 Einen transparenten Umgang mit der Aufarbeitung eines hausinternen Rassismusvorfalls machte das Nationaltheater Mannheim; der Rassismusvorfall wurde nicht nur intern bearbeitet, sondern auch in all seinen Fragestellungen und Unsicherheiten und trotz Macht-Abhängigkeiten öffentlich gemacht – auch im Rahmen einer öffentlichen Tagung Anfang 2022 unter dem Titel »Aufbrechen! Ran an die Strukturen« (https://www.aufbrechen.net/tabusaufbrechen; letzter Zugriff am 5.2.2024).

6 Es ist nicht Thema dieses Artikels, die Problematiken um die genannten Begriffe Cancel Culture und Wokeness hier im Detail zu umreißen, und sicherlich gibt es in diesem Kontext von Fall zu Fall die Notwendigkeit einer differenzierten Betrachtung. Dennoch werden die genannten Begriffe im hier beschriebenen Sinne häufig politisch und medial instrumentalisiert. bell hooks beschreibt diese Instrumentalisierung in ihrem Aufsatz »Eating the other« (https://genius.com/Bell-hooks-eating-the-other-desire-and-resistance-annotated, letzter Zugriff 2.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das Kultur- und Kunstverständnis (Tißberger 2017: 16). Bei kulturellen Veranstaltungen erleben wir zunehmend, dass es ethische Verhaltensrichtlinien gibt und Menschen sich z.B. selbst als *weiß*, cis und hetero vorstellen, um einen chancengleicheren Raum zu gestalten, in dem *weiß* nicht mehr die unausgesprochene oder naturalisierte Norm ist, und zugleich verhindert werden kann, dass Menschen aufgrund der gesellschaftlichen Heteronormativität mit falschen Pronomen angesprochen werden. Das macht zugleich die Privilegien im Raum transparent und schafft eine Sensibilisierung für Positionalität, die ein neues Miteinander möglich machen kann.

Hier werden auch unter den nicht-*weißen* Menschen Privilegien deutlich, die sich in ihrer Positionierung äußern. Was im Kleinen praktisch umgesetzt wird, gilt genauso im Großen: Durch eine Praxis wie diese wird auch deutlich, wie der Raum strukturiert ist und welche Machtdynamiken hier wirksam sind. Es wird deutlich, wie divers eine kulturelle Einrichtung überhaupt ist, wie divers oder offen das kulturelle Programm ist. Und man kann anhand des Etats auch kritisch in den Blick nehmen, wie viel Geld für ein diverses Programm und die Arbeit von Expert*innen of Color investiert wird. Dies ist eine Grundlage dafür, gerechte Arbeitsbedingungen im Rahmen von Öffnungsprozessen zu schaffen.

In den Critical Race Studies, der Ethnologie und anderen Disziplinen rückt aufgrund dieser Dynamiken die Analyse von *Whiteness* in den Fokus. *Whiteness* ist dabei nicht mit der Identitätsbezeichnung *Weißsein* gleichzusetzen, sondern beschreibt eine bestimmte Form von Macht, die eine strukturierende Funktion hat, die in Verbindung mit den unterschiedlichen Aspekten der Kultur steht. *Whiteness* ist dabei häufig an *Weißsein* geknüpft, aber das muss nicht immer der Fall sein und bleibt häufig unsichtbar für diejenigen Menschen, die *Whiteness* als Machtform besitzen (Ahmed 2007). Auf diese Art und Weise werden Kultureinrichtungen und Veranstaltungen zu *weißen* Räumen, in denen die fehlende Diversität unsichtbar bleibt. Innerhalb der Wissenschaften und Kultureinrichtungen wie dem Theater gibt es mittlerweile viele Beschreibungen durch Menschen of Color, die auch die Schwierigkeiten benennen, Rassismus in einem *weißen* Raum anzusprechen (Sharifi und Skwirblies 2022). Dies sind einige der Aspekte, die für die Organisationsentwicklung und Öffnung der eigenen Institution bei Veranstaltungen und im Programm Berücksichtigung finden und sich auch in Bezug auf die Gage der Künstler*innen und weiteren Involvierten auswirken müssen, um einen strukturellen Wandel zu schaffen. Es bedarf einer ausgeprägten Selbstpositionierung aller Beteiligten, um Chancengleichheit zu gestalten. Dies kann

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

durch einen diversitätssensiblen Öffnungsprozess ermöglicht werden, der alle genannten Aspekte auch für die Organisationsentwicklung einbezieht, der wir uns im Folgenden intensiver widmen.

Selbstorganisation und New Work: eine Skizze für zeitgemäße Organisationsstrukturen und Arbeitsabläufe im Kulturbetrieb

Um Diversität und Teilhabe in Kulturorganisationen aktiv zu ermöglichen, sind die Sensibilisierung für die verschiedenen Formen von Diskriminierung, die oben beschriebene Reflexion des Kulturbegriffs und das Bewusstsein für gesellschaftliche Positionierungen zentrale Hebel. Ein weiterer zentraler Veränderungshebel, der aber noch kaum Beachtung findet, ist die stetige Reflexion der etablierten Arbeits- und Verwaltungsabläufe und das Einführen neuer Organisationsstrukturen, die auf agiler Selbstorganisation der Mitarbeitenden basieren. Das bedeutet ein Arbeiten ohne festgefahrene Machthierarchien und zentralisierte Entscheidungsprozesse durch eine Intendanz, Direktion oder Hausleitung. Selbstorganisation ist kein Allheilmittel gegen rassistische oder patriarchale Muster und Zwänge. Sie führt nicht automatisch zur Öffnung des Kulturbetriebs. Aber: wenn Institutionen Öffnung und Teilhabe ernst meinen, dann müssen sie mit der patriarchalen und *weißen* Machtpyramide brechen. Es genügt nicht, benachteiligte Gruppen an die Spitze einer Machtpyramide zu setzen, die Gefahr ist zu groß, »typisch männliche« Machtmechanismen in diesem System zu reproduzieren oder durch sie vereinnahmt zu werden. Um Chancengleichheit und Gerechtigkeit zu erhöhen müssen vielmehr neue Arbeitsabläufe und eine Sensibilität für Macht und intersektionale Ausschlüsse erarbeitet werden (siehe Jaspers, Ryland, Horch 2022; Ahmed 2018). In der freien Wirtschaft heißt das *New Work*[7] und wird seit Jahrzehnten umgesetzt, um zukunftsfähig zu sein und in der Komplexität der Arbeitswelt »agil« agieren zu können (Simon 2021; Königswieser und Hillebrand 2019).[8]

---

7 Wer sich für New Work interessiert, der*m sei »Neue Narrative – Das Magazin für neues Arbeiten« empfohlen (https://www.neuenarrative.de/; letzter Zugriff am 5.2.2024).

8 Es kommt oft die Frage, was der Unterschied zwischen Agilität und Flexibilität ist, denn die Begriffe werden sehr häufig synonym verwendet: Beide Begriffe bedeuten Anpassungsfähigkeit. Der Unterschied ist, ob reaktiv oder proaktiv angepasst wird. Flexibel wäre demnach eine reaktive Anpassung, während agil bedeutet proaktiv, antizipativ und initiativ zu agieren, um notwendige Veränderungen herbeizuführen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ziel der neuen Struktur ist das Kreieren eines Handlungsrahmens für machtkritisches Arbeiten und Power Sharing. Vision ist eine alle Arbeitsabläufe durchdringende Teilhabe, also dass möglichst viele Menschen – intern die Mitarbeitenden und extern die Stadtgesellschaft – beispielsweise in Form einer jede Spielzeit wechselnden Bürger*innenjury oder Programmgruppe entscheiden, was Kunst und Kultur für die jeweilige Kulturinstitution überhaupt bedeuten und durch wen bzw. wie das Programm kuratiert wird.

Viele Kulturinstitutionen aller Sparten sind sich mittlerweile bewusst, dass sie bestehende Arbeitsweisen, die dahinterliegenden Menschenbilder und auch den informell tradierten Kunst- und Kulturbegriff hinterfragen und verändern müssen. Aber sie wissen nicht, wie und wo anfangen. Wie geht also machtkritisches Arbeiten im Kulturbetrieb und was hat das Fernbleiben eines diversen Publikums mit hierarchischen Organisationsstrukturen zu tun? Unsere These: hierarchische Organisationsstrukturen und fehlende Awareness für intersektionale Ausschlüsse sind ein Kern des Problems und verweisen damit auch auf eine Lösung.[9]

Der Ist-Zustand im deutschen Kulturbetrieb ist zentralisierte Macht: Arbeitsabläufe und Verwaltungsstrukturen sind top-down, Entscheidungsprozesse werden klassisch hierarchisch gestaltet und Stellenbeschreibungen sind dermaßen starr, dass verschiedene oder neue Rollen und Kompetenzerweiterungen für Mitarbeitende nahezu unmöglich gemacht werden. Auch die Stadtgesellschaft wird zu keinem Zeitpunkt einer Kunstproduktion gefragt, was sie überhaupt im Programm sehen oder ob sie vielleicht auch selbst Teil des künstlerischen Schaffensprozesses sein möchte. Uns ist keine Kulturinstitution in Deutschland bekannt, die nicht klassisch hierarchisch organisiert ist, und den* oder die* eine*n Intendant*in oder Direktor*in

9 Der Kulturbetrieb steckt in einer fundamentalen Krise: Es gibt kein neues Publikum und das alte bleibt weg. Wie muss sich der Kulturbetrieb also wandeln, damit Menschen wieder hingehen wollen? Wie können Kunst- und Kulturangebote eine ernstzunehmende Alternative zu Netflix werden? Der Blick auf die Arbeitsweisen der Streamingportale lohnt sich: Was macht Netflix anders als der Kulturbetrieb? Netflix gibt z.B. nicht vor, was wir anschauen *müssen*, sondern fragt, was wir anschauen *wollen*. Es ist nicht der* oder die* eine* Intendant*in, die*der entscheidet, was im Programm gezeigt wird: Es sind viele, die das Netflixprogramm kuratieren und es ist das Publikum, das entscheiden kann, was es sehen möchte oder nicht. Zudem hat Netflix eine klare Policy der Antidiskriminierung.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

an der Spitze hat.[10] Diese Person darf qua Amt von oben nach unten alles durch dirigieren. Alle weiteren Mitarbeitenden wie Kurator*innen, Dramaturg*innen oder Musikdirektor*innen sind ihr formal unterstellt und auch die Auswahl des Programms und damit die Definition, was Kunst und Kultur in der jeweiligen Institution sind, obliegt ihr (in Absprache mit Dramaturgie oder Museumspädagogik). Viele Hausleitungen streben nach Macht, Status und (künstlerischer) Selbstverwirklichung – sie müssen sich beweisen, um in der Karriereleiter weiter hochzuklettern oder viel wichtiger: um nicht runter zu fallen. Sie haben aber weder die Zeit noch die Ausbildung, Personalverantwortung zu übernehmen. Vor allem das Coaching der Mitarbeitenden, um deren (Weiter-)Entwicklungspotenziale bestmöglich zu fördern, findet kaum Raum. Die Übernahme von Personalverantwortung ist deutschlandweit eine Leerstelle im Kulturbetrieb.

Die Organigramme der Kulturorganisationen gleichen patriarchalen Stammbäumen. Alle Mitarbeitenden sind mit den ihnen zugeschriebenen Stellenbeschreibungen in Organigramm-Kästchen fixiert und dem*der Direktor*in unterstellt. Diese Strukturen befördern, dass große Egos zu viel Raum und kleine Egos nicht den nötigen Entwicklungsrahmen bekommen. Die Einführung neuer Arbeitsstrukturen hat das Ziel, dass sich alle mit ihren Stärken bestmöglich einbringen können: Techniker*innen, Ticket- und Abonnementverkäufer*innen oder Hausmeister*innen – im Übrigen meist die wenigen Menschen mit Migrations- und Rassismuserfahrungen, die in einer Kulturinstitution arbeiten – wird selten die Möglichkeit gegeben, eine weitere berufliche Rolle einzunehmen, als die ihr via starrer Stellenbeschreibung zugewiesene. Aber vielleicht sind genau die Mitarbeitenden, die im Kartenhäuschen Tickets oder Abonnements verkaufen oder das Facility Management übernehmen, die kompetentesten Personen zum Beispiel für eine Expertise zu Publikumsanalysen. Und vielleicht können die Techniker*innen ebenfalls sehr gut über das künstlerische Programm entscheiden: Sie kennen die Kulturorganisation und deren Programm meistens sogar am besten, da sie dort oft schon Jahrzehnte beschäftigt sind, während das künstlerische Team

10 Eine Spielform der Einmann*- oder Einfrau*-Herrschaft ist aktuell das Etablieren eines künstlerischen Kollektivs, das die zentralen Machtpositionen gemeinsam innehat. Immerhin ist so die Leitungs- und Entscheidungsmacht auf zwei oder drei Personen gesplittet, die übrigen Mitarbeitenden bleiben dabei jedoch klassisch hierarchisch untergeordnet organisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

regelmäßig ausgewechselt wurde. Sie haben daher möglicherweise eine interessante auf Erfahrungs- und Beobachtungswissen beruhende Perspektive auf Programmauswahl, Arbeitsabläufe und die soziale Zusammensetzung der (Nicht-)Besucher*innen.

Die Kulturinstitution sollte in einem ersten Schritt in den internen Arbeitsabläufen Prototypen für teilhabeorientiertes und diversitätssensibles Arbeiten entwickeln. Dabei bilden die Auseinandersetzung mit dem unsichtbaren Kultur- und Kunstbegriff sowie die Selbstpositionierung die Grundlage. In einem zweiten Schritt kann dann extern mit der Stadtgesellschaft gearbeitet werden: Eine Programmgruppe oder Bürger*innen-Jury, die divers zusammengesetzt ist und in ihrer Diversität den Sozialraum der Kulturinstitution repräsentiert, könnte über das Programm oder weite Teile des Programms einer Spielzeit entscheiden. So könnte die Kulturinstitution wieder attraktiv und zugänglich werden: Der syrische Friseur, der Finanzfonds-Verwalter der Sparkasse, die Vorstandsfrau des Mongolischen Kulturvereins und die Aktivistin des linken Zentrums nebst dem Filialleiter der Tafel e.V. wählen aus, was in der Kulturinstitution ihres Viertels passieren soll – natürlich angemessen honoriert. Die Mitarbeitenden der Kulturinstitution stehen damit vor völlig neuen Arbeitsaufträgen, Rollen, Haltungen und Kompetenzen. Zentral sind Kompetenzen wie das Erarbeiten von Diversity-Strategien, das Erlernen des machtkritischen Moderierens von Entscheidungsprozessen bzw. das Herbeiführen von Entscheidungen in einer multiperspektivischen Gruppe und das Etablieren eines Beschwerdemanagements bei Konflikten und Diskriminierung.

Hintergrund ist, dass die äußere Umwelt und der Sozialraum, in denen Kultureinrichtungen agieren, sich verändert haben und sich stetig weiter verändern. Die Kulturinstitutionen und Kulturverwaltungen agieren in einer diversen Stadtgesellschaft, die von Migration und Vielheit geprägt ist. Und sie arbeiten in einem Umfeld, dessen Rahmenbedingungen in der Wirtschaft VUCA genannt werden: Volatility (Unstetigkeit), Uncertainty (Unsicherheit), Complexity (Komplexität) und Ambiguity (Mehrdeutigkeit). Darauf reagieren sie jedoch bisher wenig und arbeiten immer noch in denselben veralteten Organisationsstrukturen, die sich an einem eurozentrischen Verständnis von Kunst und Kultur orientieren.

Machtkritische Arbeitsprozesse kommen aus der Organisationsentwicklung. Hier sind New Work und Soziokratie die Schlagwörter: In dem Buch *Reinventing Organizations* zeigt Frederic Laloux (2015) anhand von Fallbeispielen, wie soziokratisches Arbeiten bereits seit vielen Jahren in NGOs, Purpose-Organisationen und der freien Wirtschaft umgesetzt wird. Eine Grundlage

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hierfür ist die Denkfigur der *Spiral Dynamics*, die ein Entwicklungsmodell von Gesellschaft und Organisationen anhand von Stufen beschreibt. Wenn es um Veränderungsprozesse, Führungsfragen, Kulturwandel oder Mitarbeiter*innenbindung geht, machen die *Spiral Dynamics* Wertesysteme sicht- und greifbar. Denn die wenigsten Kulturinstitutionen können ihre Organisationskultur definieren oder detailliert und verständlich beschreiben. Mit *Spiral Dynamics* lassen sich sowohl individuelle Werte als auch Werte von Unternehmen/Organisationen messbar machen (vgl. auch Witting, Brand und Krumm 2020): Jede Stufe hat für eine bestimmte Zeit ihre Berechtigung, keine ist jedoch auf Dauer angelegt. Die soziale, kulturelle und politische Umwelt (Gesellschaft) der Organisationen verändert sich stetig und wenn sich die Organisationsstruktur und die Arbeitsweisen nicht mitverändern, sondern auf einer Entwicklungsstufe verharren, sind sie nicht mehr zeitgemäß. Sie hören auf zu adaptieren, also Neues in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, sie reproduzieren sich selbst.

Das *Spiral Dynamics*-Modell (Laloux 2015: 11ff.) kann Veränderungspotenziale und -hebel auf der jeweiligen Stufe aufzeigen. Laut dem Modell agieren die großen Staatsopern und Museen traditionell-konformistisch, Beispiele oder Metaphern für diese Stufe sind das Militär, die Katholische Kirche oder der Verwaltungsapparat. Laloux beschreibt sie wie folgt: Es gibt starre, formalisierte Stellenbeschreibungen innerhalb einer hierarchischen Pyramide, an deren Spitze die Leitung oder eine bestimmte Klasse von Machthaber*innen steht. Entscheidungen werden top-down gefällt, Narrative der Selbstverwirklichung, des Genies und der künstlerischen Freiheit sind prägend. Der Fokus liegt auf Tradition, Konservierung und Bewahrung: So zeigen Galerien nur eine bestimmte Epoche und haben sich darauf spezialisiert. In Staatstheatern wiederholen sich die »Zauberflöte«, »Schwanensee« oder der »Ring der Nibelungen« und Museen sperren die Geschichte in Dauerausstellungen mit Vitrinen von stereotyp dargestellten Kulturen (»Völkerkunde«). Gemeinsam reproduzieren sie eine eurozentristische Perspektive auf Kunst und Kultur und damit auf die Gesellschaft insgesamt. Stabilität ist der zentrale Wert. Auswirkungen sind fehlende Agilität und das langfristige, langsame und formale Arbeiten – die Innovations- und Adaptionskraft fehlt. Die Machtpyramide behindert horizontale Arbeitsflüsse und die Zusammenarbeit mit der Stadtgesellschaft, die sich in diese festen Strukturen einfügen müsste und damit auch exkludiert wird. Diversität dient – wenn überhaupt – der Dekoration und darf nur in zeitlich befristeten, einmaligen Projekten umgesetzt werden. Aufgrund der Zentralisierung der Macht auf die Hausleitung

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

liegt dort auch der Hebel der Veränderung für den Übergang in die nächste Stufe. Der Wechsel in ein neues Wertesystem gelingt, wenn Hausleitungen die Identifikation mit ihrem eigenen Ego überwinden und lernen, weitere Perspektiven zuzulassen.

Einige freie Theater oder soziokulturelle Zentren befinden sich dagegen auf der postmodernen pluralistischen Entwicklungsstufe – wie auch viele gemeinnützige Organisationen und linke Bewegungen. Metapher ist hier die Familie. Der Fokus liegt auf gemeinsamen linksalternativen Werten, individueller Ermächtigung und der Lockerung starrer Hierarchien zugunsten von Mitbestimmung. Entscheidungen werden im Konsens oder nach dem Mehrheitsprinzip gefällt. Oft wird davon geträumt, Hierarchien endlich ganz abzuschaffen, schließlich sind ja alle gleich. Konsequent wird das aber meist nicht umgesetzt, die letzte Entscheidungsmacht obliegt auch hier der in der Regel immer noch vorhandenen Pyramidenspitze. Im Programm dieser freien Theater oder soziokulturellen Zentren finden sich feministische Stücke, ab und zu ein sogenanntes Bürger*innentheater mit »Laien« oder mal ein Voguing-Kurs, bei dem die Problematik kultureller Aneignung nicht bedacht wird. Vorherrschende Probleme dieser Stufe sind Ineffektivität und ewige Teamsitzungen und Diskussionen, denn es sollen ja alle mitbestimmen dürfen. Am Ende kommt es dennoch häufig zu keinem Ergebnis, da es zwar viele Besprechungen, aber keine klaren und zielführenden Meeting-Praktiken gibt. Macht und Hierarchien werden zwar formell abgelehnt, sind aber dennoch informell wirksam. Daher gibt es auch ungelöste Konflikte – ungelöst, weil es kein Beschwerde- oder Konfliktmanagement gibt. Auch Diversity-Kompetenzen und das Bewusstsein für strukturelle Macht bzw. die Reproduktion von Machtverhältnissen fehlen den Mitarbeitenden meist, daher stellt sich auch in diesen Strukturen die gewünschte Diversität nicht ein. Die Stadtgesellschaft wird als Zielgruppe definiert, ihre Kunst und Kultur werden aber nicht wirksam, da als defizitär definiert. Positiv ist, dass die postmoderne Stufe wirkungsvoll ist beim Einreißen alter Strukturen. Leider ist sie aber noch zu wenig effektiv beim Ausformulieren praktikabler Alternativen.

Eine Organisation kann sich nicht weiter entwickeln als die Entwicklungsebene, auf der sich die Führung befindet, denn Führungskräfte sind diejenigen, die Strukturen, Praktiken und Arbeitskulturen bewusst oder unbewusst etablieren und kommunizieren. In Veränderungs- und Öffnungsprozessen spielt die Führungsebene also eine entscheidende Rolle. Wie geht also zeitgemäßes »Führen« im Kulturbetrieb? Sind selbstgeführte Teams

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ohne klassische Vorgesetzte möglich? Und wie funktioniert soziokratische Selbstorganisation ohne starre Organigramme?

Selbstorganisiertes Arbeiten bedeutet nicht, dass Mitarbeitende sich selbst überlassen sind und in einem machtfreien Raum agieren, vielmehr wird ein kreativer Gestaltungsfreiraum in einem sicheren, weil klaren Arbeitsrahmen ermöglicht.[11] Freiheiten für das Erarbeiten von Ideen und konkreten Inhalten werden klar definiert und die Potenziale der Mitarbeitenden können sich möglichst gut entfalten, um in der Organisation genutzt werden zu können. Auch Führungspositionen werden agil und nicht auf Dauer vergeben. Die mitarbeitende Person, die zu einem bestimmten Zeitpunkt Verantwortung über ein Vorhaben oder eine Kunstproduktion übernehmen möchte, hat für eine vereinbarte Dauer die Führung inne. Führung definiert sich auch nicht (mehr) über Dominanz, Ego und künstlerische Selbstverwirklichung, sondern darüber, Mitarbeitenden Orientierung zu geben, ihnen zuzuhören und sie bei Ideen, Herausforderungen und Aufgaben zu unterstützen. Eine Führungskraft ist methodisch in der Lage, Entscheidungen herbeizuführen und innerhalb der Organisation klar zu kommunizieren. Sie ist kritikfähig, hat eine Feedbackkultur sowie Fehlerfreundlichkeit etabliert und lebt dies auch vor. Die wichtigsten Kompetenzen sind, sich als Führende*r in einer Kulturinstitution stetig selbst zu reflektieren, zuverlässig zu sein und Handlungsklarheit zu bieten sowie Zusagen zu machen und sich auch daran zu

11 Der Begriff »psychologische Sicherheit« wurde mit der Studie von Amy Edmondson 1999 in der Arbeitswelt relevant. Sie beforschte Teams in einem Krankenhaus und stellte fest, dass sich kreative, leistungsstarke und stabile Teams durch die Offenheit gegenüber Fehlern und eine Atmosphäre der psychologischen Sicherheit auszeichneten. Psychologische Sicherheit heißt nicht immer nur »nett« zueinander sein. Es dürfen auch kritische Perspektiven geäußert werden. Dabei soll aber immer auf einen diskriminierungssensiblen und wertschätzenden Umgang geachtet werden. Jede*r bekommt in Teamsitzungen gleich viel Redeanteil. Das muss nicht in jedem Meeting gleich verteilt sein, aber sich über einen gewissen Zeitraum ausgleichen. Es herrscht ein Klima des sozialen Mitgefühls, das ein gegenseitiges Verständnis erzeugt. Und es herrscht eine hohe soziale Sensibilität vor; die Mitglieder des Teams können sich in die Anderen einfühlen und achten auf deren Bedürfnisse. Fehler werden als Lernfeld gesehen. Lösungen werden gesucht, nicht Schuldige, Neugier und Experimente werden gefördert, individuelle Stärken, Talente und Fähigkeiten werden geschätzt. In einem Team verfügt jede*r über eigene Talente, Perspektiven und Erfahrungen, diese werden erkannt und aktiv gefördert. Der Fokus geht weg von einer defizitären hin zu einer stärkenorientierten Sichtweise auf Menschen (vgl Edmondson 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

halten. Führungskräfte gehen tolerant, diskriminierungssensibel und wertschätzend mit unterschiedlichen Meinungen, Erfahrungen und Perspektiven um und machen es sich zur Aufgabe, Multiperspektivität in der Arbeitspraxis sichtbar zu machen. Das Ego des Einzelnen tritt hinter das Wissen und die Kompetenzen der Vielheit zurück.

Eine Führungskraft definiert sich also nicht mehr als große*r Vordenker*in und Kontrollinstanz (Mikromanagement), sondern als eine Person, die lernt, mit Kolleg*innen in Beziehung zu streten und Impulse zu geben, sodass das Team, dessen Teil sie ist (und nicht an deren Pyramidenspitze sie steht), bestmöglich mit dem Vorhaben weiterkommt und es möglichst zufriedenstellend abschließen kann. Nach Abschluss eines Vorhabens oder einer Kunstproduktion wird entschieden, wer als nächster eine Führungsrolle einnehmen kann oder möchte. Statt eines starren Pyramiden-Organigramms entsteht eine agile Netzwerkstruktur von soziokratischen Kreisen, die in Beziehungen zueinanderstehen.

Entscheidungen werden soziokratisch, im Konsent und anhand von Widerstandsabfragen getroffen statt durch eindimensionale Machtkaskaden und Konsens.[12] Ziel ist es, Entscheidungen so zu treffen, dass sie von möglichst vielen Menschen unterstützt und getragen werden und niemand überstimmt wird: *Is it good enough for now, and safe enough to try?* Dieser Prozess öffnet den Raum, das Ego wie seine Ängste zu überwinden und der Multiperspektivität zu vertrauen. Neue Kunst und neue Kollaborationen entstehen. Der eurozentrische Kunstkanon tritt langsam, aber stetig in den Hintergrund, da Kunst von vielen definiert werden kann und nicht mehr nur von einer *weißen*, akademisch gebildeten Klasse. Manchmal bedarf es im Kontext vieler konkurrierender Egos innerhalb der Kultureinrichtungen vor allem der Bescheidenheit, um Diversität und kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. Der wahre Genius von Institutionen stellt sich ein, wenn Mitarbeitende befähigt werden, über sich hinauszuwachsen und Ergebnisse zu erreichen, die sie alleine nie geschafft hätten.

12 Siehe https://newworkglossar.de/wie-funktionieren-entscheidungen-nach-dem-konsent-prinzip/ (letzter Zugriff am 1.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Common Grounds«: Impulse und Grundlagen für Öffnungen und Zusammenarbeiten in der diversitätssensiblen Kulturarbeit

Die hier im Folgenden aufgeführten neun Impulse können als Orientierungshilfe dienen, innerhalb des Kulturbetriebs eine größere Awareness für die aufgezeigten Probleme zu schaffen. Sie können als kritische Leitlinie verstanden werden, um eigene Projekte und Öffnungsprozesse zu analysieren und zu verbessern. Sie stellen aber lediglich eine Grundlage dar und bedürfen der kontextuellen Adaption und Erweiterung. In diesem Sinne sind sie nicht als Checkliste zu verstehen, die nur Punkt für Punkt abgearbeitet werden muss: Jeder Öffnungsprozess kreiert über den Zeitraum der Öffnung neue Dynamiken, die immer wieder einen Abgleich mit den hier vorgelegten Grundlagen erfordern. Je nachdem, welche Akteur*innen, Institutionen und Initiativen involviert sind, ist es entscheidend zu bedenken, dass Öffnungsprozesse häufig Jahre brauchen bzw. nie abgeschlossen sind. Die erlernten Strukturen und konservierten Formen von Kulturarbeit, die sich über Jahrzehnte, zum Teil Jahrhunderte verfestigt haben, lassen sich nicht von heute auf morgen transformieren, hierzu braucht es Initiative, Zeit und Ressourcen allem voran von den Personen im Betrieb, die diese Privilegien innehaben. Öffnungsprozesse müssen außerdem von professionellen diversitätssensiblen Prozessbegleiter*innen gesteuert werden.

Was müssen Menschen, die in Kultureinrichtungen angestellt sind, beachten, wenn sie Expertise von außen einholen, Expertise von Menschen, die mit Rassismus konfrontiert sind?

1. Faire Bezahlung und Arbeitsbedingungen

Honorare werden sehr ungleich gehandhabt. Professor*innen oder bekannte Persönlichkeiten der weißen Mehrheitsgesellschaft aus Kunst und Kultur (mit ohnehin hohem Einkommen) bekommen für eine Keynote oder einen Auftrag vergleichsweise deutlich mehr Honorar als meist weniger bekannte Expert*innen of Color. Expert*innen of Color werden sogar oft auf Ehrenamtsbasis angefragt und gar nicht vergütet. Dies ist eine Reproduktion der strukturell rassistischen Machtverhältnisse und der vielfach prekären Arbeitssituation von Expert*innen of Color. Dabei bringen sie in der Regel sogar Doppel- oder Mehrfachexpertisen mit: Zur Fachexpertise kommen Migrations- und internationale Erfahrungen sowie Expertisen aus dem und über den Globalen Süden hinzu, was in unserer heutigen digitalisierten und global vernetzten

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Welt wichtig ist und nicht so einfach von Menschen mit einem Migrationsdefizit angeeignet werden kann. Besonders aus einer dekolonialen Perspektive heraus zeigt sich, wie die Dynamiken des Kolonialismus bis in die Gegenwart hinein die Arbeitsteilung und Wertschätzung gegenüber denjenigen bestimmen, die von der imaginierten Norm abweichen, indem sie aus dem Globalen Süden kommen oder als BIPoC positioniert sind. Sie werden in dieser Dynamik wie eine auszuschöpfende Ressource behandelt, die aber keine Zukunft in der Institution haben soll, in die sie vorübergehend hereingebeten werden. Hierzu braucht es eine nachhaltige Verantwortung, die sich auch monetär und beruflich zukunftsorientiert ausdrücken muss.

2. Power Sharing

Etablierten Kulturinstitutionen stehen große Räumlichkeiten mit aufwändiger technischer Ausstattung sowie öffentliche Gelder und der Zugang zu weiteren Förderstrukturen zur Verfügung – das sind wichtige Ressourcen, die auch ohne großen finanziellen Aufwand mit der Zivilgesellschaft und marginalisierten Kulturakteur*innen geteilt werden können. Ihnen kann im Sinne des Power Sharing die Bühne geboten und Technik, Veranstaltungs-Support sowie Öffentlichkeitsarbeit bereitgestellt werden. Im besten Fall ist dies eine Win-Win-Situation für alle, da so Themen- und Zielgruppenerweiterungen ermöglicht werden. Konsequentes Power Sharing bedeutet, dass Ressourcen in Berücksichtigung intersektionaler Ausschlüsse sowie diskriminierungskritisch und diversitätssensibel abgegeben werden. Deshalb sollte dies themenunabhängig ermöglicht und nicht an bestimmte (Teilhabe)Bedingungen geknüpft werden. So können viele verschiedene Standpunkte und Perspektiven gezeigt werden und Kunst oder Objekte neu und vielstimmig eingeordnet werden. Es wird neues Wissen generiert.

3. Stetige Reflexion des Kunst- und Kulturbegriffs

Kultur- und Kunstinstitutionen vertreten überwiegend eine eurozentristische und bildungsbürgerliche Perspektive auf Kunst und Kultur. Häufig liegt dem eine intransparente festgeschriebene Perspektive zugrunde, die aufgrund patriarchaler und historisch gewachsener, z.T. kolonialer Machtverhältnisse reproduziert wird. Die Prägung dieser Begriffe obliegt dabei überwiegend der weißen Mehrheitsgesellschaft. Daher sollten Kulturinstitutionen regelmäßig folgende Fragen reflektieren: Welches Verständnis von Kunst und Kultur liegt

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unserer Arbeit zugrunde? Wen schließen wir damit aus? Wer darf die Kunst in unserem Haus machen? Wer definiert damit Kultur? Was ist »gute« Kunst? Die Ergebnisse werden dann transparent und für die Gesellschaft zugänglich gemacht. Aufgrund kolonialer Kontinuitäten ist das Kunstverständnis verzerrt. Wenn die Kunst nicht-*weißer* Menschen und von Nicht-Akademiker*innen in den Kulturbetrieben gezeigt wird, sollte dies nachhaltig praktiziert werden mit der Intention, den Kunst- und Kulturbegriff zu diversifizieren und den etablierten Kanon zu transformieren.

4. Neue Förderstrategien und Empowerment

Auch die derzeitigen kommunalen, landes- und bundesweiten Fördermittel für Kunst und Kultur sollten auf eine Nachhaltigkeit der Diversifizierung des Kanons und der Anwendung verschiedener Kunstsparten hin ausgerichtet werden, sodass die Auseinandersetzung nicht oberflächlich bleibt. Dazu bedarf es einer grundlegenden Öffnung der Förderkriterien in Ämtern, Ministerien und Stiftungen, damit insbesondere Bewerbungen strukturell benachteiligter Initiativen und Migrant*innenselbstorganisationen eine Chance auf Teilhabe haben.[13] Alleine die (Selbst-)Bezeichnung einer Organisation regelt, ob eine Organisation für eine Förderung zugelassen ist oder nicht. Anträge von Migrant*innenselbstorganisationen landen oft in der Abteilung für Integration oder die sogenannte »Interkultur«. Die verlangte Kofinanzierung ist meist sehr hoch und stellt damit eine weitere Barriere da. Es fehlen öffentliche Mittel für Barrierefreiheit, Konzeptions- und Strategiearbeit und für langfristige Öffnungsprozesse. Zudem fehlen nachhaltig finanzierte Empowerment-Strategien und -Angebote für Künstler*innen mit Diskriminierungserfahrungen. Es wäre sehr wichtig, die Vergabe der öffentlichen Mittel an Diversity-Strategien zu knüpfen und von einer divers besetzten Bürger*innen-Jury auswählen zu lassen.

5. Reflexion der eigenen Positionierung und *weißer* Privilegien

> »Wenn du deine Kamera hast und liebst es damit umzugehen, bist du Fotograf*in. Wenn du Stifte hast und du schaffst es, wirklich schöne Momen-

13 Der Empowerment-Kompass von Diversity Arts Culture Berlin kann als Tool für eine Verwaltung oder Stiftung im Öffnungsprozess dienen; siehe: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/empowerment-kompass (letzter Zugriff am 1.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te einzufangen, dann bist du einfach Künstler*in. Die Mehrheit der Menschen, die künstlerisch und kulturproduktiv sind, haben das nicht studiert. Ein Kunststudium ist ein Privileg […]. Kunst ist aber auch eine Ausdrucksform und nicht nur eine Disziplin.«

Was Farina Görmar hier beschreibt, zeigt den bewussten Umgang mit Selbstpositionierungen und ihrer Anerkennung. Um dies zu ermöglichen, bedarf es einer bewussten Reflexion des un/sichtbaren Kunst- und Kulturbegriffs und wie dieser durch die Dominanz der weißen Mehrheitsgesellschaft geprägt und historisch gewachsen ist. Die unterschiedlich verteilten Privilegien spielen im Kulturbetrieb eine zentrale Rolle und sollten daher kontinuierlich reflektiert werden. Viele Menschen sind sich ihrer Privilegien, und wie sie diese nicht egozentriert, sondern gesellschaftlich nutzen können, nicht bewusst. Hier bedarf es gerade für Personen in Führungspositionen verpflichtende Anti-Bias- und Critical Whiteness-Trainings, die auch eine emotionale Auseinandersetzung mit dem Thema Privilegien ermöglichen. Zu einer ersten Sensibilisierung können Privilegien-Checks für Menschen, die in Kulturinstitutionen tätig sind, eingeführt werden.[14]

6. Beschwerdemanagement

Menschen sind nicht Opfer, sondern sie werden in ihrer Partizipation, in ihrer sozioökonomischen und kulturellen Teilhabe aktiv behindert, in dem sie mit Rassismus und intersektionaler Diskriminierung konfrontiert werden – auch im Kulturbetrieb. Die notwendige Konsequenz und Haltung sollte sein, dass diskriminierende Vorfälle anerkannt, dokumentiert und mit der dafür erforderlichen Fach- und Erfahrungsexpertise bearbeitet werden. Die Realität ist aber, dass in aller Regel ein etabliertes Beschwerdemanagement in der Struktur der Kulturinstitutionen und -verwaltungen fehlt und zum Teil sogar aktiv verhindert wird. Kunst- und Kulturinstitutionen müssen aber einen sogenannten Code of Conduct für ein internes und externes Beschwerdemanagement haben. Damit Konflikte und Rassismusfälle nicht ignoriert werden, braucht es hier einen klaren Ablaufplan. Die zahlreichen Vorfälle im Kunst-

14 Ein Beispiel für einen Privilegien-Check mit Anleitung und Download bietet das Praxis- und Forschungsportal Intersektionalität an: http://portal-intersektionalitaet.de/fileadmin/Privilegientest.pdf (letzter Zugriff am 1.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Kulturbetrieb machen es darüber hinaus nötig, dass unabhängige Antidiskriminierungsstellen aufgebaut werden, die mit genügend Ressourcen ausgestattet sind, um in einzelnen Fällen intervenieren und Betroffene durch langwierige Prozesse begleiten zu können.

7. Kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kulturinstitution

Viele Kulturinstitutionen agierten bereits in der Kolonialzeit und/oder während des Nationalsozialismus. Sie dienten auch der Identitätsbildung der deutschen Nation in Abgrenzung zu »den Anderen«. Das hat Auswirkungen auf gegenwärtige Arbeitsweisen, Wording, Haltungen und das Verständnis von Kunst, das der Einrichtung zugrunde liegt. Ein transparenter Umgang sowie die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und der Verflechtungen mit Unrechtsregimen erhöht das Vertrauen in die Kultureinrichtung und zeigt die Übernahme von Verantwortung für gegenwärtiges Arbeiten. Diese Aufarbeitung, besonders die der kolonialen Kontinuität, und die notwendigen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, stehen in der Mehrheit der Kulturinstitutionen noch an – besonders, wenn sie mit Kulturakteur*innen aus dem Globalen Süden zusammenarbeiten.

8. Fortbildungen und Organisationsentwicklung

Die etablierten Kulturinstitutionen stehen vor sehr tiefgehenden Veränderungsprozessen, wenn sie den Anschluss an die bereits veränderte und komplexer gewordene Gesellschaft nicht noch mehr verlieren und zukunftsfähig werden möchten. Es braucht Workshops zur Sensibilisierung für Machtungleichheitsverhältnisse wie Klassismus, für die Diversität der Gesellschaft und für Barrieren, die Menschen aktiv ausschließen (vgl. Seeck und Theißl 2020). Die daraus folgenden Veränderungs- und Öffnungsprozesse müssen von diversitätssensiblen Organisationsentwickler*innen professionell und langfristig begleitet werden, denn es geht um das Fundament des Kulturbetriebs: die Frage, was eine Kulturinstitution in der Zukunft sein wird und wem sie gehört.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

9. Care-Dynamiken des Kunst- und Kulturbetriebes etablieren

Mit Care-Dynamiken beschreiben wir im weitesten Sinne die Fürsorge, die eine Institution mitbringen muss, um Diversität etablieren zu können. Dabei geht es darum, im Blick zu behalten, wie die Arbeitsdynamiken zwischen Menschen, die von Diskriminierung betroffen sind, und privilegierten Menschen gestaltet werden. Die Beschreibungen des un/sichtbaren Kunst- und Kulturbegriffs haben deutlich gemacht, wie diese durch die weiße Mehrheitsgesellschaft geprägt werden und davon abweichende Positionen und Verständnisse sich erst ihren Raum erkämpfen müssen. Hier bedarf es auch einer bewussten Form von Fürsorgearbeit, die von der weißen Mehrheitsgesellschaft getragen wird, und einer Initiative, welche die Mehrarbeit von Menschen mit Diskriminierungserfahrungen und BIPoC auf emotionaler Ebene mitbedenkt. Die Aufweichung der festgeschriebenen Kanons macht so ein chancengleicheres Verständnis von Kunst und Kultur möglich, bei dem nicht-weiße Menschen nicht erst dafür kämpfen müssen, dass ihre Arbeit als Teil der etablierten Kunst- und Kulturinstitutionen wahrgenommen und akzeptiert wird. Kunst und Kultur kann verletzen und kann ausgrenzen, zum Beispiel, wenn Sexismus und Rassismus auf der Bühne reproduziert werden oder Geschichte eindimensional, ohne persönlichen Bezug zur Diversität der Menschen oder ohne das Bewusstsein der Reproduktion kolonialer Kontinuitäten erzählt wird. Kunst kann aber auch Menschen teilhaben lassen und ein Mittel der Expression, des Auslebens, des Ausprobierens und der Identitätsfindung sein. Kunst kann ein Tool der Heilung sein für Menschen mit Diskriminierungs- und Fluchterfahrungen. Diesen Möglichkeitsraum des Kreativ-Seins sollten Kulturinstitutionen für Menschen eröffnen.

Literatur

Ahmed, Sara. 2007. »A Phenomenology of Whiteness«. *Feminist Theory* 8 (2): 149–68.

Ahmed, Sara. 2018. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life.* Durham: Duke University Press.

Auma, Maisha M. 2021. *Rassismus: Eine Definition für die Alltagspraxis.* Herausgegeben von Regionale Arbeitsstelle für Bildung, Integration und Demokratie (RAA) e.V.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auma, Maisha M. 2022. Vorwort. In: *Rassismus in Institutionen und Alltag der Sozialen Arbeit: ein Theorie-Praxis-Dialog*. Herausgegeben von Birgül Demirtaş, Adelheid Schmitz, und Constantin Wagner, 7–8. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Doharty, Nadena, Manuel Madriaga, und Remi Joseph-Salisbury. 2021. »The University Went to ›Decolonise‹ and All They Brought Back Was Lousy Diversity Double-Speak! Critical Race Counter-Stories from Faculty of Colour in ›Decolonial‹ Times«. *Educational Philosophy and Theory* 53 (3): 233–44.

Edmondson, Amy. 2020. *Die angstfreie Organisation. Wie Sie psychologische Sicherheit am Arbeitsplatz für mehr Entwicklung, Lernen und Innovation schaffen*. München: Vahlen.

Eggers, Maureen Maisha, Grada Kilomba, Peggy Piesche, und Susan Arndt, Hg. 2020. Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast.

Feldman, Hannah. 2014. *From a Nation Torn – Decolonizing Art and Representation in France, 1945–1962*. Durham: Duke University Press.

Hall, Stuart, Jessica Evans and Sean Nixon, Hg. 2013. *Representation Second Edition*. Los Angeles: Sage.

hooks, bell. 2020: *Die Bedeutung von Klasse*, Münster: Unrast.

Jaspers, Lisa, Naomi Ryland und Silvie Horch. 2022. *Unlearn Patriarchy*, Berlin: Ullstein.

Königswieser, Roswita und Martin Hillebrand. 2019. *Einführung in die systemische Organisationsberatung*. Heidelberg: Carl-Auer Verlag.

Laloux, Frederic. 2015. *Reinventing Organizations. Ein Leitfaden zur Gestaltung sinnstiftender Formen der Zusammenarbeit.* München: Vahlen.

Prasad, Nivedita. 2020. »Rassismus als Realität in akademischen Bildungsinstitutionen«. In *Reflect Racism. Anmerkungen für eine rassismuskritische Praxis.*, herausgegeben von Tuan Tran und Hubert Steiner, 153–66. Münster: Unrast.

Roig, Emilia. 2021. *Why We Matter. Das Ende der Unterdrückung*. Berlin: Aufbau Verlag

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. London: Routledge.

Schofield Clark, Lynn. 2007. »Why Study Popular Culture? Or How to Build a Case for Your Thesis in a Religious Studies or Theology Department«. In *Between Sacred and Profane Researching Religion and Popular Culture*, herausgegeben von Gordon Lynch, 5–20. London; New York: I.B. Tauris.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sequeira, Dileta Fernandes. 2015. *Gefangen in der Gesellschaft – Alltagsrassismus in Deutschland: rassismuskritisches Denken und Handeln in der Psychologie*. Marburg: Tectum.

Sequeira, Dileta Fernandes. 2020. »Rassismus als weltsystemisches Problem -kritische Betrachtungen aus der Psychologie«. In *Reflect Racism. Anmerkungen für eine rassismuskritische Praxis.*, herausgegeben von Tuan Tran und Hubert Steiner, 167-80. Münster: Unrast.

Seeck, Francis und Brigitte Theißl. 2020. *Solidarisch gegen Klassismus. Organisieren, intervenieren, umverteilen*. Münster: Unrast.

Sharifi, Azadeh, und Lisa Skwirblies, Hg. 2022. *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial: eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript.

Simon, Fritz B. 2021. *Einführung in die systemische Organisationstheorie*. Heidelberg: Carl-Auer Verlag.

Tißberger, Martina. 2017. *Critical Whiteness: Zur Psychologie hegemonialer Selbstreflexion an der Intersektion von Rassismus und Gender*. Wiesbaden: Springer.

Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.

Witting, Sonja, Markus Brand und Rainer Krumm. 2020. *Werte messen. Change erfolgreich gestalten. 21 Praxisbeispiele mit den 9 Levels of Value Systems*. Offenbach: Gabal.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kunst- und Kulturinstitutionen in der polarisierten Stadt

Projekteinblicke

Heike Greschke und Lukas Schmitz[1]

Einleitung

Dresden ist weithin bekannt als »Kunst- und Kulturstadt« mit einem vielfältigen Angebot an Museen und Theatern, das viele Gäste in die Stadt lockt. Seit 2014 ist Dresden allerdings auch und vor allem durch die rechts-nationalistische PEGIDA (»Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes«) medial in Erscheinung getreten, welche die historische Kulisse Dresdens für ihre montäglichen »Spaziergänge« funktionalisierte. Die weltweite Aufmerksamkeit für die fremdenfeindlichen Parolen von PEGIDA kollidierte mit dem Anspruch, eine Kunst- und Kulturstadt zu sein, und forderte die städtischen Kultureinrichtungen auf, sich zu diesen Ereignissen zu verhalten. Wie und nach welchen Maßgaben diese Auseinandersetzung geschah, stand im Fokus des Forschungsprojektes »KupoS – Kunst und Kultur in der polarisierten Stadt«, das 2018 und 2019 an der TU Dresden durchgeführt wurde.[2] Der vorliegende Beitrag geht auf Grundlage einiger Projektergebnisse der Frage nach, inwiefern sich eine Polarisierungsdynamik auf das kulturelle Feld in Dresden

1 Heike Greschke ist Professorin für Mediensoziologie an der Universität Bielefeld. Lukas Schmitz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Technischen Universität Dresden.

2 Das Projekt »KupoS – Kunst und Kultur in der polarisierten Stadt. Dresdner Kultureinrichtungen als Vermittelnde zwischen ›Diversität‹ und ›Ethnopluralismus‹?« (2018–2019) unter der Leitung von Prof. Heike Greschke wurde finanziert vom Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus und war angesiedelt am Zentrum für Integrationsstudien der TU Dresden (zu den Projektergebnissen siehe Greschke et al. 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ausgewirkt hat. Dafür wird zunächst eine Kontextualisierung der ›polarisierten Stadt‹ Dresden vorgenommen, indem Hintergründe und Auslöser dieser ›Polarisierung‹ in den Blick genommen werden. Daraufhin wird der Projektablauf einschließlich der methodischen Zugänge und Herausforderungen skizziert. Zudem wird der Polarisierungsbegriff definitorisch näher bestimmt, um die beschriebenen Kontexte theoretisch besser einordnen zu können, bevor zentrale Beobachtungen des Projekts Aufschlüsse über die Kulturarbeit in einer ›polarisierten Stadt‹ geben und abschließend ein Fazit gezogen wird.

Das ›polarisierte‹ Dresden

Im Herbst 2014 fand in Dresden die erste PEGIDA-Demonstration statt. Unter dem Titel »Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes« fanden sich zunächst einige hundert, in der Folge aber schnell einige tausend Demonstrant:innen zusammen, um jeden Montag – als Referenz zu den Montagsdemonstrationen im Vorfeld der »Friedlichen Revolution« im Jahr 1989 inszeniert – in den Abendstunden in der Dresdner Innenstadt ihre Sorge vor »kultureller Überfremdung« kundzutun. Das Aufkommen von PEGIDA rief ein sehr breites mediales Echo hervor und sorgte für Diskussionen, wie diese Geschehnisse einzuordnen und zu bewerten seien. Ging es PEGIDA zunächst darum, vor der Gefahr einer islamischen »Überfremdung« Europas zu warnen, erweiterte sich der Fokus insbesondere um Motive der Globalisierungs- und Elitenkritik und fand schnell Anschluss an etablierte Gruppierungen aus dem rechten Milieu. Insbesondere der islamfeindliche und zuwanderungskritische Impetus der Forderungen PEGIDAs riefen bereits nach zwei Wochen Gegenproteste im Zeichen der »Weltoffenheit« hervor, am 8.12.2014 fand eine erste größere Gegendemonstration statt, an der beinahe 10.000 Demonstrant:innen teilnahmen.

Die Auseinandersetzung mit PEGIDA und ihren Forderungen nahm im politischen wie alltäglichen Gespräch ebenso wie im medialen Bild Dresdens einen breiten Raum ein. Politische Positionierungen zu den Ereignissen wurden so nahezu unvermeidlich und unterlagen gleichzeitig einem starken Bewertungsdruck. Darüber hinaus traten tieferliegende Themenkomplexe zutage, die mit dem Erfolg der Bewegung verbunden sind und erst in ihrer Skandalisierung sichtbar und bearbeitbar wurden (dazu unten mehr). Gleichwohl ist dies kaum PEGIDA selbst zuzuschreiben, erschöpfte sich der Protest insbesondere zu Beginn doch in diffusen Parolen gegen Zuwanderung

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Vielfalt. Vor allem die mediale Auseinandersetzung führte dann aber zu einem starken Fokus auf der Suche nach den Ursachen der Proteste, die bis heute anhält. Eine in diesem Zusammenhang vertretene These sah in PEGIDA einen Katalysator für die Äußerung tieferliegender Probleme, die bis heute in Gesellschaft, Wissenschaft und Politik nicht ausreichend aufgearbeitet seien (vgl. Patzelt/Klose 2016). Die Diskussion um PEGIDA, deren Teilnehmer sich nicht allein aus der Stadtöffentlichkeit, sondern zu großen Teilen auch aus den umgebenden ländlichen Regionen rekrutierte, wurde so häufig zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der DDR, insbesondere den Schwierigkeiten in der Systemtransformation in Ostdeutschland nach 1990. Die Umbruchserfahrungen und ihre politischen und wirtschaftlichen Folgen übersetzten sich in unzählige Geschichten individueller und kollektiver Herabsetzung, die zuerst Scham und später zunehmend Wut auch in den Folgegenerationen hervorrief, für die PEGIDA als geeignetes Ventil erschien. Verstetigte Strukturprobleme in den neuen Bundesländern führten in der Folge zu weiteren Verwerfungen. Es ist wenig überraschend, dass vor dem Hintergrund der beschriebenen Schwierigkeiten die einerseits notwendige Systemtransformation nach 1990 andererseits sehr häufig auch als Geschichte struktureller Benachteiligung gelesen wird.

Es ist festzuhalten, dass der Beitritt der neuen Bundesländer zum Geltungsbereich des Grundgesetzes zu wirtschaftlichen und politischen Spannungen geführt hat, die bis heute nicht wirklich aufgelöst werden konnten. Insbesondere biographische Brüche infolge der Transformationsdynamik führten zu kritischen Perspektiven auf die Wiedervereinigung, die sich mit dem Begriff der »Erwartungsenttäuschung« gut greifen lassen.[3] Zugleich sind diese Dimensionen eingebettet in fortschreitende Prozesse, die eine differenzierte Perspektivierung nötig machen: Für viele eröffnete die Systemangleichung neue Lebenschancen und der schwierigen wirtschaftlichen Lage in vielen ländlichen Regionen steht eine überwiegend positive Entwicklung in den städtischen Ballungszentren gegenüber. Dies führt zu ambivalenten Bewertungen, zeigten sich in der Transformation doch Geschichten des Erfolgs ebenso wie solche des Scheiterns (siehe Lühmann 2021 für eine differenzierte Darstellung der Transformationsphase in Ostdeutschland). In Dresden führte die Menschen eine Unzufriedenheit auf die Straßen, die sich

3 Der Begriff der »Erwartungsenttäuschung« wird von Michael Lühmann im Anschluss an Alexander Leistner verwendet, um »den ostdeutschen Anteil an der Transformationsdepression« zu verdeutlichen (Lühmann 2021: 280).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zunächst in einem Protest gegen eine vermeintliche Gefährdung des Eigenen durch Migration äußerte, in der Folge aber um Narrative anreicherte, welche die Motive des Protests um die Reservoirs der beschriebenen Unzufriedenheit erweiterte. Die montäglichen Demonstrationen führten zu Gräben zwischen Befürworter:innen und Gegnerinnen PEGIDAs innerhalb der Stadtgesellschaft, welche diese intensiv herausforderten, weil sie das öffentliche Bild der Stadt lange prägten.

Wo viel gestritten wird, ist der Wunsch nach moderierender Einordnung nicht fern.[4] Welche Rolle Kulturinstitutionen in einer ›polarisierten‹, geradezu gespaltenen Stadt spielen können, war deshalb die zentrale Fragestellung des KupoS-Projektes. Im folgenden Abschnitt werden die Fragestellungen und methodischen Ansätze des Projekts skizziert, bevor im Anschluss eine theoretische Einordnung von Polarisierungsprozessen erfolgt.

KupoS – Forschen in der polarisierten Stadt

Das Forschungsprojekt »KupoS – Kunst und Kultur in der polarisierten Stadt: Kulturinstitutionen als Vermittelnde zwischen ›Diversität‹ und ›Ethnopluralismus‹?«, das sich damit beschäftigen sollte, wie die Kunst- und Kulturlandschaft Dresdens auf die ›polarisierte‹ Stadtlandschaft reagiert und welche Auswirkungen die Polarisierungsdynamik auf ihre kulturelle Arbeit zeitigt, traf also auf ein höchst affiziertes Forschungsfeld. Im Zuge des Projekts, das den Untersuchungszeitraum von 2014 bis 2017 in den Blick nahm, versuchten wir, einen Überblick über die überaus vielfältige und lebhafte Kulturlandschaft Dresdens zu gewinnen und über einen breiten methodischen Zugang – u.a. den Besuch von Diskussionsveranstaltungen und Gesprächsrunden, Ausstellungen, Netzwerktreffen und das Führen von Interviews – nachzuvollziehen, welche Dynamiken in der Dresdner Kulturlandschaft vor dem Hintergrund der als polarisierend wahrgenommen Ereignisse einsetzten. Insbesondere fragte das Projekt nach der Rolle und

4 Um den Konflikt zu moderieren, wurden zahlreiche Gelegenheiten zum politischen Gespräch geschaffen, siehe dazu unter anderem die (umstrittene) Initiative von Frank Richter in seiner damaligen Funktion als Leiter des Sächsischen Landeszentrale für politische Bildung (dazu: Florian Gathmann: »Der Pegida-Versteher«, *Spiegel Online*, 21.1.2015; https://www.spiegel.de/politik/deutschland/dresdner-theologe-frank-richter-der-pegida-versteher-a-1013994.html; zuletzt aufgerufen am 21.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dem (sich verändernden) Selbstverständnis von Kultureinrichtungen im gesellschaftlichen Verständigungsprozess sowie nach den Bedingungen und Grenzen von gesellschaftlichen Positionierungen und deren Effekten für den sozialen Zusammenhalt innerhalb der Stadtgesellschaft in Dresden.

Zum einen interessierte also die Frage, inwieweit Kulturinstitutionen der Stadt Dresden mit ihrer Veranstaltungspraxis auf die PEGIDA-Demonstrationen reagierten, zum anderen ging es um die wechselseitige Beeinflussung künstlerisch-kultureller Produktionen und konkurrierender Diskurspositionen, die sich im Zuge der PEGIDA-Demonstrationen innerhalb der Stadtgesellschaft entwickelten.

Das Projekt teilte sich dabei in zwei Arbeitspakete: Erstens wurde die künstlerisch-kulturelle Vermittlungsarbeit im Zeitraum 2014 bis 2017 in den Blick genommen, um festzustellen, inwiefern sich gesellschaftspolitische Dynamiken in der (Neu-)Positionierung von Kunst-und Kulturinstitutionen widerspiegelten. Dafür wurden zunächst Akteur:innen und Formate identifiziert, die sich für eine eingehendere Untersuchung eigneten. Anschließend wurden verschiedene Datentypen wie Zeitungsartikel, Webauftritte, Veranstaltungskataloge und Videomaterial ausgewertet. Dieses Material wurde aus verschiedenen methodischen Perspektiven heraus befragt, in wissenschaftlichen Interpretationsgruppen analysiert und mit Fachpublikum und Praxispartner:innen diskutiert. Diese Sammlung ergänzten insgesamt zwölf Besuche im Feld – Vernetzungstreffen von Kulturinstitutionen, Besuche von Podiumsdiskussionen, Kulturvermittlungsangebote, Museumsführungen – und acht leitfadengestützte Interviews mit ausgewählten Repräsentant:innen des künstlerisch-kulturellen Feldes in Dresden.

Um einen diachronen Vergleich von Netzwerken und Veranstaltungsformaten zu ermöglichen, wurden zudem zwei wiederkehrende gesellschaftspolitische Veranstaltungsreihen teilnehmend beobachtet, an denen eine Vielzahl an Kulturinstitutionen aktiv beteiligt waren: Dies waren einerseits die Veranstaltungen zum »13. Februar«, das Datum der Bombardierung Dresdens im Jahr 1945, das in der Stadt eine hohe erinnerungspolitische und narrative Bedeutung aufweist, zugleich aber von Beginn an auch Anlass kontroverser städtischer Aushandlungen gewesen ist (Rehberg, 2005). Andererseits interessierten wir uns für die »Interkulturellen Tage«, eine Adaption des jährlich wiederkehrenden bundesweiten Veranstaltungsformats »Interkulturelle Woche«, die seit 1990 jährlich in Dresden stattfindet. Zusätzlich wurden im Untersuchungszeitraum neu aufkommende Veranstaltungsformate erfasst, die erkennbar auf das Aufkommen von PEGIDA reagierten. Diese Veran-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

staltungsformate untersuchten wir als Orte der Kooperation verschiedener Kunst- und Kulturinstitutionen mittels soziologischer Netzwerkanalyse auf ihre Akteurskonstellationen (Jansen 2006). Dabei erhofften wir uns Hinweise auf mögliche Polarisierungen, die sich in neuen Koalitionsbildungen sowie Ein- und Ausschlüssen in verschiedenen Netzwerkstrukturen zeigen könnten. Über den breiten Zuschnitt und die anlassgebundene Engführung versuchten wir, der Vielfältigkeit und Komplexität der Dresdner Kulturlandschaft gerecht zu werden sowie über den Fokus auf spezifische Formate die prozessualen Auswirkungen von Polarisierung auf das Feld auszuloten.

Im selben Erhebungszeitraum begleitete das Projekt eine Ausstellung des Deutschen Hygiene Museums Dresden mit dem Titel »Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen« (Mai 2018 bis Januar 2019), die als Beispiel für die Voraussetzungen, Potenziale und Grenzen der (Wissens-)Vermittlung von Kunst- und Kulturinstitutionen zu einem potenziell konflikthaften Thema diente. Es wurde die Kuratierung der Ausstellung in den Blick genommen, die Umsetzung begleitet und beobachtet sowie ein zentrales Augenmerk auf die Rezeption gelegt. Insbesondere die Besucher:innenbücher als »Orte öffentlicher Meinungsäußerungen« (vgl. Macdonald 2005) erwiesen sich als fruchtbare Datengrundlage für ein Verständnis darüber, auf welche Weise sich soziale Polarisierungen in spezifischen Sichtweisen kommunikativ realisieren.

Nicht zuletzt, weil die Polarisierungsdynamik in Dresden kulturelle Akteur:innen unter massiven Druck setzte und eine spürbare Unsicherheit über einen produktiven Umgang mit konflikthaften Themen herrschte, wollten wir die Ergebnisse unserer Forschung wiederum in das Feld zurücktragen. Dafür haben wir am Ende der Projektlaufzeit im Mai 2019 in einem Transferworkshop unsere wichtigsten Erkenntnisse zur Veranstaltungspraxis kultureller Akteur:innen in Thesen gebündelt und mit den Feldteilnehmer:innen diskutiert. Dabei sollte dem »dualen Imperativ« von Forschung (Jacobsen/Landau 2003) Rechnung getragen werden, akademische Erkenntnisse mit dem beforschten Feld kommunikativ zu validieren.

Polarisierung als Begriff

Zwar ist in der Beschreibung von konfliktbeladenen Situationen und der Thematisierung von Ungleichheiten, auch in ihrer Transformation, schnell von polarisierten Verhältnissen die Rede, häufig erscheint diese Feststellung je-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

doch eher als Versuch, komplexe Gemengelagen auf ihre Fluchtpunkte hin zu reduzieren. Eine wirkliche Auseinandersetzung über die Situation in Dresden kann freilich bei der Diagnose, dass eine Spannung zwischen zwei Polen bestünde, nicht stehenbleiben. Im Gegenteil: insbesondere, wie sich die Dynamik zwischen den ›Polen‹ gestaltet, verspricht differenziertere Einsichten in den Untersuchungsgegenstand. Dafür wird an dieser Stelle der Begriff der Polarisierung theoretisch näher bestimmt.

Das KupoS-Projekt ging von Polarisierung als einem ›sensitizing concept‹ (Blumer 1954) aus, das als theoretische Heuristik die Perspektive für Zusammenhänge sozialer Dynamik und bestimmter Perspektiven auf Gesellschaft weiten sollte. Dabei bot sich der Polarisierungsbegriff zunächst aufgrund seiner Prominenz im gesellschaftlichen Diskurs an, konnte aber mit Karl Mannheims Begriff der *Polarisation* theoretisch unterfüttert werden, der darin höchst aufschlussreich wissenssoziologische Perspektiven mit sozialen Dynamiken verband, die auch heute noch eine produktive Perspektivierung ermöglichen. Ausgehend von »Konkurrenz« als genuin sozialer Beziehung zwischen Parteien mit der gleichen Zielsetzung, nämlich der öffentlichen Auslegungs- und Deutungsmacht des ›Seins‹, beschreibt Mannheim Polarisation als eine gesellschaftliche Dynamik der stetigen Veränderung und Neuordnung. Mannheim versteht unter Gesellschaft eine prozessuale Aushandlung der Deutung sozialer Wirklichkeit, die sich an Macht- und Geltungsansprüchen konkurrierender Interessengruppen orientiert. Die Konkurrenz im Falle gesellschaftspolitischer Fragen formuliert er als »Kampf um den Besitz der richtigen (sozialen) Sicht« (Mannheim 1929: 45). Im Moment einer Polarisierung verbinden sich vereinzelte, eigentlich konkurrierende Parteien, um ihre diskursive Macht zu bündeln und entsprechend sichtbar werden zu lassen. Nach Mannheim findet so eine Verbindung einzelner, vormals vielstimmiger und konkurrierender Positionen der Weltdeutungen zu einem polarisierten Kampf statt, in dem sich nunmehr zwei Lager im Kampf um die richtige soziale Sicht gegenüberstehen. Dabei ist die ›richtige soziale Sicht‹ nicht als absoluter Wert zu verstehen, sondern vielmehr als Ausdruck verschieden motivierter Gegenwartsdeutungen – welches Wissen dafür herangezogen werden kann oder welche Perspektive auf Veränderung vorherrscht, hängt mit anderen Worten direkt von der Verortung des oder der Einzelnen in dieser Polarisierungsdynamik ab. Die Ausprägung der Konkurrenzen ist demnach verwoben mit sozialstrukturellen, materialisierten Lagen. Mannheim stellt heraus, dass sich das Ergebnis des Denkens nicht aus einer Gesetzmäßigkeit des Geistigen ergibt, sondern vom Subjekt und seiner Eingebundenheit in

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

soziale Zusammenhänge hervorgebracht wird. Erkenntnisse – im Sinne einer Vernetzungsleistung – sind stets abhängig von der Eingebundenheit in bestimmte soziale Strukturen und weisen somit eine ›Seinsrelativität‹ auf. In unserem Projekt ging es freilich nicht darum, tatsächliche sozioökonomische Polaritäten zu evaluieren, vielmehr interessierten uns die Narrative und Semantiken der kommunikativen Repräsentanz dieser Dynamiken, die eben auch und insbesondere im künstlerisch-kulturellen Feld Dresdens sichtbar wurden. Im folgenden Abschnitt wird erläutert, welche Auswirkungen der Polarisierungsprozesse im Untersuchungszeitraum in Dresden im kulturellen Feld empirisch beobachtbar waren.

Der ›Sog der Polarisierung‹

Die oben beschriebene, spannungsgeladene Atmosphäre innerhalb der Stadtgesellschaft Dresdens sorgte für eine Dynamik der Ein- und Zuordnung, die hier als ›Polarisierungssog‹ beschrieben werden soll. Dafür ist zunächst festzuhalten, dass in einer Polarisierungsdynamik die Notwendigkeit zur Positionierung zu bestimmten Sachverhalten steigt, da sowohl Individuen als auch Institutionen durch den sozialen Druck, der von den Polarisierungsanlässen ausgeht, herausgefordert werden, sich zur politischen Gemengelage zu verhalten. Dies gilt insbesondere, wenn die Polarisierung nicht auf bestimmte diskursive Bereiche beschränkt bleibt, sondern in Kontexten kommunikativ sichtbar wird, in denen die Aushandlung politischer Inhalte vordergründig keine Rolle spielt. So erhält die polarisierende Diskursdynamik omnipräsente Relevanz und politisiert auch Räume der Alltagskommunikation. In Dresden wurde die PEGIDA-Bewegung aufgrund ihrer Sichtbarkeit und des hohen Zulaufs sowie der fremdenfeindlichen thematischen Setzung schnell zum polarisierenden Gesprächsthema, in dem bis in den familiären Bereich hinein Fronten der Zugehörigkeit verhandelt wurden (Demuth 2016: 7). Zunächst bildeten sich innerhalb der Stadtgesellschaft Lager heraus, die gegensätzliche Perspektiven auf das Geschehen konzentrierten. Dabei wurden heterogene Einstellungsmuster kollektiviert und eine ›neutrale‹ Perspektive erschwert, da eine ausbleibende Positionierung für die eine Perspektive zugleich als Parteinahme für die entgegengesetzte Perspektive gelesen werden konnte. Durch das Übergreifen der Lagerbildung auf Felder, die nur bedingt ihre Aufgabe in der Aushandlung politischer Differenzen sehen, werden diese gezwungen, ihre politischen Voraussetzungen zu reflektieren, zu argumentieren oder erst erheben zu müssen, z.B. durch die Orientierung an gesellschaftlichen Normen, insti-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tutionellen Leitbildern oder einem Willensbildungsprozess, beispielsweise innerhalb von Institutionen, die im Anschluss zu einer – wie auch immer gearteten – Positionierung führt.

Diese Logik der Zwangspositionierung hatte in unserem empirischen Fall massive Konsequenzen für das kulturelle Feld: Zum einen wurden Kulturinstitutionen herausgefordert, sich zu den Polarisierungsprozessen als solchen zu verhalten – nicht zuletzt, weil Teile der Dresdner Kulturinstitutionen als historische Kulisse für die PEGIDA-Demonstrationen dienten und allein dadurch schon unter Positionierungsdruck gerieten. Zum anderen wurden Institutionen von Akteuren des kulturellen Felds mit einem Vermittlungsauftrag zu Repräsentanten einer bestimmten sozialen Sicht, die sich in der Polarisierungsdynamik klar zu positionieren hatten. Auch unser Projekt selbst wurde in diesen ›Polarisierungssog‹ gezogen, indem wir in der Datenerhebung als Vertreter:innen eines akademischen Zusammenhangs häufig einer spezifischen Perspektive zugeordnet wurden. Insbesondere beim Führen von Interviews war durchgehend zu beobachten, wie die Gesprächspartner:innen entweder tunlichst vermieden sich zur Dynamik zu äußern, um nicht öffentlich wirksam und damit angreifbar zu werden, oder die interviewende Person stark fremdpositionierten (»*Gehören Sie zu denen, die auch immer nur das herausfinden wollen, was sie schon wissen?*«).[5] Es lässt sich also konstatieren, dass Polarisierungsprozesse Dynamiken der Zuordnung in Gang setzen, die sich verselbstständigen und so den Polarisierungsprozess verstetigen: Über einen massiven Positionierungsdruck wird eine Nicht-Positionierung verunmöglicht und die Polarisierung vorangetrieben.

Polarisierung als Stimulator für das kulturelle Feld

Gleichwohl bringt der beschriebene Polarisierungssog nicht nur Abgrenzungen und Lagerbildungen hervor, sondern führt auch zu Dynamiken der Sichtbarmachung und Vernetzung, die als überaus produktiv für das kulturelle Feld verstanden werden können. So führte die politische und moralische Notwendigkeit der Positionierung zu Prozessen der Information, der Kooperation und

5 Das Zitat entstammt den ethnographischen Reflexionen zu einem Interview, das im Projektkontext geführt wurde. Diese Zuschreibung oder Provokation fand nicht im Interview selbst, sondern in einem Vorgespräch statt und wurde in einem Gedächtnisprotokoll festgehalten.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Vernetzung. Für den Zeitraum von 2014 bis 2017 ist dabei zunächst eine zunehmende Beteiligung von Kunst- und Kulturschaffenden bei gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen und Anlässen in Dresden zu beobachten gewesen (Greschke et al. 2020). Zum einen bildeten sich neue Formate und Bündnisse heraus, in denen Akteur:innen und ihre Perspektiven sichtbar werden konnten. Beispielhaft hier ist der Verein »Dresden für alle e.V.« zu nennen, der als Trägergemeinschaft verschiedene Akteur:innen in einem Netzwerk verknüpfte.[6] Zum anderen erfuhren auch etablierte Formationen eine breitere Aufmerksamkeit, wie die o.g. Veranstaltungsformate »13. Februar« (also das städtische Erinnern an die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg) und »Interkulturelle Tage« in Dresden.

Auch wenn für eine stabile Bewertung der Dynamiken weitere Untersuchungen nötig wären, kann konstatiert werden, dass in Polarisierungsdynamiken zunächst das Beteiligungsniveau kultureller Akteure steigt und dafür zum einen ebenso neue Formate für gemeinsame Aktivitäten und Positionierungen geschaffen wie bestehende Formate höher frequentiert werden. In der Folge ist mit einer Erweiterung und Ausdifferenzierung sowohl der Akteur:innen als auch der Veranstaltungsformate zu rechnen. Polarisierung mobilisiert also das kulturelle Feld und schafft so Anschlüsse, Allianzen, neue Formate, Projekte und Förderungen, die als Manifestationen gesellschaftlicher Neuformierung verstanden werden können. Es entstehen neue Räume der Auseinandersetzung und Artikulation; durch die konflikthafte Situation der polarisierten Stadt werden Themen sichtbar gemacht, Anliegen und Perspektiven artikuliert sowie zahlreiche neue Gelegenheiten zum politischen Gespräch, aber auch zur öffentlichen Positionierung geschaffen.

Zum anderen setzt der Polarisierungssog Institutionen zwar unter politischen Positionierungsdruck, zugleich profitieren Kunst und Kulturinstitutionen von dem durch die Polarisierungsdynamik wachsenden Interesse beim Publikum und der größeren Aufmerksamkeit für entsprechende Veranstaltungsformate. Die Entwicklung insbesondere von Museen hin zu einer stärkeren Publikumsorientierung, verbunden mit dem Anspruch, höhere Einnahmen zu erzielen, setzt Kulturinstitutionen zunehmend unter Erfolgsdruck (Reussner 2010). Das Publikum ist dabei zum wichtigsten Indikator

6 Das Netzwerk »Dresden für alle e.V.« verbindet Organisationen, Gruppen, Vereine und Institutionen, die sich »für eine demokratische, menschenwürdige und inklusive Stadtgesellschaft« engagieren; vgl. https://dresdenfueralle.de/das-netzwerk-dresden-fuer-alle/ (zuletzt aufgerufen am 21.1.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für den »Erfolg«, also die gesellschaftliche Relevanz, und zunehmend auch die Förderwürdigkeit von Kultur geworden und insofern wirkten die hohe Aufmerksamkeit der Stadtöffentlichkeit und die erhöhten Besuchszahlen für verschiedene Formate der Auseinandersetzung mit dem Thema Polarisierung zunächst motivierend auf die Veranstaltenden. Gleichzeitig spaltet Polarisierung auch Publika und ist daher für die Kulturinstitutionen mit der Gefahr des (quantitativen) Verlusts an Besucher:innen verbunden.

Dies ließ sich insbesondere am Format der Podiumsdiskussion beobachten, das im Untersuchungszeitraum eine hohe Konjunktur aufwies. In Podiumsdiskussionen werden in der Regel unterschiedliche Sichtweisen gegenübergestellt, stellvertretend sichtbar gemacht und verhandelt; sie erfüllen damit eine hybride Funktion, in dem sie einerseits eine bestimmte diskursive Bandbreite sichtbar machen und insofern informieren, andererseits aber auch den jeweiligen Perspektiven »ein Gesicht« geben und somit eine starke Repräsentationsfunktion erfüllen. Insbesondere für publikumsorientierte Kulturinstitutionen stellt die Podiumsdiskussion somit scheinbar ein geeignetes Format dafür dar, eine ritualisierte Form der Austragung von Konflikten zu ermöglichen und zugleich die Erwartungen an Pluralismus (divergente Sichtweisen werden gleichberechtigt repräsentiert) und Vermittlung (Konfliktparteien werden zum Dialog aufgefordert) sowie – intern – ökonomische Effizienz (hohe Besucher:innenzahlen) zu erfüllen. Auf der anderen Seite erfordern die vertretenen Positionen Zuordnungen und Positionierungen, die die Polarisierungsdynamik eher weiter befördern.

In unserem empirischen Fall können die Polarisierungsprozesse als stimulierend für das kulturelle Feld verstanden werden, weil sie die Kommunikation und Vernetzung zwischen verschiedenen kulturellen Akteur:innen in Dresden vorangetrieben und das Aktivitätsniveau grundsätzlich gesteigert haben. Gleichwohl entwickelte sich in diesem Fall ein deutliches Spannungsfeld zwischen dem Vermittlungsauftrag in die Breite der Gesellschaft hinein und einem massiven Positionierungsdruck, das häufig nicht aufgelöst werden konnte.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schlussbemerkung: das Ringen um die richtige Sicht – Kulturarbeit zwischen Vermittlungsauftrag und moralischem Anspruch

Abschließend werden die beschriebenen Kontexte noch einmal zusammengeführt. Ausgehend von unseren empirischen Daten konnten wir Wechselwirkungen zwischen Polarisierungsdynamiken und dem kulturellen Feld feststellen, die wir als typisch für die Eingebundenheit von kulturellen Akteur:innen in gesellschaftliche Prozesse verstehen. Zum einen betrifft dies das Selbstverständnis kultureller Akteur:innen, das nicht zuletzt häufig stark moralisch aufgeladen ist und so eine Notwendigkeit zur politischen Positionierung befördert. Im Zusammenhang mit dem Aufkommen von PEGIDA in Dresden ab 2014 wurde ein regelrechter Polarisierungssog identifiziert, der eine Dynamik in Gang setzte, die eine neutrale Positionierung verunmöglichte. Zum anderen wurde damit einhergehend ein Anstieg des allgemeinen Aktivitätsniveaus kultureller Akteure und eine Zunahme der Netzwerkbildung konstatiert. Es wurde zudem auf den Umstand verwiesen, dass durch Veranstaltungen und öffentliche Diskussionen Polarisierung nicht aufgelöst wird; vielmehr können diese Formate auch als Polarisierungsanlässe verstanden werden, die jene Dynamiken, die sie aufzulösen versuchen, eher verstärken.

Schließlich ist auf ein grundsätzlich ambivalentes Verhältnis hinzuweisen: Zum einen müssen kulturelle Institutionen, insbesondere in öffentlicher Hand, einem politisch neutralen und pluralistischen Vermittlungsanspruch gerecht werden. Als Orte öffentlicher Information und Reflexion erfüllen sie eine zentrale Aufgabe für die Generierung eines unabhängigen, evidenzbasierten gesellschaftlichen Wissens und tragen so entscheidend zum gesellschaftlichen Zusammenhalt bei. Zum anderen sind Institutionen zugleich auch Ausweis und Repräsentantinnen ihrer Funktion, die sie verpflichtet, für eine bestimmte Perspektive einzustehen. In diesem Spannungsfeld befinden sich kulturelle Institutionen – am Beispiel Dresden konnten wir rekonstruieren, welche Auswirkungen Polarisierung auf Kunst- und Kulturinstitutionen hat. Jedoch bildet das kulturelle Feld nur einen gesellschaftlichen Teilbereich und auch, wenn ihm in der Vermittlungsarbeit eine zentrale Rolle zukommt, erstreckt sich die konflikthafte Aushandlung gesellschaftlicher Deutungsansprüche weit darüber hinaus.

Die Projektarbeiten liegen nun bereits einige Jahre zurück und auch PEGIDA ist inzwischen überregional nicht einmal mehr eine mediale Randnotiz wert. Der Prozess der Polarisierung, repräsentiert etwa durch das Erstarken

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rechtspopulistischer Bewegungen in westlichen Demokratien, ist allerdings nach wie vor im Gange und schlägt sich auch weiterhin in Dresden nieder. Haben die Montagsdemonstrationen in der Dresdner Altstadt an Personenstärke verloren, führte der Polarisationsprozess gleichzeitig zu einem Erstarken rechtsextremer Parteien wie der AfD und den ›Freien Sachsen‹, die im Stadtgebiet und den umliegenden Gemeinden hohe Präsenz und Gestaltungsmacht erlangt haben Damit einhergehend werden der politische Umgangston rauer und die Formen der Auseinandersetzung gewaltsamer. Laut Karl Mannheim hat die Konkurrenz um die Auslegung des Seins »die Tendenz in Konflikt auszuarten, in Kampf umzuschlagen oder aber in eine Beziehung des Miteinander sich umzuwandeln« (Mannheim 1929, S. 44). Welchen Weg der Polarisationsprozess auf gesamtgesellschaftlicher wie lokaler Ebene nimmt, ist noch nicht entschieden; anhaltende Angriffe auf Geflüchtete und People of Color, Bedrohungen von politischen Akteuren sowie tätliche Angriffe auf Kommunalpolitiker:innen nicht nur in Dresden im Vorfeld der Europawahlen 2024 verdeutlichen jedoch in besorgniserregender Weise die durch Mannheim beschriebene Tendenz. Die Zivilgesellschaft ist daher parteiübergreifend aufgerufen, diesen Entwicklungen entgegenzutreten und einen starken gemeinsamen Pol (im Mannheim'schen Sinne) innerhalb der konflikthaften Auseinandersetzung zu bilden, um eine »Beziehung des Miteinanders« als Wesenskern einer liberalen Demokratie zu bewahren. Kunst- und Kultureinrichtungen als Orte der Vermittlung sind Ausweis dieser Kultur der Gemeinsamkeit – durch die Weitergabe von Wissensbeständen und den Austausch von Ideen und Perspektiven symbolisieren sie die Hoffnung auf ein konstruktives Miteinander innerhalb einer Gesellschaft und bilden eine unverzichtbare Ressource in der Bewahrung demokratischer Werte. Dieser Aufgabe haben sich die Institutionen des kulturellen Feldes im Zuge der durch PEGIDA katalysierten Ereignisse in Dresden zu großen Teilen gewissenhaft angenommen und auch in Zukunft kommt ihnen in der Aushandlung und Repräsentation gemeinsamer gesellschaftlicher Positionierung eine entscheidende Rolle zu.

Literatur

Blumer, Herbert (1954): What's Wrong with Social Theory? in: *American Sociological Review*, S. 3–10.

Demuth, Christian (2016): *Politische Bildung nach PEGIDA*. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung (Expertisen für Demokratie 1/2016).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Greschke, Heike, Viktoria Rösch, Leandro Raszkewicz, Lukas Schmitz und Ruben Sedlacek (2020): Kunst und Kultur in der polarisierten Stadt. Dresdner Kultureinrichtungen als Vermittelnde zwischen ›Diversität‹ und ›Ethnopluralismus‹? In: *Theoretische Beiträge des Zentrums für Integrationsstudien* (2). Abrufbar unter: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-707892; letzter Zugriff am 29.1.2024.

Jacobsen, Karen und Loren B. Landau (2003): The Dual Imperative in Refugee Research: Some Methodological and Ethical Considerations in Social Science Research on Forced Migration. *Disasters*, 27 (3)

Jansen, Dorothea (2006): *Einführung in die Netzwerkanalyse. Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele.* Springer.

Lühmann, Michael (2021): Identitäten und Anerkennungen im Vereinigungsprozess. In: Enders, Judith, Raj Kollmorgen und Ilko-Sascha Kowalczuk (Hg.): *Deutschland ist eins: vieles.* Frankfurt: Campus, S. 253–360.

Mannheim, Karl (1929): Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen. In: Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Hg.): *Verhandlungen des 6. Deutschen Soziologentages vom 17. bis 19. September 1928 in Zürich: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen*. Mohr: Siebeck, S. 35–83.

Macdonald, Sharon (2005): Accessing Audiences. Visiting visitor books. In: *museum and society* 3 (3), S. 119–136.

Patzelt, Werner und Joachim Klose (2016): *Pegida. Warnsignale aus Dresden.* Dresden: Thelem.

Rehberg, Karl-Siegbert (2005): Mythische Unzerstörbarkeit durch die Katastrophe der Zerstörung. Der 13. Februar als Trauerarbeit zwischen Instrumentalisierung und Widerstand. *Praktische Theologie*, H. 1, S. 46–51.

Reussner, Eva (2010): *Publikumsforschung für Museen. Internationale Erfolgsbeispiele.* Bielefeld: transcript.

Vorländer, Hans, Maik Herold und Steven Schäller (2015): *Wer geht zu Pegida und warum? Eine empirische Untersuchung von PEGIDA-Demonstranten in Dresden.* Dresden: zvd (Schriften zur Verfassungs- und Demokratieforschung 1/2015).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Weltöffnung: Musik und die nächste Generation in Dresden

Ein Film von Yara Abou Fakher und Javier Sobremazas, 12 Minuten, 2022

Foto: © Mauricio Bustamante

»Weltoffenes Dresden (#WOD)« ist ein Zusammenschluss von Kulturinstitutionen in Dresden, die sich für eine weltoffene und solidarische Gesellschaft, die Würde eines jeden Menschen und demokratische Werte einsetzen. Der Zusammenschluss ist auch und vor allem entstanden, um rechten Diskursen und Rassismus in Dresden entgegenzutreten.

Aber wie kann »Weltoffenheit« entstehen, wenn schon Kinder rechtem Gedankengut ausgesetzt sind und die Migrationsgesellschaft zwar immer schneller gesellschaftliche Realität wird, aber noch immer nur für eine Minderheit auch im Alltag erfahrbar ist? Welche Rolle kann die Kultur dabei

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

spielen, vor allem Kinder und Jugendliche, also die nächste Generation »für die Welt zu öffnen«?

Der Film begleitet die aus Syrien geflüchtete Geigerin Yara Abou Fakher zu zwei Musikprojekten in Dresden, an denen sie aktiv beteiligt ist und die zum Ziel haben, dass Kinder kulturelle Vielfalt erleben können und dabei erfahren, wie viel Spaß Weltoffenheit macht. Das erste Projekt ist »Come Together« von der ausdrücklich als Antwort auf die Präsenz rechter Gruppen in Dresden gegründete Banda Comunale, in der spätestens ab 2015 auch zahlreiche geflüchtete Musiker:innen aus verschiedenen Ländern einen Platz gefunden haben. Es bringt die Erfahrung des gemeinsamen Musizierens und Erlebens von Musik aus unterschiedlichen Regionen der Welt in Schulen in Dresden und Umgebung. Das zweite Projekt ist »Musaik – Grenzenlos musizieren« in der Dresdner Plattenbausiedlung Prohlis. Das Projekt bietet etwa 100 Kindern und Jugendlichen aus über zwanzig Herkunftsnationen kostenfreien Instrumentalunterricht und ein gemeinsames Musizieren im Orchester. Es nutzt die Musik als Instrument, um den Kindern Perspektiven aufzuzeigen und den Stadtteil für ein Miteinander in Vielfalt zu öffnen.

Der Film ist zugänglich unter:
https://kultmix.org/de/einblicke/kultmix-filme/

Oder über diesen QR-Code direkt bei YouTube:

Es sind Untertitel auf Deutsch und Englisch verfügbar.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturinstitutionen in Veränderung: Theater

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Authentizität und Diversität im Stadttheater

Jens Schneider[1]

Einleitung

> »(In den) Häusern der Stadt ist intensiv zu spüren, dass die gesellschaftlichen Umbrüche und Unsicherheiten Auswirkungen auf die Spielpläne haben. Theater gehören schließlich zu den wichtigsten Räumen gesellschaftlicher Auseinandersetzung, die wir haben. Sie liefern kulturelle Irritationen ebenso wie Deutungsangebote. […] Die derzeit intensiv geführte Debatte über die Rolle des Theaters in unseren Gesellschaften sollte sehr ernst genommen werden. Denn natürlich ist Eskapismus zu wenig. Genauso aber bringt die dauerhafte diskursive Verflüssigung der Kunst das Theater auch nicht weiter. Ich bin fest davon überzeugt, dass es am stärksten wirkt, wenn es sich auf die Kraft seines Spiels konzentriert und so die abstrakten Fragen unserer Zeit ganz praktisch und unmittelbar vor Augen führt. Die Staats- und Privattheater verfügen über diese Kraft. Sie sind überdies Orte, an denen die demokratische Kraft der Verständigung zwischen den Bürgerinnen und Bürgern unserer offenen Gesellschaft erlebbar wird.« (Carsten Brosda, Kultursenator der Freien und Hansestadt Hamburg)[2]

Zu den zentralen »gesellschaftlichen Umbrüchen und Unsicherheiten«, mit denen sich Theater nach Meinung des Hamburger Kultursenators beschäftigen mussten und müssen, gehören ohne Zweifel auch die kurz-, mittel- und langfristigen Effekte von Migration. Als Beispiel für kurzfristige Effekte kann die hohe Zahl von Geflüchteten aus Syrien gelten, die 2015/16 ein hohes Maß

1 Jens Schneider ist Senior Researcher am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück.

2 Carsten Brosda: »Kunst und Kulturpolitik heute: Zwischen Freiheitsanspruch, Finanzierungszwang und Relevanzsehnsucht«, Rede im Überseeclub Hamburg am 1. November 2017, S. 8f.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

an gesellschaftlicher Solidarität hervorrief: Theater gehörten zu den öffentlichen Einrichtungen, die sich umfassender als je zuvor engagierten, manche Häuser boten Schlafplätze und/oder Speisungen an, andere richteten feste Orte und Zeiten für Beratung und Deutschkurse ein.[3] Oft wurde dies auch verbunden mit Möglichkeiten kulturell-künstlerischer Beteiligung – siehe z.B. die ›Stimmen aus dem Exil‹ am Hamburger Thalia-Theater, die Produktion ›Der Hauptmann von O. – eine Köpenickiade‹ mit Geflüchteten am Theater Osnabrück 2016 oder das am Theater an der Ruhr in Mülheim residierende syrische Ensemble Collective Ma'louba. Gleichzeitig sehen es Theater immer auch als ihre Aufgabe an, gesellschaftliche Entwicklungen und Zustände zu reflektieren – im doppelten Sinne des ›Spiegelvorhaltens‹ und des kritischen Nachdenkens. Schon Ende 2016 wurden etwa in Christoph Marthalers an die ›Sommergäste‹ von Maxim Gorki angelehntem Stück ›Die Wehleider‹ am Schauspielhaus Hamburg auch die bürgerlichen Affekte in Bezug auf die so genannte ›Flüchtlingskrise‹ und die Welle der Hilfsbereitschaft kritisch/satirisch aufbereitet. Anfang 2019 hatte am Staatsschauspiel Dresden das Stück ›Das blaue Wunder‹ Premiere, das sich in Kooperation mit Initiativen gegen Rassismus und für die Flüchtlingshilfe kritisch mit Forderungen und Widersprüchen der AfD beschäftigte[4] – um nur zwei Beispiele zu nennen, die Bestandteil der diesem Kapitel zugrundeliegenden Feldforschung im Rahmen des Projekts ›Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)‹ waren.[5] Das Engagement der Theater im »langen Sommer der Migration« (Hess et al. 2017; Hammerschmidt et al. 2021) und die Beschäftigung mit Flucht und/oder dem Umgang der Gesellschaft mit Geflüchteten war außergewöhnlich, aber nicht neu. Schon 2013 schrieb Elfriede Jelinek das Stück ›Die Schutzbefohlenen‹, das 2014 u.a. am Thalia-Theater mit Aktivist:innen der Geflüchtetengruppe ›Lampedusa Hamburg‹ inszeniert wurde. Und schon seit

3 Beispiele hierfür sind das Montagscafé am Staatsschauspiel Dresden, das Café International Embassy of Hope am Thalia-Theater Hamburg oder das Café Eden am Düsseldorfer Schauspielhaus.

4 Vgl. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13345:die-wehleider-am-hamburger-schauspielhaus-therapiert-christoph-marthaler-besorgte-buerger&catid=56&Itemid=40; https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16340:das-blaue-wunder-in-dresden-laesst-volker-loesch-zusammen-mit-thomas-freyer-und-ulf-schmidt-die-afd-zu-wasser&catid=179&Itemid=40

5 Für mehr Informationen hierzu siehe https://kultmix.org/ (letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

25 Jahren arbeitet das Theaterprojekt Hajusom in Hamburg mit geflüchteten und migrierten jungen Menschen.

Hajusom adressiert mit seiner künstlerischen und sozialpädagogischen Arbeit[6] allerdings auch oder vielleicht sogar vorrangig die *mittelfristigen Effekte* von Migration: die gesellschaftliche Öffnung für und die Unterstützung von Menschen, die sich aus anderen Ländern kommend dauerhaft hier niederlassen. Es sind Menschen, die ihren Akzent nicht verlieren werden, die berufliche Qualifikationen (wieder neu) erwerben müssen und in aller Regel ihren Weg in ein selbstbestimmtes Leben finden. Ähnliches gilt für die zahlreichen Theatergruppen aus dem Spektrum migrantischer Selbstorganisationen, die meistens vor allem die eigene Community erreichen und vom Mainstream-Kulturbetrieb und den Medien kaum wahrgenommen werden: Auch sie adressieren qua Themen und Publikum vor allem die durch Einwanderung und Migrant:innen geprägte Gesellschaft.[7]

An dieser Stelle ist der Übergang allerdings fließend zu dem, was hier als *langfristige Wirkungen* von Migration verstanden wird: die ›generationale Sedimentation‹ in Form von Personen, deren Eltern oder Großeltern einst eingewandert sind, die aber selbst hier aufgewachsen sind und meist mehrsprachig und mehrkulturell sozialisiert wurden. Sie bekommen in der gesellschaftlichen Debatte immer noch vorrangig einen ›Migrationshintergrund‹ oder eine ›Zuwanderungsgeschichte‹ zugeschrieben (vgl. Ildem 2011; Schneider et al. 2015). Der demographische Effekt dieser Entwicklung ist um ein Vielfaches umfassender als alle großen Flucht- und Migrationsbewegungen der letzten Jahrzehnte: In fast der Hälfte der größeren Städte in Deutschland machen Kinder und Jugendliche mit einer familiären Zuwanderungsgeschichte über die Hälfte ihrer Jahrgangskohorten aus und sind zugleich zu über 80 Prozent hier geboren und/oder von klein auf aufgewachsen.[8] Einen ›Migrationshintergrund‹ zu haben – also einen oder mehrere Eltern- oder Großelternteile zu haben, die im Ausland geboren wurden – wird zunehmend zur Norm und das hat selbstverständlich auch Auswirkungen darauf, wer die Kulturschaffenden

6 Siehe https://www.hajusom.de/deutsch/zentrum/ueber-uns (letzter Zugriff am 6.2.2024).

7 Siehe für das türkisch-deutsche Theater Stenzaly 1984, Ipşiroğlu 1997; Sappelt 2000; Baykul 2002; Boran 2022.

8 Diese Zahlenangaben basieren auf eigenen Analysen von Mikrozensusdaten der Statistischen Landesämter von 2019. Im Vergleich dazu liegt der demographische Effekt aller Geflüchteten der letzten zehn Jahre auf die Gesamtbevölkerung bei weniger als 10 Prozent.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und ihr Publikum sind oder sein könnten und in absehbarer Zukunft in immer größerem Maße sein werden (Schneider 2018; SVR 2021; siehe hierzu auch den zweiten Beitrag in diesem Band).

Trotz einer gewissen Tradition an Stadt- und Staatstheatern, sich gegen Rassismus und für eine auch für Migration und Geflüchtete offene Gesellschaft einzusetzen, ist der so genannte Regelbetrieb in den öffentlich subventionierten Theatern allerdings noch weit davon entfernt, die demographische Vielfalt der Gesellschaft auch nur annäherungsweise widerzuspiegeln – das gilt insbesondere für die Leitungsebenen und die festen Ensembles. Dabei ist die Feststellung, dass sich Stadt- und Staatstheater mit den migrationsbezogenen demographischen Veränderungen auseinandersetzen müssten, keineswegs neu: Bereits 2011 stand etwa die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft in Freiburg unter dem Oberthema ›Wer ist WIR? Theater in der interkulturellen Gesellschaft‹[9], im selben Jahr erschien der erste Sammelband zum Thema in Deutschland: ›Theater und Migration‹, herausgegeben vom damaligen Leiter des Instituts für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim, Wolfgang Schneider. Und bereits ab 2008 wurde das ›postmigrantische Theater‹ am Berliner Ballhaus Naunynstraße unter Leitung von Shermin Langhoff zu einem *Gamechanger* im Diskurs um die Öffnung des Theaters für die neuen demographischen Wirklichkeiten und die künstlerischen Ambitionen der in Deutschland aufgewachsenen zweiten Generation (Sharifi 2011b, 2020; Stewart 2017; Langhoff 2018; vgl. Schneider 2024).

Gleichzeitig ist das Thema migrationsbezogene Vielfalt nur eine der Baustellen im Umgang mit Diversität, bei denen sich die Stadt- und Staatstheater im deutschsprachigen Raum in den vergangenen Jahren zunehmend Vorwürfen gegenübergesehen haben: Von Rassismus-Vorwürfen – z.B. anhand der ›Blackfacing‹-Debatten über zwei Inszenierungen in Berlin im Jahr 2011 (gegen die es erstmals auch organisierten Protest von einem diversen Spektrum von Aktiven aus der Theaterszene gab; vgl. Sharifi 2018) und 2021 am Düsseldorfer Schauspielhaus – über Sexismus und Machtmissbrauch vor allem gegenüber Frauen (die 2018 zur Gründung der ›Themis Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt‹ im Kulturbereich führten) und die mangelnde Reflexion über etablierte stereotype Rollenerwartungen, unter denen neben

9 Siehe https://dramaturgische-gesellschaft.de/wp-content/uploads/2020/06/Jahreskonferenz-Freiburg-2011-Programm.pdf (letzter Zugriff am 6.2.2024); siehe auch Sievers 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schwarzen und migrantischen auch queere und nicht-binär gelesene Schauspieler:innen leiden (dazu unten mehr).

In der Summe verweisen diese Debatten und Beobachtungen darauf, dass es etablierte institutionelle Mechanismen gibt, die es offenbar schwierig machen, Strukturveränderungen auf den Weg zu bringen und durchzusetzen – auch in Stadt- oder Staatstheatern, die sich nicht als ›konservativ‹ oder dem Neuen gegenüber nicht aufgeschlossen definieren würden (vgl. Jurkiewicz & Schneider 2024). Das betrifft nicht nur die Struktur und Handlungslogik jeder einzelnen Institution (auch wenn wiederum einzelne Theater zeigen, dass es auch anders gehen kann), sondern auch das *System* der deutschsprachigen Stadt- und Staatstheater insgesamt. Hinzukommt ein kulturpolitischer Diskurs, an dem nicht nur die Theater, sondern auch die lokale Presse und ›das Feuilleton‹ beteiligt sind, und der sich im Zweifelsfall nur wenig von anderen mehrheitsgesellschaftlichen Bereichen wie etwa der Politik, der Wirtschaft und weiten Teilen der Zivilgesellschaft unterscheidet. Dieser Diskurs lässt vor allem erkennen, dass offenkundig sehr häufig nur wenig Verbindungen zur zunehmenden Diversität und ›Hybridität‹[10] der Gesellschaft bestehen, obwohl diese nicht nur in den Bevölkerungsstatistiken, sondern auch im Stadtbild nicht mehr zu übersehen sind.

In der folgenden Analyse, die auf Datenmaterial beruht, das während einer fast dreijährigen Feldforschung zwischen 2018 und 2021 gesammelt wurde, spielen beide Aspekte eine Rolle: die institutionelle ›Eigenlogik‹ im Stadt- und Staatstheatersystem anhand ausgewählter Beispiele an den Forschungsstandorten des Projekts und die wiederkehrende Präsenz bestimmter Diskurselemente zur Begründung oder Rechtfertigung eines bestimmten Status Quo.

Institutionelle Logik und die Rolle des Diskurses

Die Institutionalisierung von Kulturproduktion wird gerne als ›zivilisatorische Errungenschaft‹ gesehen, die sich im deutschsprachigen Raum auch in der breiten und dichten Landschaft an Orchestern und Spielstätten für darstellende Künste unterschiedlicher Niveaus zeigt (bis hinein in die ›Provinz‹; vgl.

10 Mit dem Begriff, der in den 1990er Jahren in der Postkolonialen Theorie neu geprägt wurde, ist hier vor allem gemeint, dass es – insbesondere in bi-kulturellen Familien – zu ›Mischungen‹ und ›Verzweigungen‹ kommt, die sich einer klar benennbaren ›Herkunftskultur‹ und ›Zugehörigkeit‹ immer mehr entziehen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Beitrag von Joanna Jurkiewicz in diesem Band). Die Funktion etablierter Kultureinrichtungen wie Oper, Theater und Museum geht dabei über die reine Kulturproduktion hinaus: Sie haben eine zentrale Rolle bei der Ko-Produktion und ›Kanonisierung‹ bestimmter Erzählweisen von ›Kultur‹ (häufig im Kontext von Definitionen nationaler Identitäten) und sie dienen immer noch zumindest in Teilen der habituellen Distinktion der mittleren und oberen gesellschaftlichen Schichten (vgl. Bourdieu 1982, 1993) – beides symbolisiert nicht zuletzt durch die Repräsentativität und Lage ihrer Hauptgebäude in den Zentren der Städte. Die Institutionalisierung dieser Rolle und Funktionen hat allerdings den Preis, dass große Produktionsapparate zu finanzieren, zu managen und zu steuern sind. Das kostet nicht nur einen erheblichen Teil der öffentlichen Budgets, sondern macht Stadt- und Staatstheater qua Personalstruktur vergleichbar mit größeren mittelständischen Unternehmen mit mehreren hundert Mitarbeiter:innen in einer stark arbeitsteiligen und hierarchischen Organisationsstruktur.

Große öffentlich subventionierte Kulturinstitutionen werden im kulturpolitischen Diskurs daher häufig als ›Tanker‹ bezeichnet, deren Fahrtrichtung nicht einfach zu ändern ist. Das hat allerdings auch mit der grundsätzlichen Organisations- und Funktionslogik von *Institutionen* zu tun, nämlich durch ›Habitualisierung‹ Kontinuität zu gewährleisten, also ein hohes Maß an Vorhersehbarkeit und Verlässlichkeit zu produzieren, aus dem sich die Wirksamkeit von Institutionalisierung speist (Berger & Luckmann 1966: 152; Beyer 2006: 12). Gleichzeitig sind Institutionen eingebettet in spezifische historische Kontexte, die nicht nur ihren Ursprung, sondern auch ihr weiteres Bestehen und Handeln mitbestimmen. Insofern steht das Streben nach Kontinuität immer auch in einem Spannungsverhältnis zur Notwendigkeit, durch Anpassungen auf gesellschaftliche Veränderungen zu reagieren (vgl. Csigó 2006; Schiller-Merkens 2008). Dieses Spannungsverhältnis tritt in Institutionen in der Regel besonders an so genannten ›critical junctures‹ (Mahoney 2000) auf, wenn etwa die Forderung nach oder die Notwendigkeit von Wandel besonders dringlich oder umfassend erscheinen und dann genau die ›Disruptionen‹ (Beyer 2006: 27ff.) wahrscheinlicher werden, die die Institutionalisierung eigentlich gerade vermeiden soll.

Im Künstlerischen zeigt sich dies u.a. im ständigen Austarieren zwischen dem Kontinuität und überzeitliche Gültigkeit signalisierenden ›Kanon‹ und der beständigen Suche nach dem Neuen, Noch-nie-dagewesenen, der Veränderung. Unter den etablierten Kultursparten ist insbesondere das Sprechtheater mit der Erwartung konfrontiert, aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu reflektieren und Darstellungsformen und Sprechweisen, also auch ›Ästhetiken‹ der Repräsentation sozialer Wirklichkeit zu finden, zu erproben und wiederum kritisch zu reflektieren. Dieser Erwartung wird das Theater im Großen und Ganzen *auf* den Bühnen durchaus gerecht, gleichzeitig fällt dadurch möglicherweise die Dissonanz zur institutionellen Beharrung *hinter* der Bühne besonders auf, einschließlich der immer wieder offenkundig werdenden Reproduktion von starren Hierarchien und Machtmissbrauch (vgl. Schmidt 2019: 4f.).

Ein weiterer bremsender Faktor für strukturelle Veränderung im System Stadt- und Staatstheater ist sein Erfolg. Die Theater produzieren einen konstant hohen und zweifellos qualitativ hochwertigen Output, der auf einem komplexen Zusammenwirken von Professionalität – insbesondere der ausgebildeten Fachkräfte in den Gewerken und dem langjährigem ›on the job‹-Training in den künstlerischen Leitungen – und eingespielten Abläufen unter in der Regel sehr guten technischen und infrastrukturellen Voraussetzungen beruht. *Qualität* ist eines der ebenso zentralen wie vagen Kriterien, wenn es etwa um die Suche nach dem künstlerischen Nachwuchs oder die Beurteilung der inszenatorischen Praxis geht (dazu unten mehr). Und auch was die Auslastung der Häuser im Hinblick auf das Publikum betrifft, sind die Ansprüche trotz der massiven öffentlichen Subventionen hoch. Sie fungiert dabei in zweifacher Weise als Gradmesser für den *Erfolg* eines Hauses: als Hinweis auf die Akzeptanz bei den regelmäßigen Theaterbesucher:innen und in finanzieller Hinsicht, denn auch wenn nur zwanzig Prozent des Budgets über Ticketverkäufe zu realisieren sind, handelt es sich dabei in der Regel immer noch um Millionenbeträge, die für die künstlerischen und programmatischen Gestaltungsspielräume eines Hauses einen großen Unterschied machen. Selbst Veränderungen an nur einzelnen Stellschrauben in diesem komplexen Zusammenspiel institutioneller Faktoren sind deshalb immer mit einem gewissen Risiko verbunden, weil sie möglicherweise ungewollte Nebeneffekte mit sich bringen.

Gleichzeitig sind in das System der deutschsprachigen Stadt- und Staatstheater Elemente der regelmäßigen Erneuerung, also einer Art ›geplanter Disruption‹ institutionalisiert eingebaut: Das gilt insbesondere für das so genannte ›Intendanten-Karussell‹ des Wechsels an der Spitze eines Hauses. Es hat zum Ziel, dass sich etwa alle fünf bis zehn Jahre die Orientierung und Programmatik ändern kann und dabei auch ein großer Teil des künstlerischen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Personals ausgetauscht wird.[11] Alle tiefergreifenden Änderungen in der Theaterlandschaft in den letzten Jahren – z.B. die Neuausrichtung des Maxim-Gorki-Theaters in Berlin als ›postmigrantisches Theater‹ oder der Münchner Kammerspielen in den Intendanzen von Matthias Lilienthal und Barbara Mundel – sind durch diesen systemimmanenten Erneuerungsmechanismus auf den Weg gekommen. Allerdings kommen die neuen Intendant:innen und ihre Teams zwar von außerhalb der jeweiligen Häuser, aber in aller Regel nicht von außerhalb des Theater*systems*. Dadurch werden bestimmte Organisationsstrukturen und Reproduktionsmechanismen, die dem System im Kern inhärent sind und in die zukünftige Mitglieder der Leitungsebene im Laufe ihrer Karriere hineinsozialisiert werden, nur selten grundsätzlich hinterfragt oder gar als Bestandteil einer angestrebten Neuausrichtung formuliert und nur wenige Theatermacher:innen können in diesem Sinne als ›Systemsprenger:innen‹ gelten (als einer dieser wenigen gilt z.B. Christoph Schlingensief).

Ein weiterer in der Regel wenig beachteter struktureller Aspekt ist die Ebene der Diskurse und der ›normativen Kraft‹ von Begrifflichkeiten und sprachlichen Regelungen. Im Hinblick auf die Öffnung für migrationsbezogene Diversität ist ein zentraler Bestandteil des Theaterdiskurses und zugleich gutes Beispiel für die normative Wirksamkeit *diskursiver Formationen* (Foucault 1994: 156) die Gleichsetzung der Begriffe *interkulturell* und *international* – im Folgenden dargestellt anhand von Textbeispielen aus dem Thalia-Theater in Hamburg:

> »(Wir bemühen uns) explizit, ein interkulturelles und international interessiertes Publikum zu gewinnen und einen weltoffenen Austausch anzuregen. (…) (Trotzdem) gibt es noch Ausbaumöglichkeiten: Eigenproduktionen können die Vielsprachigkeit und Interkulturalität der Gesellschaft direkt auf die Bühne holen, wenn mehr Mitglieder des Ensembles einen Migrationshintergrund aufweisen und Theaterschaffende etwa aus Afrika, Amerika und dem Nahen und Fernen Osten in internationale Koproduktionen eingespannt werden würden.« (Carl Hegemann, Chefdramaturg, 2014)[12]

11 Vgl. Balme 2019; https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-wer-bringt-das-intendanten-karussell-100.html (letzter Zugriff am 6.2.2024).

12 Ausschnitt eines Beitrags auf einer Podiumsveranstaltung beim ›4. Bundesfachkongress Interkultur‹ in Hamburg 2014 (verschriftlicht in: Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg 2014, S. 13).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Anspruch oder das Ziel, die Vielfalt der Stadt auf die Bühne zu bringen, wird in diesem Ausschnitt mit »mehr Schauspielern mit Migrationshintergrund«, aber auch mit »Theatermachern aus Afrika« und anderen Kontinenten verdeutlicht. Einheimische deutsche Kulturschaffende mit Elternteilen aus einem anderen Land – wie etwa der Schriftsteller Nawid Kermani, der neben dem Chefdramaturgen und dem Intendanten des Theaters Gesprächspartner auf dem Podium war – erscheinen damit auf derselben Ebene *nicht deutsch* wie Künstler:innen von anderen Kontinenten. Die Repräsentation der »Vielfalt der Stadt« auf der Bühne ist Teil der »Internationalisierung des Thalia-Theaters« (so die Überschrift des Beitrags) und wird damit – wie immer das auch konkret aussehen mag – zu einem *Anderen* gegenüber dem imaginierten *deutschen* Mainstream im Theater.

Auch im folgenden Zitat, das von der Homepage des Theaters vor einigen Jahren stammt, werden die Begriffe *interkulturell* und *international* relativ umstandslos mal gleichgesetzt, mal unterschieden und transportieren damit einen sehr ähnlichen Subtext:

> »Das Thalia-Theater als Spiegel der Stadtgesellschaft: Über Zuwanderung und Integration wird in Deutschland neu und akut diskutiert. Ging es bisher einerseits um das friedliche Miteinander vermeintlich verschiedener Kulturkreise – immerhin hat mittlerweile fast ein Drittel aller Hamburgerinnen und Hamburger einen Migrationshintergrund, andererseits um transkulturelle Phänomene in der Kunst, die aus dem Fremden schöpften – stellen sich heute die dringenden Fragen: Wie wollen wir als Stadtgesellschaft miteinander leben? Und wie können wir uns gegenseitig unterstützen und kennenlernen, um weiter zusammenzuwachsen? […] Mit der Programmreihe *Thalia International* haben wir seit 2010 Formate gefunden und weiterentwickelt, um uns in der Stadt mit interkulturellen Institutionen und mit Hamburgern und Hamburgerinnen mit Zuwanderungsgeschichte zu vernetzen. Dazu zählen persönliche Ansprachen, passgenaue Einführungen in Stücke und Nachgespräche mit Theaterfachleuten. Die Öffnung des Thalia-Theaters ist uns wichtig. Im Herzen des Spielplans stehen die ›Lessingtage – Um alles in der Welt‹. Jedes Jahr finden sich für die ›Thalia Pfadfinder‹ eine Gruppe junger Erwachsener mit Migrationsgeschichte zusammen, die das Festival als hauseigene Lessingtage-Blogger begleiten. Das *Abo International* führt mit explizit interkultureller Perspektive in die Stücke ein und ermöglicht den Theaterbesuch und Austausch im Kreis einer *internationalen* Theatercommunity. Eine spezielle Form der Begegnung kommt hinzu: Seit November 2015 hat das Café International ›Embassy of Hope‹

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> im Thalia in der Gaußstraße seine Türen geöffnet, und lädt Nachbarn aus Altona ein: Flüchtlinge, Neu- und Althamburger können sich hier treffen. Willkommen im Thalia-Theater!« (Homepage des Thalia-Theater Hamburg in seinem Programmbereich ›Thalia International‹ um 2019; Hervorhebung hinzugefügt)

Ziel des Programmbereichs ist es, ›Menschen mit Migrationsgeschichte‹ an den (bildungsbürgerlichen) Stückekanon heranzuführen – darin lag in der Tat die Hauptfunktion der auch im Zitat genannten ›Thalia Pfadfinder‹ – und zusammen mit den »Flüchtlingen und Neuhamburgern« aus dem Café International Teil einer »internationalen Theater-Community« werden zu lassen. Die im Zitat erwähnten ›Lessingtage – Um alles in der Welt‹ sind ein hauseigenes Festival, das eigene Produktionen mit Gastspielen von anderen Theatern vor allem aus anderen Ländern kombiniert. Sie dienen hier als Beispiel für die »Öffnung des Thalia Theaters«, die aber damit wieder nicht in Richtung auf die Vielfalt und Hybridität der Stadtgesellschaft erfolgt, sondern »international«. Die Lessing-Tage 2019 wurden mit ›Plädoyers für eine offene Gesellschaft‹ der Journalist:innen Dunya Hayali und Michel Abdollahi eröffnet,[13] aber die von beiden geäußerte Sorge um die Demokratie und populistische Verengungen wurde nicht auch als eine Aufforderung an das eigene Haus im Hinblick auf die weitgehende Abwesenheit von (und möglicherweise fehlende Offenheit für) Vielfalt verstanden. Die im Zitat genannte Idee des Theaters »als Spiegel der Stadtgesellschaft« bleibt damit ebenso weitgehend eine Leerformel wie die Idee, sich »transkulturelle(n) Phänomene(n) in der Kunst, die aus dem Fremden schöpfen« zu widmen.[14]

---

13 Nachhörbar unter: https://www.thalia-theater.de/stueck/dunja-hayali-und-michel-abdollahi--plaedoyers-fuer-eine-offene-gesellschaft-2018 (letzter Zugriff am 6.2.2024).

14 Auch in einer Podiumsdiskussion im Rahmen der Lessing-Tage 2020 unter dem Titel ›Decolonize Culture‹ betonte der Intendant des Theaters Joachim Lux vor allem »das Lob der ›eigenen Kultur‹, der man sich nicht schämen solle, die man pflegen und in den Austausch mit den ›anderen Kulturen‹ bringen müsse.« (Ausschnitt aus den Feldnotizen vom 9.2.2020). Im Feldtagebuch heißt es weiter: »Sehr schwach, weil weitgehend lernunfähig/nicht mehr offen/verfangen in den immergleichen aufklärerischen bürgerlichen Phrasen dagegen Joachim Lux. Kann es sich nicht nehmen lassen, das in alten Stücken am Thalia vorgefundene N-Wort auch auszusprechen (worauf er sehr dezent und indirekt später von [der Podiumsteilnehmerin] Tania Mancheno [Universität Hamburg] hingewiesen wird – aber hat er überhaupt verstanden, dass er gemeint war?).«

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die diskursive Gleichsetzung von *interkulturell* und *international* nimmt eine klare Unterscheidbarkeit von ›Kulturen‹ als gegeben an und setzt sie zudem mit *National*kulturen gleich, wie dies geradezu idealtypisch im folgenden dritten Zitat aus einem 2019 geführten Interview mit einem Mitglied der Leitungsebene des Thalia-Theaters passiert:

> »*Interviewer: Wie hoch ist der Anteil der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter mit Migrationshintergrund am Thalia? Weiß man das?*
> Keine Ahnung, ehrlich gesagt. Also ich würde sicherlich sagen, dass wir über 20 verschiedene Sprachen Schrägstrich Nationalitäten haben, […] sehr viel Serbisch, Kroatisch … Griechisch … […] also bunt gewürfelt eigentlich. Wir haben auch einen Äthiopier hier im Haus. Also das ist 'ne gute Mischung. Und dann natürlich im Ensemble haben wir auch polnischer Hintergrund, kroatisch-serbischer Hintergrund, belgischer Hintergrund … […] Ich hab jetzt 'ne Regieassistentin für nächste Spielzeit engagiert mit türkischem Hintergrund und sie spricht fließend Arabisch. Da bin ich jetzt total gespannt. […] Einen algerischen Schauspieler haben wir: Bekim Latifi!
> *Albanisch, glaub' ich.*
> Albanisch! Äh, ja, genau: Albanisch.«

Was genau mit der aufgezählten Vielsprachigkeit am Theater gemeint ist, ob diese für die künstlerische Arbeit irgendeine Rolle spielt und wie viele der mit all diesen Nationalitäten beschriebenen Personen tatsächlich aus diesen Ländern kommen, kann hier nicht festgestellt werden. Beim Verweis auf den damals am Thalia-Theater tätigen Schauspieler Bekim Latifi wird dies jedoch überdeutlich: Trotz der Tatsache, dass er in Dresden geboren und aufgewachsen (und deutscher Staatsbürger) ist und seine Schauspielausbildung an einer deutschen Hochschule absolviert hat, bekommt er eine ethnisch-national definierte vorgebliche ›Herkunftskultur‹ bzw. sogar eine andere Nationalität zugeschrieben. Der hybride Charakter von Hintergründen und die Gleichzeitigkeit mehrerer Zugehörigkeiten insbesondere bei den jüngeren Generationen ist in diesem exkludierenden Verständnis von *deutsch* nicht vorgesehen.

Diskursstrategisch ging es der interviewten Person an dieser Stelle darum, eine Vielfalt zu behaupten oder zu demonstrieren, deren Mangel dem Theater immer wieder vorgeworfen und der als Kritik auch aus der Frage des Interviewers herausgehört wurde: Noch immer diversifizieren sich die Ensembles nur sehr langsam und sind die Leitungsebenen weit überwiegend *weiß* und ›deutsch‹. Das galt zumindest zum Zeitpunkt des Interviews auch für das Tha-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lia-Theater: ›Vielfalt‹ war – ebenso wie an vielen anderen Häusern – nur durch eine ›Agentin für Diversität‹ der Kulturstiftung des Bundes auf der Leitungsebene des Theaters repräsentiert. Der oben beschriebene semantische Trick der Gleichsetzung von *interkulturell* mit *international* wird sicherlich überwiegend nicht bewusst oder intendiert angewandt, er löst aber für den Theaterdiskurs das Problem der Begriffs- und Konzeptlosigkeit dahingehend, dass auch die am wenigsten diversen Theater in der Regel im Hinblick auf ›Internationalität‹ einiges an Erfahrungen vorzuweisen haben in Form von Gastspielen, Regieaufträgen und Kooperationen. Zudem ist der Begriff ›international‹ im Theaterkontext durchweg positiv besetzt, so dass indirekt der Eindruck entsteht, es würde zwischen einer erwünschten und einer unerwünschten Vielfalt unterschieden.

Ein diversifiziertes Ensemble und ein um Perspektiven oder ›Kulturen‹ der Migrationsgesellschaft erweiterter Stückekanon sind dagegen noch immer die Ausnahme im deutschsprachigen Theatersystem und gelten dann auch schnell als Alleinstellungsmerkmal. Das gilt z.B. für das ›postmigrantische‹ Maxim-Gorki-Theater in Berlin mit seinem sehr diversen, vor allem von Personen ›of Color‹ geprägten Ensemble, das damit allerdings – aus Sicht des Theater-Mainstreams – weniger eine Vorbild- oder Vorreiterfunktion für die anderen Theater einnimmt als eine Marktlücke oder ›Nische‹ ausfüllt – die damit zugleich auch als besetzt gilt.[15] Auch deutsche Nachwuchsregisseur:innen, deren Namen auf einen ›Migrationshintergrund‹ hindeuten könnten, belegen ihr inszenatorisches Talent nicht selten eher mit der Inszenierung von Klassikern, um im Mainstream anerkannt zu werden und zu vermeiden, als Spezialist:innen für ›migrantische‹, ›interkulturelle‹ oder gar herkunftsbezogene Stücke zu gelten. Ein gutes Beispiel hierfür ist Antú Romero Nunes, der zum Zeitpunkt der Feldforschung Hausregisseur am Thalia-Theater war. Er hat sowohl während seiner Zeit am Thalia 2014 bis 2019 als auch ab 2020 als Schauspieldirektor am Theater Basel vor allem Klassiker inszeniert. Auf der Homepage des Theater Basel wird er dennoch wie folgt vorgestellt: »Antú Romero Nunes, 1983 in Tübingen geboren, ist Portugiese und Chilene. Erste Theatererfahrungen machte er am Theater Lindenhof. In Chile arbeitete er als

15 Das noch am Vorläufer-Theater Ballhaus Naunynstraße entwickelte Stück ›Verrücktes Blut‹ von Nurkan Erpulat und Jens Hillje ist eines der wenigen Stücke mit entsprechender Thematik und Autorschaft, die inzwischen auch an Stadt- und Staatstheatern bundesweit immer wieder gespielt werden (siehe z.B. Deutscher Bühnenverein 2019, 2020).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Regieassistent für Theater und Film. 2009 beendete er sein Regie-Studium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin.« Die Charakterisierung als »Portugiese und Chilene« geht auf seine beiden Elternteile zurück – soweit dies in Erfahrung zu bringen war, ist er aber nicht nur hier geboren, sondern hat seine gesamte Kindheit und Jugend in Deutschland verbracht.

Die spontane Assoziierung eines nichtdeutschen Namens oder einer nichtweißen Hautfarbe mit Migration und ›nicht deutsch‹ kann zu einem wesentlichen Teil darauf zurückgeführt werden, dass sich der demographische Wandel durch die intergenerationale Etablierung migrationsbezogener Vielfalt und die damit einhergehende Ausdifferenzierung von ›deutsch‹ in großen Teilen des öffentlichen, vor allem medialen und politischen Diskurses in Deutschland kaum widerspiegelt. Für das konservative bis rechte Spektrum der Gesellschaft ist dies ein zentraler Bestandteil der politischen Eigendefinition (vgl. Schneider 2001), aber es trifft im besonderen Maße auch auf die höheren Einkommensschichten zu – hier nahezu unabhängig von der politischen Grundeinstellung. Es ist der (gehoben) bürgerliche Teil der Gesellschaft, der aufgrund der bevorzugten Wohnlagen und Beschäftigungsfelder immer noch eher wenig mit der Migrationsgesellschaft in Berührung kommt und es auch stärker als andere Bevölkerungsgruppen vorzieht ›unter sich‹ zu bleiben.[16] Auch in vielen Kategorien gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit weisen sie höhere Zustimmungswerte bei der Abwertung bestimmter Gruppen auf – z.B. gegenüber Jüdinnen und Juden, Wohnungslosen, Asylsuchenden – als Menschen mit niedrigeren Einkommen (Zick & Küpper 2021: 196).

Rollenerwartungen und die ›authentische Besetzung‹

Vor diesem Hintergrund ist es weniger verwunderlich, dass auch das Stadt- und Staatstheater bei aller beruflich etablierten Aufgeschlossenheit und Neugier der gesellschaftlichen und demographischen Entwicklung so lange so deutlich hinterherhinkte: Sowohl die Theatermacher:innen als auch ihr Publikum und die Kritiker:innen in den Feuilletons und Lokalmedien kommen weit überwiegend aus dem bildungsbürgerlichen Spektrum mit überdurchschnittlichen Bildungsabschlüssen und Einkommen. Und sie sind daran gewöhnt,

16 Das ist eines der Ergebnisse der europäischen TIES-Studie; siehe Schneider et al. 2012: 312ff.; Schneider et al. 2015: 90ff.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass sie auch in der Oper, im Konzert und im Theater noch immer weitgehend unter sich bleiben (siehe auch den Beitrag von Jens Schneider zur KultMIX-Umfrage in diesem Buch). Im Theaterpublikum äußert sich dies nicht zuletzt an bestimmten etablierten Sehgewohnheiten, die entsprechend leicht zu irritieren oder herauszufordern sind: Das Gretchen bei *Faust* und das *Käthchen von Heilbronn* werden als junge weiße Frauen erwartet und es ist bereits eine besondere Erwähnung wert, wenn etwa eine ›typisch männliche‹ Rolle von einer Frau gespielt wird und sich damit »jeglicher Kategorisierung entzieht« (so die F.A.Z. am 23.6.2022 über Sandra Hüller als *Hamlet* am Schauspielhaus Bochum). Der hohe Anteil klassischer Stücke von Shakespeare über Schiller bis Kleist in der Aufführungspraxis der Stadt- und Staatstheater[17] fördert dies, weil die europäischen Gesellschaften der Renaissance oder des ausgehenden 18. Jahrhunderts in der Regel (und nicht unbedingt historisch korrekt) als homogen weiße Gesellschaften imaginiert und dargestellt werden. Ähnliches gilt natürlich auch für klar zugewiesene binäre Geschlechterrollen und die nahezu vollständige Abwesenheit von Homosexualität.

Eine von den gängigen Erwartungen abweichende Rollenbesetzung erfordert daher in der Regel ein explizites künstlerisches Motiv bzw. eine bewusste Herausforderung der Sehgewohnheiten – wie etwa in der Spielzeit 2017/18 bei der Inszenierung der »urbayerischen Familiensaga« (Deutschlandfunk) *Mittelreich* von Josef Bierbichler durch Anta Helena Recke als ›Schwarzkopie‹ an den Münchner Kammerspielen, bei der alle Rollen von Schwarzen Schauspieler:innen gespielt wurden, oder die Besetzung der Titelrolle im ›Hauptmann von Kö-

17 Die Werkstatistiken 2017/18 und 2018/19 des Deutschen Bühnenvereins wiesen unter den zwölf am häufigsten inszenierten Autor:innen jeweils acht ›klassische‹ Autoren auf; in der Werkstatistik für die noch stark von der Corona-Pandemie geprägte Spielzeit 2020/21 sind es sieben von neun. Mit weitem Abstand werden diese Statistiken von Jahr zu Jahr von Shakespeare angeführt, gefolgt von Brecht, Schiller, Goethe, Ibsen, Tschechow, Kleist und Molière in jeweils unterschiedlicher Reihenfolge. Ähnliches gilt für die Stücke mit den meisten Inszenierungen: Zwar besteht die Mehrheit der Inszenierungen insgesamt aus neuen Stücken, diese Stücke werden aber jeweils im Schnitt an weniger Theatern inszeniert, so dass z.B. in der Saison 2018/19 unter den zehn Stücken mit den meisten Inszenierungen nur drei jünger als 100 Jahre alt waren. Rund drei Viertel der inszenierten Stücke stammten zudem von männlichen Autoren (Deutscher Bühnenverein 2019, 2020, 2022; *Deutsche Bühne* 07/2019: 43; *Deutsche Bühne* 07/2020: 66f.; vgl. dort auch die Kritik von Margarete Affenzeller an der »bildungsbürgerlichen Perspektive des Stückekanons« angesichts der zunehmenden Diversität der Gesellschaft; a.a.O.: 59f.).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

penick‹ am Theater Altenburg-Gera mit dem Schauspieler Ouelgo Téné in der Spielzeit 2016/17.[18]

Die Besetzung von ›Mittelreich‹ in der ›Schwarzkopie‹-Version

Foto: Judith Buss

18 Siehe z.B. https://www.deutschlandfunkkultur.de/muenchner-kammerspiele-josef-bierbichlers-mittelreich-als-100.html; https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-wie-de-aussiehst-so-wirste-anjesehen-1.3394174-0#seite-2. Wie stark diese Sehgewohnheiten beim Publikum wirken, lässt sich gut an der Aufregung ablesen, mit der darauf reagiert wurde, dass in der Neuverfilmung des Disney-Animationsfilmklassikers *Arielle, die Meerjungfrau* die Hauptrolle mit der schwarzen Schauspielerin Halle Bailey besetzt wurde (https://www.kino.de/film/arielle-die-meerjungfrau-2023/news/millionen-dislikes-kritik-an-disneys-arielle-neuverfilmung-wird-schlimmer/).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zerschnittenes Theaterplakat des ›Hauptmann von Köpenick‹ in Altenburg[19]

Foto: Frank Zauritz

Das Problem des Anspruchs oder auch einfach nur der etablierten Gewohnheit der ›authentischen‹ Besetzung ist, dass es für Schwarze oder asiatisch oder arabisch aussehende Schauspieler:innen nicht viele Rollen im Stückekanon gibt, die eine Festanstellung im Ensemble ›lohnend‹ machen würde. Das würde so vermutlich kaum ein Theater öffentlich formulieren, stattdessen behaupten die Theater regelmäßig, dass es nicht genügend ›gute‹ Schwarze Schauspieler:innen gebe – wie es z.B. im folgenden Interviewausschnitt von 2019 ein Mitglied der Leitung des Thalia-Theaters formuliert:

> »Natürlich wünsche ich mir da eine größtmögliche Vielfalt, aber es ist die Qualität auch ausschlaggebend, so. […] Hier am Thalia-Theater ist halt ein wahnsinnig hoher Qualitätsanspruch und der muss dann auch gegeben sein, egal ob jemand aus Syrien, aus Marokko kommt oder aus Warschau oder aus Stuttgart-Mitte, so. […]
> *Interviewer: Ja, aber die gibt's doch bestimmt, wahnsinnig gute Schwarze Schauspieler:innen?*
> Hat sich bisher noch nicht beworben hier, […] haben wir noch niemanden gesehen, wo man gesagt hat: ›Mensch, haste die und die gesehen, die ist sensationell‹, so.«

19 Quelle: https://www.bild.de/unterhaltung/leute/schauspieler/ouelgo-tene-fluechtet-vor-rassisten-50694562.bild.html (letzter Zugriff am 4.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Argument der ›Qualität‹ ist nicht nur schwer zu greifen, weil diese kaum objektiv benannt oder beschrieben werden kann (dazu unten mehr); es dient auch nicht selten als ein ideales ›Totschlagargument‹ gegen eine kritische Revision der eigenen Rekrutierungsmechanismen und -kriterien, das in der migrationsbezogenen Forschung zu Bildungskarrieren und sozialem Aufstieg mit anderen Nuancen auch aus anderen Berufsfeldern bekannt ist (vgl. Lang, Pott & Schneider 2018; Schneider, Crul & Pott 2022). Dem steht einerseits gegenüber, dass ein homogen ›weißes‹ Ensemble kaum ausschließlich aufgrund der Qualität seiner Mitglieder zustande kommen kann und es andererseits eine ganze Reihe von etablierten Schwarzen und ›migrantischen‹ Schauspieler:innen gibt, die seit vielen Jahren im Theatersystem und im Fernsehen spielen, aber bisher selten Festanstellungen in Ensembles angeboten bekommen haben.

In einem Interview für das *TheaterMagazin* beschrieb dies 2018 der in Hamburg gebürtige und seit 30 Jahren auf Theaterbühnen tätige Schauspieler Ernest Allen Hausmann (im Foto oben sitzend links zu sehen) wie folgt:

> »*Haben Sie versucht, fest in ein Ensemble engagiert zu werden?*
> Ja, sicher. Ich habe viel mit Werner Schroeter gearbeitet, und er hat mir an jedem Haus, an dem wir waren, gesagt: ›Verhandle gut, die werden dir sicher dann einen weiteren Vertrag anbieten.‹ Dann kam aber nie etwas. Nie. Nicht in Köln, nicht in Düsseldorf, nicht am Hamburger Schauspielhaus, nicht am Thalia-Theater. Natürlich kann man auch bei einem Vorsprechen mal aus künstlerischer Unvereinbarkeit voll scheitern. Nur hat man als schwarzer Schauspieler nicht so oft die Möglichkeit, vorzusprechen. Und darum geht es, gar nicht mal nur für mich: Dass die Leute an den Theatern diese Tür aufmachen.«[20]

Umgekehrt hatten und haben Theater aufgrund der fehlenden Diversität im Ensemble regelmäßig ein Problem der ›authentischen Besetzung‹, wenn besonders in neuen und aktuelleren Stücken Schwarze oder muslimische oder anderweitig ›migrantische‹ Rollen zu besetzen sind und dabei aber nicht (mehr) auf das früher übliche ›Blackfacing‹ zurückgegriffen werden soll.[21]

---

20 https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-06-2018/interview-ernest-allan-hausmann/. Hausmann ist seit der Spielzeit 2022/23 festes Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater.

21 Eine Variante hiervon ist ›Asiatisch‹-schminken, es ist insbesondere bei Inszenierungen der Oper *Madame Butterfly* immer noch weit verbreitet. Insgesamt sind die Erwar-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Problem beschreibt im folgenden Interviewausschnitt ein Mitglied der damaligen Leitung des Theater Osnabrück (2020):

> »Also ich glaube das Problem wäre eher, […] dass man da auch wieder sagt, wir brauchen diese Menschen mit Migrationshintergrund gerade für die Rollen, wo man halt jetzt in einem Stück einen Schwarzen braucht oder Menschen mit arabischem Hintergrund und so weiter. Also dass man da vielleicht zu realistisch denkt in die Richtung. […] Wie besetzt man zum Beispiel einen ›Achmed‹, den wir jetzt mit Oliver Meskendahl besetzen ›mussten‹ sozusagen, und ist das dann legitim? Was bedeutet das? Und so. Also da gibt es im Ensemble ein Bewusstsein für. Und in dem Kontext haben wir dann auch so über Counterbesetzung gesprochen. Also […] sollte man es nicht ganz anders machen, nämlich den ›Achmed‹ mit einem deutschen Schauspieler besetzen und dafür aber halt den Benni, der sozusagen einer der Deutschen ist im Stück, dann halt mit einem Schauspieler aus Sri Lanka oder so?«

Oliver Meskendahl war zu diesem Zeitpunkt der männliche Schauspieler am Theater, der vom Aussehen her am ehesten dem Bild entsprach, das die Rolle eines ›Achmed‹ beim Theater und beim Publikum hervorruft. Nicht ›realistisch‹ zu besetzen wirft aber sofort Fragen nach der künstlerischen Bedeutung auf, die dann aber wiederum ein Konzept erfordert, wie etwa die im Zitat genannte ›Counterbesetzung‹ mit vertauschten Rollen(bildern).

---

tungen an die Inszenierungen bekannter Opern im Publikum besonders konservativ, aber die Diskussion um die Problematik kultureller und ethno-nationaler Klischees hat hier auch besonders spät begonnen. Eine wichtige Rolle dürfte gespielt haben, dass der Opernbetrieb und die meisten Ensembles zwar sehr *international* sind und global agieren, aber gleichzeitig der Kanon der am häufigsten gespielten Stücke sehr begrenzt und eurozentrisch ist. So wurde etwa nach Aussage der Musikwissenschaftlerin Neneh Sowe in einer Allgemeinen Enzyklopädie der Musik keine einzige Schwarze Komponistin klassischer Musik aufgeführt (https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/rassismus-in-der-klassischen-musik-100.html; letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›Djihad‹ am Staatstheater Braunschweig in der Saison 2017/18

Foto: Bettina Stoess

Eine ähnliche Diskussion warf während der Feldforschung der Besuch des Stückes ›Djihad‹ am Staatstheater Braunschweig durch die Delegierten einer Kinder- und Jugendtheaterkonferenz auf. In der Inszenierung ging es um drei junge deutsche Muslime, die sich dem IS in Syrien anschließen wollen (Autor des belgischen Originals: Ismaël Saidi). In der fachinternen Diskussion wurde kritisiert, dass eine der drei männlichen Hauptrollen mit einer blonden Schauspielerin besetzt war – ein Aspekt, der in der Diskussion mit dem Publikum nach dem Stück weder von den überwiegend jungen Zuschauer:innen noch den Mitgliedern der muslimischen Studierendenvereinigung, die die Diskussion moderierten, angesprochen oder gar problematisiert wurde (Feldnotizen vom Mai 2018).

Es macht die Debatte noch komplexer, dass die Forderung nach mehr Engagements und Rollen für Schauspieler:innen ›of Color‹ oder migrantisch gelesene Schauspieler:innen auch dadurch unterstrichen wird, dass die wenigen Rollen von ›Othello‹ bis ›Achmed‹, die ein entsprechendes Aussehen verlangen, doch bitte mit Personen besetzt werden mögen, die dafür nicht gesondert geschminkt werden müssen. Der berechtigten Forderung nach Zugang zu Rollen und Vermeidung kolonialer bzw. rassistischer Klischees steht gegenüber, dass auch dies eine Forderung nach ›authentischer Rollenbesetzung‹ ist, obwohl genau dies als Besetzungsprinzip den Zugang zu Rollen für bestimmte Personenkreise so häufig und lange behindert hat. Wie stark der Zusammenhang

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zwischen Rollenerwartungen und klischeehaften Vorstellungen über das Aussehen und Auftreten von Schauspieler:innen ist, hat die Kampagne #ActOut von Schauspieler:innen gezeigt, die sich »unter anderem als lesbisch, schwul, bi, trans*, queer, inter und non-binär identifizieren«. 185 bekannte Schauspieler:innen traten im Februar 2021 im *Süddeutsche Zeitung Magazin* mit einem Manifest an die Öffentlichkeit, das u.a. die folgende Passage enthielt:

> »Bislang wird behauptet, dass, wenn wir gewisse Facetten unserer Identität, nämlich unsere sexuelle sowie Geschlechtsidentität offenlegten, wir mit einem Mal bestimmte Figuren und Beziehungen nicht mehr darstellen könnten. Als wäre deren Sichtbarkeit unvereinbar mit unserer Fähigkeit, Rollen überzeugend und glaubhaft für das Publikum zu verkörpern. Diese Unvereinbarkeit gibt es nicht. Wir sind Schauspieler*innen. Wir müssen nicht sein, was wir spielen. Wir spielen, als wären wir es – das ist unser Beruf. Wir spielen Ehefrauen und Familienväter, Liebende und Staatsleute, Sympathieträger*innen und Ekel. Und häufig auch Figuren, mit deren Überzeugungen wir privat nie übereinkämen. Dabei können wir Mörder*innen spielen, ohne gemordet zu haben. Wir können Leben retten, ohne Medizin zu studieren. Wir können Menschen mit anderen sexuellen Identitäten spielen, als die, die wir leben. Und wir tun es längst, die ganze Zeit schon, weil es unser Beruf ist.«[22]

Hintergrund der Kampagne war, dass ein Outing in der Theater- und Filmbranche offenbar häufig zur Folge hat, für heterosexuelle Rollen kaum mehr besetzt zu werden – obwohl dies vor dem Outing kein Problem war. Ein weiterer Kritikpunkt des Manifests ist der Mangel an Stoffen, Stücken und Drehbüchern, in denen die breite Vielfalt der Gesellschaft vorkommen darf:

> »Die Erfahrungen der letzten Jahre haben gezeigt, dass sich die bestehenden Film- und Serien-Sehgewohnheiten erweitern und verändern. Es gibt weitaus mehr Geschichten und Perspektiven als nur die des heterosexuellen weißen Mittelstands, die angeschaut und gefeiert werden. Diversität ist in Deutschland längst gesellschaftlich gelebte Realität. Dieser Fakt spiegelt sich aber noch zu wenig in unseren kulturellen Narrativen wider. Unsere Gesellschaft ist längst bereit. Die Zuschauer*innen sind bereit.«

Es macht das Beispiel dieser Kampagne auch interessant und relevant, dass Schauspieler:innen, die nicht heterosexuell sind – und deshalb aber nicht we-

22 https://act-out.org (letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

niger ›normal‹ aussehen –trotzdem für ›normale Rollen‹ nicht oder weniger wahrscheinlich besetzt werden, wenn ihre sexuellen Präferenzen und ihre Geschlechteridentität im System der Theater- und Filmproduktion bekannt werden. Kolleg:innen, die sicht- und lesbar ›migrantisch‹ oder ›Schwarz‹ assoziiert werden, haben demgegenüber nicht einmal die Wahl der Entscheidung, ihre ›Abweichung‹ von der impliziten ›Norm des Deutschseins‹ der (bürgerlichen) Mehrheitsgesellschaft *nicht* offenkundig zu machen.

Das implizite Dilemma der Forderung nach einer diverseren Rollenbesetzung – insbesondere, wenn Stücke denn tatsächlich mal migrantisch geprägte oder Schwarze Rollen aufweisen – beschreibt auch eine der im Forschungsprojekt interviewten Schauspielerinnen, die selbst einen türkischen Hintergrund hat:

> »Ich würde gerne eine Rolle spielen. Es ist von Fatma Aydemir, ein modernes Stück, es heißt ›Ellbogen‹. Es geht um ein türkisches Mädchen, […] sie ist in Deutschland geboren und aufgewachsen. Aber sie hat eine Menge Kämpfe. Und dann geht sie in die Türkei, um dort ihre Wurzeln zu finden. Das ist ein sehr schönes Stück und ein Roman, den ich gelesen habe. Und das ist eine der modernen Sachen, die seit einigen Jahren geschrieben werden. Und diese Rolle würde ich sehr gerne spielen. Die Rolle ist, ihr Name ist ›Hazal‹. Und (in einer Inszenierung) am Jungen Schauspiel Hamburg […] von dem Regisseur Alexander Riemenschneider wurde diese Rolle gespielt von Katherina Sattler. […] Ich denke, es ist ein großer Prozess, aber ich bin mir auch sicher, dass es schon Schauspielerinnen (mit einem anderen Hintergrund) gibt, die diese Rolle spielen könnten. Aber ich war (auch) sehr glücklich, weil ich gesehen habe, dass sie sich gut um die Rolle gekümmert hat. Sie war eine sehr gute Schauspielerin. Ich hatte also nicht das Gefühl, ›warum spielt *sie* sie?‹ Ich habe gesagt, ›okay, im Moment ist es so‹: Sie hat an einer sehr guten Schule studiert, sie ist eine gute Schauspielerin, sie ist da (und) das Ensemble ist klein, […] also spielte sie ›Hazal‹. Und trotzdem ist es immer noch Katherina. Aber ich habe gesagt, ›okay, meine Zeit wird auch kommen, […] diese Rolle eines Tages auch zu spielen.‹«

Die Qualität des Spiels der Rolle muss nicht davon abhängig sein, ob die Schauspielerin dieselbe Herkunft wie die Figur ›Hazal‹ hat. Aber zum einen gibt es noch nicht so viele Rollen, in denen es auch um die Lebenswirklichkeit und Erfahrungen geht, die sie als Tochter von aus der Türkei eingewanderten Eltern in Deutschland gemacht hat und die die Schauspielerin schon allein deshalb

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

berühren und Lust darauf machen, sie auch auf die Bühne zu bringen und zu spielen.

Die Schauspielering Katherina Sattler als ›Hazal‹ in einer Produktion des Stücks ›Ellbogen‹ von Fatma Aydemir am Jungen Schauspiel Hamburg

Foto: Sinje Hasheider

Zum anderen stellt sich die Frage der Intensität des sich in eine Figur Hineinfühlens. Die Interviewpartnerin attestiert diese im obigen Beispiel zwar eindeutig der ›nichtmigrantischen‹ Schauspielerin Katherina Sattler, sie könnte aber auch dahingehend beantwortet werden, dem Publikum häufiger nicht nur eine größere Bandbreite an gesellschaftlichen Realitäten zu präsentieren, sondern auch Menschen, die andere Lebenswirklichkeiten tatsächlich aus eigenem Erleben kennen und sie deshalb mit einer anderen Selbstverständlichkeit und Intimität darstellen können. Dabei handelt es sich um Realitäten, die – wie oben bereits erwähnt – vor allem dem bürgerlichen Teil der Gesellschaft nach wie vor weitgehend unbekannt sind.[23]

23 Siehe hierzu auch das Interview mit Katherina Sattler im online-Magazin *renk* (https://renk-magazin.de/katherina-sattler/; letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Schauspielausbildung als Filter und Nadelöhr

Ein unmittelbar an das o.g. Argument der (fehlenden) ›Qualität‹ anschließender und in den Interviews mit den Theaterleitungen sehr häufig vorgebrachter Einwand war, dass auch in dem von den Schauspielschulen ausgebildeten Nachwuchs kaum Diversität repräsentiert sei. Um die wenigen Personen ›of Color‹ oder ›mit Migrationshintergrund‹, die das System dann doch hervorbringt, müssten die Theater dann auch noch konkurrieren und die würden sich naheliegenderweise eher gegen die Provinz und zudem für Theater entscheiden, die schon diversere Ensembles aufweisen können:

> »Wir haben durchaus die Bemühung gehabt, auch Menschen mit Migrationshintergrund, Schauspielerinnen und Schauspieler zu finden und ins Ensemble zu integrieren. […] Wir hatten schon häufiger den Fall, dass wir durchaus sehr interessiert an Kolleginnen und Kollegen waren, mit denen ins Gespräch gekommen sind und die dann aber sehr schnell von größeren Theatern, ich sage jetzt mal, ›weggeschnappt‹ wurden. Was ja toll ist, dass gerade solche großen Player in diesem Feld, wie das Gorki oder die Kammerspiele München oder sowas, da selbst versuchen, sehr stark auch ihr Ensemble umzustellen. Aber so sieht man halt, dass es erstmal in so großen Institutionen anfängt und die kleineren dann noch darauf warten müssen.« (Mitglied der Leitung am Theater Osnabrück, 2020)

Auch im folgenden Ausschnitt wird hervorgehoben, dass bisher nur wenige staatliche Schauspielschulen bereits eine Studierendenschaft vorweisen können, deren Zusammensetzung näher dran ist an der Diversität und Hybridität der Stadtgesellschaft. Aber auch hier geht es um einen ›Standortfaktor‹, in diesem Fall allerdings den Ruf und die möglichen Widrigkeiten des Alltags in Dresden für Personen ›of Color‹ oder ›mit Migrationshintergrund‹:

> »Also lange Jahre konnte man immer nur sagen: ›Ja, wo soll ich sie denn hernehmen? Weil die sind ja noch gar nicht in den Schulen!‹ Wenn man sich (dagegen) jetzt anguckt beispielsweise eine Hochschule wie die UDK, die Universität der Künste in Berlin, da ist sozusagen die Botschaft angekommen, kann man so sagen. Das ist wirklich sehr speziell, dass die Schule sehr deutlich Wert darauflegt sozusagen, dass sich, also grade im Hinblick auf Berlin, so 'ne Diversität einer Stadt auch abbildet, aber sehr deutlich abbildet. […] Wir hatten in der Tat sowohl einen jungen Mann, als auch 'ne junge Kollegin, die wir gerne engagiert hätten und die sich dann unter anderem, weil

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> es um Dresden ging, doch für eine andere Stadt entschieden haben. […] Ich kann mich sehr genau an ein Gespräch erinnern mit der jungen Kollegin, die gesagt hat, wenn ich sie nach ihrem Herzen fragen würde, dann müsste sie eigentlich zu uns kommen, aber weil sie so unsicher ist in der Stadt – die hatte auch an einem Tag vorgesprochen, als Pegida hier auf dem Postplatz vor dem Haus demonstrierte, das war dann irgendwie nicht so einladend – hat sie sich entschieden woanders hinzugehen. Also, das hat schon Einfluss gehabt in Hinblick auf unsere Bestrebungen auch, uns jetzt in dem Fall durch die beiden People of Color sozusagen sichtbar divers (zu machen). […] Naja, erstmal natürlich, weil es gute Schauspieler sind und weil das andere aber natürlich auch trotzdem 'ne Rolle spielt, ja klar. Gut, wir haben auch jemanden, der hat unverkennbar oder unübersehbar sozusagen nordafrikanische Wurzeln. Und da in dem Fall war es wirklich so, dass es was mit den Vorbehalten zu tun hatte, der jungen Kollegin und des jungen Kollegen, im Hinblick darauf, wie geht es einem hier im Alltag?« (Mitglied der Leitung am Staatsschauspiel Dresden 2019)

Das Zitat verdeutlicht auch, dass eine diversere Zusammensetzung des Ensembles aktuell immer noch auch eine Signalfunktion hat, das System der Stadt- und Staatstheater also von einer ›Normalität der Diversität‹ noch weit entfernt ist. Allerdings hat sich die Funktion des ›Signals‹ verschoben: War es bei der Gründung des ›postmigrantischen Theaters‹ noch ein politisches Statement, so scheint es aktuell eher als Nachweis zu dienen, dass man als Theater noch auf der Höhe der Zeit und der Debatte ist. So berichtete 2021 der Leiter einer privaten Schauspielschule in Hamburg, die schon länger mehr Diversität unter ihren Schüler:innen aufweist, diese aber lange fast nur an Film und Fernsehen vermitteln konnte, von einer deutlichen Zunahme an Anfragen nach vor allem Absolvent:innen ›of Color‹ auch direkt von Theatern:

> »Wir haben allein in den letzten Monaten mehrere Anrufe bekommen, sowohl von der ZAV, also von der von der Künstler:innenvermittlung, als auch direkt von Theatern, die jetzt häufiger tatsächlich freiwerdende Vakanzen ganz bewusst ausschreiben für mit mehr Diversität. Also ganz klar immer wieder taucht der Begriff ›BPoC‹ auf. Also da tut sich was, da will man offenbar auch an den Theatern nachholen. Das muss man auch! Wir bilden ja sehr viel auch für den TV- und Film-Markt aus und da hat sich natürlich noch viel mehr getan, da ist es ja schon viel schneller angekommen.«

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inwiefern hier so genannter ›tokenism‹ befürchtet werden muss, es also weniger um die Schauspieler:innen und ihre Talente geht als um das Signal nach außen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden und wird sich erst zeigen müssen. Das Zitat lässt aber noch einmal erkennen, wie deutlich das öffentlich subventionierte Theatersystem der Entwicklung in der Branche insgesamt hinterherhinkt und wie stark der ›bildungsbürgerliche Habitus‹ hier wirksam ist – gerade und auch im Vergleich zum Fernsehen, das sich sein Publikum naheliegenderweise deutlich heterogener vorstellen muss.

Im Unterschied zu den staatlichen Hochschulen, die bei der Auswahl der neuen Studierenden extrem selektiv vorgehen (dazu unten mehr), müssen private Schauspielschulen um neue Studierende für ihre in der Regel auch deutlich größeren Jahrgänge werben. Dies sorgt dafür, dass die Zugangsschwellen viel niedriger sind, einige bieten sogar Orientierungskurse und Schnupper-Workshops an, bei denen beide Seiten mehr Zeit und Gelegenheit haben zu sehen, wieviel Potenzial für eine professionelle Schauspielkarriere gegeben ist. Trotz der hohen Kosten stellen private Schauspielschulen deshalb eine attraktive Alternative zu den staatlichen Hochschulen dar: Der Erstzugang ist viel einfacher und ermöglicht im Zweifelsfall auch mit viel weniger Aufwand die Feststellung, dass dieser Beruf doch nicht das Richtige ist. Die besseren privaten Schulen bieten zudem nicht nur eine ebenso breite wie solide Ausbildung, sondern auch einen Zugang zu ersten Aufträgen im Bereich Fernsehen und Film – auch dies kann für viele junge Leute attraktiver sein als ein Job an einem Stadttheater, möglicherweise auch noch in einem der kleineren Häuser abseits der großen Städte. Die privaten Schulen zeigen, dass es durchaus ein Interesse am Schauspielberuf auch unter jungen Menschen mit einer (familiären) Zuwanderungsgeschichte gibt.

Dass das Thema inzwischen bei den Stadt- und Staatstheatern angekommen und breit debattiert wird, bestätigte 2020 auch ein Mitglied des Lehrkörpers der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg:

> »Wir sind ja sehr eng in Hamburg mit dem Schauspielhaus und mit dem Thalia-Theater verbunden. […] Da wird darüber geredet, aber von einer wirklichen Nachfrage, glaube ich, kann man nicht sprechen. Das ist eher so, dass wir natürlich wollen, dass der gesellschaftliche Zustand auch in der Ausbildung abgebildet wird, und genauso ändert sich im Theater, […] dass sie natürlich auch sagen, wir wollen die Diversität, die in der Gesellschaft effektiv da ist, im Theater abbilden. Wenn das Theater den Anspruch hat ›wir wollen gesellschaftliche Prozesse begleiten, unterstützen, hinterfragen‹ und so

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> weiter und so fort, kann das natürlich nicht sein, dass da eine weiße Elite von der Bühne herunter spricht, ne? Das wäre absurd!«

Auch die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses ist Bestandteil der oben genannten Organisationsstrukturen und Reproduktionsmechanismen im deutschsprachigen Theatersystem. Das System stützt sich dabei in weiten Teilen auf rund zwanzig staatliche Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die Schauspieler:innen und einige von ihnen auch zukünftige Regisseur:innen und Dramaturg:innen ausbilden. Auch wenn die Hochschulen weniger Nachwuchs ausbilden, als die Theater insgesamt pro Spielzeit neu unter Vertrag nehmen, gilt im Prinzip nur die Ausbildung an diesen Hochschulen als qualitativ hochwertig genug. Das drückt sich auch darin aus, dass hier Hochschulabschlüsse (Bachelor und Master) erworben werden, während auch die staatlich anerkannten privaten Schauspielschulen nur einen Berufsfachschulabschluss anbieten (vergleichbar z. B. mit Physiotherapie oder kaufmännisch-technischer Assistenz).

Zwischen den öffentlichen Hochschulen und Theatern besteht eine Vielzahl an engen Verbindungen. Trotz einer gewissen Tendenz zur Akademisierung der Ausbildung kommt das Lehrpersonal weit überwiegend aus der Theaterpraxis. Die Studierenden werden schon während des Studiums an regulären Produktionen ortsansässiger Stadt- oder Staatstheater beteiligt. Eine zentrale Rolle als Filter im Zugang zu den staatlichen Hochschulen spielen die Auswahlkommissionen, die bei den Vorsprechen aus bis zu tausend Bewerber:innen meist weniger als ein Dutzend neue Studierende auswählen müssen. Auch hier sitzen neben den Hochschullehrenden vor allem Menschen aus der Theaterpraxis. Teil des Systems sind zudem die so genannten ›Intendantenvorsprechen‹, bei denen sich die Absolvent:innen der Hochschulen diversen Theaterleitungen vorstellen können. Diese Vorsprechen gibt es zentral in Neuss, München und Berlin sowie dezentral an den einzelnen Hochschulen für ihre jeweiligen Abschlussklassen.

Systemtheoretisch betrachtet macht diese umfassende ›organisierte Selbstbezüglichkeit‹ (vgl. Luhmann 2019; Drepper 2018) einen wichtigen Teil der Wirksamkeit der fortlaufenden Reproduktion des Systems der Stadt- und Staatstheater aus: Dadurch, dass die staatliche Schauspielausbildung Teil desselben Systems ist, legt sie die gleichen Auswahlkriterien an und unterliegt den gleichen Diskurskonventionen wie die Theater. Sie wählt und bildet im Prinzip genau den Nachwuchs aus, den das System für den laufenden Betrieb und die Aufrechterhaltung des künstlerischen Niveaus benötigt. Zusammen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit der o.g. begrenzten Laufzeit der Intendanzen und den jeweils auf eine Spielzeit befristeten Verträgen des überwiegenden Teils des künstlerischen Personals stellt es einen gut eingespielten Erneuerungsmechanismus dar – der allerdings dazu tendiert, im Rahmen des ›Bestehenden‹ zu bleiben, und dem es daher nur bedingt gelingt, ›Disruptionen‹ zu produzieren oder zu bearbeiten, die auf bestimmte gesellschaftliche Veränderungen reagieren.

Es scheint daher dem auch im oben wiedergegebenen Zitat aus dem Thalia-Theater anklingenden Selbstbild der Bestenauslese und des hohen Qualitätsanspruchs im Prinzip zu widersprechen, leistungsunabhängige Kriterien wie ›Diversität‹ in die Organisationsmechanismen zu integrieren. Es trotzdem zu tun, birgt verschiedene Risiken in sich, die bisher nur wenige Häuser eingegangen sind und die hierfür in der Regel eher besonders kritisch beäugt als gelobt werden.[24] Auf der anderen Seite sind gerade dem Theater solche Kriterien nicht fremd: Aussehen, Figur und Statur spielen bei den Chancen junger Nachwuchsschauspieler:innen selbstverständlich eine zentrale Rolle, sollen aber ebenso selbstverständlich das Talent und Können nicht ersetzen. Gleichzeitig haben Häuser wie das Maxim-Gorki-Theater und die Universität der Künste (UDK) gezeigt, dass die gesellschaftliche Diversität im Ensemble und im Schauspielnachwuchs durchaus abgebildet werden kann, ohne Abstriche an der ›Qualität‹ zu machen. Das gilt umso mehr, wenn sie – wie etwa

24 Mediale Kritik wurde in den vergangenen Jahren vor allem am Theater Dortmund, an den Kammerspielen München und am Schauspielhaus Zürich geäußert, deren diverse Ensembles und Anspruch einer größeren Öffnung zur Stadtgesellschaft bis weit ins liberale Feuilleton hinein immer wieder als ›identitätspolitisch motiviert‹ angegriffen wird (vgl. Schneider 2023). Ein häufig herangezogener Auslöser der Kritik ist dabei, wenn ein Rückgang der Zuschauerzahlen beobachtet werden kann (siehe z.B. Peter Laudenbach in der *Süddeutschen Zeitung* vom 11.10.2022, S. 9; vgl. auch: »Da seid ihr ja wieder« von Christiane Lutz und Egbert Tholl, *Süddeutsche Zeitung* vom 23.1.2023, S. 9). Der ist allerdings angesichts der o.g. etablierten Sehgewohnheiten bezüglich der Ensembles und Stücke wenig überrascht, während gleichzeitig neue Zuschauerkreise, die weniger selbstverständlich ins Theater gehen und dies als Teil ihres bildungsbürgerlichen Habitus verstehen, nicht einfach oder gar innerhalb einer Spielzeit zu gewinnen sind. Hinzukommt, dass zumindest die Intendanzen von Julia Wissert in Dortmund und Barbara Mundel in München erst kurz vor Beginn der Corona-Pandemie angetreten wurden, die zu einem tiefen Einbruch der Zuschauerzahlen geführt hat, von dem sich insgesamt nur wenige Theater bereits vollständig erholen konnten – laut dem Deutsche Bühnenverein lag in der Spielzeit 2020/21 der Rückgang bei den Besucher:innen bei 86 Prozent gegenüber der Spielzeit 2018/19 (Deutscher Bühnenverein 2020, 2022).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin – kaum befürchten müssen, dass nur aus diesem Grund ihr auch internationales Renommee Schaden nehmen könnte.[25]

Für die starke Selektion im Zugang zur staatlichen Schauspielausbildung ist der oben erwähnte Qualitätsbegriff von zentraler Bedeutung. Dass er gleichzeitig aber wenig greifbar und damit auch nur wenig aussagekräftig ist, zeigt sich u.a. daran, dass die meisten der an der einen Hochschule angenommenen jungen Menschen vorher bei Vorsprechen an anderen Hochschulen gescheitert waren, nicht selten sogar mehrfach. Sich auf die Vorsprechen vorzubereiten und zu lernen, wie sie gut zu meistern sind, ist nicht Teil des Systems und daher auch abhängig davon, welche finanziellen und zeitlichen Ressourcen Bewerber:innen dafür haben; das gilt auch für die Anreise zu mehreren Vorsprechen im gesamten deutschsprachigen Raum. Da am Ende die Auswahl aus einer Gruppe von sehr ähnlich hoch talentierten Bewerber:innen erfolgen muss, öffnet die hohe Selektivität des Verfahrens einen Raum für talentunabhängige Kriterien wie Typen und Rollenbilder, aber auch Stereotype und Vorurteile auf der Basis impliziter bildungsbürgerlich geprägter Erwartungen. Sie vermindert damit überproportional die Chancen für diejenigen, die äußerlich, im Auftreten oder im Sprachduktus bestimmten ›Idealvorstellungen‹ nicht entsprechen, die einerseits auf Konventionen beruhen und andererseits auf dem konkreten Wissen um Nachfrage und Chancen bei den Theatern sowie aktuellen Moden oder Trends.[26]

Auf der anderen Seite könnte und kann dieser Raum auch dafür genutzt werden, die Bandbreite der sprachlichen (z.B. in Richtung Mehrsprachigkeit)

25 Siehe https://www.hfs-berlin.de/menschen/studierende/ (letzter Zugriff am 6.2.2024).

26 Das unterscheidet das Schauspiel insbesondere von der Musik, in der das Äußere der Musiker:innen eigentlich irrelevant sein sollte. Dass dies so nicht stimmt, zeigt sich z.B. daran, dass sich im Zuge der Debatte um mehr Frauen in großen Orchestern vielerorts so genannte *blind auditions*, also das Vorspielen hinter einem Vorhang, durchgesetzt haben, um damit sexistischen (und inzwischen auch rassistischen) Vorurteilen weniger Raum zu geben (vgl. Goldin & Rouse 2000; https://www.deutschlandfunk.de/geschlechtergerechtigkeit-im-klassischen-musikbetrieb-ein-100.html; letzter Zugriff am 6.2.2024). Aus der Diversitätsdebatte heraus wird dies inzwischen teilweise wieder kritisiert, weil damit eine aktiv diversitätsfördernde Besetzungspolitik eher erschwert wird, die bei vielen Orchestern mit eher lokaler Bedeutung höher bewertet werden könnte und sollte als das Einhalten sehr hoch angesetzter Qualitätsstandards (vgl. z.B. https://www.nytimes.com/2020/07/16/arts/music/blind-auditions-orchestras-race.html; letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu erhöhen.[27] Schon einzelne Kommissionsmitglieder können als *gate keeper* eine größere Bandbreite unter den Studierenden verhindern, aber es kann umgekehrt auch durch die Hochschulleitung ein klarer Auswahlauftrag in Richtung auf mehr Diversität ergehen. Hierzu im Folgenden zwei Ausschnitte aus Interviews mit Leitungsmitgliedern der Theaterakademie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg:

> »Wir sind gerade – auch personell – in einem Umbruchprozess. Was ich auch jetzt […] an der Zeit finde, weil natürlich immer noch sehr starke Klischees in den Köpfen sind. Also ein deutscher Schauspieler hat […] bitte blond und blauäugig zu sein, um's jetzt mal zu übertreiben, und hat auch vor allen Dingen akzentfrei zu sprechen. Und das sind einfach so Sachen, wo man ran muss. Ich hab jetzt dieses Jahr extrem Druck gemacht […] und gesagt: ›Leute, das Bild unserer Gesellschaft sieht so und so aus, jeder soundsovielte dritte, zehnte oder was weiß ich hat eine Migrationsgeschichte und wir müssen das abbilden in unseren Klassen. Also gebt euch bitte Mühe!‹ (lacht) […] So, und die Zukunft wird sein, dass wir da auch selber nochmal reflektieren: Wen nehmen wir auf? Nehmen wir auch Leute auf, die vielleicht nicht so akzentfrei sprechen? Ich meine, wir haben's auf den Bühnen: Benny Claessens, Sashiko Hara (zum Beispiel), also wir haben sehr viele Schauspieler, die in ersten Rollen spielen und die 'n Akzent haben. Und das gehört ja auch zu unserer Entwicklung als Gesellschaft dazu. Da werden wir dran arbeiten müssen, das ist aber eine Sache, die muss man mit dem Studiengang sehr klar festlegen, da werden wir uns neu aufstellen und das auch entsprechend […] in die Berufungsausschreibungen machen. […] Wir haben jetzt zwei Schauspielprofessuren, die beinahe gleichzeitig frei werden, und da können wir in einem zentralen Bereich auch neu besetzen. Und da glaube ich, dass wir einfach einen anderen Blick schärfen müssen. […] Also dass man sagt, die müssen einfach anders gucken. Und man muss andere Kriterien setzen.«

> »Ich sag mal so, wir haben auch von der (Leitung) her die, na ja ›Auflage‹ kann man es nicht nennen, aber zumindest die ›Ermutigung‹ besonders hinzugucken. Aber natürlich zählen für uns primär erst einmal künstlerische Fragen. […] Natürlich kommen jetzt tatsächlich viel mehr Menschen mit irgendeinem migrantischen Hintergrund (in die Vorsprechen). Es hat ja auch erst 'ne

27 Siehe z.B. die beiden Mitglieder des Ensembles der Kammerspiele München Luisa Wöllisch und Erwin Aljukić (https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/wir/kuenstler-innen/17; letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Zeit gedauert, […] also wie Berührungspunkte zu dem Beruf auch erst einmal entstehen müssen, dass sie sich das zutrauen, dass sie da Interesse haben. […] Also es ist alles wirklich in Bewegung, es wird nur nicht wirklich gesteuert, sage ich mal so, weil es wirklich schwierig ist, jeden Moment bei gleicher künstlerischer Qualifikation bei der Aufnahmeprüfung bewusst dann jemanden zu nehmen, der aus in diesem Diversity-Bereich ist, nicht? Und das ist, glaube ich, im Moment tatsächlich die Tendenz so bei der Aufnahmeprüfung. Also das ist zum Beispiel auch von der Hochschulleitung durchaus gewünscht, […] bei gleicher künstlerischer Qualifikation Menschen mit migrantischem Hintergrund zu nehmen, ne?«

Das komplexe Verhältnis zwischen den demographischen und weiteren gesellschaftlichen Veränderungen und den Auswirkungen auf das Selbstverständnis des Theaters als besondere Kunstform – die auch nochmal andere Anforderungen und Erwartungen an die Schauspielkunst stellt als Film und Fernsehen – ›verdichtet‹ sich im Primat der akzentfreien Beherrschung des Hochdeutschen und der Gleichsetzung der Theatersprache mit dem Hochdeutschen. Dies ist schon immer einer der wesentlichen Hintergründe für die weitgehende soziokulturelle Homogenität des Feldes gewesen, weil auch früher schon Akzente, die mit Dialekten oder Soziolekten weniger gehobener Schichten verbunden sind, darin nicht vorgesehen waren. Die demographische Entwicklung bringt hier nun einige Irritationen in das System: Zum einen gibt es seit etwa zwei Jahrzehnten eine wachsende Zahl an hier aufgewachsenen Kindern und Enkel:innen von Eingewanderten, bei denen der bis dato quasi ›automatische‹ Nexus zwischen Namen und Aussehen einerseits und der Vermutung oder Unterstellung eines Akzents oder gar begrenzter Deutschkenntnisse andererseits nicht mehr funktioniert. Wie die Leiterin einer Schauspielschule berichtete, sind es nicht zuletzt die aktuellen Studierenden der Hochschulen, die auf eine größere Öffnung und mehr Diversität auch in den Auswahlkommissionen drängen – möglicherweise aufgrund der Tatsache, dass sie mit in den vergangenen Jahren stark gestiegener Wahrscheinlichkeit auch an den Gymnasien in bürgerlichen Stadtteilen bereits mit einer größeren Diversität in Berührung gekommen sind (vgl. Schneider 2018).

Zum anderen hat der »Sommer der Migration« 2015/16 auch bei den Schauspielschulen zu Überlegungen geführt, geflüchtete (angehende) Schauspieler:innen in das Studium aufzunehmen. Dafür mussten notwendigerweise das Kriterium der Sprachbeherrschung aufgeweicht und gleichzeitig

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Kriterien der Bewertung der darstellerischen Qualitäten stärker in den Vordergrund gerückt werden, wie der folgende Ausschnitt zeigt:

> »Da ist aber eine Frage der Kriterien: Hab ich, wenn der jetzt Deutsch spricht auf B2-Niveau, aber einen extremen Akzent hat, hab ich den Nerv, wenn er sonst eine Begabung hat – Ausstrahlung, Beweglichkeit, Stimmvolumen, szenische Fantasie, Raumgefühl, also alles, was so die Kriterien sind – hab ich dann den Mut zu sagen: Entweder kriegen wir den weg oder wir kriegen den nicht weg den Akzent, aber was der auf der Bühne hier macht, ist einfach super?« (Mitglied der Leitung der Theaterakademie Hamburg)

Zudem werden die Theater insgesamt internationaler, nehmen mehrsprachige Produktionen zu, äußert sich die Migrationsgesellschaft auch in der Ausdifferenzierung sprachlicher Varianten und Akzente.[28] Der Ausschnitt deutet gleichzeitig an, dass sich das Mainstream-Theater noch immer schwer tut mit Akzenten, »die nicht wegzukriegen sind«. Deshalb ist nach Ansicht eines anderen Interviewpartners auch in dieser Hinsicht ein Umdenken nötig:

> »Es gibt natürlich immer die Aufgabe, auch eine Sprachkompetenz zu trainieren, aber ich nenne mal ein ganz plumpes Beispiel: Es gibt unglaublich viele weltberühmte schweizerische und österreichische Schauspieler und Schauspielerinnen, denen hat man den Akzent auch nie abtrainiert (lacht). Also deswegen finde ich, haben wir uns da auch bewegt, haben wir uns da auch verändert. Und wenn da irgendwie noch eine persönliche Note von irgendeinem Akzent drin ist, ist das vielleicht auch interessant, dann ist das vielleicht auch die künstlerische Persönlichkeit, die wir da vor uns haben.« (Mitglied der Leitung einer privaten Schauspielschule)

Die Interviewausschnitte oben belegen eine deutliche Annäherung des Stadt- und Staatstheatersystems an das Thema Diversität. Im folgenden Ausschnitt ist es ein Student einer staatlichen Hochschule, der selbst nach Deutschland geflüchtet ist und berichtet, wie sich die Perspektive innerhalb weniger Jahre gewandelt hat:

> »Als ich hierherkam, hab ich von den Leuten, die im Theater waren, gehört: ›Ey du, ja, wir verstehen, du willst Schauspieler werden und so, aber die eine Sache ist natürlich die Sprache, die musst du lernen. Und die zweite ist

28 Siehe auch das Interview mit Gina Călinoiu in diesem Buch.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> halt: es wird ein bisschen schwierig mit deinem Aussehen‹, so. Aber eben genau diese Leute haben dann letztes Jahr oder vorletztes Jahr mir auch gesagt, kurz vor dem Vorsprechen: ›Ja du, aber jetzt mach dir keinen Druck, jetzt hat sich alles ein bisschen verbessert, was solche Sachen angeht und Typen wie du werden schon gefragt jetzt.‹ Aber vorher war das nicht so. Das ist das, was ich gehört habe.«

Ähnlich äußert sich ein Mitglied der Leitungsebene der Hochschule in Hamburg über die Chancen von Bewerber:innen mit einer Flucht- oder Migrationsgeschichte:

> »… die wenigen, die dann da wirklich bis dahin kommen, mit Talent und mit dem Mut, das zu machen, die sind dann in den zwanzig Schauspielschulen, die wir haben, heiß begehrt. Und das Gleiche gilt für die Theater. Die reißen sich auch um jeden, der irgendwie 'n bisschen anders aussieht als der deutsche Michel. Also ich glaube, die Zugänge werden leichter, also zumindest die Sensibilität der Prüfenden.«

Das bedeutet allerdings nicht automatisch, dass die »Sensibilität der Prüfenden« auch schon eine Selbstreflexion über Stereotypisierungen und Othering bei der Frage des sog. *Typecasting* umfasst, also der Assoziation von körperlichen Merkmalen mit bestimmten Rollen oder Figuren im Theater. Auch wenn in den vergangenen Jahren die Einsicht in die Notwendigkeit von mehr Öffnung für Diversität im Theatersystem deutlich gewachsen ist, so macht sich dies überwiegend noch wenig bemerkbar in der Zusammensetzung der Lehrkörper und Auswahlkommissionen an den Schauspielschulen. Und auch die vielfach fehlenden lebensweltlichen Erfahrungen von und mit Menschen verschiedener Herkunft und Hintergründe lassen sich nicht einfach ersetzen. In den beiden folgenden Ausschnitten aus einer Fokusgruppe mit Schauspielstudierenden berichten zwei von ihnen von Erfahrungen während der Vorsprechen, in denen Stereotypisierungen eine Rolle spielen:

> »An beinahe jeder Schule wurde ich gefragt, was denn meine Familie davon hält, dass ich Schauspiel studieren möchte. An jeder Schule wurde ich gefragt, was denn meine Familie zu alldem sagen würde. Also, bei vielen Dingen ist man ja so ein bisschen naiv: ›Okay, sie haben mich nach meiner Familie gefragt, weil es um schauspielern geht und das ein harter Job ist, also fragen sie mich das natürlich.‹ Aber dann habe ich Freunden davon erzählt

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und die sagten alle: ›Aber ich bin das nie gefragt worden!‹ Und dann dachte ich: ›Ah, okay …?‹«

»Bei mir haben sie bei meinem ersten Vorsprechen beim Feedback gesagt: ›Du hast nicht bestanden. Und das ist schade, weil Du bist ein interessanter Typ, weil man nicht einschätzen kann, wo Du herkommst.‹ […] Man kann nicht sagen, wo ich herkomme, weil man sieht nicht direkt, ›okay, sie ist der-und-der Herkunft.‹ […] Ich glaube, denen war das sehr wichtig.«

Die Theater fordern mehr Diversität unter den Absolvent:innen der Schauspielschulen, können sich aber vielfach nicht von stereotypen Erwartungen und Klischees bei der Rollenbesetzung freimachen. Um aber Absolvent:innen der Hochschulen, die qua Aussehen oder anderen Körpermerkmalen für dieses Mehr an Diversität stehen können, tatsächlich die gleichen Jobchancen bieten zu können wie ihren Mitstudierenden ohne entsprechende Merkmale sind auch andere künstlerische Entscheidungen und ein offensiverer Umgang mit den (erlernten) Erwartungen im Publikum nötig. Gleichzeitig wäre es wichtig, glaubhaft zu machen, dass die Nachfrage nach diesen Personen tatsächlich mehr bedeutet, als ein Versuch sich nach außen als ›divers‹ darzustellen. Auch dafür müssen sich die Theater Fragen nach der Gebotenheit bestimmter Rollenbesetzung stellen und proaktiv nach dem möglichen Vorhandensein von rassistischen Stereotypen in den künstlerischen Leitungen und den Ensembles fragen. Wie weit dies in den einzelnen Häusern und in den verschiedenen Bereichen bereits verstanden und umgesetzt wird, lässt sich von außen kaum allgemein beurteilen, Zweifel sind hier aber durchaus angebracht.[29]

29 Siehe hierzu den Beitrag von Rita Panesar und Silke Potthast über diversitätsorientierte Fortbildungen am Thalia-Theater Hamburg in diesem Buch. Die Ergebnisse der Studie von Thomas Schmidt (2019: 278f.) legen nahe, dass in der Tendenz alle Personengruppen, die nicht männlich, heterosexuell, weiß und ohne Migrationshintergrund sind – also einer impliziten dominanten Norm entsprechen, die in vielen gesellschaftlichen Bereichen eine gewisse Gültigkeit beanspruchen kann – auch im Stadt- und Staatstheater immer noch grundsätzlich mit ›Othering‹-Erfahrungen rechnen müssen (vgl. zur Aktualität dieser Fragen auch die ›Burning-Issues‹-Konferenz im Rahmen des Berliner Theatertreffens Anfang Mai 2022; https://burning-issues.de/; letzter Zugriff am 6.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ausblick

Alle institutionellen Interviewpartner:innen bestätigen, dass sich ihre Einrichtungen gerade in einem Wandlungsprozess befinden, der allerdings verschiedene Stellschrauben des Systems betrifft und es deshalb stark herausfordert. Ein diverses Ensemble ist nicht nur eine Frage der Rekrutierung, sondern rückt auch das grundsätzliche Dilemma oder Paradox wieder stärker in den Fokus, dass die Schauspielausbildung eigentlich darauf zielt, sich Persönlichkeiten und Geschichten anzueignen und darzustellen, die *keinen* Bezug zur darstellenden Person haben müssen, während gleichzeitig das Theater in hohem Maße von Figuren-Klischees und stereotypen Rollenzuweisungen lebt. Die Auswahl der Stoffe und Rollen, in denen eine bestimmte nichtdeutsche Herkunft oder ein bestimmtes Aussehen der Figur angelegt sind, ist aber noch immer sehr gering. Das führt dazu, dass für diese wenigen Rollen (und Job-Möglichkeiten!) vielfach eine ›authentische‹ Besetzung (was immer das konkret heißen mag) gefordert wird – obwohl entsprechende Rollen nicht selten sogar negative Stereotype bedienen. Gleichzeitig wählen etwa Schwarze Schauspieler:innen nicht diesen Beruf und werden nicht dazu ausgebildet, ausschließlich oder vorrangig ›schwarze Rollen‹ zu spielen. Für die Theater repräsentiert wiederum die Zusammensetzung ihrer Ensembles eine Bandbreite an Möglichkeiten der Bearbeitung bestimmter Stoffe und Stücke, für die jeweils eine künstlerisch überzeugende Rollenbesetzung erfolgen muss und die gleichzeitig dem gesamten Ensemble ausreichend Auftrittsmöglichkeiten verschafft. Und dann sollten sie idealerweise auch noch sowohl künstlerisch als auch kommerziell erfolgreich sein.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ein blonder Oberon of Color und eine u.a. Portugiesisch sprechende Titania in Shakespeares ›Ein Sommernachtstraum‹ beim plattform-Festival 2019 am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg

Foto: Sinje Hasheider

Die Debatte um das Verhältnis zwischen der Zusammensetzung der Ensembles, dem Repertoire oder Programm einer Spielzeit und der Frage der passenden Besetzung würde sich vermutlich noch lange weiter im Kreis drehen lassen, wenn nicht die Demographie eine bestimmte Entwicklung klar präjudizieren und – nicht zuletzt auch durch Vorbilder in Film und Fernsehen und in anderen Ländern – immer sichtbarer machen würde. Damit wird immer deutlicher, dass einerseits eine hochdiverse Migrationsgesellschaft auch andere Stoffe, Geschichten und Protagonist:innen und Akteur:innen auf und hinter den Bühnen erfordert. Gleichzeitig können dadurch die Erfordernisse ›authentischer‹ Rollenbesetzung auch wieder stärker in den Hintergrund treten: Wenn Werke von Shakespeare, Kleist oder gar Aristophanes tatsächlich noch eine Aktualität behaupten können, weil in ihnen – wie die Theater nicht müde werden zu betonen – Grundthemen des Menschlichen und Gesellschaftlichen behandelt oder auch einfach nur bezaubernd schöne Geschichten erzählt werden, die auch Jahrhunderte später noch immer ›funktionieren‹, dann gibt es keine Rechtfertigung dafür, sie nicht auch der heutigen Stadtgesellschaft in ihrer ganzen Vielfalt zu erzählen und entsprechend zu aktualisieren und zu besetzen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hinzukommt als demographischer Effekt, dass auch der Pool kulturaffiner junger Menschen, aus dem sich der Nachwuchs der Theaterschaffenden ebenso speist wie – idealerweise – das zukünftige (Abo-)Publikum, dank der intergenerationalen Mobilität in Einwandererfamilien und der Zuwanderung hochqualifizierter Mittelschichten immer diverser wird (Lang und Schneider 2017; Schneider, Crul und Pott 2022). Vor diesem Hintergrund ist es eigentlich verwunderlich, dass dieser Aspekt des Themas im öffentlichen Theatersystem bis heute noch auf wenig Resonanz stößt: Es geht also schon lange nicht mehr nur um das Recht auf kulturelle Teilhabe, sondern auch um die demographische Basis des kommerziellen Erfolges der Theater. Ein Teil des Problems wurde oben in der im institutionellen Charakter des Systems liegenden Behäbigkeit der Stadt- und Staatstheater und der Schauspielausbildung verortet – trotz der eingebauten Mechanismen der ständigen Erneuerung, in denen allerdings offenkundig mehrere Elemente fehlen. Dazu gehört meines Erachtens (a) ein selbstreflexives Sensorium, das auf strukturelle Kritik nicht wie automatisiert zuallererst mit Abwehr reagiert;[30] (b) die Bereitschaft und Öffnung für empirische Studien, die nicht nur Marktforschung sind oder von Instituten kommen, die mit dem Kulturbetrieb auf vielfältige Weise institutionell verbandelt sind – dazu würde auch gehören, dass die Ergebnisse von Publikumsbefragungen grundsätzlich öffentlich zugänglich gemacht werden; (c) eine Öffnung der staatlichen Schauspielausbildung in Richtung auf Workshop-Formate für zukünftige Bewerber:innen bzw. Kooperationen mit privaten Schauspielschulen, die diese seit Jahren mit Erfolg anbieten, und schließlich (d) auch die Bereitschaft der Kulturpolitik, institutionelle Wandlungsprozesse an den Häusern aktiv und ggf. finanziell und strukturell so zu unterstützen, dass sie während des laufenden Betriebs geleistet werden können bzw. Teil des Regelbetriebs werden.

30 Siehe als Negativbeispiel hierfür die Reaktionen innerhalb des Systems auf die o.g. Studie zum Machtmissbrauch am Theater von Thomas Schmidt (2019) – z.B. in der Zeitschrift des Deutschen Bühnenvereins *Deutsche Bühne* (02/2020: 32ff.), in der beide Kommentare nahezu ausschließlich auf vorgebliche methodische Schwächen der Studie abheben und sich mit den Ergebnissen gar nicht auseinandersetzen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Literatur

Baykul, Yalçın (2002): Vereinstheater oder echtes Multikulti? Zur Situation des türkischen Theaters in Deutschland. *Theater der Zeit* 2/2002: 16–17.

Berger, Peter L. and Thomas Luckmann (1966): *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge.* New York: Anchor Books.

Boran, Erol M. (2022): *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts.* Bielefeld: transcript (Theater, 149).

Balme, Christopher (2019): Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater. *Zeitschrift für Kulturmanagement* 5 (2): 37–54.

Beyer, Jürgen (2006): *Pfadabhängigkeit. Über institutionelle Kontinuität, anfällige Stabilität und fundamentalen Wandel*. Frankfurt a.M.: Campus.

Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1993): *The field of cultural production. Essays on art and literature.* New York: Columbia University Press.

Csigó, Monika (2006): *Institutioneller Wandel durch Lernprozesse. Eine neo-institutionalistische Perspektive.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2019): *Wer spielte was? 2017/18 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz.* Hamburg: Inspiring Network.

Bühnenverein, Deutscher (Hg.) (2020): *Wer spielte was? 2018/19 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz.* Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Bühnenverein, Deutscher (Hg.) (2022): *Wer spielte was? 2020/21 Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz.* Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Drepper, Thomas (2018): *Organisationen der Gesellschaft: Gesellschaft und Organisation in der Systemtheorie Niklas Luhmanns.* Wiesbaden: Springer VS.

Foucault, Michel (1974): *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Goldin, Claudia, and Cecilia Rouse (2000): Orchestrating impartiality: The impact of ›blind‹ auditions on female musicians. *The American Economic Review* 90(4): 715–741.

Hammerschmidt, Peter, Nicole Pötter und Gerd Stecklina (2021): *Der lange Sommer der Migration: Die Teilhabechancen der Geflüchteten und die Praxis der Sozialen Arbeit.* Weinheim: Beltz Juventa.

Hess, Sabine, Bernd Kasparek, Stefanie Kron, Mathias Rodatz, Maria Schwertl und Simon Sontowski (Hg.) (2017): *Der lange Sommer der Migration.* Hamburg: Assoziation A.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ildem, Miyesser (2011): Meine pränatale Migration. In: Sezgin, Hilal (Hg.): *Manifest der Vielen: Deutschland erfindet sich neu*. Berlin: Blumenbar, 127–32

Ipşiroğlu, Zehra (1997): Im Getto der Gastarbeiterkultur. *Zeitschrift für Kultur-Austausch* 1&2/1997: 81–83.

Jurkiewicz, Joanna und Jens Schneider (2024): On continuities. Migration and institutional (non-)change. In Wiebke Sievers (Hg.): *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-imagining communities through arts and cultural activities.* Chams: Springer, 77–95.

Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg (Hg.) (2014): *Divercity: Realitäten_Konzepte_Visionen. Kongress-Dokumentation des 4. Bundesfachkongresses Interkultur in Hamburg, 24.-26.10.2012*. Hamburg.

Lang, Christine, und Jens Schneider (2017): Von Kreuzberg nach Tempelhof. Räumliche und soziale Mobilität bei Nachkommen von Eingewanderten aus der Türkei in Berlin. In: Geisen, Thomas, Christine Riegel und Erol Yıldız (Hg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*. Wiesbaden: Springer VS, 237–258

Lang, Christine, Andreas Pott und Jens Schneider (2018): *Erfolg nicht vorgesehen. Sozialer Aufstieg in der Einwanderungsgesellschaft – und was ihn so schwer macht*. Münster: Waxmann.

Langhoff, Shermin (2018): Nachwort. In Foroutan, Naika, Juliane Karakayalı und Riem Spielhaus (hg.): *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 301–310.

Luhmann, Niklas (2019): *Schriften zur Organisation 2: Theorie organisierter Sozialsysteme.* Wiesbaden: Springer VS.

Mahoney, James (2000): Path dependence in historical sociology. *Theory and Society* 29 (4): 507–548.

Sachverständigenrat Integration und Migration (SVR) (2021): *Normalfall Diversität? Wie das Einwanderungsland Deutschland mit Vielfalt umgeht. Jahresgutachten 2021.* Berlin: SVR.

Sappelt, Sven (2000): Theater der Migrant/innen. In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 275–93.

Schiller-Merkens, Simone (2008): *Institutioneller Wandel und Organisationen. Grundzüge einer strukturationstheoretischen Konzeption*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Schmidt, Thomas (2018): *Elemente des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer VS.

Schmidt, Thomas (2019): *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer VS.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schneider, Jens (2001): *Deutschsein. Das Eigene, das Fremde und die Vergangenheit im Selbstbild des vereinten Deutschland.* New York/Frankfurt a.M.: Campus.

Schneider, Jens (2018): Demographic ›megatrends‹ and their implications, *Siirtolaisuus/Migration* 3/2018, 26–31 (https://siirtolaisuus-migration.journal.fi/article/view/89564).

Schneider, Jens (2023): Identitätspolitik und politische Bildung. In: M.S. Baader, T. Freytag und K. Kempa (Hg.): *Politische Bildung in Transformation – Transdisziplinäre Perspektiven*. Springer VS, Wiesbaden, 293–303.

Schneider, Jens (2024): What comes after ›post-migration‹? On the biography of terms. In: Dahinden, Janine and Andreas Pott (eds.): *Reflexivities in Migration Studies: Pitfalls and Alternatives.* Wiesbaden: Springer (im Erscheinen).

Schneider, Jens, Tineke Fokkema, Raquel Matias, Snežana Stojčić, Dušan Ugrina and Constanza Vera-Larrucea (2000): Identities. Urban belonging and intercultural relations. In: Crul, Maurice, Jens Schneider and Frans Lelie (eds.): *The European Second Generation Compared: Does the Integration Context Matter?* Amsterdam: Amsterdam University Press, 285–340.

Schneider, Jens, Maurice Crul und Frans Lelie (2015): *Generation Mix. Die superdiverse Zukunft unserer Städte – und was wir daraus machen.* Münster: Waxmann.

Schneider, Jens, Maurice Crul and Andreas Pott (eds.) (2022): *New Social Mobility. Second Generation Pioneers in Europe.* Wiesbaden: Springer.

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2011): *Theater und Migration*. Bielefeld: transcript.

Sharifi, Azadeh (2011a): *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln.* Frankfurt a.M.: Peter Lang (Studien zur Kulturpolitik, Bd. 13).

Sharifi, Azadeh (2011b): Postmigrantisches Theater. In W. Schneider 2011: 35–46.

Sharifi, Azadeh (2018): Antirassistische Interventionen als notwendige ›Störung‹ im deutschen Theater. In: Hill, Marc und Erol Yıldız (Hg.) (2018): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 207–22.

Sharifi, Azadeh (2020): Theater und Migration: Überlegungen zu einer europäischen Perspektive des postmigrantischen Theaters. In Bachmann, Michael und Asta Vonderau (Hg.): *Europa – Spiel ohne Grenzen?* Bielefeld: transcript, 181–196.

Sievers, Wiebke (2017): Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. *Crossings: Journal of Migration & Culture* 8: 67–83.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stenzaly, Georg (1984): Ausländertheater in der Bundesrepublik und Berlin-West am Beispiel der türkischen Theatergruppen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 56/1984: 125–41.

Stewart, Lizzie (2017): Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism. *Journal of Aesthetics & Culture* 9, 56–68.

Zick, Andreas und Beate Küpper (Hg.) (2021): *Die geforderte Mitte: rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2020/21*. Bonn: Dietz.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Eigentlich hat sich nichts geändert …«

Ein Interview mit Murat Yeginer[1]

Herr Yeginer, Sie sind ja mit Ihrer Biographie wirklich ein Pionier, Sie dürften einer der allerersten Schauspieler mit türkischem Hintergrund im deutschen Stadttheater gewesen sein. Wie kam es dazu? Es war ja vermutlich nicht nur für das Stadttheatersystem ungewöhnlich – war es das auch für Ihre Familie oder Ihr Umfeld?

Natürlich war es für meine Familie und für das Umfeld, in dem ich aufgewachsen bin, eine ungewöhnliche Berufswahl. Aber wenn man es näher betrachtet, war es folgerichtig: Ich wollte ja ein Teil dieser Gesellschaft sein, und zwar ein wichtiger Teil. Eben nicht nur »dieser Gastarbeiter«. Und da habe ich wohl intuitiv die Strategie gewählt, diese Gesellschaft in ihrem ureigenen Feld, nämlich bei Goethe und Schiller, zu erreichen. Ich hatte schon während meiner Schulzeit festgestellt, dass es hier eine große Verehrung für Theaterschauspieler gab. Ich wusste zwar gar nicht, wie man das macht, Schauspieler werden, aber irgendwie habe ich es geschafft. Ich bin damals einfach zur Prüfung gegangen und habe sie bestanden. Und erst so zwei Jahre später merkte ich: »Oh Gott, das ist ja ernst.«

War denn damals in der Schule Deutsch ein Fach, das Ihnen gelegen hat?

Eigentlich gar nicht. Mein Deutsch war nicht sauber genug: Ich hatte einen viel zu starken norddeutschen Akzent. In der Schule war es absolut nicht leicht. Es wurde sogar darüber nachgedacht, mich auf die Sonderschule zu schicken, weil ich irgendwie nicht in das übliche Schema passte – das passiert übrigens heute noch immer und immer wieder mit Kindern mit fremden Wurzeln. Deshalb bin ich sehr früh zum Theater gegangen. Ich habe mich älter gemacht, als

1 Murat Yeginer ist Schauspieler, Regisseur und Oberspielleiter am Ohnsorg-Theater in Hamburg.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ich in Wirklichkeit war, und war deshalb schon mit 16 auf der Schauspielschule. Man braucht ja glücklicherweise kein Abitur, um Schauspiel zu studieren. Ich war sehr naiv damals, aber ich glaube, das ist das Geheimnis: Gerade, weil ich so naiv war, hat es funktioniert. Erst später habe ich das alles wirklich ernst genommen. Bis dahin war das eher so »Joah, ist doch cool, kommt bei den Mädchen gut an, ist doch cool, Schauspieler zu sein.« Ich habe erst nach der Schauspielschule begriffen, dass es viel mehr bedeutet, wenn man wirklich gut sein will. Und dann habe ich die Lust daran entdeckt, mich wirklich weiterzuentwickeln. Ich habe nochmal Sprechunterricht genommen, Stimmtraining und Körpertraining gemacht und außerdem ganz neu die ganze Literatur rund um das Theater entdeckt. Das kam wirklich erst später, so mit 19.

Und wie ging es dann weiter? Konnten Sie gleich von Anfang an mehr oder weniger alles spielen oder gab es da klischeebedingte Einschränkungen?

Man wird schon erst einmal in ein Klischee hineingestopft, unweigerlich. Da nehme ich auch niemanden aus. Das mag sich jetzt vielleicht, sagen wir, in den letzten zehn Jahren leicht verändert haben, aber im Prinzip ist das Schubladendenken heute so ähnlich wie damals. Nur ein Beispiel: ich wurde eigentlich nie zum Vorsprechen eingeladen, weil man mir bei meinem Lebenslauf nicht zutraute, dass ich akzentfrei Deutsch spreche. Ich wurde also immer »auf Sicht« engagiert, das heißt, man musste mich kennen und mich auf der Bühne gesehen haben – dann wurde ich engagiert. Die Vorurteile und Klischees waren schon sehr ausgeprägt. Dazu vielleicht eine Anekdote: Bereits in meinem ersten Jahr an der Schauspielschule hat Ida Ehre, die damalige Prinzipalin der Hamburger Kammerspiele, mich »auf Sicht« engagiert, obwohl ich eigentlich nur meine damalige Partnerin zu deren Abschlussprüfung begleitet hatte. Meine Schauspiellehrerin wandte sogar noch ein: »Er hat doch gerade erst mit Sprechunterricht angefangen«, aber Ida Ehre sagte: »Ja trotzdem, dann engagiere ich ihn zumindest als Backup.« Und schon zwei Wochen später war es völlig klar, dass ich die Hauptrolle spielen würde. Also ich habe es schon geschafft, die Leute zu überzeugen. Aber ich war damals auch etwas, was der Deutsche ja gerne hat, ich war »Entdeckungsgut«. Ich habe da etwas ausgelöst im deutschen Künstlerherzen: Dass man sozusagen diesen kleinen dunklen jungen Mann da doch entdecken und fördern kann. Das sage ich deswegen so ein bisschen sarkastisch, weil dann im Gegenzug natürlich auch Dankbarkeit erwartet wurde. Und das war nicht leicht, denn die Menschen waren schon bitter enttäuscht, wenn ich dann irgendwann sagte: »Entschuldigung, aber ich

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bin darauf nicht angewiesen, ich habe meinen eigenen Kopf, ich möchte es so und so machen«. Ich habe mich immer dagegen gewehrt, der »Berufstürke« zu werden. Und zwar nicht, weil ich da irgendwelche Schamgefühle habe, sondern weil mir in meinem Beruf Shakespeare, Goethe & Co. wichtiger waren.

Wenn Sie selbst Theater machen, also Regie führen und Stücke entwickeln: Ist es dann anders? Können Sie dann bestimmte Rollenzuweisungen leichter vermeiden?

Das ganze Theater bzw. die ganze Kunstszene ist stärker in Schubladendenken gefangen, als sie glaubt. Und dem kann man nur schwer entrinnen, insbesondere, weil ja jede oder jeder von sich selber denkt, klischeefrei zu sein. Als Regisseur und Theaterleiter habe ich auf jeden Fall mehr freie Hand, gegen das Klischee zu besetzen. Dies stößt aber immer noch selbst in künstlerischen Kreisen gelegentlich auf Widerstand. Umgekehrt werde ich als Theatermacher gerne in eine Schublade gesteckt, in die ich nie wollte, nämlich als der »Migrationsonkel«. Dagegen habe ich mich lange gewehrt. Inzwischen sehe ich das aber differenzierter: Ich hatte als Theaterleiter endlich die Möglichkeit, mich für gesellschaftliche Themen einzusetzen, und das habe ich dann auch getan. Aber nicht deshalb, weil ich »Migrant« bin, sondern weil aus meiner Sicht die Migrationsfrage gesellschaftlich ganz vorne stand und *das* Problem der Zukunft werden sollte. Und diese Zukunft ist ja jetzt. Da stecken wir mitten drin.

Und wie äußert sich das in Ihrer Arbeit oder Ihrem Wirken? Inwiefern können Sie jetzt etwas bewegen im Theaterbetrieb oder künstlerisch?

Wenn man etwas bewegen will im Kulturbereich, kämpft man automatisch auch gegen Windmühlen. Das hat sich bis heute nicht verändert. Ich glaube keinem Theater, das behauptet, dass das einfach wäre. Ich unterstelle auch viel Augenwischerei. Viele, die wirklich versuchen integrativ zu arbeiten, stoßen sehr schnell immer noch auf dieselben Lippenbekenntnisse wie in den letzten 40 Jahren. Aber es ist nach wie vor mein Ziel, da weiter dranzubleiben, anspruchsvoller zu sein, auf hohe Qualität zu setzen, verschiedene Nationalitäten auf der Bühne zu haben, mehr als 50 Prozent Frauen auch auf der Leitungsebene zu haben, also zumindest als Regisseurinnen. Am Ohnsorg ist es aber natürlich nicht so, dass wir jetzt Stadttheater-Programm machen. Das können wir nicht und es ist auch nicht unser Ziel. Ich finde es sehr wichtig, das Plattdeutsche zu bewahren und möglichst auch viele neue junge Zuschauer:innen dafür zu begeistern. Wir arbeiten aber auch häufiger bilingual, also

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit Plattdeutsch und Hochdeutsch. Das macht zum einen das Verstehen auch für die einfacher, die kein Platt können. Und es ist zugleich ein dramaturgisches Stilmittel. Deshalb arbeiten wir auch mit modernen Geschichten und Erzählweisen, auch wenn wir immer noch Klassiker wie »Dat Hörrohr« bringen. Wir haben zum Beispiel auch weiterhin großen Erfolg mit »Champagner zum Frühstück«, das ist ein Ohnsorg-Klassiker – aber modern inszeniert. Aber daneben haben wir zum Beispiel das Stück »Extrawurst« entdeckt, das jetzt überall in Deutschland gespielt wird. Darin geht es um einen kleinen Tennisverein, in dem auch ein Türke Mitglied ist, ein Rechtsanwalt – also völlig untypisch – und nun will der Verein einen neuen Grill anschaffen. Nicht der türkische Rechtsanwalt, sondern seine Mitspielerin sagt: »ja, wir sollten für Erol auch einen Grill anschaffen, denn der tut ja seine Wurst nicht gerne auf unseren Schweinefleischgrill«, und damit geht die ganze Geschichte los (lacht). War ein großer Erfolg. Und heute ist das Stück in ganz Deutschland ein Erfolg. Selbstverständlich wurde der Türke nicht von einem Türken gespielt – das wäre nämlich auch schon wieder ein Klischee gewesen – und er sprach übrigens auch Plattdeutsch. Bei uns hat in »Romeo und Julia« die Familie von Romeo Plattdeutsch geschnackt und die Familie von Julia, eine gemischte Migranten-Familie, sprach Hochdeutsch. Übrigens passt Plattdeutsch sehr gut zu Shakespeare. Man kann Shakespeare viel besser und originaler ausdrücken mit Plattdeutsch als mit Hochdeutsch.

Und wie reagiert das Publikum auf solche Veränderungen?

Idealerweise stelle ich mir vor, dass ich eine Idee habe: »Mensch, lass uns doch mal ein Stück machen, wo es um Diversität geht, und daraus machen wir eine Komödie. Das ist eine klasse Geschichte, das machen wir!« Dann höre ich aber von den Abonnenten, bevor sie irgendetwas gesehen habe: »Nee, das wollen wir nicht!« Und von meinen Leuten im Haus höre ich: »Nee, das wollen wir aber nicht.« Und das höre ich eigentlich, seit ich am Theater bin. Theater tut sich meiner Erfahrung nach wirklich sehr schwer mit diesem Druck von unten, also vom Publikum. Es sei denn, es sind die hochsubventionierten drei oder vier Theater, die ganz oben mitspielen, die haben natürlich andere Möglichkeiten. Als Privattheater, das den Großteil des Budgets einspielen muss, können wir uns nicht einfach über das Publikum hinwegsetzen, wir müssen es Stück für Stück mitnehmen. Die Zuschauerdemographie hat sich schon verändert, aber unsere Klientel, das muss man ganz klar sagen, ist ja immer noch nicht gerade jung. Wir müssen mit neuen Themen neue Publikumsschichten

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

generieren und gleichzeitig das bisherige Publikum nicht verschrecken. Aber die verliert man natürlich beinahe unweigerlich – und sei es, weil die biologische Uhr tickt. Oder eben, weil die sagen: »Nee, das wollen wir nun wirklich nicht.« Jetzt ist es ein Zeitspiel: Gewinnen wir rechtzeitig auf der anderen Seite so viele neue junge Zuschauer, um das aufzufangen? Und was heißt »jung«? Wir würden gerne auch mehr 40–50-Jährige finden, die gerne mal in unsere Stücke gehen. Gewinnen wir die oder gewinnen wir sie nicht? Ich habe ja in meiner ersten Spielzeit »Plattdeutsch für Anfänger« inszeniert, wo vier Flüchtlinge vorkommen, die Deutsch lernen sollen. Das war eines unserer erfolgreichsten Stücke. Und plötzlich stießen wir auch bei jüngeren Zuschauern auf Interesse. Da saß ich zum Beispiel mit einem Mohamed in der Vorstellung, Mitte 30, der perfekt Deutsch sprach und sagte: »Och, ich bin Banker hier drüben, und als ich das gesehen hab, hab ich mir gedacht, da gehe ich mal rein.« Also wir kriegen schon punktuell auch andere Zuschauer. Aber es ist doch viel schwieriger, als ich jemals gedacht hätte, selbst als Oberspielleiter. Und das bezieht sich auf die eigenen Leute genauso wie auf das Publikum und die Stücke, die wir spielen.

Vor dem Hintergrund Ihrer langen Erfahrung – Sie sind ja wirklich seit 40 Jahren jetzt im Geschäft: Was hat sich verändert und was ist wohlmöglich gleichgeblieben?

Es ist spannend, dass und wie sich seit 40 Jahren eigentlich nichts verändert hat. Es wird immer noch dasselbe erzählt: »Wir gehen voran. Wir schreiten voran. Es wird sich etwas ändern«. Das war's. Da hat sich nie wirklich etwas geändert. Mit einem Unterschied: bei mir hat man als junger Mann immer gesagt: »Oh, Sie sprechen *zu gut* Deutsch, das tut ja kein Türke, die sprechen ja nicht so flüssig.« Das ist der einzige Unterschied zu dem, was ich heute beobachte. Aber die Frage, die sich mir immer wieder stellt, ist: Wie gehe ich als Betroffener damit um? Wer will denn in der Theaterlandschaft, in der Politik und im Publikum hören, dass eigentlich alles nicht so goldig ist, wie es glänzt? Ich habe die Beobachtung gemacht, dass es keiner hören will. Karriere und Erfolg haben bei mir immer dann funktioniert, wenn ich als Schmuckstück unterwegs war. Wenn es so schön war, dass man sich schmücken konnte mit diesem wunderbaren jungen Schauspieler – dann war es okay. Aber damit war es vorbei, sobald ich anfing, eigene Ideen umzusetzen oder schönen Worten, die auf dem Papier standen, durch konkrete Konzepte Gestalt zu geben. Schauen wir uns doch mal die Leitungsfunktionen der entsprechenden Theater an. Da ist kaum jemand, der selber diese Wurzeln hat. Es wurde immer nur gesagt: »Oh,

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

da müssen wir etwas tun!« Und dann haben Franz, Petra und Klaus entschieden, was das Richtige zu tun ist. Und die Wahrheit ist, dass ich mich meist überhaupt nicht davon angesprochen gefühlt habe. Aber ich möchte bei aller Kritik doch zum Schluss auch etwas Positives sagen: Ich bin 63 Jahre alt, ich bin kulturell und künstlerisch hier sozialisiert worden und habe seit meiner Jugend hier künstlerisch gearbeitet. Das heißt, da sind schon einige Sachen richtig gelaufen. Und da gab es Menschen, die mich auch gefördert haben und mich so weit gebracht haben, dass ich heute dem wahrscheinlich bekanntesten Volkstheater in Deutschland als Oberspielleiter vorstehe. Die Seite dürfen wir definitiv nicht vergessen.

Lieber Herr Yeginer, vielen herzlichen Dank für das Gespräch!

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Bretter, die die Welt bedeuten«?

Vom diversitätsbewussten und diskriminierungskritischen Veränderungsprozess am Hamburger Thalia-Theater

Rita Panesar und Silke Potthast[1]

Welche »Welten« repräsentieren Theater heute? Um welche »Bretter« geht es? Wer darf deuten?

Am Anfang des Diversitätsprozesses am Hamburger Thalia-Theater stand die Frage, warum es überhaupt notwendig ist, sich mit Diversität zu befassen. Am Anfang stand auch die Vorstellung vom »bösen, unreflektierten, diskriminierenden Menschen«, der mit »uns« wohlmeinenden Menschen nichts zu tun hat.

Am Ende standen da die Mitarbeiter*innen aus dem Marketing, der Werkstatt, dem Ticketverkauf, dem Kostümbereich, dem Schauspiel, der Verwaltung, der Maske, der Pädagogik, der Technik, der Geschäftsführung, der Bühne, der Dramaturgie – mit vielen guten Ideen und Gedanken, sensibilisiert dafür, Rassismus als gesellschaftliches Verhältnis zu sehen, reflektiert hinsichtlich ihrer eigenen Privilegien und Benachteiligungen, motiviert und neugierig, aber auch im besten Sinne irritiert und voller Fragen.

Das von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Programm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« hat Kulturinstitutionen die Chance geboten, sich diversitätssensibel zu öffnen und sich machtkritisch auf die postmigrantische Gesellschaft einzustellen. Ohne entsprechende Förderung und äußeren Impuls haben sich Kulturinstitutionen in den vergangenen Jahren nur in Ausnahmen bewegt, etwa wenn das Publikum wegblieb oder Rassismus-Vorfälle am Image der Einrichtung kratzten. Deutlich wurde, dass

1 Rita Panesar und Silke Potthast arbeiten bei der *Anti Bias Praxis* in Hamburg (https://www.anti-bias-praxis.de/; letzter Zugriff am 8.5.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die dringend notwendigen Diversitätsprozesse angesichts der nach wie vor sehr *weiß*, mittelständisch, bürgerlich und männlich dominierten Personalstrukturen und schwerfälliger institutioneller Routinen notwendigerweise einer öffentlichen Förderung bedürfen.

Acht Workshops haben wir im Zeitraum Februar 2020 bis Dezember 2021 für das renommierte Hamburger Thalia-Theater durchführen dürfen – zuerst in Präsenz, dann pandemiebedingt online und zum Schluss wieder auf den Probebühnen des Theaters.[2] Mit den 360°-Agent*innen des Theaters, Ahu Tanrısever-Kuhr (in Elternzeit), Mohammed Ghunaim und Sophie Pahlke Luz, die unsere Auftraggeber*innen waren, standen wir in intensivem Austausch bei der Vor- und Nachbereitung der Fortbildungen und während der Reflexion über den 360°-Prozess.

Was haben wir erlebt? Was haben wir erreicht?

Im Verlauf aller Fortbildungen beeindruckte uns die zunehmende Neugierde und Bereitschaft, das eigene Handeln und den eigenen Arbeitskontext kritisch zu hinterfragen. Ganz unterschiedliche Fragen standen im Fokus, etwa:

1. Wie können wir mehr marginalisierte Perspektiven auf der Bühne sichtbar machen?
2. Welche Stücke wollen wir spielen?
3. Wie können wir als öffentlich finanziertes Haus ein Programm machen, das möglichst der ganzen Stadtgesellschaft etwas zu bieten hat?
4. Welche Sprache können wir in der Öffentlichkeitsarbeit nutzen, um neue Zielgruppen zu erreichen? Wo müssen wir mit welchen Strategien werben?
5. Was tun wir, wenn sich Mitarbeiter*innen sexuell belästigt fühlen?
6. Warum haben wir so wenig Schwarze Schauspieler*innen?

Wir hatten den Eindruck, dass die insgesamt 90 Mitarbeiter*innen, die an den Fortbildungen teilnahmen, dazu beitrugen, das Thema peu à peu in die Strukturen zu bringen. Über die von den 360°-Agent*innen moderierte AG Diversität, aber auch im alltäglichen Denken und Handeln – sei es im künstlerischen

2 An dieser Stelle herzlichen Dank an die (KWB-)Kolleg*innen Dr. Alexei Medvedev, Hülya Eralp und Marcus Cramer, die die Workshops mit uns zusammen durchgeführt haben.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bereich, in der Verwaltung oder den Gewerken. Viele Teilnehmende betrachteten es generell als großen Gewinn, einmal abteilungsübergreifend zusammenzukommen und sich abseits vom Druck des Alltagsgeschäfts persönlich und beruflich austauschen zu können.

Neben der Freude über die Offenheit und das große Interesse der Teilnehmenden waren wir aber auch nicht selten überrascht: Während wir bei Trainings für Bildungsträger, christliche Einrichtungen oder Privatunternehmen stets damit rechneten, auch auf konservative Strukturen und Widerstand gegenüber Diversitätsprozessen zu stoßen, so waren wir beim Thalia-Theater davon ausgegangen, generell auf machtkritische, reflektierte und diversitätskompetente Menschen zu treffen. Das war auch durchaus der Fall und zugleich sahen wir, dass auch in Kulturinstitutionen, die den Anspruch haben, gesellschaftliche Entwicklungen vorzudenken und emanzipatorisch zu wirken, Menschen mit unterschiedlichsten Einstellungen, Haltungen und – natürlich – gesellschaftlichen Positionen zusammenarbeiten.

Wie in allen anderen gesellschaftlichen Bereichen und Settings, in denen wir unsere Fortbildungen durchführen, fanden wir auch hier neben sehr aufgeschlossenen und interessierten Menschen feste Strukturen und Beharrungskräfte sowie Menschen, die Angst vor dem Verlust von Sicherheiten oder Privilegien hatten. Ein weiteres Mal wurde deutlich, dass Weltoffenheit und Bildung nicht vor diskriminierendem Verhalten und diskriminierenden Strukturen schützen.

Bretter vor dem Kopf sichtbar machen – Anti-Bias-Arbeit am Theater

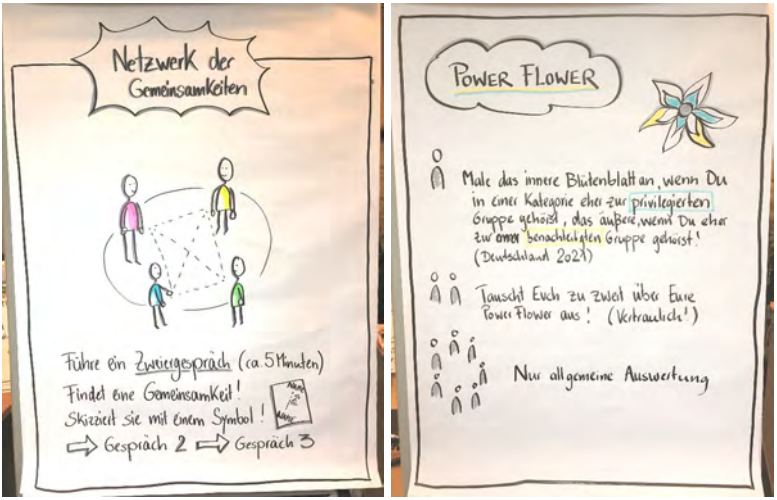
Grundlage unserer Fortbildungsarbeit ist der Anti-Bias-Ansatz. Das englische Wort *bias* bedeutet übersetzt »Vorurteil«, »Voreingenommenheit« oder »Einseitigkeit«. Anti-Bias-Arbeit macht Schieflagen in Institutionen und Gesellschaft deutlich und zielt auf den Abbau von Diskriminierung. Der Ansatz zeigt, dass alle Menschen durch ihre Familien und Lernwelten schon im Kindesalter Vorurteile und Bewertungen gesellschaftlicher Gruppen erlernt haben. Die damit verinnerlichten »Botschaften« sind oft unbewusst wirksam und tragen dazu bei, dass Menschen die ungleiche Verteilung von Macht in diskriminierenden Strukturen ungewollt stützen.

In einem Anti-Bias-Workshop erfahren die Teilnehmer*innen, wie sich Diskriminierung individuell und gesellschaftlich auswirkt. Sie erarbeiten

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Strategien, um Machtverhältnisse zu erkennen und Diskriminierung zu widerstehen. Dabei geht es nicht nur um einzelne »ausgrenzende« Handlungen, sondern um Routinen, Erzählungen, Gesetze und Logiken in Institutionen, die einigen Vorteile bringen und andere benachteiligen.

Abbildung 1: Zwei der Flipchartbögen, die während der Workshops verwendet wurden



In unseren Workshops haben wir zunächst begonnen, eine Vertrauensgrundlage zu etablieren, einen sicheren Raum – soweit dies unter Kolleg*innen möglich ist. Wir haben Übungen durchgeführt, die Gemeinsamkeiten in den Blick nahmen und die Teilnehmenden in ihrer Ich- oder Gruppenidentität bestärkten, ohne dass sie diese an ein Überlegenheitsgefühl koppeln mussten. Auf dieser Grundlage konnten wir Machtverhältnisse und Schieflagen in den Blick nehmen. Hier haben wir mit Texten und Filmen, etwa von Tupoka Ogette, Thelma Buabeng, Vanessa Vu oder Chimamanda Ngozi Adichie gearbeitet. In Kurzinputs haben wir Hintergrundwissen zu Rassismus am Theater, Orientalismus auf der Bühne und positiven Beispielen aus der deutschen Theaterszene geteilt. Schließlich wurde in einem moderierten Prozess zusammengetragen, welche Veränderungen im Theater stattfinden müss(t)en, um es zeitgemäß auf die veränderte Zusammensetzung (potenzieller) Mitarbeiter*innen und Zuschauer*innen ausrichten zu können.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nachdem eine Reihe der Mitarbeiter*innen einen Grundlagenworkshop durchlaufen hatte, wurde der Bedarf an Aufbau-Modulen formuliert. Viele Mitarbeiter*innen äußerten den Wunsch, das Thema Sprache zu vertiefen. In der Fortbildung »How to name it? – Sprache – Theater – Empowerment« haben wir uns deshalb anhand von Übungen, Videos, Textauszügen und Diskussionen mit folgenden Fragen auseinandergesetzt:

- Wie gut müssen Schauspieler*innen Deutsch sprechen?
- Wie gewinnen wir ein nicht-deutschsprechendes/nichtakademisches Publikum für unser Theater?
- Wie gehen wir mit rassistischen Ausdrücken in Klassikern um?
- Wie wollen wir miteinander sprechen? Mit welchen Begriffen, mit welchen nicht?
- Wie nutzen wir die vorhandene Mehrsprachigkeit des Personals?

Ein weiterer Vertiefungsbedarf bestand darin, neue Ansatzpunkte in der eigenen praktischen Arbeit zu finden und gute Beispiele aus anderen Theatern kennenzulernen. Im Workshop »Wie im richtigen Leben: Diversität im Fokus – Praxisbeispiele aus der Theaterarbeit« gingen wir daher mit weiteren Übungen, Gesprächsforen und Inputs darauf ein.

Anti-Bias-Arbeit nimmt die eigenen Erfahrungen der Teilnehmer*innen als Ausgangspunkt. Indem sie persönliche Erlebnisse teilen, entdecken sie Gemeinsamkeiten wie Unterschiede und reflektieren die eigene Rolle in diskriminierenden Strukturen. Sie werden sensibel für verschiedene Formen von Diskriminierung – und dafür, wie schmerzhaft und schädlich diese sind. Intensiv ausgewertete Übungen legen die Basis für eine kritische Reflexion der eigenen Handlungen, Denkweisen, aber auch der Theaterstrukturen. Ein Anti-Bias-Workshop ist in der Regel lediglich ein erster Schritt auf dem Weg zu einer vorurteilsbewussten, machtsensiblen und diskriminierungskritischen Haltung – er vermittelt keine Rezepte, sondern Denkweisen und Professionalität. Verbindende Erfahrungen und Perspektiven motivieren zu solidarischem Denken und Handeln. Der Anti-Bias-Ansatz ist persönlichkeitsorientiert und politisch. Er ist ein Instrument der Organisationsentwicklung und der pädagogischen Arbeit.

Die Motivation, im eigenen Kontext kleine Veränderungen anzustoßen, war in den Workshops am Hamburger Thalia-Theater durchgängig gegeben, allerdings wurde auch Skepsis vermittelt, inwiefern die Gesamtstruktur im Theater veränderbar ist und ob die Fortbildungen, etwa über die AG Diversi-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tät, langfristige Wirkungen in den Routinen und Prozessen der Theaterarbeit hinterlassen könnten.

Hier liegt eine besondere Herausforderung von diversitätsorientierten Veränderungsprozessen. Neben öffentlichkeitswirksamen Veranstaltungen oder kleinen Projekten muss es Ziel der Anti-Bias-Arbeit sein, nach und nach einzuüben, die Strukturen, in denen wir leben und arbeiten, immer wieder auf Barrieren und Benachteiligungen zu überprüfen. Teilnehmende gewöhnen sich an, selbst Verantwortung zu übernehmen und gegen Diskriminierung aktiv zu werden. Im Thalia-Theater wurde entsprechend ein Anti-Diskriminierungskonzept auf den Weg gebracht. Gleichwohl äußerten Teilnehmende immer wieder die Sorge, an den grundsätzlichen Personal- und Entscheidungsstrukturen, die sich seit Jahrzehnten etabliert haben, nicht viel ändern zu können. Hier kollidierte der Diversitätsprozess mit grundsätzlichen Fragen der Organisationsentwicklung.

Dicke Bretter bohren: Gutes Beispiel!

Da die 360°-Agent*innen teilweise selbst aus der Kunst- und Theaterpraxis kamen, war der Schwerpunkt ihrer Arbeit auf den künstlerischen Bereich ausgerichtet. Zwar war die Möglichkeit, das Programm auf der Hauptbühne im Großen Haus mitzubestimmen, begrenzt, aber an der zweiten Spielstätte, dem Thalia in der Gaußstraße, und in der Thalia Theaterbar, dem »Nachtasyl«, konnte im Verlauf des zweiten Jahres der öffentlichen Förderung eine Reihe von Stücken etabliert werden, die ein neues Publikum ins Theater holten. Besonders spannend war der Planungsprozess zu einem Festival, das 2021 anlässlich des 60. Jubiläums des Anwerbeabkommens zwischen Deutschland und der Türkei veranstaltet wurde: Dramaturgie, Öffentlichkeitsarbeit, Schauspieler*innen und weitere Mitarbeiter*innen nahmen an einem durch die Vielfaltsagent*innen initiierten und von uns moderierten Vorbereitungsworkshop teil. Ziel war es, möglichst viele Perspektiven auf das Jubiläum des Anwerbeabkommens zusammenzutragen, gemeinsam über erweiterte PR-Strategien nachzudenken und für mögliche Fallstricke bzw. Fettnäpfchen im Hinblick auf die Thematik zu sensibilisieren.

Mit Autor*innen, Vertreter*innen von Migrant*innenselbstorganisationen und anderen Expert*innen wurde darüber diskutiert, wie im Rahmen des Festivals über und mit »Gastarbeiter*innen« gesprochen werden kann, ohne wichtige Gruppen auszugrenzen, sie zum Objekt zu machen, eurozentristi-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sche Perspektiven zu reproduzieren oder in andere Fettnäpfchen zu treten. Der Austausch wurde als sehr fruchtbar empfunden. Entstanden ist daraus das transkulturelle Festival »Nachbarşchaften – Komşuluklar«, als Raum, in dem verschiedene Perspektiven auf 60 Jahre Migration aus der Türkei sichtbar und hörbar wurden.

Abbildung 2: Plakat der zweiten Ausgabe des Festivals in 2022

Anti-Bias-Arbeit ist grundsätzlich wertschätzend und nicht-moralisierend. Wir gehen davon aus, dass es eine Art Reise ist und jede*r Teilnehmer*in auf unterschiedliche Art unterwegs ist und an verschiedenen Punkten steht. Die Teilnehmenden sorgten selbst dafür, dass die Auseinandersetzung mit Diversität und Diskriminierung nicht dazu führt, sich künstlerisch einzuschränken. So machten sie immer wieder deutlich, dass sie sich die Kunstfreiheit nicht nehmen lassen wollen – bei aller Reflexion. Andere Kolleg*innen baten in dem Zusammenhang darum, diese Freiheit doch so zu nutzen, dass sie gerade auch marginalisierte oder benachteiligte Menschen stärkt.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Besonders spannend war der Austausch in den Fortbildungen, wenn Teilnehmer*innen entdeckten, wie sie selbst der Konfrontation mit gesellschaftlich schädlichen Ideologien wie Rassismus, Sexismus oder Klassismus aus dem Weg gingen – etwa, indem sie alles nur intellektualisierten ohne aktiv zu werden oder sich selbst als »erhaben« über die Themen sahen und angesichts eines unhinterfragten positiven Selbstbildes als gesellschaftlich engagierte Person die Privilegiertheit ihrer eigenen Position verdrängten. Die Atmosphäre in den Fortbildungsgruppen war durchgängig sehr intensiv, der Austausch sehr dicht, die Zeit jeweils für die Mehrheit der Teilnehmenden immer »zu kurz«.

Uns hat die Arbeit am Thalia-Theater inspiriert und motiviert. Es war bereichernd zu sehen, dass Menschen unterschiedlichster Erfahrungshintergründe, Wissensstände und gesellschaftlicher Positionen sich behutsam und neugierig auf den Weg machen können, mehr voneinander zu erfahren – um ein Theater zu gestalten und ein Programm zu machen, das dem aktuellen und dem potenziellen Publikum gerecht wird.

Stimmen aus den Feedback-Runden

»In den Workshops konnten wir in Ruhe schauen, was das Thema mit uns zu tun hat. Wir hatten einen sicheren Raum dafür.«

»Ich habe Antworten bekommen, was man konkret machen kann – im eigenen Umfeld, wie wir lauter werden und einander Rückhalt geben können.«

»Ich fühle mich empowert und habe mehr Mut, meinen eigenen Gefühlen zu trauen.«

»Ich wurde für meine eigene Herkunft sensibilisiert. Mein Wunsch wäre, persönliche Strategien zu finden, andere zu betrachten, ohne sie gleich zu bewerten. Ich freue mich auf den weiteren Prozess mit der Gruppe.«

»Ich habe mich über die freundliche Atmosphäre gefreut. Es war gut, dass sich keine Fronten verhärtet haben. Mir sind meine Privilegien noch stärker bewusst geworden. Ich durfte in einem anderen Land leben und wurde positiv beäugt und nicht abgewertet.«

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Danke für den Workshop. Ich habe mich sehr wohl gefühlt und die Gespräche waren für mich bereichernd. Wie kann es jetzt weitergehen? Das Thema brennt und ich frage mich, wie wir alle erreichen können. Wie können wir eine diverse Stadtgesellschaft ausgestalten? Wo sind die Entscheider?«

»Zu sehen, zu merken, wir sind nicht allein, gibt Kraft und macht Mut; Meinung zeigen, das ist ein neues Gefühl.«

Interview mit den 360°-Agent*innen Mohammed Ghunaim (Ziko) und Sophie Pahlke Luz

Rita Panesar: Ziko und Sophie, ihr seid am Thalia-Theater aktiv, um strukturell etwas zu verändern. Was ist Euch bisher schon gelungen? Was hat sich am Thalia-Theater verändert, seit der Prozess läuft?

Ziko: Bei so einem großen Theater dauern Veränderungsprozesse dieser Art eigentlich bis zu zehn Jahren, es sei denn, es gibt einen Neuanfang wie zuletzt bei den Münchner Kammerspielen oder dem Stadttheater Hannover. Dennoch haben wir am Thalia-Theater in den letzten Jahren bereits viel bewegt und verändert. Wir haben einen Verhaltenskodex erarbeitet, wir haben intern die Probleme eines großen Stadttheaters erkannt und damit viele Menschen in der ganzen Organisation zu unseren Verbündeten gemacht. Das ist ein großer Gewinn auf dem Weg zum Verständnis, dass alle Menschen, von ganz »oben« nach ganz »unten«, vom Intendanten bis zur Reinigungskraft, gleich viel wert sind. Wir konnten existierende diversitätssensible Veranstaltungsformate weiterentwickeln und professionalisieren. Wir konnten verschiedene BIPoC Künstler*innen einladen und ein Netzwerk neuer Generationen und Menschen ans Thalia binden. Das transkulturelle Theaterfestival »Nachbarşchaften – Komşuluklar« ist das beste Beispiel für den künstlerischen und programmatischen Wandel im Thalia-Theater, der in diesem Jahr in die zweite Phase geht.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Was war dabei unterstützend?

Sophie: Weil wir als Referent*innen für Diversität konkrete Projekte umsetzen, haben wir größeren Rückhalt und intern professionellere Unterstützung von den Gewerken oder Abteilungen wie beispielsweise der Technik, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit oder Dramaturgie. In unserer zweiwöchentlich tagenden operativen 360°-Runde beraten wir uns mit wichtigen Leitungspersonen des Theaters. Hier können wir in kleiner konzentrierter Runde Strategien entwickeln, wie wir unsere 360°-Projekte am besten im Haus etablieren und umsetzen können. Hier haben wir auch die Nachhaltigkeit unserer Projekte und deren Reichweite im Blick und können konkret Entscheidungen treffen.

Wo ist es besonders schwer, eine größere Institution zu verändern und für diversitätssensible und diskriminierungskritische Strukturen zu sorgen? Was wünscht ihr Euch für die Zukunft?

Sophie: In dem Moment, wo bestehende Strukturen sich zurücknehmen müssten, um wirklich Platz für *Neues* zu schaffen, wo beispielsweise auf bestehende »Verabredungen« verzichtet werden müsste, ist unsere Arbeit sehr schwer umzusetzen. Unsere diversitätssensiblen Projekte und zukunftsweisenden Theaterideen sind gut zu realisieren, wenn sie nicht die bestehenden Strukturen behindern und ihnen nicht im Weg stehen. Eine neue Priorisierung müsste unserer Meinung nach noch stärker in der »echten« Theaterstruktur stattfinden, damit zukunftsweisende, diversitätssensible Theaterprojekte auch in der grundlegenden Planung des Theaters berücksichtigt werden können. Mehr Räume müssen abgegeben, neue Stimmen müssen gehört werden. Andere Ästhetiken sollten auch auf der großen Bühne gezeigt werden.

Ziko: Die Zukunft kann neu gedacht werden. Das Neue radiert das Alte nicht aus. Das Neue baut mit dem Alten weiter und das sollte auch als Aufgabe einer gesamten Institution gesehen werden. Wir wollen nicht den Kanon verändern. Wir wollen Raum schaffen für die in Hamburg existierenden Kulturen – ob Künstler*innen oder Zuschauer*innen, ob geschrieben oder gespielt, für Musik, Schauspiel, Tanz und andere Elemente, die in der institutionellen Theaterkultur noch nicht aufgenommen sind. Mit dem Motto »das haben wir in den letzten zehn Jahren getan und werden es auch in den nächsten zehn Jahren tun« kommen wir nicht weiter angesichts der Tatsache, dass es eine ganz neue Generation gibt, die sich mit anderen Dingen identifiziert als denen, auf

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die sich die bestehenden Strukturen beziehen. Wir leben in einer Zeit, in der Identitäten deutlicher denn je oder gar nicht definiert sind, und das kann bei der Programmgestaltung schnell vergessen werden. Wir möchten mehr Räume für andere Kreative schaffen. Es ist an der Zeit, dass diejenigen, die seit Jahren überall in Deutschland die gleichen Stücke produzieren und sehr etablierte Menschen sind, bei diesem Prozess mithelfen – indem sie Platz für andere schaffen, die auch da sind, die qualitativ hochwertige Arbeit machen und zugleich Gerechtigkeit stärker im Blick haben.

Herzlichen Dank für das Gespräch!

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das »Territorium« der Sprache im Theater

Ein Interview mit Gina Călinoiu[1]

Frau Călinoiu, Sie sind seit über sechs Jahren festes Ensemblemitglied am Staatsschauspiel Dresden. Das Ungewöhnliche dabei ist ja, dass Sie damals noch kaum Deutsch sprachen – oder ist es heute normal, dass Theaterensembles mehrsprachig sind?

Nein, eigentlich bin ich die Ausnahme und nicht die Regel. Zu Beginn habe ich jemanden getroffen, der gesagt hat, dass er versuchen möchte, die Perspektive vom Staatsschauspiel Dresden international zu öffnen. Ich glaube aber, dass sich in letzter Zeit immer mehr Menschen diese Internationalisierung im Theater wünschen und dass dieser Wunsch immer mehr zu einer »offiziellen« Position wird. Für mich persönlich war diese Einladung eine große Herausforderung – in jeder Hinsicht, fachlich und persönlich. Das Unbekannte, das Neue weckt in uns Angst und Mut zugleich. Und es gibt nicht viele Momente im Leben, in denen wir uns unseren Abgründen stellen können. Deshalb konnte ich zu dieser Herausforderung am Ende nicht Nein sagen. Auch wenn ich damals noch überhaupt kein Deutsch gesprochen habe.

Wie sieht das praktisch aus? Werden Sie nur für bestimmte Rollen eingesetzt? Und inwiefern spielt es eine Rolle, dass Sie als Schauspielerin die Sprache des Theaters zumindest damals nicht beherrschten?

Ich vermute, dass es eine Repertoire-Vision, eine Repertoire-Politik gibt, und dass die Verantwortlichen bei der Auswahl des Repertoires und dann der Rollenverteilung alle Attribute von uns als Schauspielerinnen berücksichtigen. Ich habe bis jetzt schon in dreizehn Produktionen mitgespielt. Da wurde nie ein Unterschied gemacht zu den anderen Schauspielerinnen. Ich hatte zumindest nie das Gefühl, dass ein Unterschied gemacht wird. Natürlich

1 Gina Călinoiu ist Schauspielerin am Staatsschauspiel Dresden.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

spielt die Sprache eine große Rolle bei mir. Ich konnte mir zu Beginn meiner beruflichen Tätigkeit nicht vorstellen, in einem anderen Land Theater zu spielen. Und das liegt daran, dass für mich damals die Beziehung zwischen Theater und Sprache einen sehr wichtigen Platz einnahm. Und ich meine, warum nicht? Es schien mir eine unüberwindliche Barriere zu sein: Wie kann man, wenn man die Sprache nicht beherrscht, trotzdem spielen und sich auf der Bühne wohlfühlen? Aber im Laufe der Zeit begann diese Barriere zu verschwinden.

Lag das daran, dass Sie die Sprache dann besser beherrschten?

Eigentlich hat es mehr mit einem veränderten Verständnis von Theater und Schauspiel zu tun. Es ist nicht so leicht zu erklären, wie es zum Beispiel zu Beginn, als ich noch kein Deutsch konnte, für mich möglich war, trotzdem auf Deutsch zu spielen und meine Spielgewandtheit und Freiheit zu finden. Ich kann sagen, dass das, was jenseits einer bestimmten Sprache und bestimmter kultureller Vorstellungen das Publikum überall bewegen und erreichen kann, direkt mit dem Spiel des Schauspielers oder der Schauspielerin und ihrer Fähigkeit zusammenhängt, eine Wirkung auf das Publikum auszuüben. Dieses Verständnis von Text und Agieren hat es mir schon früher ermöglicht, auch in Englisch, Französisch oder Italienisch frei zu spielen und sogar zu improvisieren. Und diese Erfahrung, die ich durch all diesen künstlerischen Austausch gewonnen habe, hat mich dazu geführt, die Besonderheit der Schauspielkunst an einem anderen Ort als dem Wort zu entwickeln. Obwohl der Text und die Sprache natürlich wichtig sind, spielt das Wort für mich nur die Rolle eines Werkzeugs, mit dem ich als Schauspielerin mein eigenes Sein öffne, um die Begegnung mit den Zuschauern zu ermöglichen. Das ist eine größere Diskussion, aber der Ort, an dem ich heute arbeite, erlaubt es mir, mich vom Text zu lösen und sozusagen den *Text der Aktion* zu erkunden. Es ist wie eine »Grammatik« des Theaters, und wenn Schauspielerinnen und Schauspieler diese Grammatik beherrschen, können sie wirken und sichtbar machen, was ansonsten unsichtbar ist, was verborgen bleibt. In der Corona-Krise haben wir alle verstanden, dass Theater ohne Nähe, ohne die lebendige Begegnung zwischen Schauspielern, Schauspielerinnen und Zuschauerinnen nicht wirklich existieren kann, egal wie modern die Produktionsmittel sind.

Was bedeutet das für das Theater insgesamt?

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dazu kann ich mehrere Sachen sagen: Ich habe mich mit einigen einfachen, aber grundlegenden Fragen zum Thema Theater beschäftigt: Was bedeutet Theater? Was ist seine Natur? Worin liegt seine »Essenz«? Was unterscheidet das Theater von anderen Künsten? Ohne was kann das Theater nicht existieren? Der Versuch, diese Fragen persönlich zu beantworten, führte mich zu einer praktischen und theoretischen Erforschung der Kunst des Schauspiels. Konkret hat das bedeutet, dass ich parallel zu meiner Tätigkeit als Schauspielerin an die Theaterschule zurückgekehrt bin, wo ich nach einem Master in Schauspielpädagogik einen Doktor in Theaterwissenschaft gemacht habe. Meine Doktorarbeit beschäftigte sich mit der »Metaphysik« der Schauspielkunst und diese Forschung war nicht nur theoretisch, sondern eben auch praktisch: Sie basierte auf einer siebenjährigen Recherchezeit, in der ich an vielen Workshops und künstlerischen Residenzen in Polen, in Italien, in Frankreich teilgenommen und mit mehreren Regisseuren und Theaterproduzenten zusammengearbeitet habe. Diese Regisseure haben mir neue Dimensionen der Schauspielkunst eröffnet.

Was bedeutet das, die »Metaphysik der Schauspielkunst«?

Die Metaphysik der Schauspielkunst ist für mich eine Dimension, in der diese Begegnung möglich ist. Die Begegnung, von der ich spreche, bezieht sich, obwohl es in einem konkreten Raum, nämlich dem Theater, stattfindet, eigentlich auf eine andere Dimension, einen Begegnungsraum zwischen Schauspielern und Publikum, eine Dimension, die die Schauspielenden durch das Spiel und mit Hilfe anderer Schöpfenden schaffen: Text, Musik, Design, Regie. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Raum des Bewusstseins, den wir finden, wenn wir uns auf diesen Prozess der Selbsterkenntnis und der Überwindung von Grenzen eingelassen haben. Die Metaphysik ist das, was nach dem Beobachtbaren, Gesehenen kommt. Im Fall der Schauspielerinnen und Schauspieler haben wir einige konkrete Elemente, die gesehen, studiert und schließlich trainiert oder »anerzogen« werden können – im Körper und in der Stimme. Aber da Schauspieler im Gegensatz zu anderen Künsten sowohl Objekt als auch Subjekt ihrer Kunst sind, ist es komplizierter, ein System oder eine Methode zu finden und zu benennen dafür, »wie man es macht«. Wir haben jedoch einige hinreichend »artikulierte« Schauspielmethoden, die den Grundstein für eine »Physik« der Schauspielkunst gelegt haben. Heute spielen der Regisseur oder die Regisseurin und das Regiekonzept eine sehr wichtige Rolle in der Theaterkultur. Allerdings ist dieser Beruf noch sehr jung, erst 100 Jahre alt. Was den Text anbe-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

langt, obwohl er äußerst wichtig ist, wird er für mich persönlich nur insofern bedeutsam, als es mir mit seiner Hilfe gelingt, neue Gebiete in mir zu öffnen, zu durchdringen und zu enthüllen, die diese Begegnung mit mir selbst und mit dem Publikum ermöglichen. Aber die eigentliche Gewissheit des Theaters liegt ja in der Präsenz der Akteurinnen und Akteure vor den Zuschauern. Dieses »Territorium«, diese Dimension, diese Gleichzeitigkeit, der Abgrund und die Höhe, das Transzendieren von Raum und Zeit, der historische und gesellschaftliche Kontext, die Sprache, diese Begegnung zwischen Akteuren und Publikum, das interessiert mich und ist das, was ich Metaphysik der Schauspielkunst nenne. Und das ist das Spannende an der Schauspielkunst, dass keine Aufführung oder Probe ist wie die andere. Es ist nie genau gleich, weil dieses Territorium immer wieder neu geöffnet werden muss. Und das ist es, was mich interessiert: Die Herausforderung anzunehmen und bei jeder Probe das Territorium neu zu öffnen. Es ist sehr gut, wenn das klappt, also wenn ich es schaffe, auch das zu öffnen. Aber oft schaffe ich das nicht. Dann bin ich deprimiert. Wenn ich das nicht schaffe, dann macht mich das unglücklich. Aber auch das macht etwas. Auch das bringt etwas, allerdings erst mit der Zeit und nicht in dem Moment. In der Corona-Krise war es furchtbar, aber auch das ist Teil von diesen Erfahrungen. Also man muss auch diese Erfahrung machen, auch diese Erfahrung hat viele Ebenen.

Einerseits gibt es gerade eine breite Diskussion im deutschen Stadttheater, dass es zu wenig Diversität in den Ensembles oder sogar rassistische Vorfälle an den Theatern gibt. Andererseits ist ja auch Dresden ein spezielles Pflaster in Deutschland mit Pegida und einer doch merklichen Präsenz der Rechten in der Stadt. Wie fühlt sich das an für Sie am Staatsschauspiel und in Dresden?

Ich werde diese Frage beantworten, nicht ausgehend von dem, was über dieses Thema bekannt ist, sondern ausgehend von dem, was ich weiß oder selbst erfahren habe. Was ich persönlich sagen kann, ist, dass ich mich hier wohlfühle und ich nie dieses Gefühl von Diskriminierung oder Rassismus hatte. Auch in meinem Schauspielerkreis empfinde ich keine Diskriminierung, das kann ich für den Moment so sagen. Das Theater wird auch internationaler, wir hatten im letzten Jahr zum Beispiel eine Produktion, »Das Buch der Unruhe« nach Fernando Pessoa von Sebastian Hartmann, das dauerte acht Stunden in der Nacht, also von 22 Uhr bis 6 Uhr morgens. Und da hatten wir zwölf Statistinnen, die eigentlich aus Tunesien, Mexiko, Spanien kamen, also wirklich ein

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ganz diverses Casting. Und bei uns im Haus spielt natürlich auch die Bürgerbühne eine große Rolle.

Aber macht sich das – und natürlich auch Ihre Präsenz und Erfahrung am Theater – auch in mehrsprachigen Produktionen und bei der Neubesetzung von Stellen im Ensemble bemerkbar?

Auf diese Frage kann ich nur mit einer anderen Frage antworten: Ist unser Versuch als Künstlerinnen und Künstler, die Barrieren zu überwinden, die durch Unterschiede in Sprache, Kultur, Religion, Politik, Zeit, Geographie oder Raum entstehen, sinnvoll? Es geht letztlich darum, die Rolle des Theaters in der Gesellschaft und in der eigenen Existenz, dem eigenen Dasein zu verstehen und anzunehmen. Es hängt natürlich von jedem Theater ab, welches Repertoire und welche Repertoire-Politik es dem Publikum näherbringt, aber was das Theater immer versucht hat, war, die wesentlichen Merkmale der menschlichen Natur, unsere Komplexität und Ambivalenz zu identifizieren und aufzudecken, die Dunkelheit *und* das Licht in uns zu reflektieren. Durch diese Offenbarung wird ein gewisses Bewusstsein erzeugt und schließlich vielleicht eine neue Idee – oder zumindest die Hoffnung darauf –, eine Möglichkeit und die Kraft zu finden, unsere aktuellen Probleme zu überwinden und Einschränkungen zu überwinden. Und in den glücklichsten Fällen erreichen wir die Katharsis.

Welche Reaktionen bekommt das Theater oder bekommen auch Sie persönlich vom Publikum und von der Kritik in Bezug auf diese Internationalisierung, die ja auch in Ihrer Person besonders sichtbar wird?

Ich bekomme kaum Rückmeldungen wie E-Mails oder Shitstorms mit. Manche Kollegen beschweren sich über die Social Media-Dinge bei uns, die wohl nicht so gut funktionieren. Auch auf meinen eigenen Accounts bin ich nicht so aktiv und bekomme nicht so viel mit. Mit den Kritiken ist es auch insofern eine besondere Situation für mich, weil bei uns in Rumänien in den Diktaturzeiten die Zensur so stark war, dass man nie darauf vertraut hat, was in Zeitungen steht. Und ich bin so sozialisiert worden, dass ich überhaupt keine Zeitungen lese. Auch heutzutage lese ich gar keine Zeitung, auch wenn ich weiß, dass das heutzutage nicht mehr so ist mit der Zensur. Die Gewohnheit und diese Lust, Nachrichten oder Meinungen von anderen Leuten zu lesen, habe ich nicht. Deshalb bekomme ich Reaktionen von außen kaum mit.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Und in Bezug auf Dresden, wie war das für Sie in diese Stadt zu kommen?

Wir hatten diese zwei Projekte in Braunschweig gemacht und dann kam Joachim Klement [damals Intendant des Staatstheaters in Braunschweig, seit 2017 am Staatsschauspiel Dresden] auf mich zu und machte mir das Angebot, am Dresdner Theater zu arbeiten. Ein Teil meiner Gedanken war, dass ich in dieses Theater will. Aber ich wusste gar nichts über das Theatersystem in Deutschland. Joachim Klement hat mir gesagt, dass es in Deutschland eigentlich kaum festangestellte Schauspieler gibt, sondern dass Leute wie ich eher für ein Jahr kommen, aber nie wirklich fest in einem Ensemble sind. Und dass er sich aber vorstellen kann, das mit mir umzusetzen. Und ich habe für ein halbes Jahr überlegt, ob ich das machen will oder nicht. Ich wusste ja auch wirklich gar nichts über Dresden. Ich war mein ganzes Leben in Rumänien mit einem unbefristeten Vertrag an der Uni und am Theater. Also habe ich wirklich mein ganzes Leben auf den Kopf gestellt, womit ich dann sehr beschäftigt war: Der Umzug nach Dresden mit meiner Tochter und die ganze Sache mit der Sprache war schon krass. Es waren sehr viele Dinge zu tun, sodass ich auch nicht so aktiv beteiligt war an dem, was das Theater sonst so gemacht hat[2] und dadurch auch nicht so viel von Dresden mitbekommen habe. Und dann kam Corona. Das hat auch nicht geholfen.

Frau Călinoiu, vielen herzlichen Dank für das Interview!

2 Das Staatsschauspiel Dresden ist z.B. aktiv bei #WOD – Weltoffenes Dresden und hat auch die Dresdner »Erklärung der Vielen« mitinitiiert und unterschrieben (siehe htt ps://weltoffenesdresden.com/de/; https://www.staatsschauspiel-dresden.de/; letzter Zugriff auf beide Webseiten am 8.2.2024). In seinem Montagscafé bietet das Theater zudem Sozialberatung an und einen – auch künstlerischen – Begegnungsraum für Menschen mit und ohne Fluchtgeschichte.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Realer als die Wirklichkeit?

Über die Rolle der Verfremdung im neuen dokumentarischen Theater

Branko Šimić[1]

Im Zentrum meiner Arbeit als Regisseur steht nicht die Politik, sondern der Mensch, wie er in einer bestimmten Phase seines Lebens von globalen politischen Strömungen beeinflusst wird. Mich interessieren die Momente, in denen wichtige politische Ereignisse ins Private und die Intimität eines Menschen eindringen und der Mensch praktisch keine Chance hat, sich dagegen zu wehren oder zu verteidigen. Es handelt sich meistens um einen destruktiven Einfluss, der durch die Brutalität der politischen Ereignisse im Individuum Chaos und Schmerz hinterlässt und sein Leben bis in die Wurzeln verändert. An diesem Punkt teilt sich die individuelle Lebenswirklichkeit in zwei Realitäten: in eine vor dem Ereignis und in eine danach. In vielen Fällen haben diese gespaltenen Realitäten wenig gemeinsam.

Dieser Wendepunkt markiert den Beginn eines Dramas oder eines inneren Monologes. Aus meiner persönlichen Unfähigkeit, die Intensität des Schmerzes zu ertragen, beginne ich automatisch über Kunst nachzudenken. Diese kleine Verschiebung durch die Flucht in die Fantasie und die Eröffnung des Fiktiven ermöglicht mir zuallererst mit der manipulativen Kraft des Politischen überhaupt umzugehen. Durch das Prisma oder den Filter der Kunst, in meinem Fall eines Theaterstücks, fühle ich mich erst in der Lage, das Politische auch in seiner Banalität zu betrachten und die Ereignisse in eine komplexe Welt der wechselnden Verhältnisse und Zustände zu übertragen.

1 Branko Šimić ist Schauspieler und Regisseur. Er ist u.a. Leiter des KRASS Kultur Crash Festivals, das jährlich in Hamburg stattfindet. Der Text basiert in Teilen auf einem Vortrag, den der Autor beim Wettbewerb Schultheater der Länder 2018 in Kiel gehalten hat.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Verhältnis zwischen einer Rolle und der Person, die sie auf der Bühne darstellt, beschäftigt die Theaterwelt. Insbesondere in Bezug auf das Geschlecht wird die Entkoppelung zwischen Rolle und Darsteller:in immer wieder als künstlerisches Mittel eingesetzt (zuletzt wieder in der Besetzung von Valery Tscheplanowa als Nathan der Weise bei den Salzburger Festspielen 2023), auf der anderen Seite beklagen vor allem Schwarze und bekennend queere Schauspieler:innen, dass sie sehr häufig auf bestimmte »authentische« Rollenmuster festgelegt werden. Gleichzeitig kommen Forderungen danach, »schwarze Rollen« auch mit Schwarzen Schauspieler:innen zu besetzen, vor dem Hintergrund rassistischer und kolonialistischer Traditionen im Theater auch aus dem antirassistischen Spektrum (siehe hierzu den Beitrag von Jens Schneider in diesem Buch).

In besonderer Weise stellt sich die Frage der »Authentizität« für das dokumentarische Theater, das mit dem Anspruch entstanden ist, den Lebenswirklichkeiten von Bevölkerungsschichten eine Bühne zu bieten, die im Regelkanon des Theaters und der öffentlichen Wahrnehmung kaum eine Rolle spielen. Das gilt umso mehr, wenn diese Lebenswirklichkeiten von Politiken und Herrschaftsverhältnissen geprägt sind, die die Menschenwürde der Betroffenen verletzen.

Das neue dokumentarische Theater

Etwa um die Jahrhundertwende – nicht lange, nachdem der Politologe Francis Fukuyama etwas voreilig das »Ende der Geschichte« ausgerufen hatte – sind wir Zeugen der Wiederkehr des sogenannten Dokumentartheaters geworden. Eine Bewegung, die an eine Tradition aus den 60er Jahren anknüpfte, deren bekanntester deutscher Vertreter Peter Weiss war. Mit seinem Stück »Die Ermittlung« hatte er die historischen Protokolle der Auschwitzprozesse von 1963 bis 1965 in einer poetischen Theaterform zusammengefasst, er setzte also dokumentarisches Material in einer poetischen Form um, um so das Unfassbare und Unaussprechliche darstellbar zu machen.

Das aktuelle Dokumentartheater knüpft da an und geht zugleich einen Schritt weiter. Das Theater vertraut nicht mehr dem »Als ob«: Statt Schauspieler:innen kommen echte Expert:innen und Menschen auf die Bühne, die ihre eigenen Geschichten erzählen. Nicht selten beschäftigen sich die Theaterschaffenden mit den Opfern der globalisierten Welt.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mein Lieblingsstück dieser Richtung ist »Radio Muezzin« vom deutschen Performance-Kollektiv Rimini Protokoll, das in Ägypten entstanden ist. Auf der Bühne standen drei Muezzine, die in der Vergangenheit fünf Mal pro Tag von den Minaretten der Kairoer Moscheen die Gläubigen zum Gebet aufgerufen hatten. Dieser Beruf besitzt eine jahrhundertelange Tradition, wurde aber um das Jahr 2000 schlagartig ausgelöscht durch die Digitalisierung aller Kairoer Moscheen. Seit diesem Zeitpunkt werden die Gebetsaufrufe auf Knopfdruck digital von den Minaretten hinab eingespielt. 10.000 Menschen verloren mit diesem Tag ihren Arbeitsplatz, der für sie viel mehr bedeutete als nur eine berufliche Tätigkeit.[2]

Im Jahr 2004 beschloss einer meiner Freunde, aus Existenznot nicht mehr als Musiker zu arbeiten, sondern als Reinigungskraft. Er putzte jede Nacht ein Bürogebäude. Um diese Arbeit für sich erträglich zu machen, begann er, sich die Menschen in den Büros, die er nie gesehen hatte, konkret vorzustellen. Anhand ihrer Arbeitsplätze, ihrer Schreibtischeinrichtung und des Mülls, den sie hinterließen, erfand er eine fiktive Bürogemeinschaft. Während seiner Putzarbeit nahm er sich im Selbstgespräch mit den abwesenden Mitarbeitern auf: Er beschrieb sie, unterhielt sich mit ihnen, er sang für sie – und das alles nur, um etwas Spaß bei der Arbeit zu haben. Daraus entstand ein beeindruckendes Material an Psychogrammen, Musikstücken, Gedichten und Dialogen.

Als er mir das Material eines Tages vorspielte, einigten wir uns schnell darauf, daraus ein Theaterprojekt zu machen. In der Beschreibung zum Stück »Reinigungskraft live« heißt es: »Er streitet sich mit den Verursachern unnötigen Drecks, stellt Beziehungen zwischen den Bürobewohnern her, weiß genau, ob sie gut oder schlecht gelaunt waren am Tag zuvor, ob sie viel oder wenig Arbeit hatten, ob sie verliebt sind, Familien haben, was sie zum Mittag essen und wo sie während ihrer Pausen gewesen sind. Obwohl er diese Menschen niemals sieht, ›lebt‹ er jeden Morgen für drei Stunden mit ihnen und lernt sie über ihre Hinterlassenschaften kennen.«[3]

Die beiden Beispiele zeigen unterschiedliche Möglichkeiten im Umgang mit Dokumenten und Lebensrealitäten im Theater: Rimini Protokoll setzt (Alltags-)Expert:innen mit ihren Geschichten in den Kunstraum Theater und schafft so fiktionale Freiräume. Mit »Reinigungskraft live« sind wir von der

2 Siehe https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/radio-muezzin (letzter Zugriff am 1.2.2024).

3 Siehe http://balkanblackbox.de/bbb2005/html/media/pdfs/Reinigungskraft-live.pdf (letzter Zugriff am 1.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Realität und den materiellen Begegnungen eines Putzmanns ausgegangen und haben diese radikal poetisiert. Thematisch verbindet beide Geschichten die Perspektive von Opfern der Globalisierung.

Der libanesische Künstler und Gründer von The Atlas Group Walid Raad stellte angesichts immer neuer Monstrositäten zu Beginn des 21. Jahrhunderts fest: »Die Realität überholt gegenwärtig die Kunst« (Nakas & Schmitz 2006). In Reaktion darauf entsteht der Versuch, eine Kunst zu schaffen, die »realer« ist als die Wirklichkeit. In jeder gesellschaftspolitischen und individuellen Realität gibt es »Löcher«, unerreichbare und unverständliche Momente. Hier setzt das Fiktive an: Leerstellen werden ergänzt, ersetzt, weitergedacht, fiktionalisiert und so öffnen sich Möglichkeitsfelder dafür, einen eigenen Zugriff auf die Realität zu formulieren und auf diese Weise mit der Brutalität der Welt umzugehen. Wenn die politische Realität eine Bedrohung für die Kunst wird, dann muss die Kunst übertreiben oder poetisch werden – im Idealfall übertrieben poetisch – oder andersherum: hyperrealistisch. In meinen Augen ist der neue Boom des dokumentarischen Theaters eine adäquate Antwort auf den aktuellen Zeitgeist.

Meine Arbeit beginnt immer mit einer grundlegenden gesellschaftspolitischen Analyse und der Identifizierung neuralgischer Punkte in der sozialen Wirklichkeit. Der zweite Schritt ist die Sammlung von Material: von wahren und erlebten Geschichten, die das Zentrum gesellschaftlicher Prozesse repräsentieren oder in Zukunft repräsentieren werden. »Die Aktualität der Kunst ist morgen« sagte Heiner Müller. Ich bin ein Geschichtensammler auf der Suche nach Menschen und Ereignissen, die wahr sind, die sich aber an der Grenze der Glaubwürdigkeit bewegen und wie ein Produkt der Fantasie wirken. Manchmal sind meine Dokumente unvollständig und haben große Lücken. Ich fülle sie mit eigenen Erfindungen, einer Methode des »magischen Realismus«. Der Schriftsteller Danilo Kiş hat einmal festgestellt, dass »der komprimierteste Roman ein Epitaph (wäre), eine Grabinschrift: Name, Vorname, Geburts- und Todesjahr. Die Leere zwischen diesen zwei Daten ist das Feld der künstlerischen Untersuchungen.«

Die Wirklichkeit begreifbar machen – ein Beispiel

Mein Projekt »Srebrenica – I counted my remaining life in seconds«, das ich Ende 2015 im Thalia-Theater inszeniert habe, basiert auf zwei Fotoreportagen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von Armin Smailovic, die im *ZEIT-Magazin* veröffentlicht wurden.[4] Mit den Fotos und Geschichten wurden drei Männer portraitiert, deren Biografien unterschiedlicher nicht sein könnten. Ihre einzige Gemeinsamkeit war, dass sie im Sommer 1995 Zeugen des Massakers von Srebrenica waren, bei dem in der kleinen ost-bosnischen Stadt in drei Tagen über 8.000 Jungen und Männer vom serbischen Militär umgebracht wurden, obwohl es zu der Zeit in der UN-Schutzzone lag. Das Massaker von Srebrenica war der größte Massenmord in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg.

Ahmo, der Protagonist unserer Geschichte, ist ein Überlebender der Erschießungen. Der damals 60jährige wurde mit tausenden anderen Männern auf eine Wiese gebracht, um erschossen zu werden. Der Schuss, der für ihn gedacht war, verfehlte ihn. Er stellte sich tot und blieb unter den Leichen liegen, bis die Soldaten verschwunden waren. Nach einer mehrtägigen Flucht ohne Essen und Trinken ergab er sich den serbischen Behörden und wurde in einem Lager interniert. Nach dem Krieg wurde er entlassen. Über das, was auf der Wiese geschehen war, erzählte er niemandem etwas.

Erst in den Prozessen des Kriegsverbrechertribunals beim Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag gab er seine Zeugenberichte zu Protokoll. Seine Aussagen führten zu harten Strafen mehrerer Verantwortlicher des serbischen Militärs. Der Fotograf Armin Smailovic portraitierte Ahmo als Kronzeugen von Den Haag im Rahmen einer Reportage für das *ZEIT-Magazin* und reiste mit ihm an die Orte des Geschehens nach Bosnien. Die Bilder zeigen reale Schauplätze – und Ahmo. Nur sein Gesicht sieht man nicht.

Der zweite Protagonist ist Rob. Er war ein holländischer Blauhelm-Soldat, der als 23jähriger in Srebrenica stationiert war, um in der UN-Schutzzone für die Sicherheit der Zivilgesellschaft zu sorgen. Im Juli 1995 konnten die UN-Schutztruppen Srebrenica nicht vor der serbischen Armee schützen und Rob musste zusehen, wie etwa 50.000 Menschen, deren letzte Hoffnung die Blauhelm-Soldaten waren, abtransportiert wurden. Rob erfuhr erst nach seiner Rückkehr nach Holland von den Ausmaßen des Massakers. Er gründete in Amsterdam eine Firma und war damit sehr erfolgreich, bis er 15 Jahre später mit einem Burn-out im Krankenhaus landete. Er verkaufte die Firma, und weil ihn die Erinnerung an die Ereignisse nicht losließ, kehrte er nach Srebrenica zurück, kaufte ein Grundstück am Rande der Stadt, wo während des Krieges

4 Siehe: https://www.thalia-theater.de/stueck/srebrenica-2015; https://www.zeit.de/online/2009/33/bg-srebrenica (letzter Zugriff am 1.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Niemandsland war und lebt dort bis heute auf seinem mittlerweile ausgebauten Bauernhof. Von seiner Terrasse aus sieht man das Memorial-Zentrum, wo die Opfer von Srebrenica begraben sind.

Der dritte Protagonist ist Drazen Erdemovic, der sich im Balkan-Krieg als bosnischer Soldat der serbischen Armee anschloss, um dem Tod zu entgehen. Während des Krieges war seine Einheit nicht in direkte Kämpfe verwickelt, sondern in feindlichem Gebiet als Späher eingesetzt. Im Juli 1995 bekam er zusammen mit fünfzehn anderen Soldaten eine geheime Spezialaufgabe: Sie wurden auf eine Wiese gebracht und es wurde ihnen gesagt, dass Busse mit Zivilisten kommen würden; ihr Auftrag sei es, diese Zivilisten auf der Wiese zu erschießen. Laut seiner Aussage weigerte sich Drazen zunächst, aber der Kommandeur drohte ihn umzubringen, falls er den Befehl nicht befolgen würde. So erschoss er 70 Menschen, insgesamt wurden 2.000 Männer und Jungen aus Srebrenica an diesem Tag umgebracht.

Nach dem Krieg war er der erste, der sich freiwillig beim Den Haager Kriegsverbrechertribunal meldete und ausführliche Aussagen machte, die in allen Prozessen von enormer Bedeutung waren. Weil er sich gestellt hatte und kooperierte, erhielt er eine relativ milde Strafe. Nach fünf Jahren Gefängnis bekam er eine neue Identität und er lebt heute irgendwo in der Welt unter einem anderen Namen. Drazen Erdemovic gibt es nicht mehr.[5]

Das Material für diese Produktion generierten wir aus verschiedenen Quellen: Wir besuchten Ahmo und interviewten ihn mehrere Tage lang. Wir redeten mit ihm nicht nur über die Ereignisse von Srebrenica, sondern über sein ganzes Leben. Wir verbrachten viel Zeit miteinander, gingen essen, lernten uns kennen. Die Gespräche wurden als Audiodateien mitgeschnitten. Später in meiner Auswertung des Materials entdeckte ich etwas, das mich faszinierte: Trotz der schrecklichen Erlebnisse hatte Ahmo seine Heiterkeit nicht verloren. Mit diesem Widerspruch in-sich wurde er für mich zu einer wahren Theaterfigur.

Rob haben wir ebenfalls in seinem Haus in Srebrenica besucht und ihn mehrere Tage lang interviewt. In Srebrenica waren wir mit dem gesamten Produktionsteam und den Schauspielern. Diese Reise war extrem wichtig für uns, um die Orte und Menschen direkt zu erleben. Drazen Erdemovic haben wir nicht ausfindig machen können, obwohl wir über das Gericht in Den Haag den

5 Seine Geschichte ist auch eingeflossen in Slavenka Drakulićs 2004 erschienenes Buch *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht* (Wien).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kontakt zu ihm gesucht haben. Wir erhielten aber Zugang zu den Prozessarchiven und seinen Aussagen. Die Sichtung dieser Dokumente dauerte auch einige Tage.

Im Produktionsprozess komprimierten wir diese drei Geschichten, um eine dramaturgische Linie zu finden. Technisch gesehen war das ein sehr ungewöhnlicher Prozess: Da es sich um reine Dokumente handelte, in denen aber das Potenzial des Schmerzes enorm war, mussten wir über den dramaturgischen Aufbau und vor allem in den Rollen oder Figuren eine Distanz zu den Geschichten und Protagonisten suchen. Es war mir als Regisseur von Anfang an bewusst, dass wir nur durch maximale Distanz zu den Geschichten und Protagonisten die ganze Tiefe und Komplexität der Geschichten darstellen können würden. Mein Ansatz war: wir dürfen uns mit den Protagonisten nicht identifizieren, wir können ihre Geschichten und Abgründe kaum begreifen, wir können ihnen daher nur unsere Stimme geben.

Den Schauspieler:innen schlug ich eine Distanzierung von den Figuren vor, um die Geschichten maximal zu entpsychologisieren und Raum für Fiktionalisierung zu schaffen. Für sie war das ein sehr ungewohnter Prozess, doch in den Proben stellte sich schnell heraus, dass dieser Umgang mit den Figuren zu einer besonderen Intensität führte. Je fiktiver, desto realer – und umgekehrt. Die dargestellte grausame Realität wirkte poetisch und trotz oder wegen der starken Distanz zwischen Spieler, Text und Figur entstand eine tiefe Emotionalität, die die Zuschauer:innen in ihrer Wahrnehmung herausforderte.

In der Aufführung hat Vernesa Berbo die Berichte von Rob und Drazen 1:1 gelesen – als ob sie für das Tribunal übersetzt oder als Familienangehörige mit zeitlicher Distanz irgendjemandem darüber erzählt. Hinzu kamen Gesangseinlagen in bosnischer Sprache, die sie den Frauen widmete, die überlebt haben, aber ihre Angehörigen verloren haben. Die Aussagen und Interviewtexte des Hauptprotagonisten Ahmo wurden dagegen von Jens Harzer schauspielerisch dargestellt, in seiner schauspielerischen Virtuosität und Genialität balancierte er zwischen »Ich« und »Er« und distanzierte sich damit von der Rolle, schaffte es aber gleichzeitig, die ganze Tiefe von Ahmos Geschichte darzustellen. Die Intensität und Grausamkeit der Geschichte von Ahmos Überleben brauchte die Verfremdung und »Entauthentifizierung« durch den Akt des Schauspielerns, verstärkt noch dadurch, dass es ein sehr bekannter und professioneller deutscher Schauspieler war, der ihn darstellte.

Ein weiterer entscheidender Faktor waren die Sprachen. Die Gespräche mit Rob führten wir auf Holländisch, mit Ahmo auf Bosnisch; Drazens Ge-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schichte und Aussagen holten wir in englischer Übersetzung aus den Archiven des Haager Tribunals für Kriegsverbrechen. Allein der Übersetzungsprozess all dieser Texte ins Deutsche hat die Geschichten verfremdet.

Leerstellen als Handlungsräume, Verfremdung als Annäherung an die Wirklichkeit

Auch die Begegnung und der Austausch mit den Zuschauer:innen hat die Inszenierung politisiert und fiktionalisiert, weil es immer auch um Fragen der Legitimität des Zugangs und der Authentizität des Dargestellten im Verhältnis zu den Beteiligten geht. Dabei war die bosnische Herkunft von Armin, Vernesa und mir und die Tatsache, dass wir in zwei Sprachen und zwei Kulturen leben und arbeiten, ebenso entscheidend wie Jens' Bereitschaft, am Anfang des Prozesses mit uns zusammen Srebrenica zu besuchen und sich intensiv mit dem Thema und Phänomen zu beschäftigen.

Der Text wurde mit performativen Aktionen, Musik und Fotos der authentischen Orte kombiniert. So entstand ein ästhetischer Überbau, der die drei Geschichten in einen symbolischen Kunstraum versetzte – »Poesie im Raum«, so nannte das Antonin Artaud. Fragen nach Täter, Opfer, Schuld, Unschuld lösten sich auf zugunsten einer Vielstimmigkeit. Und zwischen den Positionen: immer wieder Leerstellen. In einer Kritik von *Deutschlandfunk Kultur* hieß es: Keine TV-Dokumentation kann das Publikum emotional so erreichen, wie es das Theater hier tut.[6] Die Verbindung von Dokument und Poesie schafft eine Leerstelle, die für das Weiterdenken bestimmt ist. Die Vervollständigung ist den Zuschauer:innen überlassen und bedeutet, dass ein eigener individueller Bezug zu formulieren ist.

Diesen Vorgang mache ich mir für meine Inszenierungen zu Nutze, um politisches Theater zu machen, das eine Haltung einfordert. Wie Bertold Brecht gesagt hat: die Welt ist veränderbar – und so soll das Theater sie zeigen. Nicht mit der Idee, wie sie sein sollte, sondern es soll den Zugang eröffnen, die Veränderung in die eigene Hand zu nehmen. Leerstellen sind Handlungsfelder. Leerstellen sind wirkmächtige Felder, die gefüllt werden können. Hier beginnt das Weiter- und Neudenken der Welt: in der Fantasie.

6 Siehe https://www.deutschlandfunkkultur.de/srebrenica-zeitzeugenberichte-am-thalia-theater-entweder-du-100.html (letzter Zugriff am 2.4.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Unterschied zum Film kann das Theater die reale Welt »da draußen« nicht simulieren, es lebt von der künstlerischen Verfremdung und vom Loslösen der Aspekte von Realität und Menschsein, um die es letztlich und essenziell geht. Es löst das allzu Konkrete und seine Umgebung schon alleine dadurch auf, dass es sie auf eine Bühne bzw. in einen künstlerisch definierten Raum bringt. Das ist auch beim dokumentarischen Theater nicht grundsätzlich anders, auch wenn die Themen, Figuren und Geschichten einen engen Bezug haben zur Wirklichkeit von Ausbeutung, Unterdrückung und Leiden. Die »Authentizität« des Dargestellten muss immer neu verhandelt werden, aber sie liegt in jedem Fall nicht vordergründig in der »Echtheit« des Dargestellten oder der jeweiligen Besetzung der Figuren.

Literatur

Drakulićs, Slavenka (2004): *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht.* Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Nakas, Kassandra & Britta Schmitz (Hg.) (2006): *The Atlas Group (1989–2004). A project by Walid Raad* [anlässlich der Ausstellung im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin, 22.9.2006 – 7.1.2007]. Köln: Verlag der Buchhandlung König.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Die wollen Typen wie mich nicht sehen« – Ein Film über Vielfalt im Theater

Ein Film von Jens Schneider, 13 Minuten, 2021

Foto: © Mauricio Bustamante

Als Jugendlicher kam Altamasch Noor mit seiner Familie aus Afghanistan und wie viele eingewanderte Kinder schlug er sich so durch in einem Schulsystem, das in jemandem wie ihm wenig Potenzial sieht. Währenddessen träumten die Eltern davon, dass ihr Sohn Arzt, Ingenieur oder Pilot wird. Insofern traf der Wunsch, Schauspieler zu werden, zunächst auf wenig Unterstützung. Doch der junge Mann hatte Glück: Auf Rat eines engagierten Lehrers kam er an eine private Schauspielschule, die sein Talent erkannte und förderte. Aber der Weg in den Schauspielberuf war trotzdem nicht einfach.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Film beschäftigt sich mit der Frage, warum in den Stadt- und Staatstheatern in Deutschland noch immer so wenig angekommen ist von der neuen demographischen Vielfalt nach Jahrzehnten der Einwanderung. Auch Altamasch wäre gerne ans Theater gegangen, aber er trifft auf institutionelle Mechanismen, in denen »Typen wie er« kaum vorgesehen waren. In Gesprächen mit Vertreter:innen von Theatern und Schauspielschulen reflektiert der Film, wie diese Mechanismen wirksam werden, aber auch welchen Veränderungen sich die Theater- und Filmwelt gegenüber sehen.

Es ist beim Film, wo Altamasch erfolgreich Karriere macht, aber es ist im Theater, wo er in Schauspiel-Workshops seine Kunst und Erfahrung an junge Menschen weitergeben und ihnen zu einem künstlerischen Ausdruck verhelfen kann.

Der Film ist zugänglich unter:
https://kultmix.org/de/einblicke/kultmix-filme/

Oder über diesen QR-Code direkt bei YouTube:

Es sind Untertitel auf Deutsch und Englisch verfügbar.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturinstitutionen in Veränderung: Museen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Migration im Museum – Museen der Migration

Bora Akşen und Anna Haut im Gespräch mit Jochen Oltmer[1]

Jochen Oltmer: Frau Haut, verstehen Sie das Museum Friedland als ein Migrationsmuseum?

Anna Haut: Im engeren Sinne erzählt das Museum Friedland die Geschichte des Grenzdurchgangslagers Friedland, also eines Ortes, an dem seit rund 77 Jahren Menschen ankommen, die ihre Heimat verlassen mussten. Die Gründe dahinter sind bei vielen Menschen Flucht und Vertreibung, also Zwangsmigration. In Bezug auf die Spätaussiedler:innen aus den Staaten der ehemaligen Sowjetunion sprechen wir von Kriegsfolgenmigration. Wir haben es also in Friedland mit verschiedenen Formen der Migration zu tun, die sich jedoch immer in irgendeiner Form auf Krieg, Krisen, Konflikte, Verfolgung und ihre oft jahrzehntelangen Folgen zurückführen lassen. Damit ist das Museum Friedland für mich ganz eindeutig ein Migrationsmuseum, das bestimmte Facetten von Migration – also Zwangsmigration, Kriegsfolgenmigration – erzählt. Alle Migrationsmuseen in Deutschland, wozu ich insbesondere die Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung in Berlin, das Deutsche Auswandererhaus in Bremerhaven, das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration nach Deutschland (DOMiD) in Köln, die BallinStadt in Hamburg und das Exilmuseum in Berlin zähle, haben unterschiedliche Profilierungen und Schwerpunkte, die sich oft auf ihre lokalen Standorte zurückführen lassen. Dadurch können diese Häuser in der Summe ein breites Spektrum von Facetten im Themenfeld Migration abdecken.

1 Bora Akşen ist Kurator für Medien am Focke-Museum – Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und stellvertretender Sprecher des Arbeitskreises Migration im Deutschen Museumsbund. Anna Haut ist Wissenschaftliche Leiterin des Museums Friedland. Jochen Oltmer ist Professor für Neueste Geschichte und Migrationsgeschichte und Vizepräsident für Studium und Lehre der Universität Osnabrück.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

JO: Wie positioniert sich das Museum Friedland in diesem Feld?

AH: Wir sind eng auf den authentischen Ort bezogen, also die heutige Erstaufnahmeeinrichtung Friedland, die sich über die Jahrzehnte gewandelt hat. Wir können aufgrund dieses Profils historische und gegenwärtige Migrationen in einem authentischen, überspannenden Bogen bearbeiten. In der Sammlungsarbeit legen wir einen Fokus auf den Bereich Oral History, den wir in Zukunft noch weiter ausbauen wollen. Die größte Besonderheit liegt darin, dass wir hier in Friedland die Erlebnisse von deutschen Betroffenen von Flucht und Vertreibung zusammenbringen können mit den Erlebnissen von Schutzsuchenden, von Asylsuchenden, von Resettlement-Flüchtlingen aus aller Welt, die nach Deutschland kommen. Das heißt, wir können Themen und Facetten bearbeiten, die wissenschaftlich häufig getrennt gedacht werden, die wir aber miteinander in den Dialog bringen können, sodass wir die Verbindungen von deutscher und internationaler Geschichte, historischen und gegenwärtigen Migrationen besonders gut ziehen können.

JO: Sie haben insbesondere auch den biographischen Ansatz betont. Einen solchen Ansatz pflegen viele Migrationsmuseen in Deutschland. Warum?

AH: Um die individuellen Geschichten hinter der Migration festzuhalten und der dominanten Rhetorik der »Welle von Flüchtenden« und des »Stroms der Migranten« entgegenzuwirken. Dies erreichen wir, indem wir den einzelnen Menschen mit seinen individuellen Erfahrungen in den Mittelpunkt rücken, mit seinem individuellen Charakter, mit dem, was er hier in Deutschland zu erreichen hofft, wie er als Individuum die Strukturen der Aufnahme durchläuft, wie er die deutsche Gesellschaft wahrnimmt. Oral History ist ein Phänomen, das im Museumsbereich vor allem über die Geschichte des Holocausts angekommen ist. Hier gibt es eine bestimmte Tradition, Migrationsgeschichte als Leidgeschichte zu erzählen. Davon hat man sich aber mittlerweile emanzipiert. Wir in Friedland fragen zum Beispiel nicht nur nach den schlimmen Erfahrungen auf der Flucht, sondern es geht uns darum, ein ganzheitliches Bild einzufangen. In unseren lebensgeschichtlichen Interviews fragen wir auch danach: Wer ist dieser Mensch? Wie ist er aufgewachsen? Wie hat er sein Heimatland erlebt, was ist ihm nach seiner Flucht widerfahren, wie ist bei ihm der Prozess des Ankommens abgelaufen? Das sind einige der Gründe, weshalb das Thema Migration häufig biographisch bearbeitet wird. Und natürlich, weil dadurch eine größere Unmittelbarkeit geschaffen werden kann. Migrant:innen,

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die nach wie vor von vielen Besucher:innen oft als Andere oder Fremde wahrgenommen werden, können ihnen auf diese Weise als Menschen mit eigenen Gefühlen, Hoffnungen und Träumen nahegebracht werden. Es wurde ja tatsächlich nachgewiesen, dass in Regionen in Deutschland, in denen besonders wenige Menschen mit Migrationshintergrund leben, auch die Vorurteile und Hemmungen ihnen gegenüber höher sind. Dementsprechend ist klar, dass der persönliche Kontakt, und sei es eben über ein Video in einem Museum, Vorurteile abbauen kann und die Fremdheit, die man mitunter aus der deutschen Mehrheitsgesellschaft heraus verspürt, abzubauen helfen kann.

Bora Akşen: Hier möchte ich gern ergänzen. Auch wir arbeiten mit lebensgeschichtlichen Interviews. Für unser letztes Vorhaben am Focke-Museum zum Thema Migration, das »Lebenswege«-Projekt, haben wir zehn Interviews geführt. Diese ganze Emotionalität, die mit Hilfe der Interviews rüberkommt, packt die Besucher:innen. Das Interesse, Überblicke über Stationen der Migrationsgeschichte zu lesen – 1955 wurde das Anwerbeabkommen mit Italien abgeschlossen, 1961 jenes mit der Türkei usw. – ist bei vielen Besucher:innen nicht sehr groß. Wenn aber jemand darüber erzählt und die Auswirkungen etwa für die eigene Migrationsentscheidung in den Blick nimmt, ergibt sich ein ganz anderer Effekt. Es lässt sich wesentlich besser nachvollziehen, wenn darüber jemand aus der eigenen Perspektive berichtet und zum Beispiel politische Ereignisse in den eigenen Lebensverlauf einordnet. Das hat bei dem »Lebenswege«-Projekt eigentlich sehr gut funktioniert. Wir hatten es in der Corona-Zeit angestoßen, um das Thema Migration weiter bearbeiten zu können. Und es war dann im Endeffekt der erfolgreichste Facebook-Post, den wir jemals hatten, weil es sich einfach viele Menschen angeschaut haben. Das hat uns bestärkt, auf diese Weise weiterzumachen.

AH: Wir diskutieren in Friedland viel darüber, wie man Interviews mit geflüchteten Menschen auf eine sensible Art und Weise führen kann. Mitunter herrscht eine Wahrnehmung, geflüchtete Menschen wären quasi dazu verpflichtet, ihre leidvollen Erfahrungen zu schildern, um dieses Bewusstsein und ein emotionales Moment mit hineinzubringen. Wir bemühen uns sehr, unsere Interviewpartner:innen als Autor:innen ihrer Geschichte zu bestärken, damit eben kein Verpflichtungsdruck entsteht. In der letzten Zeit wurde sehr viel darüber nachgedacht, wie man Zeitzeugeninterviews im Museum auf eine sensible Art und Weise gestalten kann. Dazu hat die zunehmende Präsenz von Fluchterzählungen stark beigetragen, weil die Gefahr der Traumatisierung oder Retraumatisierung so eindeutig auf der Hand liegt, dass man bei der Interviewführung insgesamt sensibler geworden ist.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

BA: Was bei uns gut funktioniert, ist, dass die Interviews von Menschen aus der zweiten Generation und in türkischer Sprache geführt werden. Damit ergibt sich ein Vertrauensverhältnis, das Gespräch gewinnt an Authentizität, die Interviewten haben mehr von sich erzählt. Wir haben zum Beispiel am Schluss unsere Interviewpartner:innen gefragt, wo sie beerdigt werden wollen, in Deutschland oder in der Türkei. Das sind halt die interessanten Fragen. Wir sollten auch in Zukunft darauf achten, dass, wenn wir andere Gruppen interviewen, immer jemand aus dieser Gruppe mit dabei ist, der das Interview mitführt. Damit verändert sich das Setting, es wird vertrauensvoller.

JO: Frau Haut, kommen wir noch einmal auf das Museum Friedland zurück. Für Sie steht die große Herausforderung eines zweiten Bauabschnittes und damit die erhebliche Erweiterung Ihres Hauses bevor. Was bedeutet dieser zweite Bauabschnitt für das Museum Friedland?

AH: Das bestehende Museum im historischen Bahnhof behandelt den Zeitabschnitt 1945 bis ungefähr 2015. Das Museum hat im März 2016 eröffnet und im Herbst 2015 musste sozusagen der Deckel zugeklappt und die Produktion gestartet werden. Damit endet die Ausstellung im Bahnhof an einem Zeitpunkt, an dem die Diskussion über Migration in Deutschland besonders stark aufgeflammt ist. Wir hinken also hinterher. Wir musealisieren eine Einrichtung im laufenden Betrieb und uns fehlen die letzten sieben Jahre, die wir in der Ausstellung nicht abbilden können. Im Neubau wollen wir vor allem die Zeit seit 2011 in den Blick nehmen.

JO: Warum 2011?

AH: Das hat mit der Entwicklung der Institution zu tun. Das Grenzdurchgangslager wurde 2011 zur Erstaufnahmeeinrichtung erklärt und in das System der Landesaufnahmebehörde Niedersachsen eingebunden. Das war der Zeitpunkt, wo das Lager erstmals offiziell zuständig wurde für die Aufnahme von Schutzsuchenden aus aller Welt. Davor waren die ankommenden Menschen Deutsche, also deutsche Flüchtlinge, deutsche Aussiedler:innen und Spätaussiedler:innen. Seit 2011 erstreckt sich die Zuständigkeit des Grenzdurchgangslagers auch auf Asylsuchende, auf Resettlement-Flüchtlinge, auf Menschen aus humanitären Aufnahmeprogrammen. Das ist also der große Einschnitt in der über siebzigjährigen Geschichte der Institution, auf den wir stärker eingehen wollen. In der neuen Ausstellung werden wir uns zudem

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht auf Friedland als Transitort konzentrieren, sondern auch das Davor und das Danach überblicken. Wir gehen zum Beispiel stärker auf die Situation der Menschen im Herkunftsland ein und stellen die Frage, warum sie fliehen, oder im Fall der Spätaussiedler:innen, warum sie migrieren. Wie begegnen sie den europäischen und deutschen Außengrenzen? Wie überwinden sie diese Grenzen? Mit welchem Status und dementsprechend unterschiedlichen Möglichkeiten kommen die Menschen in Friedland an und wie durchlaufen sie die Strukturen der Aufnahme? Was passiert nach Friedland, wie gestalten sich der Prozess des Ankommens und die ersten, oft nicht gradlinigen Schritte? Natürlich wird es auch um die gesellschaftlichen Debatten in Deutschland selbst gehen, um die Frage von Teilhabe und Integration, um die positiven wie negativen Erfahrungen geflüchteter und migrierter Menschen mit der deutschen Gesellschaft.

JO: Welche Chancen liegen darin?

AH: Eine große Chance liegt darin, dass wir diese Ausstellung sehr partizipativ, sehr interaktiv gestalten können. Wir hatten es schon angesprochen: Viele Biographien und das eigene Sprechen geflüchteter Menschen werden hier Raum finden. Wir wollen diese Ausstellung nach Möglichkeit relativ aktuell halten und Räume dafür offenlassen, auf Entwicklungen reagieren zu können. Etwa den Krieg gegen die Ukraine oder letztes Jahr die Evakuierung der Ortskräfte aus Afghanistan oder im Jahr davor den Brand von Moria. Das sind wesentliche Entwicklungen in unserem Themenfeld, die Konsequenzen für die Arbeit des Grenzdurchgangslagers haben, aber auch für die gesellschaftlichen Debatten über Migration, und die wir dementsprechend relativ zeitnah abbilden wollen. Die nächste große Chance, die dieses Gebäude mit sich bringt, ist die schiere Größe, die Tatsache, dass wir hier Raum haben werden – einen Raum, der zwischen Bahnhof und Lager situiert ist, also im Grunde genommen eine Brücke bilden wird zwischen den Bewohner:innen des Lagers und den Besucher:innen, die häufig über den Bahnhof ankommen. Der Neubau soll ein Begegnungsort sein, an dem diese verschiedenen Menschen einander treffen können, in Austausch treten können und der auch explizit so gestaltet werden soll, dass er Diskussionen und Auseinandersetzungen ermöglicht. Vor allem über die Gegenwart, über die Frage, wie wir zusammenleben wollen. Was können wir verändern? Wie können wir die Zukunft mitgestalten?

JO: Was bedeutet der Neubau für die Landschaft der Migrationsmuseen insgesamt?

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

AH: Mit dem Abbilden von Kriegen und Krisen des letzten Jahrzehnts, mit der Darstellung der gesellschaftlichen Debatten und der Reflexion über das europäische Grenzsystem werden wir ein sehr politisches Museum werden. Ich erwarte, dass es viel kontroverser im Austausch mit der Öffentlichkeit und den Besucher:innen zugehen wird. Zur eigenen Gegenwart hat ja in der Regel jeder eine Meinung, während die Bewertung historischer Phänomene oft nur unter Historiker:innen diskutiert wird und nur in einzelnen Fällen einen größeren gesellschaftlichen Aufschrei hervorruft. Nächste Woche werden wir als Team einen Workshop machen, ein Argumentationstraining gegen Stammtischparolen. Damit wollen wir uns vorbereiten auf die Herausforderungen einer stärker politischen Positionierung, zu denen auch potenzielle Anfeindungen zählen.

JO: Lassen Sie uns nach Bremen wechseln. Herr Akşen, ich vermute, Sie würden nicht davon sprechen wollen, dass das Focke-Museum, also das Bremer Landesmuseum, ein Migrationsmuseum ist. Aber gleichzeitig sind ja auch Stadt- und Landesmuseen seit langem verstrickt in Diskussionen darüber, wie Migration auch jenseits von Migrationsmuseen repräsentiert werden sollte. Wo sieht das Focke-Museum in diesem Feld seine Aufgabe? Oder anders formuliert: Was hat das Focke-Museum mit Migration zu tun?

BA: Wenn ich mit meinen Partnern oder mit meinem Netzwerk spreche, dann wollen die natürlich, dass das Focke-Museum ein Migrationsmuseum wird. Das Museum steht in Schwachhausen, also einem gutbürgerlichen Stadtteil, bei dem man den Eindruck hat, dass er nichts mit Migration zu tun hat und alles andere als von Diversität geprägt ist. Zu Beginn meiner Tätigkeit war es der explizite Wunsch des Vorstandes, das Thema Migration ins Haus zu bringen. Das hat funktioniert. Durch das 360°-Projekt der Kulturstiftung des Bundes konnte ich längerfristig hier eingebunden werden, inzwischen arbeite ich als Kurator. Heute läuft Migration im Museum als Querschnittsthema immer mit. Wir sind das Stadtmuseum, das Landesmuseum, uns geht es darum, die Stadtgesellschaft abzubilden und damit eine lokale Gesellschaft, die in hohem Maße durch Diversität geprägt ist und die höchste Migrationsquote unter allen Bundesländern hat. In den vergangenen fünf Jahren hat sich im Blick auf die Repräsentation von Migration im Landesmuseum sehr viel getan. Wir haben versucht, das Thema im Rahmen verschiedener Sonderausstellungen explizit aufzugreifen. Auf diese Weise ist es auch gelungen, in die migrantischen Communities hinein Netzwerke aufzubauen. Das ist nicht zuletzt deshalb wichtig, weil ein Museum ja nicht nur Ausstellungen macht, sondern zahlreiche wei-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tere Veranstaltungen unterschiedlichen Charakters anbietet. Gerade hier hat das Thema Migration bzw. das Thema Migrations*gesellschaft* einen sehr hohen Stellenwert. Im Rahmen von »Fockes Fest«, dem Schwachhauser Stadtteilfest im Park des Museums, war zuletzt eine Band aus Ghana dabei, eine Person hat brasilianische Musik gespielt. Und wir sind jetzt soweit, dass das niemanden mehr wundert. Vor ein paar Jahren wäre das noch anders gewesen. Wir haben außerdem ein Stadtlabor eingerichtet, wo wir kleinere Ausstellungen zeigen können, die wir partizipativ entwickeln. Voraussetzung ist immer, dass eine externe Person oder ein Kollektiv mitkuratiert. Hier sind wir nun schon bei der dritten Ausstellung. Und das Thema Migration spielt immer mit hinein, wir versuchen es immer mit den anderen Themen zu verweben. Im Moment befinden wir uns in einem Prozess, das Haus und die Dauerausstellung umzugestalten, 2026 soll es neu eröffnet werden. Migration wird hier ein wichtiges Thema sein, es zieht sich durch alle Jahrzehnte und Jahrhunderte hindurch, denn Migration ist nun einmal ein gesellschaftlicher Normalfall und das wollen wir auch zeigen.

JO: Mussten Sie dafür kämpfen, dass das Thema Migration ins Museum kam?

BA: Tatsächlich musste ich nicht groß kämpfen. Der Wunsch war schon da, als ich hier ankam, deswegen wurde ich ja auch hier ins Haus geholt. Es gab den expliziten Wunsch, bei dem 360°-Projekt mitzumachen, für das wir dann auch glücklicherweise den Zuschlag bekommen haben. Das 360°-Projekt hat geholfen, weil ich einfach viel experimentieren konnte und sollte. Ich hatte ein eigenes Budget und freie Hand. Das war natürlich eine komfortable Lage. Es gab Formate, die nicht funktioniert haben, und es gab Formate, die super funktioniert haben. Und diese haben das Haus weitergebracht. Es kommen neue Menschen ins Haus, Barrieren werden abgebaut. Und wenn mehr Besucher:innen im Haus sind, dann ist das ein positiver Effekt. Der Prozess ist aber noch nicht zu Ende, wir überlegen gerade die nächsten Schritte. Wir wollen ein diverseres Personal haben. Dafür versuchen wir unter anderem ein Praktikumsprojekt zu entwickeln, um Menschen mit Einwanderungsgeschichte stärker an unser Haus binden zu können.

JO: Lassen Sie mich das Stichwort Kämpfe noch einmal aufgreifen mit einer Frage an Sie beide: Tatsächlich haben wir ja mancherlei Auseinandersetzungen über die Repräsentation von Migration im Museum erlebt. Ich erinnere an die intensiven Diskussionen um ein nationales Migrationsmuseum vor zwanzig und mehr Jahren. Heute scheint diese

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diskussion nicht mehr virulent zu sein. Dennoch meine Frage: Braucht die Bundesrepublik ein nationales Migrationsmuseum?

AH: Es wäre unfair zu sagen: Nein, wir haben genug Migrationsmuseen, es soll uns niemand etwas vom Kuchen abschneiden. Aber tatsächlich gibt es jetzt etliche große Häuser, die zum Teil noch größer werden, darunter eben das Museum Friedland. Die Musealisierung der Migration wird gerade sehr stark vorangetrieben: Erst 2021 haben zwei große neue Ausstellungen eröffnet, die der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung in Berlin und jene zur Einwanderungsgesellschaft im Deutschen Auswandererhaus in Bremerhaven. Das Haus der Einwanderungsgesellschaft des DOMiD in Köln soll 2025 eröffnen und das Exilmuseum in Berlin wird auch in einigen Jahren hinzukommen. Wollte man jetzt auch noch das *eine* Deutsche Migrationsmuseum bauen, dann muss ich sagen: Ich sehe dafür keinen Bedarf. Denn die Migrationsmuseumslandschaft ist groß und wächst. Die Häuser verteilen sich über ganz Deutschland und decken verschiedene Themenschwerpunkte ab. Natürlich gibt es Lücken, aber die gäbe es auch in einem nationalen Migrationsmuseum, das sich an einer Meistererzählung versuchen wollte. Hinzu kommt für mich der Punkt, dass sich Migrationsgeschichte ja ohnehin nicht national erzählen lässt, sondern nur transnational, als Geschichte von Verflechtungen und von Wirkungsfaktoren, die größer sind als ein einzelnes Land. Viel wichtiger finde ich, was Bora Akşen gerade ausgeführt hat: den Zugang, Migration als Querschnittsthema in allen Museen zu verankern, in jedweder Ausstellung. Es ist eine starke Reduktion, wenn man Migrant:innen immer nur dort zu Wort kommen lässt, wo es um Migration geht, sie immer nur auf diesen Kontext fixiert, immer nur dort verortet. Bevor wir über ein nationales Migrationsmuseum nachdenken, sollten wir in dem bestehenden Feld reflektieren, wie wir auf der Seite der internen Strukturen besser auf die Bedürfnisse und Perspektiven von Migrant:innen eingehen können, also in der eigenen Belegschaft, im Publikum und im Programm. Migration sollte in den Museen so allgegenwärtig werden, wie sie es in der Gesellschaft ist. Das lässt sich für mich nicht auf das eine Haus reduzieren. Ich kann nachvollziehen, dass vor zwanzig Jahren mit dem nationalen Migrationsmuseum der Wunsch nach Anerkennung und Wertschätzung verknüpft war, nach Sichtbarkeit. Aber diesem Wunsch sollten, so hoffe ich, die bestehenden und in Planung befindlichen Häuser ebenso gerecht werden können, wie die vielen lokalen Ausstellungsprojekte.

BA: Ich bin ein wenig hin- und hergerissen. Der Wunsch aus der Community nach einem nationalen Migrationsmuseum ist weiterhin da. Wir müssen

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bedenken: Wir sind die Museumsexperten und können die Vielfalt der Angebote und Planungen überblicken und einschätzen. Jemand, der sich in der Museumslandschaft nicht auskennt, wird fragen: Es gibt zahllose Museen zu den verschiedensten Themen. Warum aber gibt es kein Museum zu meiner Migrationsgeschichte? Mein Haus hat beispielsweise den komplizierten Namen Focke-Museum. Uns fragt man: Was stellt ihr denn überhaupt aus? Es gibt den Wunsch nach einem klaren Label. Und wenn das Label Stadtmuseum ist, dann geht es um die Stadtgeschichte. Viele Eingewanderte sind weiter skeptisch, ob ihre Geschichten angekommen sind. Wir haben viele Interviews geführt und unsere Interviewpartner:innen konnten gar nicht recht glauben, dass wir erst jetzt damit kommen und warum wir erst jetzt ihre Geschichte im Museum zeigen wollen. Zumal ihnen jahrzehntelang suggeriert worden ist, ihre Geschichte sei türkische Geschichte, nicht aber deutsche oder bremische Geschichte. Vor diesem Hintergrund kann ich schon nachvollziehen, dass viele Eingewanderte ein nationales Migrationsmuseum für wichtig halten. Wir müssen viel stärker nach außen tragen, dass das Thema Migration in der Museumslandschaft angekommen und nicht mehr wegzudenken ist.

JO: Lassen Sie uns zum Schluss über die konzeptionelle Ebene sprechen und über die Frage, auf welche Weise sich Migration im Museum darstellen lässt. Einige Aspekte sind schon angeklungen, so etwa die Beobachtung, dass sich sehr viele der Migrationsmuseen und Migrationsausstellungen dem Thema über biographische Zugänge nähern. 2014/15 hat das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn eine Ausstellung mit dem Titel »Immer bunter« entwickelt, die stark kritisiert worden ist. Ihr wurde vorgeworfen, vornehmlich mit Klischees zu arbeiten. Wie lässt sich derlei vermeiden?

AH: »Immer bunter« haben wir überwunden. Dieses Narrativ, dass Migration ja etwas ganz Wunderbares sei, weil sie die Gesellschaft vielfältiger und bunter mache, weil sie sie bereichere – das ist ein kulturalistisches Verständnis von Diversität und vor allem auch ein Verständnis von Diversität als einer Ressource, also in einer Verwertungslogik neoliberal gedacht. Hier sind Fragen etwa nach sozialer Gerechtigkeit, nach Privilegien und Exklusionen oder wie man in einer postmigrantischen Gesellschaft gleichberechtigt zusammenleben kann, gar nicht gestellt worden. Heute werden im Nachdenken über Migration Dissonanzen wesentlich stärker angesprochen, eine Perspektive eingenommen, die Fragen nach Rechten, nach Zugängen, nach Kämpfen, nach Grenzen und ihrer Überwindung stellt. Auch koloniale Verstrickungen von Sammlungen der Institutionen werden aufgearbeitet, Muster der Exklusion und Privilegien

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

überdacht. Das führt dazu, dass die internen Strukturen reflektiert werden. Das Thema Migration im Museum wird nicht auf die Ausstellung reduziert, sondern viel stärker auch auf die Sammlung und auf das Personal bezogen und auf die Frage, wie man mit seinen Besucher:innen interagiert. Die Arbeitsweise des Museums wird hinterfragt: Können wir so weiterarbeiten wie bisher? Können wir so weitersammeln wie bisher? Es ist in jedem Fall eine Zäsur, wenn sich ein Haus vornimmt, konsequent partizipativ zu arbeiten. Das zieht massive Veränderungen nach sich, in der Personalstruktur, in der Art, wie Ressourcen eingesetzt werden, in der Erwartungshaltung, wie schnell Projekte fertig sein können.

BA: Wenn man eine Ausstellung über Migration plant, sollte man mit den Menschen sprechen, die Migrationserfahrungen gemacht haben. Wir sollten sie fragen, wie sie sich denn eine Ausstellung vorstellen, die wir über sie machen möchten. So sind wir beispielsweise in unserem »Lebenswege«-Ausstellungsprojekt vorgegangen. Für unsere Partner war klar: Ein Museum besteht aus Vitrinen. Wir haben also zwölf Vitrinen zur Verfügung gestellt und jede und jeder konnte diese Vitrinen so gestalten, wie sie oder er das Thema Einwanderung nach Deutschland sieht. Weil das Konzept so simpel war, erwies es sich als sehr transparent und erfolgreich. Mein Mitkurator Orhan Çalışır und ich haben uns über Klischees zunächst keine Gedanken gemacht, erst später ist uns aufgefallen, wie viele Klischees Besucher:innen im Kopf haben. So sind wir gefragt worden: Warum tragen die Frauen auf den Fotos denn keine Kopftücher? Ihr habt doch ganz bewusst Fotos ausgewählt, auf denen Frauen keine Kopftücher tragen, damit sie moderner wirken! Mir war gar nicht aufgefallen, dass auf den Fotos niemand ein Kopftuch trägt.

JO: Wo aber sehen Sie denn im Kontext eines so ausgeprägt partizipativen Ansatzes Ihre eigene Rolle als Kurator?

BA: Die des Moderators.

JO: Aber Sie zetteln doch etwas an? Ohne Ihre Initiative läuft gar nichts.

BA: Genau. Und man kann auch nicht davon ausgehen, dass die Personen, die man für eine solche Ausstellung gewinnt, viele Kenntnisse darüber haben, wie ein Museum funktioniert. Unsere Aufgabe ist, es ihnen zu erklären und deutlich zu machen, was möglich ist, was umgesetzt werden kann, welche Spielräume das Budget bietet. Partizipation bedeutet ein ständiges Aushandeln und

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wir Kurator:innen haben die Aufgabe des Moderierens, weil wir den Betrieb besser kennen. Das scheint mir die Zukunft des Kuratierens zu sein: Ein Großteil meiner Arbeit liegt darin, Moderator zu sein und Netzwerkarbeit zu leisten.

AH: So sehe ich es auch: Es ist sehr wichtig, dass die Museen mehr von sich selbst erzählen, um ihre internen Logiken transparenter zu machen. Partizipation bedeutet ja, dass wir von denen, die mit uns zusammenarbeiten, sehr viel Persönliches und Intimes einfordern und auch bekommen. Gleichzeitig müssen wir die Menschen schützen und ihnen deutlich machen, was es heißt, mit einem Museum zusammenzuarbeiten, eine Ausstellung mitzugestalten, etwas von sich preiszugeben. Wir müssen erklären, was es heißt, ausgestellt zu werden. Du bist jetzt Teil einer Dauerausstellung, die zehn Jahre und mehr gezeigt wird. Zehntausende Menschen werden das Video von Dir anschauen. Du wirst dem ausgeliefert sein. Wir müssen eine Balance finden zwischen dem, was man sich als Museum wünscht und welche Erwartungen man an die Partizipierenden heranträgt, und dem, was sie zu geben bereit sind. Bei all den vielen Terminen, die wir mit den Partizipierenden machen, wird mir immer wieder bewusst: Wir wollen ganz schön viel von denen! Partizipatives Arbeiten ist sehr befruchtend, am Ende profitiert aber das Museum am meisten davon, weil es eine Ausstellung entwickeln kann, in der viele Menschen ihre ganz persönlichen Geschichten und Erlebnisse einbringen. Da ist und bleibt ein Ungleichgewicht.

BA: Und auch die Objekte haben so viel persönlichen Charakter. Erst vor kurzem war eine Familie hier, die aus dem Iran geflüchtet ist. Sie hat mir Objekte gegeben und es hängt so viel Schmerz mit drin, bei der Übergabe flossen dann Tränen. Für die Restaurator:innen ist es einfach nur ein Objekt: »Wie können wir es nutzen, was sollen wir damit anfangen, die Depots sind voll!« Mich nimmt die Übergabe solcher persönlichen Gegenstände immer mit. Die Erwartungshaltung ist riesig, wenn wir Objekte bekommen. Und sie landen zunächst im Lager, nie wird eine Ausstellung ganz auf sie ausgerichtet werden. Gerade im Fall von Migrationsgeschichte hängt meist viel an den Objekten, sie sind stark mit Bedeutungen aufgeladen.

AH: Gerade, wenn es um Flucht geht, wo ohnehin sehr wenig mitgenommen werden konnte, haben Objekte oft eine besonders starke emotionale Aufladung.

BA: Genau. Aber andererseits mache ich den Personen dann auch immer klar, wie das dann anderen hilft. Die Mehrheitsgesellschaft profitiert am meis-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ten davon, weil sie endlich auch diesen Teil der deutschen Geschichte kennenlernt.

JO: Liebe Frau Haut, lieber Herr Akşen, vielen herzlichen Dank für das Gespräch!

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zwischen Diversitätsdebatte und postkolonialer Aufarbeitung

Museen und die Herausforderungen für die Kulturpolitik

Verena Westermann[1]

Der folgende Artikel beleuchtet am Beispiel der Hamburger Kulturpolitik einige Entwicklungslinien zum Umgang mit Diversität und demographischem Wandel von den späten 1980er Jahren bis in die Gegenwart. Seit 1986 existiert in der Kulturbehörde eine spartenübergreifende Förderung interkultureller Projekte. In den vergangenen 20 Jahren wurden in diesem Bereich immer wieder neue Förderprogramme, Festivalformate und Veranstaltungen entwickelt, von denen einige hier vorgestellt und analysiert werden.

Eine zweite Linie wird entlang musealer Förderstrategien verfolgt. Neben einem Blick auf die Entwicklung des Museums für Völkerkunde (heute MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt), geht es insbesondere um rezente Entwicklungen in den übrigen Museumsstiftungen und um die Idee eines Migrationsmuseums in Hamburg.

Seit 2014 ressortiert in der Behörde für Kultur und Medien zudem die Zuständigkeit für Hamburgs koloniales Erbe. 2017 wurden partizipative Beteiligungsformate insbesondere mit migrantisch-diasporischen und BIPoC-Communities ins Leben gerufen und verstetigt und 2021 eine Projektstelle für die Dekolonisierung Hamburgs eingerichtet.

Für alle drei Bereiche gilt, dass der demographische Wandel sowie Erkenntnisse aus der Migrationsforschung und der (post-)kolonialen Theorie einen großen Einfluss auf die Grundsätze der Förderpolitik hatten und sich – wenn auch langsam – die Wünsche und Forderungen migrantischer und postmigrantischer Communities und ihre jeweiligen Positionen darin auch

1 Verena Westermann ist Leiterin der Abteilung Museen, Bibliotheken, Erinnerungskultur, Deichtorhallen, Planetarium bei der Behörde für Kultur und Medien in Hamburg.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

widerspiegeln. Eine besondere Herausforderung dabei ist, gesellschaftliche Veränderungsprozesse kontinuierlich zu analysieren und die adäquaten Schlüsse für die Förderpraxis zu ziehen. Dies gelang in der Vergangenheit häufig nur mit einem gewissen Zeitverzug. Abschließend soll daher gefragt werden, welche internen Veränderungen konstitutiv sind, um Diversität innerhalb und außerhalb der Institutionen (Behörde, Museen und andere Sparten) nachhaltig zu fördern.[2]

Von der »Ausländer-« zur Interkultur

In den 1980er Jahren erkannten viele westdeutsche Großstädte in der Förderung kultureller Aktivitäten von Zugewanderten ein neues Feld kommunaler Kulturpolitik. »Kultur für alle« und »Kultur von unten« waren die Forderungen jener Jahre, die vorwiegend aus dem linksliberalen politischen Spektrum an die Kulturverwaltungen herangetragen wurden. Auch die Freie und Hansestadt Hamburg begann in dieser Zeit eine entsprechende kulturelle Zielgruppenförderung zu verstetigen und richtete 1986 das »Referat für Ausländerkultur« ein. In dieser Zeit stieg nicht nur die Zahl der Zugewanderten erheblich, sondern auch die Zahl ihrer kulturellen Selbstorganisationen. So gründeten sich zahlreiche Vereine und Initiativen und bildeten einen größtenteils nach Nationalitäten und Ethnien sortierten, aber überaus vitalen und sichtbaren Teil des Hamburger Kulturlebens. Die gezielte Förderung dieser Aktivitäten durch die Stadt sollte zeigen, dass kulturelle Autonomie erwünscht war und ermöglicht wird. Man betrachtete sie als wichtige Voraussetzung für den kulturellen Austauschprozess mit der Mehrheitsgesellschaft und letztlich auch als zwingend notwendig für den Integrationsprozess: Die Zugewanderten sollten darin unterstützt werden, ihre Herkunftskultur in von ihnen selbst organisierten Strukturen zu bewahren, weiterzuentwickeln und öffentlich zu präsentie-

2 Diese Thematik ist für viele Sparten innerhalb der Hamburger Kulturförderung von hoher Relevanz, die hier aber nicht dargestellt werden können, obwohl bei einigen die Betrachtung ertragreich gewesen wäre. Das gilt allem voran für die Bereiche Soziokultur, Internationales oder auch die Privattheaterförderung. Vergleichbare Debatten finden in vielen Kulturinstitutionen auch selbstständig statt, ohne dass es einer übergeordneten (kultur-)politischen Initiative bedarf.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ren. Das Ziel dieser Förderung war es, Projekte jenseits der Normen und Werte der Mehrheitskultur zu ermöglichen.[3]

Dieser Ansatz ist heutigen Empowerment-Konzepten nicht unähnlich, allerdings mit einem zentralen Unterschied: Die Multikulturalitätskonzepte, die der Förderpraxis der 1980er und 1990er Jahre zugrunde lagen, beriefen sich auf die bestehende kulturelle Vielfalt und strebten nach gesellschaftlicher Koexistenz. Sie ließen jedoch völlig außer Acht, dass die Voraussetzungen für echte politische, gesellschaftliche *und kulturelle* Teilhabe von Migrant:innen nicht bestanden. Multikulturalismus als politischer Prozess wurde daher von Theoretikern wie Kenan Malik harsch kritisiert:

> »Da wird Vielfalt gemanagt, Menschen werden in ethnische, kulturelle oder religiöse Schubladen gesteckt. Dieser Multikulturalismus steht nicht für Aufgeschlossenheit, sondern schafft neue Grenzen […] und oft untergräbt der politische Prozess das, was gut ist an der erlebten Vielfalt.«[4]

Der nicht aufzulösende Widerspruch dieser »additiven« oder »defizitausgleichenden« Kulturförderung bestand daher einerseits darin, dass er Segregation eher verstärkte als verminderte, und andererseits, dass den aus ihr hervorgegangenen Kunst- und Kulturprojekten meist die Anerkennung als ernstzunehmende authentische urbane Kunstproduktionen versagt blieb. Aus dem Bereich »Ausländerkultur« gefördert zu werden signalisierte, dass die oder der Kulturschaffende (bis dato) weder Zugang zu den einschlägigen Programmen der kulturellen Spartenförderung (Literatur, Kunst, Musik, Theater) noch zu den klassischen Kulturinstitutionen (Konzerthäuser, Museen, Theater) erhalten hatte. Das positive Momentum, dass zugewanderte Künstler:innen vergleichsweise unbürokratisch an Fördermittel gelangen konnten, geriet zunehmend zum Stigma. Und selbst in der Kulturbehörde gab es eine unsichtbare Grenze zwischen den klassischen Förderbereichen und der kulturellen Zielgruppenförderung, der eher das Image anhaftete, »Sozialarbeit mit kulturellen Mitteln« zu sein.

---

3 Eine umfangreiche Darstellung der geförderten Initiativen, Vereine und Organisationen der 1980er und 1990er Jahre enthält das Buch »Wir in Hamburg. Kulturinitiativen aus aller Welt«. Hg. von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburg 1998.

4 *Süddeutsche Zeitung*, 21. August 2018 »Es ist notwendig, dass Menschen sich beleidigen«. Interview mit Kenan Malik, dem Autor des Buches »Das Unbehagen in den Kulturen. Eine Kritik des Multikulturalismus und seiner Gegner«, Wiesbaden 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Durch den demographischen und sozialen Wandel hatte sich diese Zielrichtung jedoch schon bald überlebt. 1997 waren bereits mehr als 40 Prozent der Hamburger Migrantinnen und Migranten 15 Jahre und länger in der Stadt zu Hause. Mit der zweiten und dritten Einwanderergeneration waren Hamburger:innen herangewachsen, die sich mit der ethnisch-national bzw. herkunftsgeprägten kulturellen Praxis der ersten Generation häufig nicht mehr identifizieren konnten. Ihre Motivation, sich kulturell oder künstlerisch zu artikulieren, bestand nicht darin, die Herkunftskultur der Eltern und Großeltern in Form von Musik- und Folklorekursen, Nationalitätenfesten, Ausstellungen oder Theaterstücken in der jeweiligen Herkunftssprache zu pflegen oder weiterzugeben, sondern im Wunsch, ihre besondere Prägung durch zwei oder mehrere Kulturen künstlerisch zu verarbeiten und ihre eigene, häufig kritische Haltung gegenüber der Mehrheitskultur zum Ausdruck zu bringen.[5]

Daher wurde in der Förderung ein programmatischer Richtungswechsel vollzogen, der nicht länger die nichtdeutsche Staatsangehörigkeit zum Antragskriterium erhob, sondern eine neue Qualität der (inter-)kulturellen Auseinandersetzung. Dem Begriff *Interkultur*, der heute längst wieder hinterfragt wird, lag ein sozialkonstruktivistisches Kulturverständnis zugrunde, dem zufolge Kunst und Kultur vor allem in kommunikativen und sozialen Handlungskontexten, also im gemeinsamen Tun entsteht, für das interkulturelle oder internationale Austauschprozesse unerlässlich sind. Der zuständige Bereich in der Kulturbehörde wurde in »Referat für interkulturelle Projekte« umbenannt, was den längst überfälligen konzeptionellen *turn* auch nach außen hin sichtbar werden ließ.[6]

---

5 Es gab viele Gründe, die fehlenden Integrationschancen und die vielfältige Diskriminierung zu kritisieren: Erst 2005 trat das erste Zuwanderungsgesetz in Kraft. 2006/2007 folgten nationale Integrations- bzw. Aktionspläne. Ein Paradigmenwechsel im öffentlichen Diskurs über Migration und Integration und die Anerkennung Deutschlands als Einwanderungsland ließen noch bis etwa 2010 auf sich warten.

6 Das zweite Einzelreferat der kulturellen Zielgruppenarbeit der Hamburger Kulturbehörde war das »Referat für Frauenkultur«, das ebenfalls 1986 gegründet worden war, aber Anfang der 2000er Jahre aufgelöst wurde. Die daraus geförderten Institutionen, das Frauenmusikzentrum sowie das Frauenmedienzentrum *bildwechsel*, wurden weiterhin, aber aus den Spartenreferaten gefördert. Die Förderung von einzelnen Frauenkulturprojekten entfiel oder ging ebenfalls in der Spartenförderung auf. Der Förderbereich »Behindertenkultur« wurde in »Förderung integrativer Projekte« umbenannt und dem Bereich Soziokultur eingegliedert.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Und es blieb nicht bei Wortkosmetik: Im engen Austausch mit den migrantischen Communities und auf der Basis migrationssoziologischer Forschung entwickelte die Kulturbehörde neue Förderinstrumente und -richtlinien, die in den Folgejahren kontinuierlich angepasst wurden.[7] Das reguläre Budget der Projektförderung wurde in den vergangenen drei Jahrzehnten nur wenig erhöht. Jedoch gelang es regelmäßig, aus anderen Fördertöpfen, wie z.B. dem Elbkulturfonds oder dem Integrationsfonds, zusätzliche Mittel für spezielle Programme einzuwerben. Für die Vergabe der Projektmittel wurde eine Jury eingesetzt, die – auch das war ein Novum – teilweise migrantisch besetzt war. Zudem wurde ein interkulturelles Festival gegründet und die Kulturinitiative peeng e.V. mit seiner Konzeption und Durchführung betraut.[8]

Interkulturelle Praxis im Wandel

Das im Jahr 2000 gegründete »interkulturelle Festival« hat sich unter dem Namen *eigenarten* in Hamburg schnell einen Namen gemacht. Sein zentrales Ziel war, dass Hamburger Künstler:innen aus aller Welt eine Möglichkeit erhalten, ihre aktuellen Positionen und Produktionen alleine oder im Austausch mit anderen zu präsentieren. Als Festival, so die Kulturbehörde, ließe sich eine größere Medienpräsenz sowie mehr Aufmerksamkeit für die einzelnen interkulturellen Produktionen erzielen. Die konzeptionellen Vorgaben waren gering und bestanden lediglich in den jährlich wechselnden Motti. Es gab zwar eine Jury, eine inhaltliche Kuratorenschaft wurde jedoch nicht ausgeübt (Grotheer & Schroeder 2020).

In den zwanzig Jahren seines Bestehens (2000–2019) wirkten 640 interkulturell zusammengesetzte Künstler:innengruppen am Festivalprogramm mit. Unter den 750 Veranstaltungen in dieser Zeit waren 260 Premieren und insgesamt besuchten über 80.000 Menschen die Events. Das Festival fand stets im gleichen Zeitraum Oktober/November, aber in ganz unterschiedlichen Kulturinstitutionen statt. Keine eigene Bühne zu bespielen war Teil des Konzepts, das auch darauf ausgerichtet war, den interkulturell arbeitenden Künstler:innen Kooperationen mit den klassischen Kulturinstitutionen zu ermöglichen. Ein zweites Ziel bestand darin, interkulturelle Impulse in diese Institutionen

7 Siehe: Fördergrundsätze des Bundeslandes Hamburg im Bereich der interkulturellen Förderung 2011, in: Grotheer & Schroeder 2020, S. 157.

8 Siehe https://peeng.org (letzter Zugriff am 9.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu tragen, was sich aber insbesondere bei den etablierten Orten der Hochkultur als schwierig erwies. Dennoch entstand im Laufe der Jahre ein beeindruckendes interkulturelles Netzwerk, das immer neu zusammengesetzte Bandformationen, interkulturelle Tanz- und Theaterperformances oder Kunstausstellungen hervorbrachte.

Die Wäscheleine war das Erkennungsmerkmal des eigenarten-Festivals. Links das Titelmotiv des Festivals 2009, rechts das für den Titel verwendete Foto der Ausgabe von 2014

Foto: Eleonora Cucina

2018 nutzte *eigenarten* das laufende Festival für eine kritische Auseinandersetzung mit der Festivalgeschichte. Im Rahmen einer Studie wurde untersucht, ob und wie die »gesellschaftlichen Grenzziehungen zwischen ›Etablierten‹ und ›Außenseitern‹, ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ (…) markiert, ausgehandelt oder verschoben werden und (…) ob es gelingen kann, in einem solchen Format gesellschaftliche Anerkennungsprozesse einer ›illegitimen Kunst‹ (nach Bourdieu) zu befördern« (Grotheer & Schroeder 2020, S. 9). Die im Rahmen der Studie befragten Künstler:innen und Zuschauer:innen äußerten sich hierzu

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

grundsätzlich zustimmend und bestätigten die positive gesellschaftliche Wirkung dieser Projekte.

2020 schrieb die Behörde für Kultur und Medien die Konzeption und Durchführung des Festivals neu aus. Den Zuschlag erhielt Studio Marshmallow, das unter dem Namen »Fluctoplasma – Hamburgs Festival für Kunst, Diskurs und Diversität« ein neues Festival kreierte, in dem die dem Begriff des »Interkulturellen« immer noch inhärente Idee klar unterscheid- und abgrenzbarer »Kulturen« mit Hilfe des Konzepts der »urbanen Diversität« als postmigrantische Perspektive überwunden werden soll.[9] Die neue theoretische Rahmung, die grob als »gegenhegemoniale Wissensproduktion« bezeichnet werden kann und auf Denk- und Handlungsweisen des Postmigrantischen und der Critical Whiteness zurückgeht, macht erstmals in diesem Bereich auch die Bedingungen der kulturellen und künstlerischen Arbeit selbst zum Thema.[10] *Fluctoplasma* arbeitet ebenso wie zuvor *eigenarten* mit verschiedenen Kulturinstitutionen zusammen, aber der inhaltliche Fokus der einzelnen Projekte liegt auf dem urbanen Zusammenleben und den Visionen, die im Sinne eines fluiden Identitäts- und Kulturverständnisses entwickelt werden.

Darüber hinaus wurden in den vergangenen Jahren zwei neue Programme ins Leben gerufen, die unmittelbar auf die Lebensrealität von geflüchteten oder zugewanderten Künstler:innen Bezug nehmen und ihnen adäquate Formen der Teilhabe und der Förderung anbieten. Zum einen das Programm INTRO, das mit einem einjährigen Stipendium Künstler:innen aller Sparten, die ihre Herkunftsländer verlassen mussten, die Möglichkeit eröffnet, zusammen mit hiesigen Kultureinrichtungen oder freien Gruppen neue Projekte zu erarbeiten, sich zu vernetzen oder eigene Perspektiven für die künstlerische Praxis in Hamburg zu entwickeln. Zudem soll es die diversitätssensible Öffnung der kooperierenden Institutionen unterstützen. Das zweite Format ist ACCESS CULTURE und geht auf einen Bürgerschaftsantrag der Regierungskoalition zurück, der ebenfalls auf die Diversifizierung von Hamburgs Kulturlandschaft abzielt und sowohl diversitätsorientierte Antragsverfahren als auch Formen der diversitätssensiblen Personalgewinnung in den Blick nimmt.

9 Vgl. ebenda S. 133

10 So spielt die Frage der Kuratorenschaft eine neue Rolle, aber auch die Fragen, was faire Bezahlung in einem prekären Projekt bedeutet und wer welche Entscheidungsbefugnisse hat (siehe dazu auch die Stellungnahme der Festivalorganisation auf https://www.fluctoplasma.com; letzter Zugriff am 9.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Interkultur und die besondere Rolle des ehemaligen Museums für Völkerkunde

1999 wurden die staatlich geförderten Hamburger Museen in Stiftungen öffentlichen Rechts umgewandelt. Dies ermöglichte ihnen nicht nur mehr Selbstständigkeit im Hinblick auf ihre wirtschaftliche und unternehmerische Entwicklung, sondern vor allem eine größere Unabhängigkeit in ihrer programmatischen Profilierung. Die neue *Stiftung Museum für Völkerkunde* entwickelte ein Leitbild unter dem Titel »Ein Dach für alle Kulturen« und die Hamburger Kulturbehörde unterstützte die damit verbundene Idee der Umstrukturierung, indem sie eine Stelle und einen Teil des Budgets aus dem Bereich Interkultur in das Museum verlagerte und damit eine institutionelle Anbindung für die Förderung interkultureller Initiativen schuf.[11] Museum und Behörde setzten damit gemeinsam den ersten Schritt in einem bis heute andauernden Prozess größerer Partizipation und Diversifizierung der Museumsinstitution um, auch wenn die damalige Initiative noch nicht unter diesen Begriffen firmierte. Die Kulturinitiativen suchten ihrerseits einen Ort, an dem sie künstlerische und kulturelle Produktionen vor einem größeren Publikum präsentieren konnten. Zwar fanden viele auch in den soziokulturellen Zentren der Stadt eine Heimat, aber die Bedeutung des Hauses an der Rothenbaumchaussee als musealem Traditionsort in zentraler Lage machte es für viele der migrantischen Kulturinitiativen und Vereine besonders attraktiv. Für das Museum bestand der Reiz darin, gegenwärtige Themen mit den bestehenden Sammlungen zu verknüpfen und sein Bekenntnis zur kulturellen Vielfalt unter Beweis zu stellen. Es fanden Kooperationsveranstaltungen mit vielen unterschiedlichen Initiativen statt und nicht selten führte dies zu Kritik von konsularischen und diplomatischen Vertretungen in der Hansestadt, insbesondere wenn es um Menschenrechte ging.[12]

---

11 Auch in anderen Hamburger Museen, insbesondere im Altonaer Museum, wurden nach der »Verselbstständigung« interkulturelle Programme entwickelt, jedoch in deutlich geringerer Zahl.

12 Um hier nur einige wenige Beispiele aus einer langen Liste zu nennen: So führte z.B. die große Sonderausstellung »Söhne und Töchter der Wolken« aus dem Jahr 2000, die den Konflikt zwischen der Westsahara und Marokko sowie die Situation der Sahrauis in den Flüchtlingslagern der algerischen Wüste zum Thema machte, zu Protesten des marokkanischen Konsulats. Die Fotoausstellung »Kurdistan im Schatten der Geschichte«, die 2001 auf Grundlage der Arbeiten der Magnum-Fotografin Susan Meiselas und in enger Zusammenarbeit mit den unterschiedlichen kurdischen Vereinen aus Hamburg ent-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kein anderes ethnologisches Museum in Deutschland und kein anderes Museum in Hamburg hatte bis dahin eine vergleichbare interkulturelle Öffnung vollzogen und verfügte über ähnlich hohe Besucherzahlen, darunter ein großer Anteil von Menschen mit migrantischen Wurzeln. Das Museum war auch schon in diesen Jahren regelmäßig Gastgeberin von Urhebergesellschaften aus Asien, Nordamerika und Neuseeland, mit denen gemeinsam an der Aufarbeitung der Sammlungen gearbeitet wurde.

Aus heutiger Sicht überrascht es daher sehr, dass das Museum diese Chance nicht nutzte, um parallel dazu die eigene Sammlungs- und Institutionengeschichte kritisch aufzuarbeiten oder sich der Kritik aus Kreisen (post-)kolonialer Initiativen und Wissenschaftler:innen zu stellen. Auch der damalige Amtsleiter der Kulturbehörde, Dr. Volker Plagemann, widersprach diesem Ansinnen, da er befürchtete, dass aus dem Haus dadurch ein »Kolonialismus-Museum« werden würde.

Erst ab 2017 wurde unter neuer Leitung eine grundlegende Neupositionierung des Hauses möglich. Die Behörde für Kultur und Medien hat diese Prozesse sehr intensiv begleitet und unterstützt. Die Umbenennung in *Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK)*, dem ein Senatsbeschluss vorausging, markierte 2018 eine erste wichtige Zäsur. Sie sollte zeigen, dass das Museum sich fortan kritisch mit der Herkunft seiner Bestände befassen und sein komplexes Erbe aus gegenwärtiger Perspektive, jenseits kolonialer Haltungen und Stereotypisierungen hinterfragen wird. Auch das bisherige »interkulturelle« Veranstaltungsprogramm wurde einer kritischen Revision unterzogen und es wurden alle Formate eingestellt, die auf exotisierenden oder stereotypen Zuschreibungen basierten – teilweise zum Bedauern langjähriger Besucher:innen. Eine zweite Zäsur erfolgte Ende 2022, als erstmals in Hamburg im Kontext des Museums ein Vertrag unterzeichnet wurde, der die bedingungslose Rückgabe von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten – hier: die Rückgabe aller im MARKK befindlichen Benin-Objekte – festschrieb.[13]

---

standen war, zog scharfe Kritik des türkischen Generalkonsulats nach sich. Und eine Veranstaltung zur Situation der Uiguren im Oktober 2007 mit Rebiya Kadeer wurde von chinesischer konsularischer Seite ausnehmend kritisch kommentiert.

13 Am 16.12.2022 unterzeichneten der Botschafter der Republik Nigeria in Berlin Yusuf Maitama Tuggar und Kultursenator Carsten Brosda den Vertrag, der die Eigentumsübertragung aller 179 Benin-Bronzen aus dem Museum ermöglicht. Die Objekte waren Teil des städtischen Treuhandvermögens und es bedurfte daher zuvor eines Beschlusses von Senat- und Bürgerschaft, um sie formal an Nigeria zurückgeben zu können.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Aber auch weit über dieses eine Haus hinaus konnten in allen Hamburger Museumsstiftungen in den vergangenen Jahren Prozesse begonnen werden, die der bestehenden Diversität der Hamburger Stadtgesellschaft Rechnung tragen, zu Partizipation einladen und neue Sichtweisen auf die Themen und Sammlungen der jeweiligen Häuser präsentieren. Diese wurden wesentlich von neuen Mitarbeiter:innen initiiert, die über das Programm 360° der Bundeskulturstiftung sowie der Innovationsoffensive der Kulturbehörde finanziert werden konnten. So wurde z.B. am Altonaer Museum die Sonderausstellung »Mahalla Altona: Muslime erzählen aus ihrem Alltag« (2019) in enger Zusammenarbeit mit muslimischen Gemeinschaften aus Altona entwickelt und mit der Sonderausstellung »Grenzenlos: Kolonialismus, Industrie und Widerstand« (2020), die ebenfalls mit Beteiligung eines Beirats aus Expert:innen der BiPoC entwickelt wurde, leistete das Museum einen interessanten Beitrag zur Kritik an den Kontinuitäten kolonialer Beziehungen in der Hamburger Wirtschaft.

Die Behörde für Kultur und Medien legte nicht zuletzt dafür 2018 einen Sonderfonds für Innnovation auf, der die publikumsorientierte und diversitätssensible Öffnung der Museen, neue Vermittlungsformen und Partizipation, Outreach und Audience Development durch die Förderung zusätzlicher Stellen und Projekte in größerem Umfang ermöglichte. Hierdurch konnten in der Mehrzahl der Museen neue Räume ohne Bezahlschranken entwickelt werden, die explizit als »Zwischenräume« oder »Dritte Räume« im Sinne Homi K. Bhabhas (2000) verstanden werden wollen, als Orte für gesellschaftliche Aushandlungsprozesse auf Augenhöhe.

Ideen für ein Forum der Migration

2015 ging ein Ruck durch die kommunale Museumsszene in Deutschland: Die Stadt Köln kündigte an, dass um das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland (DOMiD) ein Migrationsmuseum entstehen werde. Seit seiner Gründung 1990 hat das DOMiD (bis 2007: DOMiT) über 150.000 Objekte sowie zahlreiche schriftliche Dokumente gesammelt und damit eine bundesweit einmalige Sammlung zusammengetragen, die schwerpunktmäßig die sogenannte Gastarbeitermigration nach 1945 thematisiert. Im November 2019 stimmte der Haushaltsausschuss des Deutschen Bundestags einer umfangreichen Förderung des neuen Museumsprojektes zu. In derselben Sitzung wurde noch ein zweites Projekt für eine Bundes-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

förderung ausgewählt: das Forum für Migration in Hamburg, dem eine Bundesförderung von 23 Mio. Euro zugesprochen wurde, sofern die Freie und Hansestadt eine Kofinanzierung in gleicher Höhe bereitstellt. Die Debatte um ein Migrationsmuseum ist in den vergangenen Jahrzehnten auch in Hamburg, insbesondere in migrantischen Kulturinitiativen und Vereinen diskutiert worden. Mit den Auswandererhallen BallinStadt verfügt die Stadt bereits über einen musealen Ort, an dem Migrationsprozesse, insbesondere in Bezug auf das Thema Auswanderung über und aus Hamburg vermittelt werden. Die Stiftung Historische Museen griff 2019 gemeinsam mit der BallinStadt den lange gehegten Wunsch vieler Migrant:innen auf, ein Migrationsmuseum zu entwickeln, das neben Ausstellungsräumen einen Ort für Begegnung, Vorträge, Feste, Aktionen und Aktivitäten aller Art herstellt, »in denen migrantische Communities, zivilgesellschaftliche Gruppen, Einzelakteure sowie Menschen jeder Herkunft und jeden Alters eine Plattform für die gesellschaftsübergreifende Verständigung über Fragen zur jüngeren Geschichte und Gegenwart der Migration in Deutschland finden.«[14] Anders als das DOMiD ist die Hamburger Initiative bisher nicht sammlungsbasiert. Zudem existieren nur sehr begrenzt und über verschiedene Institutionen verteilt biographische Zeugnisse von Migrant:innen. Daher stand schnell fest, dass die Konzeptentwicklung unter dem Arbeitstitel *Forum der Migration* mit transkulturellen Dialogprozessen einhergehen muss, die analog und digital Teilhabe und Mitwirkung breiter Bevölkerungsgruppen ermöglichen kann. Auf einer Kick-Off-Veranstaltung im Februar 2020 wurde das Projekt der Öffentlichkeit vorgestellt und für Mitwirkung und Mitgestaltung unterschiedlicher Communities geworben. In ihrer Einladung schrieb die BKM damals:

> »Durch diese Bewilligung erhält Hamburg die Chance, ›Migration‹ prominent und gesellschaftsnah zu diskutieren und darzustellen. Als Erweiterung des Auswanderermuseums BallinStadt und mit fachlicher Unterstützung der Stiftung Historische Museen Hamburgs soll das Migrationsmuseum Hamburg als ›diskursiver Ermächtigungsort‹ mit großem Gegenwartsbezug und Laborcharakter entstehen.«

Die Türkische Gemeinde Hamburg (TGH) hat in der Folge einen Verein gegründet, der es sich zum Ziel gemacht hat, ein Konzept für das Museum zu

14 Aus einer unveröffentlichten Projektskizze der Stiftung Historische Museen Hamburg, 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

entwickeln. Auch die BallinStadt legte erste Ideen für die Entwicklung eines neuen Ortes in Nachbarschaft zu den bestehenden Auswandererhallen vor. Durch die Corona-Pandemie konnten die geplanten partizipativen Veranstaltungsformate, in denen die Narrative der Migrationen nach Hamburg gesammelt und die Wünsche und Vorstellungen der Communities an einen derartigen Ort aufgegriffen und gemeinsam weiterentwickelt werden sollten, leider nicht in der beabsichtigten Form stattfinden. 2023 fand ein Workshop mit Vertreter:innen der Hamburger soziokulturellen Zentren statt, um die Idee eines Forums der Migration, an dem viele Menschen aus unterschiedlichen Milieus und Stadtteilen aktiv mitwirken können, zu verbreitern. Weitere partizipative Formate sind in Planung.

Von der Aufarbeitung der Hamburger Kolonialgeschichte zur Dekolonisierung Hamburgs

Etwa zur gleichen Zeit wurde in der Behörde für Kultur und Medien ein Aufgabenbereich zur *Aufarbeitung von Hamburgs (post-)kolonialem Erbe* etabliert. Strukturell und inhaltlich weisen postkoloniale und postmigrantische Diskurse einige Analogien auf: Beide fordern, dass die bisherigen Geschichtsnarrative von der westlichen Dominanz befreit werden müssen und durch »diesen Blick andere Kontexte, geteilte Geschichten, Diskontinuitäten, Brüche und marginalisierte Perspektiven ins Bewusstsein gerückt (werden), die deutlich von der bisher dominierenden ›westlichen‹ Normalität abweichen.« (Yıldız 2022, S. 77f.). Für den postmigrantischen wie für den postkolonialen gesellschaftlichen Diskurs ist daher die Beteiligung der migrantisch-diasporischen und BIPoC-Communities als Nachkommen der vom Kolonialismus betroffenen Gesellschaften ein erster Schritt der Perspektiverweiterung und des Erkennens der bisherigen »institutionellen blinden Flecken«. Und auch wenn nicht alle Fluchtursachen und Migrationsbewegungen in einer kolonialen Kontinuität zu verorten sind, gibt es viele Überschneidungen der beiden Themenfelder, die bei der Aufklärung, Sichtbarmachung und Dekonstruktion kolonialer Spuren mitbetrachtet werden sollten.

Hamburg war als Hafenstadt über Jahrhunderte hinweg eine der einflussreichsten Kolonialmetropolen Europas. Die Berliner Afrika-Konferenz 1884/85, an der hanseatische Kaufleute, Reeder und Bankenkonsortien prominent mitwirkten, war die Initialzündung zur Aufteilung Afrikas unter den westlichen Kolonialmächten. Der Hamburger Baakenhafen spielte da-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bei eine zentrale Rolle für die Truppentransporte in die Kolonien. Aber erst 2014 erkannte die Stadt die besondere Verantwortung dafür, ihre koloniale Geschichte selbstkritisch aufzuarbeiten. Dabei hatten zivilgesellschaftliche Akteur:innen, insbesondere die BIPoC-Communities, die Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD Hamburg) und der Arbeitskreis Hamburg Postkolonial schon seit langem gefordert, dass sich Hamburg dieser Aufgabe stellen müsse und zivilgesellschaftliche Gruppen dabei maßgeblich einzubeziehen seien.

Die Senatsdrucksache 20/12383 vom April 2014 markierte dann die erste Etappe in einem längeren Beteiligungsprozess, der 2017 in die Gründung des *Runden Tisches Koloniales Erbe* als einer vielstimmigen Plattform des Dialogs und Austauschs mündete. Um den notwendigen oben beschriebenen Perspektivwechsel bei der Entwicklung eines dekolonisierenden gesamtstädtischen Erinnerungskonzeptes sicherzustellen, wurde 2019 zudem der *Beirat zur Dekolonisierung Hamburgs* berufen. Dieser ist interdisziplinär mit engagierten Expert:innen aus Zivilgesellschaft, Wissenschaft, Kultur, Bildung, Kunst, Medien, Soziales, Wirtschaft und Verwaltung besetzt, die mehrheitlich einen migrantisch-diasporischen oder BIPoC-Hintergrund haben und damit entsprechende Perspektiven in den Aufarbeitungsprozess einbringen können. Eine der zentralen Aufgaben war dabei ein Eckpunktepapier, das zum Ziel hat, die umfassende hamburgweite Verankerung des Themas Kolonialismus in der Gesellschaft (also in Kultur, Bildung, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft) zu gewährleisten sowie Maßnahmen aufzuzeigen, wie Hamburg dekolonisiert werden kann. Das Eckpunktepapier bildet die Grundlage für ein gesamtstädtisches dekolonisierendes Erinnerungskonzept, das 2024 in Senat und Bürgerschaft beschlossen werden soll und das sowohl eine Bestandsaufnahme der dekolonisierenden Maßnahmen und Forschungen der vergangenen 10 Jahre darstellt, als auch jene Handlungsfelder benennt, in denen künftig neue Formen des post-kolonialen Erinnerns etabliert und gemeinsam mit Expert:innen aus der Zivilgesellschaft weiterentwickelt werden sollen. Eine zentrale Maßnahme dabei ist die Einrichtung einer unabhängigen zivilgesellschaftlich getragenen Koordinierungsstelle, die die Dekolonisierungsprozesse kritisch begleitet.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gemeinsam mit der Stiftung Historische Museen Hamburgs (SHMH) wird seit 2023 und 2024 zudem das Projekt »Hamburg dekolonisieren!« realisiert. Es umfasst insgesamt vier Teilprojekte, darunter den künstlerischen Ideenwettbewerb zur Neukontextualisierung des weltweit größten Bismarck-Denkmals im Alten Elbpark. Dieser war eine Reaktion auf die Proteste aktivistischer und diasporischer Gruppen, die im Zuge der Black-Lives-Matter-Bewegung ein Umdenken Hamburgs mit seinen Kolonialdenkmälern, insbesondere dem Bismarck-Denkmal und kolonial belasteten Hamburger Straßennamen, forderten. 2021 und 2022 organisierte die BKM einen Beteiligungsprozess mit drei international ausgerichteten Workshops, die eine kritische Auseinandersetzung mit Geschichte, Kontext und Rezeption des Denkmals fördern und neue Blicke und Sichtweisen auf das Standbild eröffnen sollten. Im nächsten Schritt wurde ein zweistufiger, offener und anonymer Wettbewerb ausgelobt, der mehrere Ziele verfolgte: Neben dem bis dato wenig beleuchteten kolonialgeschichtlichen Aspekt sollte die Politik Bismarcks (Sozialistengesetze, Antiparlamentarismus, Kulturkampf etc.) insgesamt kritisch kontextualisiert werden. Eine Zerstörung der baulichen Substanz war ausgeschlossen, um nachfolgenden Generationen eine eigene Erforschung und Interpretation des Standbilds zu ermöglichen.

Von insgesamt 78 Einreichungen wurden acht mit einer weiteren Ausarbeitung ihrer künstlerischen und didaktischen Konzepte beauftragt. Die hochkarätig besetzte Jury hat nach einer intensiven Befassung überraschenderweise keinen Beitrag zur Umsetzung empfohlen, da »durch eine einzelne künstlerische Intervention die Aufgabe in ihrer Komplexität und mit all ihren Facetten nicht erfüllt wurde«. Sie empfahl stattdessen, »in einem aufbauenden nächsten Verfahrensschritt den Schwerpunkt auf Vermittlung und gesellschaftlichen Diskurs zu verlagern«.[15] Dieser Auftrag wird nun sukzessive umgesetzt. Neben größeren Texttafeln am Denkmal werden vielfältige Formate der Vermittlung u.a. für Schulklassen entwickelt. Obwohl der Wettbewerb ohne materielles Ergebnis blieb, hat er wichtige Impulse für den weiteren Umgang mit dem umstrittenen Denkmal geliefert und die Diskussion in der Stadtgesellschaft über die kolonialen Verstrickungen Hamburgs gefördert.

15 Details zum Wettbewerb und die 78 Wettbewerbsbeiträge sind auch weiterhin unter https://www.shmh.de/stiftung/hamburg-dekolonisieren/bismarck-neu-denken/ (letzter Zugriff am 21.2.2024) zu finden.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Reinigung des Bismarck-Denkmals

Foto: Firma Kärcher

2022/2023 wurden zudem erstmals die Initiativen ergriffen, BIPoC-Communities gesondert Fördermittel für dekolonisierende Kulturprojekte zuzuwenden, ähnlich der Projektförderung im Bereich Interkultur. Darüber hinaus wurde 2023 beim Verein Ossara e.V. erstmals mit Mitteln von Bund und Land die Stelle einer Fachpromotor:in Dekolonisation geschaffen, die die vielen zivilgesellschaftlichen Initiativen unterstützt, neue Projekte initiiert und die Vernetzung mit verschiedenen Behörden und Institutionen voranbringt.[16] Und schließlich entsteht mit dem *Deutschen Hafenmuseum* unter dem Dach der

16 Träger:in des Promotor:innen-Programms in Hamburg ist *hamburg.global e.V. – Netzwerk für weltweite Gerechtigkeit.* Die Finanzierung der Stelle erfolgt durch das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) sowie durch

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

SHMH künftig ein Ort, in dem die bedeutende Rolle des Hafens und Handelsstandorts Hamburg für den deutschen Kolonialismus dargestellt wird und seine Folgen für gegenwärtige Migrations- und Globalisierungsprozesse verhandelt werden.

Mit dem Aufbau und Erhalt einer dekolonisierenden Erinnerungskultur sind jedoch auch Fragen nach sozialer und globaler Gerechtigkeit verbunden. Diskriminierungskritik sowie der Abbau von strukturellem Rassismus müssen zwingend Teil einer übergreifenden Dekolonisierungsstrategie der Stadt sein. Daher ist es besonders wichtig, dass sich das dekolonisierende Erinnerungskonzept mit anderen Strategien im Bereich Antidiskriminierung, Gleichstellung und Integration verbindet und diese unterstützt. Dies gilt insbesondere für die Strategie zur Bekämpfung von Anti-Schwarzem Rassismus und die Hamburger Antidiskriminierungsstrategie. Es ist von herausgehobener Bedeutung, dass die Stadt die verschiedenen Strategien aufeinander abstimmt und, wo es sinnvoll ist, diese bündelt, um dann Maßnahmen zu entwickeln, die das Potenzial für echten gesellschaftlichen Wandel besitzen.

Doch auch innerhalb der BKM wurden neue Prozesse angestoßen. So hat sich 2022 die AG Diversität gegründet und mittlerweile einen ersten Bericht vorgelegt. Die Initiative verfolgt das Ziel, die nach innen und außen wirkenden behördlichen Strukturen einer diversitätssensiblen Überprüfung zu unterziehen. Darin wurden insbesondere die Bereiche Sprache und Kommunikation, Förderpraxis und Förderkriterien, Jury- und Beiratsbesetzungen, Recruitung von Mitarbeitenden sowie Inklusion in den Fokus gerückt.

Ausblick

Welche Folgerungen ergeben sich abschließend aus diesem Einblick in die Systematik behördlichen Handelns? Die bisherigen Erfahrungen lassen erkennen, dass die Förderung von Diversität bzw. die Diversifizierung ein komplexer kontinuierlicher Prozess ist, der u.a. auch einer wissenschaftlichen Expertise bedarf. Ansätze postkolonialer und postmigrantischer Theorie sollten dabei in ihrer Verschränkung betrachtet und gemeinsam auf die Förderpraxis bezogen werden. Das gilt für die Förderinstrumente nach au-

die Behörde für Kultur und Medien Hamburg. Eine Weiterfinanzierung der zunächst auf zwei Jahre befristeten Stelle ist vorgesehen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ßerhalb, die so gestaltet sein sollten, dass sie kontinuierlich überprüft und – wenn notwendig – an die gesellschaftliche Realität angepasst werden.

Aber Diversifizierung kann nur gelingen, wenn auch in den Behörden selbst Prozesse begonnen werden, die parallel zur Förderpraxis, Diversität nach innen ausbilden und fördern. Dies setzt z.B. eine andere Form des Recruitings von künftigen Mitarbeitenden, aber auch andere Formen von Agilität innerhalb der vorgegebenen Strukturen voraus. Wenn mehr Diversität im Kulturbetrieb gewünscht wird, muss auch die dahinterliegende Förderstruktur diese Diversität abbilden. Im Kulturbetrieb selbst wäre es wichtig, dass Diversität/Diversifizierung ein durchgängiges Thema auch bei der Besetzung von Intendanz- und Vorstandspositionen der kleinen und großen Kulturinstitutionen sowie bei Ziel- und Leistungsvereinbarungen (zum Erhalt von Tantiemen) mit eben diesem Personenkreis ist.

Das ist eine komplexe Aufgabe, zumal das Thema lange überwiegend eher vernachlässigt bzw. nicht mit der u.a. durch den demographischen Wandel notwendigen Dringlichkeit behandelt wurde. Der oben wiedergegebene Abriss der Entwicklung der diversitäts- und migrationsorientierten Kulturpolitik in Hamburg in den letzten Jahrzehnten zeigt, dass es in der Stadt an positiven und gut gemeinten Ansätzen nicht gemangelt hat, diese aber auch immer wieder einer kritischen Revision unterzogen und neu ausgerichtet werden mussten, wofür ein enger Austausch mit der Zivilgesellschaft und der Wissenschaft unerlässlich bzw. eine Voraussetzung dafür waren, dass sie nicht an den Bedarfen und aktuellen Entwicklungen vorbeigingen.

Gleichzeitig stehen dahinter auch Auseinandersetzungen, die nicht immer zu aller Zufriedenheit gelöst werden können oder für die bestimmte Dilemmata kaum aufzulösen sind. So stellt die Aufgabe der Konzeption eines den heutigen Ansprüchen genügenden Migrationsmuseums immer auch die Frage danach, was ein Museum überhaupt zu leisten im Stande sein sollte und was es von einem Kulturzentrum, einer Bibliothek oder anderen öffentlichen Begegnungsorten unterscheidet. Auch die kritische Kontextualisierung eines kolossalen Denkmals mindert nicht dessen wuchtige Präsenz im Stadtraum und Straßenumbenennungen können zwar auf effektive Weise symbolische Anerkennung wegnehmen und neu zuschreiben – was in vielen Fällen und in beide Richtungen wichtig sein kann – aber sie sind durchaus kein Ersatz für geschichtliche Aufarbeitung und die Suche nach den Spuren und Überbleibseln kolonialistischer und rassistischer Ideologien und Praxen in der Stadtgesellschaft. Da die meisten etablierten Kulturinstitutionen ihre geschichtlichen Wurzeln in diesen Epochen haben, ist es eine große Aufgabe, diese Wurzeln

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aufzudecken und zu verstehen und *gleichzeitig* an einer diskriminierungskritischen und diversitätssensiblen institutionellen Umgestaltung zu arbeiten. Dies wird nicht ohne die Überwindung vielfältiger Widerstände im Inneren des Kulturbetriebs und von außen zu bewältigen sein.

Literatur

Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg.

Grotheer, Angela & Joachim Schroeder (2020): *eigenarten. Dem kulturellen Reichtum auf der Spur. Interkulturelles Festival Hamburg*, Hamburg: Argument.

Erol Yildiz (2022): Vom Postkolonialen zum Postmigrantischen: Eine neue Topographie des Möglichen. In: Alkin, Ömer & Lene Geuer (Hg.): *Postkolonialismus und Postmigration*, Münster: Unrast, S. 71–98.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Regieren, Erzählen, Kooperieren

Das Museum als Ort für demokratische Auseinandersetzung am Beispiel von Chemnitz

Ein Interview mit Attila Bihari[1]

Attila Bihari war von 2018 bis 2023 als so genannter »Agent für Diversität« im Projekt »Change the smac« am Staatlichen Museum für Archäologie in Chemnitz (smac) tätig, finanziert aus dem »360°-Fonds für die neue Stadtgesellschaft« der Kulturstiftung des Bundes. Kurz nach seinem Dienstantritt wurde Ende August 2018 der 35-jährige Daniel H. bei einer Auseinandersetzung mit einer Gruppe Asylbewerber am Rande des Chemnitzer Stadtfestes getötet. In der Folge kam es zu einer massiven Mobilisierung von rechtsextremen Gruppierungen und Angriffen auf Personen, denen ein migrantischer Hintergrund zugesprochen wurde, und auf ein koscheres Restaurant. In Reaktion darauf fanden wiederum zahlreiche Gegendemonstrationen statt. Höhepunkt war das #wirsindmehr-Konzert am 3. September 2018 mit ca. 50.000 Besucher:innen. Das Interview fand 2022 statt.

Interviewerin: Herr Bihari, kurz nach Beginn Ihrer Tätigkeit am Museum in Chemnitz brachen die Auseinandersetzungen um den Mord an Daniel H. über Chemnitz herein. Was hat das für Ihre Rolle und Funktion als »Agent für Diversität« am smac *bedeutet?*

Ich wurde nicht so sehr von den Auseinandersetzungen vom August 2018 überrascht, weil ich hier in Chemnitz aufgewachsen bin und sozialisiert wurde. Ich wusste, auf was ich mich einlasse, als ich die Stelle angetreten habe – der Unterschied war die plötzliche Wucht. 30 bis 35 Prozent der Menschen in Chemnitz sympathisieren mit antimigrantischen Denkmustern. Diese

1 Staatliches Museum für Archäologie Chemnitz.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zahlen waren durch verschiedene Wahlen belegt. Als Agent arbeite ich an den sogenannten ›drei Ps‹ – also Personal, Publikum und Programm – und bemerke, dass ein solches Umfeld extreme Auswirkungen auf das Projekt hat, sowohl bei der eigenen Gestaltung des Projektes als auch bei dem Versuch, die Personalstruktur zu ändern. Rein aus stadtgesellschaftlicher und institutioneller Sicht betrachtet, war 2018 für Chemnitz ein heilsamer Schock: Es hat zivilgesellschaftliche Initiativen und Akteur:innen gestärkt, den Aufbau von Netzwerken gefördert und denen die Augen geöffnet, die das Ausmaß der Problemlage nicht nachvollziehen konnten. Ich habe auch mit der These einer »zunehmenden Polarisierung« ein Problem: Diese 30 Prozent kamen ja nicht plötzlich aus dem Nichts, sondern die gesellschaftliche Wahrnehmung hat sich verändert. Damals, als die sozialen Medien noch nicht so aktiv waren, gab es Stammtische und da waren eben dort die sogenannten »Blasen«. In meinem Freundeskreis und der Familie beispielsweise finden sich keine radikalen antimigrantischen Äußerungen. Durch die sozialen Medien kann ich mich nun einfacher mit Menschen verbinden, die ähnliche Werte teilen. Was hat sich somit verändert? Die Blase wurde größer, aber es sind immer noch ähnliche Blasen. So funktionieren letztlich ja auch politische Parteien seit jeher: Menschen finden sich, da sie bestimmte Grundeinstellungen teilen und diese umsetzen wollen. Und wenn wir es wieder stärker auf Chemnitz beziehen: Eine Ausstellung über Migration zu machen, ist vielleicht zu krass. Es ist ein Thema, über das gefühlt 24/7 in den sozialen Medien gestritten wird. Auch wenn die Ausstellung sehr wissenschaftlich ist und sich fast ausschließlich auf die Frühgeschichte der Menschheit bezieht – die Menschen lesen das Wort ›Migration‹ und haben sofort eine Meinung dazu. Und dann eingeladen zu werden, um schon wieder darüber zu streiten oder sich kritisch damit und mit sich selbst auseinanderzusetzen, ist eine ganz schöne Wucht an Aufgaben. Also kommen wahrscheinlich die Leute, die dem Thema generell eher positiv zugeneigt sind – Menschen setzen sich auch eher ungern Widerspruch aus. Wir hatten aber auch eine Sonderausstellung über das Thema Stadt. Da gab es etwa das Thema Protest und verschiedene Protestformen. Hier war es möglich, über ein relevantes Thema des demokratischen Diskurses zu sprechen, ohne dass es als Hauptthema der Ausstellung wahrgenommen wurde. Die Erfahrung zeigt auch, dass sobald Menschen 1:1 oder in einer kleineren Gruppe im Gespräch sind, es einen halbwegs vernünftigen Konsens darüber gibt, wie miteinander umzugehen ist. Meist schreien sich die Personen nicht an oder werden gewalttätig, sondern versuchen irgendwie vernünftig miteinander

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

umzugehen. Vielleicht ist das der große Unterschied zu den sozialen Medien, bei denen die emotionale Bindung und die Reaktion auf das Gegenüber fehlt.

Wie ist denn die Kulturverwaltung in Chemnitz im Hinblick auf den Umgang mit dem Rechtsextremismus aufgestellt?

Ich habe sehr gute Erfahrungen mit der Kulturverwaltung der Stadt Chemnitz gemacht. Es gibt hier einen großen Verein, der schon lange Schnittstellentreffen macht, bei denen es um Demokratieförderung und Strategien gegen rechtsextreme Gruppierungen geht. Dort treffen sich Kulturschaffende, Institutionen, zivilgesellschaftliche Gruppen und auch die Verwaltung und da gibt es einen sehr guten Austausch, sehr kurze Drähte. Solche Strukturen waren auch schon vor 2018 da, aber vielleicht funktionieren sie nun sogar besser, da Stellen wie die Migrationsbeauftragte der Stadt Chemnitz oder die Leiterin des Kommunalen Präventionsrates innerhalb der Verwaltung und Stadtgesellschaft eine ganz andere Positionierung bekommen haben.

Und wie geht das Museum mit dieser Situation um?

Wir hatten hier die Ausstellung »Zwei Millionen Jahre Migration« und da gab es vor allen Dingen in den sozialen Medien Kritik dazu. Es wurde auch von Propaganda und Ähnlichem gesprochen. Es gab natürlich auch Kommentare auf unserer Facebook-Seite, die wir löschen mussten, weil sie gegen die Netiquette verstoßen haben. Gleichzeitig haben wir auch angeboten: »Kommen Sie vorbei, wir reden mit Ihnen darüber!« Und zwar *in* der Ausstellung. Aber das ist nie passiert. Wir hatten in der ganzen Zeit vielleicht zwei etwas kritischere Aussagen in unserem Gästebuch und das war's. Die Kritik kam immer nur von außen. So ähnlich erging es uns auch mit einer Maßnahme nach 2018. Es gab 2019 den »Chemnitz Open Space« beim Karl-Marx-Kopf unter Federführung der Kunstsammlungen Chemnitz. Das smac war einer der Kooperationspartner. Wir hatten ihn extra so gestaltet, dass er niedrigschwellig ist, dass man hingehen und in Diskussion kommen kann. Es war immer jemand da, der ansprechbar war. Aber die Menschen, die immer Meinungsfreiheit einfordern, waren dort fast nie. Selten wurden diese Angebote angenommen, es gab kaum kontroverse Gespräche über diese Themen oder auch über Demokratie. Diejenigen, die kamen, waren größtenteils zivilgesellschaftliche Akteur:innen oder auch kleine Kulturvereine, die Räume brauchten. Meiner Meinung nach auch ein großer Erfolg, einen solchen Ermöglichungsraum zu schaffen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie ist das im Museum selbst, z.B. bei Führungen oder wenn Schulklassen kommen: Gibt es da Provokationen oder rassistische Äußerungen?

Ja klar, kann es das geben. Aber es ist auch eine Frage, wo die Grenze ist und welche Handhabe wir haben. Wir haben uns unsere Besuchsordnung angeschaut: Können wir dort Änderungen einbauen? Dadurch, dass wir in einem ehemaligen jüdischen Kaufhaus sind, stand das Verbot verfassungsfeindlicher Symbole direkt in der Besuchsordnung. Das haben wir dann ergänzt um das Thema diskriminierende Äußerungen in der Ausstellung. Hier sind wir aktuell auch noch dabei, unser Mitarbeitenden zu schulen. Letztendlich stellt sich jedoch immer die Frage für das betroffene Personal, wie die Situation einzuschätzen ist: Gibt es eine Lösung, die eine Lernerfahrung ermöglicht, zum Beispiel bei Schulklassen, oder muss der starke Weg über das Hausrecht gegangen werden, um andere zu schützen?

Und welche Erfahrungen machen Sie mit rechtspopulistischen Tendenzen unter den Mitarbeitenden des Museums? Auch die wird es ja geben, wie wird sich damit auseinandergesetzt?

Ich habe die Zahlen zu Chemnitz genannt: Sobald eine größere Zahl von Menschen zusammenkommt, ist es fast ausgeschlossen, dass es keine Personen mit solchen Tendenzen geben wird. Dennoch tritt es im Arbeitskontext nicht wirklich in Erscheinung – vermutlich auch, da das Leitbild des Hauses hier sehr klar ist. Zudem steuern wir durch Schulungen und auch Veränderungen beim Personal entgegen. Hierbei haben wir bemerkt, dass es durchaus eine Offenheit gibt: Wir konnten mit Hilfe der Firma, die das Wach- und Aufsichtspersonal stellt, schon zu Beginn des Projektes Geflüchtete einstellen. Viele Fragen waren dabei eher bürokratischer Natur: Gibt es etwas bei der Arbeitserlaubnis zu beachten? Gibt es Unterstützung für diese Menschen, um etwa die Schulung zum Sicherheitsschein zu bestehen, die sehr auf dem Wissen von juristischen Texten basiert? Der positive Einfluss war spürbar: So wurde uns nach einer Weile von Seiten des Personals die Frage gestellt, ob wir Rückzugsräume für Gebete ermöglichen könnten. Ich denke, dass diese persönliche Ebene, also der persönliche Kontakt zu Kolleg:innen, der hilfreichste Weg ist. Die positive Erfahrung, in einem diversen Team arbeiten zu können, durfte ich selbst machen und sie hat mich sehr geprägt. Wenn wir nur Workshops machen, ohne dass die Lernerfahrung in irgendeiner Weise durch tatsächlichen Kontakt

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

weiter vertieft wird, dann bleibt dies eine Einmaligkeit. Es wird dann schwer, gegen Ansichten zu arbeiten, die jahrelang eingeübt und gefestigt wurden.

Welche Ansätze haben Sie noch im Bereich Personal?

Wir haben relativ früh angefangen, unsere Stellenausschreibungen zu überarbeiten. Da gibt es allerdings einige indirekte Stellschrauben, an die wir nicht rankommen. Dies betrifft beispielsweise die Eingruppierungen: Diese haben diskriminierende Effekte, da viele Abschlüsse aus dem Ausland nicht anerkannt oder Quereinstiege erschwert werden. Da muss die Kulturpolitik ran. Aber der Kontext Chemnitz und das Bild, welches durch Ereignisse wie in 2018 nach außen geht, macht es auch nicht einfach. Wir hatten eine Stelle ausgeschrieben und über eine Kooperationspartnerin ist die Anzeige auch nach Hamburg gegangen. Und dann wurde ich angerufen von einer Person, die sich über die Stelle informieren wollte, und jeder dritte oder vierte Satz bezog sich auf die Situation in Chemnitz. Es war eine Person, die von Rassismus in ihrem Alltag betroffen ist. Hier liegt der Punkt. Natürlich brauchen wir diese Menschen an den Kulturinstitutionen und als Netzwerkpartner:innen, um eine nachhaltige Öffnung erreichen zu können. Ich kann aber auch nicht zu diesem Menschen sagen, »na klar, komm hierhin, Chemnitz ist eine wunderschöne Stadt«, da ich weiß, was Menschen hier passieren kann, wenn sie vor die Tür treten. Ich glaube schon, dass sich hier schon sehr viel getan hat, insbesondere im Vergleich zu der Stadt meiner Kindheit und Jugend, aber mir sehen die Menschen meinen Namen nicht an. Ich kann Menschen also nur besten Gewissens erzählen, was ich durch Gespräche mit Betroffenen und meine persönliche Perspektive über die aktuelle Situation weiß. Dieses Problem wird ein Hauptzukunftsthema für diese Stadt werden, für die Institutionen, die Kulturhauptstadt und die Stadtgesellschaft insgesamt. Chemnitz braucht dringend Zuzug.

Wie ist denn Ihr Kontakt oder der des Hauses zu Gruppen in Chemnitz, die Diversität widerspiegeln und die vielleicht nicht deutsch gelesen werden?

Ich versuche, die Frage anhand eines Beispiels zu beantworten. Wir haben hier einen arabischen Kulturverein. Es hat fast zwei Jahre gedauert, bis genug Vertrauen aufgebaut war, um in eine Partnerschaft zu gehen. Zum einen, da sie es nicht gewohnt waren, dass größere Institutionen auf sie zukommen, und zum anderen, weil sie viele schlechte Erfahrungen machen mussten. Als Mu-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seumsmitarbeiter wird man auch nicht als Mensch, sondern als Vertreter der Institution wahrgenommen. Der Verein hat es zudem geschafft, eine gute eigene Community aufzubauen, die Schutz bietet. Oft braucht es dann Menschen, die Vertrauen genießen und als Mittler:innen fungieren können. Natürlich machen solche Fälle die Programmarbeit auch zäh, da in der Zeit des Beziehungsaufbaus keine gemeinsamen Projekte realisiert werden können. Aber es gibt auch positive Geschichten und Anekdoten: Zum Beispiel hat das Kulturbüro Sachsen e.V. eine gemeinsame Aktion mit dem arabischen Kulturverein organisiert, ein internationales Zuckerfest. Aus Chemnitz waren dort 1.500 Menschen, eine wahnsinnig hohe Anzahl. In dieser Region vielleicht die erfolgreichste Aktion dieser Art überhaupt. Leider gab es aber auch eine Gegenaktion. Dort wurde zur Provokation Schweinefleisch gegrillt. Dies ging jedoch überhaupt nicht auf: Beim Grillen waren sehr wenige Menschen und selbst auf den eigenen Social Media-Kanälen wurde die Aktion als lächerlich bezeichnet. Vielleicht ist das auch die beste Methode, mit der Situation umzugehen: eigene Narrative finden, eigene Geschichten erzählen und diese vermitteln. Reagiert sich die Stadtgesellschaft nur am Gegenüber ab, ist sie immer getrieben, eine Gegenaktion bringen zu müssen. Eigene Erzählungen und Formate zu finden, gibt die Möglichkeit, die eigentlich agierende Person oder Gruppe zu sein oder schon vorhandene, aber kaum sichtbare Akteur:innen stärken zu können.

Was, glauben Sie, wird es für die Stadt bedeuten, dass sie 2025 europäische Kulturhauptstadt wird? Auch in Hinblick auf den Umgang mit Vielfalt?

Aus meiner Beobachtung heraus, wer sich wie zur Kulturhauptstadt positioniert hat, würde ich sagen: Ja, es wird helfen und es wird die Stadtgesellschaft verändern. Entsprechend wird es auch von einigen als Bedrohung wahrgenommen. Vielfaltskritische Akteur:innen profitieren stark von der negativen Wahrnehmung der Stadt durch die eigenen Bewohner:innen. Kommen durch die Kulturhauptstadt mehr Menschen zum Agieren oder bekommen von anderen Personen gespiegelt, welchen Wert die Stadt und ihre Region haben könnten, dann kann das auch einen positiven Einfluss auf die Offenheit der Menschen haben. Hinzu kommen natürlich auch die internationalen Kontakte: Wenn hier plötzlich viele Menschen in der Stadt sind, die doch eigentlich ganz nett sind und positiv über die Stadt sprechen, dann wird dies auch einigen negativen Stereotypen zumindest Risse geben.

Herr Bihari, vielen herzlichen Dank für das Interview!

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück

Ein Erfahrungsbericht

Laura Igelbrink und Rikke Gram[1]

Einleitung

> Wenn wir über Stereotype reden, ist es ja genau das, dass Gastarbeiter nicht einfach nur als Gäste gerufen werden können und dann alle wieder gehen, wenn man sie verbraucht hat, sondern dass man Menschen sozusagen tatsächlich hier hat und die auch eigene menschliche Wünsche und Ziele haben und diese auch, wenn es sein muss, engagiert vertreten und dann eben auch bleiben, wenn sie möchten. Und das zu akzeptieren und das in die Stadtgeschichte auch reinzuschreiben, finde ich eine ganz wichtige soziale Bewegung. Das ist einfach eine soziale Bewegung in meinen Augen. (Teilnehmer, Mai 2021)

Museen können Orte sozialer Bewegung sein (Sandell 2016). Sie sind Orte, innerhalb derer gegen Vorurteile und Diskriminierung und für Gleichberechtigung und Fairness gekämpft werden kann. Dafür müssen Museen ihre gegenwärtige Rolle und Relevanz in einer von Diversität geprägten Gesellschaft kritisch hinterfragen: Sie sind nicht nur ein Forum unterschiedlicher Positionen, das dazu einlädt, sich mit diesen auseinanderzusetzen und im Zuge dessen eine eigene Meinung zu formulieren. Sie müssen sich insbesondere für Belange bisher marginalisierter Positionen stark machen und sich gegen Diskriminierung sowie Unterdrückung positionieren. Das Streben nach Gleichheit, Respekt und Würde in der Gesellschaft, aber auch in der Institution selbst, sollte

1 Laura Igelbrink ist Museumslotsin für diversitätsorientierte Vermittlung beim Museumsquartier in Osnabrück, Rikke Gram arbeitet als freie Kuratorin.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Leitbild von Museen im 21. Jahrhundert sein. Dazu gehört auch die Bearbeitung musealer Leerstellen, denen sich mehr und mehr Projekte widmen.

Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück war so ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt von Migrantischen Selbstorganisationen, Aktivist:innen, Studierenden verschiedener Fachbereiche der Universität Osnabrück und Ehrenamtlichen[2], welches 2020/2021 unter der Leitung von uns Autorinnen – einer Museumslotsin für diversitätsorientierte Vermittlung beim Museumsquartier Osnabrück und einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Forschungsprojekts »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)« an der Universität umgesetzt wurde. Die Ausstellung wurde von Juni bis Oktober 2021 im Osnabrücker Stadtraum gezeigt und lud dazu ein, aus verschiedenen Blickwinkeln unterschiedliche Einblicke in Migrations-, Flucht- und Diskriminierungsgeschichten in der Stadt zu erhalten.

Ziel war es, gemeinsam mit Menschen aus Osnabrück eine Ausstellung zu entwickeln, die scheinbar versteckte Lokalgeschichten von Migrant:innen, Asylsuchenden und Schwarzen Menschen sichtbarer macht. Dabei ging es um ihre unterschiedlichen Alltage und Lebensrealitäten, ihre Kämpfe für gesellschaftliche Teilhabe und die lange Tradition der zivilgesellschaftlichen Unterstützung vor Ort. Es ging um persönliche Gedanken und Träume und darum, wie eine Stadt auch als positiv besetzter Lebensort dennoch immer wieder neu zu verhandeln ist. Mit der Ausstellung konnten diversitätsorientierte Impulse aus marginalisierten Positionen heraus gegeben sowie Denkanstöße und Wünsche zur weiteren Gestaltung der Stadt formuliert werden. Die gesammelten Geschichten der Ausstellung sollten sich aber nicht im Museum »verbergen«, sondern im Stadtraum für alle zugänglich sein. Deshalb bestand die Ausstellung aus insgesamt acht Stationen, die Texte, Bilder und QR-Codes zeigten, die zur Verlinkung mit den viel ausführlicheren Informationen auf der dazugehörigen Webseite führten.[3]

2 An dieser Stelle möchten wir uns bei allen Mitwirkenden bedanken: Wir danken euch für die Zusammenarbeit, die konstruktiven Diskussionen und das Ausstellungsprojekt, welches trotz Pandemie zustande gekommen ist.

3 Siehe https://www.museumsquartier-osnabrueck.de/uneindeutig-zuhause/ (letzter Zugriff am 14.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 1: Der rechts zu sehende Vogel diente als zentrale Figur der Ausstellung und markierte als zwei Meter große Figur den Anfangspunkt des Rundgangs am Museumsquartier Osnabrück

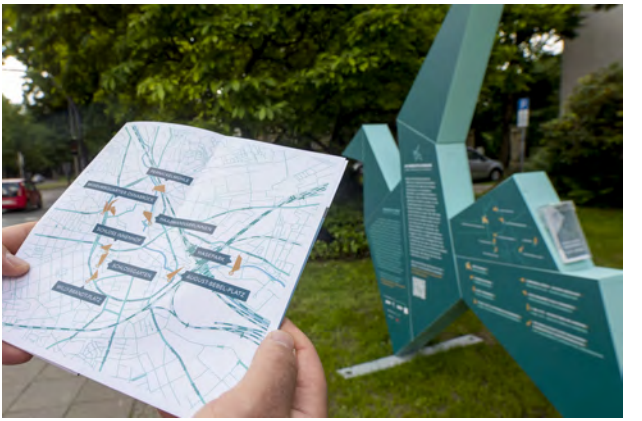


Foto: Swaantje Hehmann

Für das Ausstellungsdesign ließen sich Kunststudierende von den Fenstern des Felix-Nussbaum-Haus inspirieren. Der Osnabrücker Künstler Felix Nussbaum, der heute insbesondere als Dokumentartist der Verbrechen der nationalsozialistischen Herrschaft bekannt ist, verbrachte einen Großteil seines Lebens im Exil. Letztendlich konnte er aber der Deportation von Brüssel nach Auschwitz-Birkenau und seiner Ermordung nicht entgehen. Die Studierenden waren von dieser Geschichte ebenso wie vom Gebäude des amerikanischen Architektes Daniel Libeskind bewegt. Sie haben die unterschiedlichen Formen der Fenster zu einem dreidimensionalen, an eine Origamifigur angelehnten Vogel zusammengesetzt, der aus sieben Elementen besteht und zum Symbol der Ausstellung wurde. Jedes Element wurde einem der Teilprojekte zugeordnet und bestimmte damit die Form der jeweiligen Ausstellungsstation (»Stele«) im Stadtraum. Das Design verband auf unterschiedlichen Ebenen die Ausstellung im Osnabrücker Stadtraum mit dem Museumsquartier als Ausstellungsort der lokalen Stadtgeschichte. Insgesamt waren acht Ausstellungstationen im zentrumsnahen Stadtraum zu finden: Der zusammengesetzte Vogel führte als erste Station in die Ausstellung ein (siehe Abb. 1), die weiteren sieben Stationen behandelten jeweils einen thematischen Aspekt. Der Besuch der gesamten Ausstellung bestand damit aus einem etwa 1,5-stündigen Rund-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gang oder einer Fahrradtour weitestgehend durch die Innenstadt von Osnabrück.

Abbildung 2: Beispiel für die Zuordnung eines Teils des Vogels zu einem Teilprojekt. Der Schnabel dient hier als Identifizierung eines Teilprojekts, in dem internationale Studierende Fotos von ›ihrem Osnabrück‹ zeigen und während der Ausstellung zum Austausch einluden

Grafik: Inga Meyer und Iman Sarrami

Im Folgenden wird zunächst allgemein auf Museen als mögliche Orte lokaler Gesellschaftsbildung eingegangen, um den theoretischen Hintergrund und unsere konzeptionelle Herangehensweise im Projekt zu skizzieren. Anschließend führen wir näher aus, wie sich die Planung, Umsetzung und die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Akteur:innen während der Pandemie darstellte. Dabei sollen auch die damit verbundenen Herausforderungen kritisch reflektiert werden. Es geht um verschiedene gesellschaftliche Ausgangspositionen, die Marginalisierung von nicht-*weißen* Personen und über Möglichkeiten all dies angemessen und sichtbar darzustellen.

Museen als mögliche Orte lokaler Gesellschaftsbildung

Seit dem ausgehendenden 18. Jahrhundert dienen Museen als Orte, die bestimmte Formen von Wissen, Kunst und Kultur sammeln, ausstellen und archivieren, wenn diese als qualifiziert dafür gelten. Die gesammelten und ausgestellten Objekte und Wissensbestände dienen der Identitäts- und Gemeinschaftsbildung einer Gesellschaft, zu der immer auch die Konstruktion und Produktion »der Anderen« gehören. Museen sind fester Bestandteil der Nationenbildung (Anderson 2005), denn sie bieten die Möglichkeit, kollektive Iden-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tität zu konservieren und zu repräsentieren: Was wird gezeigt? Was wird gesammelt? Von wem? Und warum? Was wird nur als exotisiertes Kulturgut ohne angemessene Kontextualisierung gezeigt? Was wird gar nicht gezeigt? Die damit einhergehende Wissensproduktion wurde lange als neutral erachtet, Dinge konnten scheinbar »objektiv« anhand wissenschaftlicher Kriterien (an-)geordnet werden. Die hegemoniale Geschichtsschreibung wurde unter anderem mit der Wissensproduktion innerhalb von Museen legitimiert (vgl. Sternfeld 2009).

Abbildung 3: Die Themen der Stelen hatten immer einen Bezug zu ihrem Standort im Stadtraum. Die hier abgebildete Stele bearbeitete das Thema »Zivilgesellschaftliches Engagement und Migrantische Selbstorganisation« und stand vor dem Gewerkschaftshaus am August-Bebel-Platz

Foto: Mauricio Bustamante

Um das Andere, das Fremde und damit das Nichtzugehörige zur Aufwertung der eigenen Nation zu konstruieren, wurde darauf geachtet, dass bestimmtes Wissen als qualifiziert für das Museum galt und anderes Wissen »vergessen« werden konnte. Bezugnehmend auf die (post-)koloniale Theorien von Gayatri Spivak und Michel Foucault ordnet Nora Sternfeld (2009) diese

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Praktik der »epistemischen Gewalt« des Kolonialismus einer binären Wissensproduktion zu, die nur durch die Aufwertung des Eigenen und durch die Abwertung der Anderen funktioniert. Mit dieser Abwertung einher geht eine Abwertung ihres Wissens und werden deren eigene Perspektiven unsichtbar gemacht. Die Anderen und ihre Realitäten und Geschichten werden zu Objekten hegemonialer Erzählungen *weißer* Subjekte der Kolonialmächte.

Nach Sternfeld (2009) hat allerdings in Deutschland in den Geschichts- und Sozialwissenschaften seit den 1970er-Jahren ein Umdenken stattgefunden: Auch unterdrücktes Wissen sollte sich zukünftig gleichberechtigt im Museum wiederfinden. Denn es hat ebenfalls das Potenzial, Räume des Dialogs über gesellschaftsrelevante Themen zu schaffen und muss unmittelbarer Bestandteil menschlicher Realitäten sein. Es bietet ein Ensemble an Möglichkeiten, welches Menschen das Teilen eigener Erfahrungen und den Austausch mit anderen ermöglichen kann.

Doch wie kann das in der musealen Praxis einer diversen Gesellschaft gelingen? Konzepte wie Gleichberechtigung, Vielfalt und soziale Gerechtigkeit dürfen von kulturellen Einrichtungen wie Museen nicht unberücksichtigt bleiben. Damit sie diesen gesellschaftlichen Werten gerecht werden, müssen sie neue Narrative finden, die demografische, soziale und kulturelle Vielfalt spiegeln und der wachsenden Vielfalt der Lebenserfahrungen, Geschichten und Identitäten Rechnung tragen (vgl. Sandell 2014). Nur so treffen Menschen und ihre Meinungen ebenbürtig im Museum aufeinander, können drängende Fragen erörtert werden (vgl. Loewy 2017; Sandell 2014).

> »Museen, so glauben wir, können eine einzigartige Rolle darin spielen, Ungleichheiten entgegenzuwirken. So können sie auf der globalen und lokalen Ebene zu mehr sozialer Gerechtigkeit beitragen.« (Sandell 2014: 98).

Damit ein Museum dazu beitragen kann, muss es ein Ort des Vertrauens werden, der verschiedene Formen von Differenz zusammenführt. Dafür muss es jedoch auch sein Innerstes mitverändern (ebd.).

Allerdings haben wir es in der Praxis mit einem massiven und kaum zu verschiebenden, weil hegemonial strukturierten, institutionalisierten und sich permanent entlang historisch gewachsener kolonialer bzw. neokolonialer Verhältnisse reproduzierenden Machtungleichgewicht zu tun, das auch bei Unternehmungen des »interkulturellen Dialogs« den Ausgangspunkt bildet. Zum einen sichert die Arbeit mit marginalisierten Gruppen Finanzierungen, zum anderen werden Benachteiligung und Ausgrenzung immer auch da-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

durch aufrechterhalten, dass sie als solche benannt werden. Carmen Mörsch formuliert politischen Antirassismus im Zeichen kritischen *Weißseins* als Gegenentwurf zur bisherigen musealen Praxis (Mörsch 2014: 105) und auch Natalie Bayer und Mark Terkessidis (2017) plädieren für eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens: Wenn bisher marginalisiertes Wissen sichtbar gemacht werden soll, sollten dabei keine Klischees reproduziert werden. Sonst werden die Erzählenden und ihr Erzähltes erneut zum Objekt gemacht, anstatt dass all jene Menschen, die sonst als die Anderen konstruiert werden, endlich für sich selbst sprechen. Sowohl Subjektivität als auch Subjektivierung sind zu gewährleisten, damit geht eine multiperspektivische Darstellung einher. Bayer und Terkessidis (2017) werfen zur Befragung der Konzeption einer Ausstellung folgende Fragen auf:

- Wessen Geschichte wird hier erzählt?
- Wessen Perspektive wird privilegiert?
- Welche Bilder tauchen auf?
- Wer liest diese Bilder auf welche Weise?
- Wie sind die Exponate generiert worden?
- Wie entstehen die Texte?
- Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu »empowern«, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert worden sind?

Indem sich die antirassistische Praxis des Kuratierens permanent selbst hinterfragt, kann sie einen antirassistischen Raum schaffen, auch wenn die gesellschaftlichen Ungleichheitsverhältnisse außerhalb des Museums (zunächst) bestehen bleiben. Ausgrenzungsmechanismen wird etwas entgegensetzt und der bisher stets homogen imaginierte Raum »Museum« bringt durch zielgerichtete Kollaborationen eine Vielheit an Subjektivitäten hervor. Leerstellen können durch eine multiperspektivische Zusammenarbeit mit Wissensbeständen befüllt werden, die dabei vom Rand ins Zentrum rücken. Mit Blick auf die Teilnehmer:innen konkludiert Mörsch:

> »Bei den ins Visier Genommenen handelt es sich unter diesen Vorzeichen nicht mehr nur um potentielle Konsument:innen eines kulturellen Angebots, sondern um Partner:innen in einem zusammen zu gestaltenden Veränderungsprozess, der das Selbstverständnis der Anbietenden nicht unberührt lässt.« (Mörsch 2014: 113).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Museum kann dann ein Ort sein, wo lokale Gesellschaftsbildung möglich ist, wenn Menschen dort ins Gespräch kommen, dabei ihre Perspektiven sichtbar machen und so gesellschaftliche Diskurse voranbringen.

Nach dieser Skizzierung unserer theoretischen Herangehensweise, die uns den gesamten Prozess begleitet hat und uns immer wieder zum Reflektieren einlud, führen wir nun aus, wie und mit wem wir die Ausstellung »Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück« erarbeitet haben.

Das Ausstellungsprojekt

Impuls

Anfang 2020: Wir begegneten uns als Mitarbeiterinnen des Museumsquartiers Osnabrück und der Universität Osnabrück und entschieden, gemeinsam ein Ausstellungs- und Forschungsprojekt zu marginalisierten Positionen der Osnabrücker Stadtgeschichte im Kontext von Migration, Flucht, Ausgrenzung und den Aushandlungsprozessen, die mit Home-Making in einer (neuen) Stadt verbunden sind, auf den Weg zu bringen. Doch wie wollen wir arbeiten? Mit wem wollen wir arbeiten? Was wollen wir zeigen? Welche Möglichkeiten haben wir als Berufsanfängerinnen und Zugezogene, über welche Netzwerke verfügen wir?

Form finden

Schnell war uns klar, dass wir am liebsten basisdemokratisch, kritisch und auf Augenhöhe mit Studierenden, Ehrenamtlichen, migrantischen Selbstorganisationen und Aktivist:innen an unserem Projekt arbeiten möchten. Wir wollten versteckte Geschichten hervorholen und marginalisierte Positionen für sich selbst sprechen lassen, um ihnen Gehör zu verschaffen. Eine intensiv betriebene Zusammenarbeit ist Teil der Idee sozialer Inklusion: Es geht um Zugänge, das Mitwirken und Repräsentanz, denn neben dem Museum sind vor allem die Bewohner:innen Osnabrücks die Expert:innen für ihre Stadt. Soziale Inklusion im Museum kann auf einer individuellen Ebene oder auf einer gemeinschaftlichen Ebene förderlich sein. Die durch Inklusion gewährleistete Multiperspektivität wird dabei als diskriminierungskritische Praxis des antirassistischen Kuratierens geschätzt und es können Ausstellungen erarbeitet

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

werden, in denen sonst exkludierte Gruppen eine zentrale Rolle spielen. Das damit häufig verbundene Community-Building bezieht sich aber nicht nur auf den Kontakt zwischen Museum und Bevölkerung, sondern auch unter den Teilnehmenden selbst. Das Konzept der Inklusion[4] hinterfragt kontinuierlich, wer im Museum auf welche Weise repräsentiert wird; es werden verschiedene Perspektiven auf die Stadt aufgezeigt und unterschiedliche Narrative sichtbar gemacht (vgl. Gerchow/Thiel 2017).

Also konzipierten wir zwei Uni-Seminare und erstellten zusammen mit den Studierenden eine Übersicht der migrantischen Selbstorganisationen und aktivistischen Gruppen in Osnabrück, mit denen wir praktische Workshops planten. Tatkräftig unterstützt wurden wir dabei von einer studentischen Hilfskraft und einer Praktikantin des Museumsquartiers. Zur zukünftigen Ansprache möglicher Mitwirkender wurden folgende Zeilen formuliert, um die Ziele unseres Projektes zu beschreiben:

> »Migration, Flucht und Ausgrenzung sind Geschichten der Vielen. Osnabrück ist der Ort unseres gemeinsamen Zuhauses, das wir durch gemeinsames Geschichtenerzählen (mit)gestalten möchten. Ganz egal, ob wir seit einem Jahr in Osnabrück leben oder seit 5, 10 oder 45, unabhängig von den Papieren, die wir haben und ganz egal, wo wir geboren wurden, wir alle versuchen, diesen Ort zu unserem Zuhause zu machen. Bisher werden unsere Geschichten nicht gleichermaßen erzählt. In einem neuen Projekt möchten wir gemeinsam auf lokale Spurensuche gehen, Geschichten sammeln und eine Ausstellung entstehen lassen. Uns interessieren die ›Politiken des Alltags‹ sowie alltägliche Aushandlungsprozesse und die Perspektive der Menschen dahinter: Können sie Osnabrück ihr Zuhause nennen? Welche Probleme haben sie, welche Hoffnungen und welche Wünsche? Welche Orte sind besonders und warum? Wie hat sich die Wahrnehmung von Osnabrück über die Generationen verändert?«[5]

4 Soziologisch beschreibt das Konzept der Inklusion eine Gesellschaft, zu der jede Person – unabhängig von Geschlecht, Alter oder Herkunft, von Religionszugehörigkeit oder Bildung, von eventuellen Behinderungen oder sonstigen individuellen Merkmalen – gleichermaßen zugehörig ist. Alle haben die Möglichkeit, gleichberechtigt und selbstbestimmt an gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen teilzuhaben und Vielfalt ist eine Ressource, die nicht zu Diskriminierung oder Marginalisierung führt (vgl. http://www.inklusion-schule.info/inklusion/definition-inklusion.html; https://www.netzwerk-stiftungen-bildung.de/wissenscenter/glossar/inklusion; letzter Zugriff am 3.3.2024).

5 Wir danken insbesondere Clara Taxis für die Formulierung dieses Absatzes.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 4: Mit der Trillerpfeife warnten Einwohner:innen der Unterkunft am Ickerweg einander zwischen 2014–2017 vor nächtlichen Abschiebungen. Diese Grafik war auf der Stele zum Thema »Flucht, Asyl & Aktivismus« in Osnabrück abgebildet

Grafik: Iman Sarrami

Abbildung 5: Teilnehmer:innen des Teilprojekts »Lebensrealitäten – Hayatın gerçekleri« über das Leben zwischen Osnabrück und der Türkei bei der Ausstellungseröffnung

Foto: Mauricio Bustamante

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lockdown oder: Zusammenarbeit in einer Pandemie

Gemeinsam betrachteten wir die Übersicht der migrantischen Selbstorganisationen und aktivistischen Gruppen in Osnabrück. Wir entschieden, wer wen zunächst kontaktieren sollte, um unser geplantes Projekt vorzustellen und Mitmacher:innen zu gewinnen. Wir waren voller Vorfreude und hofften auf eine positive Resonanz. Bevor wir auseinandergingen, sprachen wir kurz über dieses Virus, welches Anfang des Jahres in China entdeckt wurde und sich schnell überall auszubreiten scheint. Zwei Tage später begann der erste Lockdown in Deutschland.

Die Welt befand sich nun in einer Pandemie. Alle Menschen waren angehalten, zuhause zu bleiben und ihre Kontakte zu reduzieren. Wollten wir gerade richtig starten, standen wir plötzlich vor einem Problem: Wie sollten wir Menschen erreichen und für eine (ehrenamtliche) Zusammenarbeit begeistern, wenn sich alle um ihre Gesundheit sorgten und die Lebensverhältnisse Vieler im Zuge des Lockdowns noch prekärer wurden als zuvor? Wie kann eine analoge Ausstellung kollaborativ im Digitalen geplant werden? Hatten wir die Zeit, das gesamte Projekt zu verschieben? Schließlich hatten wir beide befristete Stellen inne und standen somit sowieso schon unter Zeitdruck, nicht nur ein solches Projekt angemessen zu konzipieren, dafür zu recherchieren und zu forschen, sondern am Ende auch eine Ausstellung präsentieren zu können.[6]

Im April 2020 waren wir noch optimistisch, dass wir die Pandemie bald im Griff haben würden. Das Sommersemester begann an der Universität Osnabrück und wir waren für unser Forschungsseminar auf die digitale Lehre angewiesen. Den Teilnehmenden des Forschungsseminars wurden verschiedene Projekte vorgestellt. Viele waren daran interessiert, mit uns zusammenzuarbeiten. Die ersten Ideen für Teilprojekte entstanden. Aktivistische und migrantische Gruppen hatten wir bis dahin nicht kontaktiert, wir befanden uns noch immer im Lockdown.

6 Das Modellprojekt »Museumslotsin für diversitätsorientierte Vermittlung« am Museumsquartier Osnabrück war zunächst bis Oktober 2022 befristet. Im Dezember 2022 entschied die Stadt Osnabrück, das Modellprojekt zu verstetigen und eine unbefristete Stelle für diversitätsorientierte Vermittlung am Museumsquartier Osnabrück zu etablieren.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 6: Über QR-Codes gelangte man von den Stelen auf die Webseite und seine jeweils vertiefenden Inhalte zu den Teilprojekten. Hier ist ein Ausschnitt aus dem Briefprojekt »Von Osnabrück nach Osnabrück« zu sehen.

Screenshot von der Webseite; Grafik: Inga Meyer und Iman Sarrami

Antirassistisches Kuratieren in der Migrationsgesellschaft

Mai 2020: George Floyd ist tot. Mal wieder wurde ein Mensch Opfer rassistischer Polizeigewalt. In vielen Ländern organisierten insbesondere BIPoC-Aktivist:innen zahlreiche Demonstrationen. Sie forderten eine gesamtgesellschaftliche kritische Auseinandersetzung mit Rassismus, ein Ende rassistischer Polizeigewalt und auch im deutschen Kontext endlich eine angemessene Aufarbeitung unserer kolonialen Vergangenheit. Die Aktivist:innen vernetzten sich deutschlandweit zur Black Community Foundation (BCF) und gründeten in vielen Städten Ortsgruppen – auch in Osnabrück. Wir wollten darauf reagieren, schrieben die Ortsgruppe an und luden sie ein, mit uns an unserem Forschungs- und Ausstellungsprojekt zu arbeiten. Eine Aktivistin hatte besonderes Interesse, für ihr Teilprojekt über Schwarzes Leben in Osna-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

brück suchte sie Mitstreiter:innen. Aber was haben Migration und Flucht mit ihr zu tun? Schließlich ist sie doch in Deutschland geboren. Sie positioniert sich afrodeutsch und wird dennoch regelmäßig nach ihrer Herkunft gefragt, für ihre Sprachkenntnisse gelobt.

Es musst also auch um rassistische Erfahrungen gehen, nicht (nur) um den vermeintlichen »Migrationshintergrund«, der rassifizierten und/oder migrantisierten Menschen von der *weißen* Dominanzgesellschaft für gewöhnlich unterstellt wird. Es ist unter anderem der strukturelle Rassismus innerhalb der Gesellschaft, der dafür verantwortlich ist, dass es überhaupt der Initiative unseres Projekts und seiner besonderen Form bedurfte.

Gleichzeitig waren die Lebensrealitäten und Geschichten anderer Projektteilnehmenden und der Menschen, mit denen sie sprachen, tatsächlich von Migrationserfahrungen oder der Suche nach Zuflucht geprägt. Um diese verschiedenen Ebenen angemessen darzustellen, war nun weiter zu klären, von welchen Begriffen, Konzepten und Theorien wir ausgehen wollten. Gleichzeitig mussten wir immer unsere unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionierungen und die damit verbundenen Machtverhältnisse im Blick behalten.

Wie lange sind Arbeitstreffen in Präsenz möglich?

Wir sprachen weitere Gruppen, Aktivist:innen, migrantische Selbstorganisationen, Ehrenamtliche und Akteur:innen an und machten sie auf unsere Idee einer Ausstellung zu verunsichtbarten Flecken der Osnabrücker Stadtgeschichte aufmerksam. Die Resonanz war nicht so groß wie erhofft, aber letztlich entstand auch im digitalen Raum ein Kernteam, welches das Projekt weiter vorantreiben wollte, als Multiplikator wirkte und eigene Teilprojekte entwickelte. Wir trafen uns regelmäßig online, tauschten uns über Ideen aus und spannen die Teilprojekte weiter. Kurzzeitig war es uns sogar möglich, Treffen im Museum durchzuführen. Diese persönlichen Treffen waren wichtig, konnten wir doch einander besser kennenlernen und so einen Beitrag für eine vertrauensvollere Atmosphäre der Zusammenarbeit kreieren. Gemeinsam setzten wir uns mit Ausstellungen zu ähnlichen Themen auseinander u.a. besuchten wir die Ausstellung »Zwei Millionen Jahre Migration« im Varusschlacht-Museum Kalkriese. Diese verschiedenen Formen der Inspiration waren unserem Arbeitsprozess sehr dienlich, wir nahmen alle ganz unterschiedliche Dos und Don'ts für unser Ausstellungsprojekt mit.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Weitere Genese der Teilprojekte

Im Herbst waren Treffen in Präsenz bereits nicht mehr möglich, aber das neue Wintersemester begann und wir durften weitere Studierende kennenlernen, die am Ausstellungsprojekt mitwirken wollten. Das über den Sommer entstandene Kernteam stellte seine Teilprojekte vor, die Studierenden durften sich aussuchen, wo sie mitarbeiten möchten, und da wir transdisziplinär arbeiteten, entstand auch eine Gruppe aus Kunststudierenden, die sich um die visuelle Gestaltung all der Dinge kümmerte, die zu einer Ausstellung gehören. In engem Austausch mit den anderen nutzten sie den Winter für das Design der Ausstellung, diskutierten über Farbgebung und orientierten sich an der Libeskind-Architektur des Felix-Nussbaum-Hauses. Währenddessen waren die anderen Gruppen damit beschäftigt, Interviews zu führen, Archive zu sichten, Texte zu schreiben und ihre Materialien aufzuarbeiten.

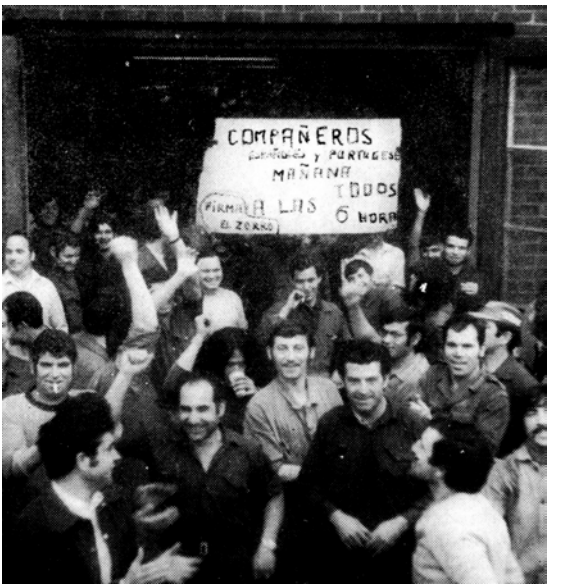
Die Inhalte und Texte der Teilprojekte wurden innerhalb der Gruppe erarbeitet, den Titel der Ausstellung – so wie fast jede andere Entscheidung auch – klärten wir im Kernteam. Gemeinsam entschieden wir, dass die Ausstellung »Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück« heißen sollte – ein weiterer Meilenstein des Arbeitsprozesses war getan. Schließlich fand sich auf dem Flyer und der Webseite zur Ausstellung der folgende Text zur Ansprache der Besuchenden:

> »Migrantische Selbstorganisationen, Aktivist:innen, Studierende, Ehrenamtliche und Künstler:innen laden Dich mit dieser Ausstellung ein, aus verschiedenen Blickwinkeln unterschiedliche Einblicke in Migrations-, Flucht- und Diskriminierungsgeschichten der Stadt zu erhalten. An acht Ausstellungsstationen im Osnabrücker Stadtraum sind Stelen mit spannenden ersten Eindrücken zu finden. Über QR-Codes, die sich mittels Smartphone auslesen lassen, kann noch mehr entdeckt werden: Lerne in kurzen Videos mehr über das Leben von Schwarzen Menschen in Osnabrück, über Selbstorganisation und zivilgesellschaftliches Engagement oder zur Vielfalt von Migrations- und Fluchtgeschichten am Beispiel der Türkei. Lies Briefe über das Leben in Osnabrück, höre Podcasts zu Flucht, Asyl und Aktivismus, entdecke Fotos aus dem Leben von internationalen Studierenden oder erfahre mehr über den ›wilden Streik‹ im Jahr 1973.«[7]

7 Siehe https://www.museumsquartier-osnabrueck.de/uneindeutig-zuhause/ (letzter Zugriff am 14.2.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 7: Foto aus dem Teilprojekt zum »wilden Streik« der spanischen und portugiesischen Arbeiter:innen beim Fahrzeugbauer Karmann in Osnabrück: Arbeiter fordern auch die Spätschicht auf, am nächsten Morgen zum Streik zu kommen



Quelle: *Klassenkampf – Zeitung des Bundes Kommunistischer Arbeiter*, Nr. 33: »Erfolgreicher Streik ausländischer Kollegen bei Karmann«, erschienen in Freiburg am 24. Mai 1973.

Von vorneherein war uns klar, dass diese Ausstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben wird oder kann: Sie liefert Impulse und leistet Beiträge zur Beseitigung der Leerstellen in der Osnabrücker Stadtgeschichte. Dennoch wollten wir sichtbar machen, wie die Themen und Teilprojekte generiert wurden und welche Gedanken uns dabei umgeben haben. Daher entschieden wir, dass wir gerne ein Video in die Ausstellung integrieren möchten, welches die Hintergründe der Erarbeitung der Ausstellung erzählt und kritisch auf die damit verbundenen Herausforderungen eingeht. Auch dieses Video ist auf der Homepage der Ausstellung zu sehen.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Das Leben der Anderen«?

Kurz vor der Ausstellungseröffnung hatten wir einen Pressetermin. Vertreter:innen der lokalen Presse waren vor Ort, stellten Fragen und hörten zu. Wir erklärten die Intention der Ausstellung, beschrieben unsere Zusammenarbeit und nannten unsere Ziele. Ein Artikel wurde online mit der folgenden Überschrift veröffentlicht: »Das Leben der Anderen. Ausstellung erzählt im Stadtraum Osnabrück Migranten-Geschichten«. Diese Überschrift veranschaulicht, wie die Lebensrealitäten sowie die Geschichten von migrantisierten und rassifizierten Menschen in der Dominanzgesellschaft noch immer wahrgenommen werden. Die Ausstellung »Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück« reagierte unter anderem kritisch auf diese Wahrnehmung: Denn die Stadtgeschichten, die wir erzählen wollten, gehen zwar von unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen aus, aber zu »Anderen« macht sie die Dominanzgesellschaft. Sowohl migrantisierte als auch rassifizierte Menschen sind dadurch immer wieder gezwungen, ihre Herkunft und die Geschichte ihres persönlichen »Hierseins« zu erläutern. Orte wie Osnabrück werden ihnen als einfaches »Zuhause« oftmals nur mit Einschränkungen zugestanden.

Dieser Vorgang des »Otherings« findet in der deutschen Dominanzgesellschaft nahezu permanent statt und hat uns zu dem Wortspiel »Un.eindeutig Zuhause« im Titel der Ausstellung veranlasst: In dominanzgesellschaftlichen Diskursen spielt es oftmals keine Rolle, welchen Ort eine migrantisierte oder rassifizierte Person als ihr Zuhause beschreibt, sondern die dominanzgesellschaftlich unterstellte Herkunft scheint ausschlagegebend dafür, wo sich Menschen heimisch und zugehörig fühlen dürfen.

Mit der Überschrift des Zeitungsartikels wird erneut deutlich, wie steinig der Weg hin zu einer gleichberechtigten offenen Migrationsgesellschaft ist, die von einem inklusiven »Wir« ausgeht. Ein inklusives »Wir« wäre Kennzeichen einer Stadt, in der auch einst Zugezogene ein Zuhause finden dürfen. Nicht zu vergessen, dass alles »Einheimische« irgendwann erst einheimisch geworden ist (Kolland 2014).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 8: Mehrere Gruppen führten Interviews und präsentierten diese auf der Webseite, wie die Gruppe ›Black Osnabrück‹ zum Leben Schwarzer Menschen in der Stadt

Film-Still aus einem Videointerview; Foto/Video: David Sperling

Fazit und Ausblick

Rückblickend steht für uns besonders der Prozess im Vordergrund: Das Ausstellungsprojekt hat Menschen eingeladen, Geschichten zu erzählen und ihnen eine Stimme gegeben. Es hat Bündnisse ermöglicht und ein Beitrag zur Öffnung des Museums sowie der Osnabrücker Stadtgesellschaft geleistet, indem versteckte Geschichten sichtbarer wurden und dabei marginalisierte Positionen für sich selbst sprechen konnten. Den Projektteilnehmenden, denen die Dominanzgesellschaft in der Regel lediglich Positionen am Rand zuweist, wurde Raum im Zentrum des Projekts gegeben, um zu erzählen, was sie erzählen wollten. Dabei haben sie unterschiedliche Blinkwinkel sowohl eingenommen als auch aufgezeigt. Für eine diskriminierungskritische Praxis des antirassistischen Kuratierens spielte ihre Multiperspektivität als sonst exkludierte Gruppen eine zentrale Rolle.

Sozial inklusiv haben wir viele Monate intensiv zusammengearbeitet, diskutiert und trotz der Pandemie gemeinsam eine Ausstellung entwickelt, die im Analogen und im Digitalen funktioniert. Verschiedenste Menschen haben repräsentativ als Bewohner:innen und Expert:innen ihrer Stadt am Ausstellungsprojekt mitgewirkt und insbesondere zwischen den Teilnehmenden fand

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine Form des Community-Building statt. Einige stehen bis heute in Kontakt und Austausch untereinander und mit uns.

Ausstellungs- und Forschungsprojekte wie »Un.eindeutig Zuhause« sind dennoch meist nur temporär, in sich abgeschlossen und mit einem begrenzten finanziellen Budget versehen. Die Aufarbeitung versteckter Stadtgeschichten sollte jedoch etwas Permanentes sein, damit sie Teil unserer Narrative und auf Augenhöhe als solche rezipiert werden können. Temporär und finanziell limitierte Projektförderungen sind jedoch Teil des Alltags von Kulturinstitutionen und insbesondere im Kontext des »interkulturellen Dialogs« eine Normalität, selten können sie daher über eine punktuelle, projektgebundene Zusammenarbeit mit der Bevölkerung hinausgehen.

Gleichzeitig stellen Projekte natürlich auch eine Möglichkeit dar, etwas auf den Weg zu bringen, das anschließend bleibt. Die Stationen der Ausstellung verschwanden jedoch nach Ausstellungsende im Oktober 2021 zunächst aus dem öffentlichen Stadtraum, als Teil einer zeitlich befristeten Sonderausstellung wurden sie abgebaut. Es war das Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien der Universität Osnabrück, dass die gebauten Stationen der Ausstellung aufbereiten ließ und im Frühjahr 2022 in seinem Innenhof als neuem Ausstellungsort aufstellte. So kann auch der analoge Teil der Ausstellung weiterhin besucht werden. Darüber hinaus sind die digitalen Inhalte nach wie vor über die Webseite sowie auf zwei Bildschirmen in der Dauerausstellung zur Osnabrücker Stadtgeschichte im Museum abrufbar.

Insgesamt war das Ausstellungsprojekt für uns intensiv, lehrreich und herausfordernd. Denn auch wenn wir mit unseren Partner:innen den Arbeitsprozess gemeinsam gestaltet haben, ist es uns nur teilweise gelungen, bestehende Machtverhältnisse und Strukturen auszuhebeln: Bis heute leben wir in einem System, welches institutionell und museal überwiegend das Wissen der Dominanzgesellschaft als neutralen Ausgangspunkt erachtet und entsprechend weitergibt (vgl. Sternfeld 2009). Das heißt, dass auch, wenn widerständige Ausstellungen und Praktiken in Museen es ermöglichen, unsichtbare Geschichten sichtbar zu machen, sie letztlich Teil der bestehenden institutionellen Logik bleiben. Als Teil dieses Systems und seiner Logik mussten wir bestimmte Rollen und Positionen einnehmen, um das Forschungs- und Ausstellungsprojekt überhaupt realisieren zu können: Es brauchte die Stelle der Museumslotsin für diversitätsorientierte Vermittlung und ihr Budget als Ressource für die finanzielle Umsetzung und den Zugang zum institutionellen Rahmen des Museums. Damit die Studierenden für ihr Engagement Leistungspunkte erhalten konnten, war eine wissenschaftliche Mitarbeiterin

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Universität als Dozentin nötig. Um bisher marginalisierte Positionen der Osnabrücker Stadtgeschichte sichtbar zu machen, war es aber unumgänglich, den Ehrenamtlichen, den Studierenden, den Aktivist:innen sowie den Interviewten die Deutungshoheit über ihre Geschichten, Perspektiven und Inhalte zu ermöglichen.

Sollten wir in Zukunft erneut an einem Projekt dieser Größenordnung arbeiten, ist für uns wünschenswert, sowohl basisdemokratisch als auch transparent über die Verfügung des Projektbudgets zu bestimmen. Denn dies ist, neben dem basisdemokratischen Treffen von Entscheidungen, ein Teilbeitrag für eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe, den wir im Sinne eines antirassistischen Kuratieren leisten können, auch wenn wir in einem gesellschaftlichen Machtverhältnis leben, welches strukturell Ungleichheit reproduziert und uns als *weiße*, akademische Projektleitungen bevorzugt.

Nach wie vor fragen wir uns in die Zukunft blickend als unterschiedlich positionierte Ausstellungsmacherinnen: Müssen Projekte dieser Art die monetäre Diskrepanz zwischen Lohnarbeit und Ehrenamt überwinden oder ist das Geben von Räumen und Deutungshoheiten sowie das transparente Einsetzen des Budgets ausreichend? Ist es in unserem System überhaupt möglich, Projekte zu gestalten, die tatsächlich konsequent basisdemokratisch auf Augenhöhe funktionieren? Welcher Sprache bedarf es, damit auch Menschen der Dominanzgesellschaft eine Idee davon erhalten, was die Ausstellungsmacher:innen eigentlich sagen wollten, und nicht doch wieder – wie im oben zitierten Zeitungsartikel über die Ausstellung – diskriminierende Lesarten reproduziert werden? Und wie ist es möglich, innerhalb von Gruppen mit unterschiedlichen Positionierungen einen sicheren Raum zu schaffen, der einen respektvollen und geschützten Austausch möglich werden lässt? Denn gerade im Umgang mit sensiblen Themen, persönlichen Geschichten und unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionierungen ist es wichtiger denn je, einen *brave space* zu schaffen – einen Ort für offenen Austausch, unterschiedlichste Blinkwinkel und konstruktive Kritik.

Schließlich ist eine nachhaltige Öffnung der Stadtgesellschaft, ihrer Museen und ihrer Kultureinrichtungen nur möglich, wenn die Dominanzgesellschaft permanent und nicht nur projektgebunden den Kontakt mit Menschen aus marginalisierten Communities sucht und sie als Teil des Eigenen, der gemeinsamen Stadtgesellschaft versteht: »Dafür [sind] Bündnisse einzugehen mit gesellschaftlichen Gruppen, mit Communities, mit Schulen, mit der Nachbarschaft, mit der Öffnung hinein ins multikulturelle Leben.« (Kolland 2014:

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

300.) Eine Ausstellung wie unsere und ihre Erarbeitung kann dafür ein Beispiel, vielleicht sogar ein Anfang sein.

Literatur

Anderson, Benedict (2005): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts.* Frankfurt a.M.: Campus Bibliothek.

Bayer, Natalie und Marc Terkessidis (2017): Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In: Bayer, Natalie, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis.* Berlin: De Gruyter, S. 50–71.

Gerchow, Jan und Sonja Thiel (2017): Das partizipative Stadtmuseum. In: Mörsch, Carmen, Angeli Sachs und Thomas Sieber (Hg.): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart.* Bielefeld: transcript, S. 141–151.

Kolland, Dorothea (2014): Zwischen vergangenen Schätzen der Weltkultur und transkultureller Gegenwart – Museen und ihre Besucher im Alltag der globalen Migration. In: Kamel, Susan und Christine Gerbich (Hg.): *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion.* Bielefeld: transcript, S. 285–302.

Loewy, Hanno (2017): Identität und Zweideutigkeit. Hohenemser Erfahrungen mit den Dingen der Zerstreuung. In: Mörsch, Carmen, Angeli Sachs und Thomas Sieber (Hg.): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart.* Bielefeld: transcript, S. 87–96.

Mörsch, Carmen (2014): Über Zugang hinaus: Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft. In: Kamel, Susan und Christine Gerbich (Hg.): *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion.* Bielefeld: transcript, S. 103–116.

Sandell, Richard (2014): Museen, Gleichberechtigung und soziale Gerechtigkeit. In: Kamel, Susan und Christine Gerbich (Hg.): *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion.* Bielefeld: transcript, 95–102.

Sandell, Richard (2016): *Museums, Moralities and Human Rights.* Abingdon: Routledge.

Sternfeld, Nora (2009): Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen. In: Martinez-Turek, Charlotte und Monika Sommer-Sieghart (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum.* Wien: Turia + Kant, S. 30–57.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nachwort

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kulturinstitutionen und Migration

Wiebke Sievers[1]

Emine Sevgi Özdamar, eine der bekanntesten deutschsprachigen Autor*innen türkischer Herkunft, schreibt in ihrem autobiographisch inspirierten Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021) über die Erfahrungen einer geflüchteten türkischen Schauspielerin an Theatern in Ostberlin, Westberlin, Paris, Bochum und Frankfurt a.M. in den 1970er und 1980er Jahren. Dabei zeichnet sie durchgehend ein positives Bild der deutschen Stadttheater, an denen sie in diesen Jahren arbeitet. Sie fühlt sich dort als Künstlerin türkischer Herkunft keinesfalls benachteiligt. Ganz im Gegenteil, die Theater bieten ihr ein Zuhause, einen Raum, in dem sie sich kritisch mit Geschichte und Gegenwart auseinandersetzen kann.

Diese Wahrnehmung scheint im Widerspruch zu dem zu stehen, was im vorliegenden Buch vielfach beschrieben wird: Die meisten Kulturinstitutionen, so das Fazit vieler Beiträge in diesem Band, haben lange nicht wahrgenommen, dass die deutsche Gesellschaft sich durch Migration seit den 1960er Jahren enorm verändert hat. Sie sind noch nicht in der Migrationsgesellschaft angekommen und repräsentieren weiterhin eine weiße und bürgerliche deutsche Kultur. Rassistische Ausgrenzung ist in diese weißen Räume eingeschrieben. Wie passt das mit den Erfahrungen zusammen, die Özdamar in ihrem Roman beschreibt? Waren etwa die Theater diesbezüglich schon einmal besser aufgestellt? Im Folgenden werfe ich mit Hilfe von Özdamars Romanen einen Blick in die 1970er und 1980er Jahre, als sich zumindest stellenweise Möglichkeiten für Migrant*innen in kulturellen Institutionen eröffneten. Vor diesem Hintergrund möchte ich über die heutige Situation, wie sie im vorliegenden Buch beschrieben wird, reflektieren. Damit soll in diesem abschließenden Nachwort der Blick auf das Thema des Buches erweitert werden, denn die

1 Wiebke Sievers ist Literaturwissenschaftlerin und als Migrationsforscherin an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften tätig.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Entwicklungen, die in den Beiträgen behandelt werden, sind in einer längeren Geschichte der Veränderung kultureller Institutionen durch Migration zu verorten – einer Geschichte, die allerdings noch geschrieben werden muss.

Das Theater als Raum der Hoffnung in den 1970er und 1980er Jahren

Emine Sevgi Özdamar, die schon mit zwölf Jahren auf der Bühne stand, lernte bei ihrem ersten Aufenthalt als »Gastarbeiterin« in Westberlin in den 1960er Jahren über den Regisseur Vasıf Öngören, der damals auch in Berlin lebte, das Brecht'sche Theater kennen. Sie besuchte einige Monate eine deutsche Schauspielschule, setzte ihre Ausbildung in Istanbul fort und spielte dann am Theater Ensemble unter der Leitung Öngörens in Ankara (Boran 2023, 141). In dieser Zeit war sie Teil einer linken politischen Theaterszene, die sich an Brechts Epischem Theater orientierte und sich explizit der Probleme der unterdrückten und ausgebeuteten Menschen in Anatolien annahm (Boran 2023, 78–82). Diese Erfahrungen verarbeitete Özdamar in ihrem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998). Doch die linken Bewegungen in der Türkei wurden mit dem Militärputsch 1971 verboten. Bereits in ihrer ersten Erzählung »Mutterzunge«, die 1990 im gleichnamigen Buch erschien, beschrieb Özdamar die vielen Festnahmen, Folterungen und Ermordungen von Linken in Folge des Putsches.

Diese Bedrohung von Leib und Leben, die über Jahre anhielt, bildet den Ausgangspunkt des Romans *Ein von Schatten begrenzter Raum*, der mit der Flucht der Erzählerin Mitte der 1970er Jahre über die türkischen und griechischen Inseln in der Ägäis nach Berlin einsetzt. Die Erzählerin reflektiert in diesem Text über die lange Geschichte der Gewalt gegen Minderheiten, politisch Andersdenkende und kritische Intellektuelle. Das gewalttätige türkische Regime der 1970er Jahre wird dabei nicht nur in den Kontext des unverarbeiteten türkischen Genozids an den Armenier*innen und der verdrängten Vertreibung griechischer Türk*innen gestellt, sondern als Teil einer europäischen Geschichte der Gewalt gelesen, die ebenso den Holocaust und den deutschen Vernichtungskrieg umfasst und den Kontinent bis in die Gegenwart prägt. Vor dem Hintergrund dieser dunklen Geschichte geht es um den kleinen Möglichkeitsraum, den französische und deutsche Theater der Protagonistin in den 1970er und 1980er Jahren boten: »Die Toten können nur auf der Bühne sprechen. Im Leben hat man sie zum Schweigen gebracht« (Özdamar 2021, 506).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Zugang zum Theater findet die Protagonistin, genau wie Özdamar selbst, über die Volksbühne in Ostberlin, wo sie mit berühmten Regisseuren wie Benno Besson und Matthias Langhoff arbeitet – diese Zeit bildete bereits die Grundlage von Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003). Das heißt jedoch nicht, dass sie nicht mit Problemen konfrontiert ist: Als Besson sich 1978 entscheidet nach Paris zu gehen, lädt er sie zwar ein, ihm zu folgen. Doch sie verliert mit seinem Weggang Anstellung und Visum und berichtet immer wieder von der Angst, in Berlin, im Zug und später in Paris aufgegriffen und in die Türkei abgeschoben zu werden (S. 103–105, 165, 214, 226). Ihr Aufenthalt ist abhängig von den prekären Arbeitsbedingungen im Theater, immer wieder steht sie ohne Aufenthaltserlaubnis da. Doch bei ihren Kolleg*innen sucht sie vergeblich nach Verständnis für ihre Situation: »Ich kann nicht Französisch, ich habe keine Aufenthaltserlaubnis, ich bin als Schwarzarbeiterin in Europa, versteht ihr das?« (S. 232).

Dennoch stellt das Theater in dieser Zeit für sie einen Möglichkeitsraum dar, in dem sie weiterhin an ihrer Vision von einer besseren Welt arbeiten kann. Sie übernimmt die Regieassistenz bei Bessons Inszenierung von Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* für das renommierte Festival d'Avignon. Besson, der dieses Stück bereits mit Brecht selbst inszeniert hatte, beauftragt Min, wie er seine Assistentin nennt, Bilder zu entwerfen, die ihm ermöglichen sollen, sich von der Brecht-Inszenierung abzusetzen (S. 126). Die türkische Regieassistentin erhält also eine zentrale künstlerische Rolle in dieser Neuinszenierung. Sie entwirft die Kostüme und entwickelt Ideen für die Gestaltung konkreter Szenen. Ihre Entwürfe stoßen auf so viel Anerkennung, dass sie parallel zur Aufführung des Stücks in Avignon ausgestellt werden (S. 232). Ihre Zeichnungen zieren zudem die Plakate, die in Paris für das Stück werben (S. 312–313). Ähnlich ergeht es ihr ab 1979 am Schauspielhaus Bochum, wohin sie von Matthias Langhoff eingeladen wird. Sie erstellt Collagen für die Inszenierung des Stücks *Lieber Georg* von Thomas Brasch, die den Autor begeistern (S. 400). Zudem steht sie in diesem Stück zum ersten Mal selbst auf einer deutschen Bühne. Sie spielt eine schwangere Putzfrau, was aus heutiger Sicht stereotyp klingen mag. Doch die Rolle geht auf ihren Einfall zurück, die Schauspieler*innen, die mit der Sprache des Stücks nicht zurechtkamen, bei der Probe mit einer grotesken Einlage zu irritieren. Diese Idee wurde dann als ein Brecht'scher Verfremdungseffekt in die Inszenierung aufgenommen (S. 413). Schließlich erhält sie von Claus Peymann, dem damaligen Intendanten des Bochumer Schauspielhauses, 1982 den Auftrag, selbst ein Theaterstück zu schreiben (S. 464). Als das Stück mit dem Titel *Karagöz in Alamania* vier Jahre

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

später am Schauspielhaus in Frankfurt a.M. endlich auf die Bühne kommt, führt sie selbst Regie (S. 600).

Das Alter Ego Emine Özdamars findet also in deutschen Stadttheatern in den 1970er und 1980er Jahren einen Raum der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Tatsache, dass sie eine Migrantin ist, spielt dabei zunächst keine Rolle, auch wenn sie am Ende ein Stück zur türkischen Arbeitsmigration nach Deutschland verfasst. Warum war in den 1970er Jahren möglich, was an vielen Stadttheatern heute fast unmöglich erscheint?

Was heißt Veränderung?

Zunächst einmal sei festgehalten, dass Veränderung kein linearer Prozess ist. Was in den 1970er Jahren in einigen Kulturinstitutionen möglich war, hat sich nicht bis in die Gegenwart gehalten. Vielmehr waren die 1970er Jahre eine Zeit der enormen Veränderung in der Kultur. Die neue Linke, die in dieser Zeit in der Kultur eine große Bedeutung hatte und die international sehr gut vernetzt war, eröffnete Immigrant*innen in vielen kulturellen Bereichen Räume. Özdamars Weg ins Theater ist nur eines von mehreren Beispielen für diesen Moment der Veränderung. Aras Ören wurde 1973 mit seinem Poem *Was will Niyazi in der Naunynstraße?*, das noch im selben Jahr vom Sender Freies Berlin verfilmt wurde, bekannt (Sievers 2008, 2016). An der West-Berliner Schaubühne entstand 1979 ein türkisches Ensemble (Boran 2023, 114). In Sindelfingen initiierte die Stadt im selben Jahr als eine der ersten Städte in Deutschland mit großem Erfolg ein Internationales Straßenfest, das – ganz im Sinne des Mottos »Kultur für alle«, das diese Zeit prägte – den Kulturen der Arbeitsmigrant*innen eine Bühne bot (vgl. den Beitrag von Joanna Jurkiewicz in diesem Band sowie Jurkiewicz/Schneider 2024).

Dennoch kann keinesfalls davon die Rede sein, dass all dies umfassendere gesellschaftliche Veränderungen zur Folge hatte. Das illustriert die Rezeption von Özdamars Theaterstück *Karagöz in Alamania* in den Feuilletons 1986. Özdamar arbeitete in ihrer Inszenierung mit Verfremdungseffekten, um dem Publikum vor Augen zu führen, wie wenig es über die türkischen Arbeitsmigrant*innen weiß, die seit vielen Jahren in Deutschland leben (Boran 2023, 149). Doch die meisten Kritiker*innen verstanden nicht oder mochten nicht akzeptieren, dass es der Autorin darum ging, ihnen ihr Nicht-Verstehen vor Augen zu führen. Vielmehr kritisierten sie das Stück aus einer überheblichen bis rassistischen Perspektive heraus als unverständlich, weil es eben nicht das

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bild der »Gastarbeiter« präsentierte, wie sie es sich erwartet hatten (Boran 2023, 150–151; Stewart 2013, 13). Dabei war auch das deutschsprachige Theater zu dieser Zeit nicht weniger schwer zugänglich. Anders als bei Özdamar ging man aber bei Autor*innen wie Heiner Müller, Peter Handke und Elfriede Jelinek davon aus, dass sie Kunst produzieren, die es zu entschlüsseln gilt (Boran 2023, 151–152).

Der Aktivismus und Internationalismus der 1970er Jahre brachte also in einigen wenigen Nischen und für kurze Zeit Veränderung. Aber der Nationalismus, Eurozentrismus und kolonialistische Rassismus, der die deutsche Gesellschaft seit dem 19. Jahrhundert prägte und gerade einmal 30 Jahre zuvor im Holocaust seinen gewalttätigen Höhepunkt gefunden hatte, wurde damit nicht aus der Gesellschaft verbannt. Das Theater, wie Özdamar es beschreibt, war eben »ein von Schatten begrenzter Raum«, insbesondere, wenn man sich nicht nur Entwicklungen in Deutschland, sondern weltweit vor Augen führt. Der Kalte Krieg, wie er im Globalen Norden hieß, weil er nicht mit Waffen ausgetragen wurde, hatte im Globalen Süden bewaffnete Konflikte, gewalttätige Umstürze sowie die Verfolgung und Ermordung Andersdenkender und Ausgegrenzter zur Folge. Man denke nur zum Beispiel an die Invasion Afghanistans 1979 durch die Sowjetunion oder die von den USA unterstützten gewalttätigen Militärputsche in Chile und Argentinien.

Blickt man auf die deutschen Stadttheater, dann zeigt sich, dass die Veränderungen der 1970er Jahre nicht nachhaltig waren. 1984 strich der Berliner Senat der Schaubühne die Unterstützung für das türkische Ensemble (Boran 2023, 118), es war die Zeit, als »Ausländerkultur« zunehmend von der »Hochkultur« getrennt und als Bestandteil der »Integration« in die Zuständigkeit von Stadtteil- und soziokulturellen Zentren verschoben wurde. Und Emine Sevgi Özdamar, die nach der Inszenierung ihres Stücks in Frankfurt a.M. noch einige wenige Rollen annahm, beendete ihre Arbeit an deutschen Stadttheatern Ende der 1980er Jahre (Boran 2023, 142). Stattdessen begann sie zu schreiben, denn wenn die Rezeption ihres Theaterstücks eines gezeigt hatte, dann, dass man sich eine Begegnung auf Augenhöhe jenseits dieses kleinen Raumes, den die Theater für sie darstellten, erst noch erkämpfen musste. Das geschah in den 1990er Jahren nicht nur in Özdamars, sondern auch in Feridun Zaimoglus Literatur sowie in den Filmen Fatih Akıns, um nur einige wenige zu nennen. Sie stellten den Vorurteilen eigene Geschichten in deutscher Sprache entgegen, damit diese Teil einer »gemeinsamen Geschichte« werden (vgl. den Beitrag über »Common Grounds« in diesem Band). Dieses künstlerische Schaffen bildete die Grundlage für die nächste Veränderungswelle in den Stadt- und

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Staatstheatern, in der wir uns gegenwärtig befinden (Sievers 2017b, 74–75). Allerdings geht es jetzt darum, diese über ihre Geschichte als Erfinder homogener Nationalkultur hinauszudenken (siehe hierzu auch das Interview mit Murat Yeginer und den Beitrag von Panesar/Potthast).

Staats- und Stadttheater in der postmigrantischen Gesellschaft

Als Migration ab Mitte der 2000er Jahre wieder vermehrt zum Thema in den Staats- und Stadttheatern wurde, ging dies auf eine neue Gruppe zurück, die sich selbst ins Rampenlicht stellte, nämlich die sogenannte postmigrantische Generation, also die Kinder und Enkel von Immigrant*innen, die selbst nie migriert sind, aber immer noch als Fremde wahrgenommen werden. Der Wunsch, ihren Erzählungen im öffentlichen Raum mehr Sichtbarkeit zu verschaffen und damit den Blick für alternative Vorstellungen von Identitäten und Zugehörigkeiten zu öffnen, stand am Anfang des postmigrantischen Theaters, wie Shermin Langhoff es nannte (Sharifi 2011). Inzwischen allerdings beschreibt der Begriff »postmigrantisch« nicht mehr Individuen, sondern Gesellschaften, die durch eine lange Geschichte der Immigration geprägt sind, in denen »Migration« aber umstritten ist und deswegen Immigrant*innen und ihre Nachkommen weiterhin von Ausgrenzung, Diskriminierung und Rassismus betroffen sind (Petersen, Schramm und Wiegand 2019). Damit geht ein entscheidender Blickwechsel einher: Nun müssen nicht mehr die Kinder und Enkel von Immigrant*innen um ihr Recht auf Zugehörigkeit kämpfen, vielmehr sind es kulturelle Institutionen wie Theater und Museen, die zunehmend in Erklärungsnot geraten. Wenn an diesen Orten die Nation imaginiert und kritisch diskutiert wird, wie Nadine Holdsworth (2014) für das Theater argumentiert, wie kann es dann sein, dass die postmigrantische Realität, die als eine der zentralen Herausforderungen der Gegenwart zu betrachten ist, in diesen kulturellen Institutionen kaum abgebildet, geschweige denn imaginiert wird? Wäre nicht genau das gegenwärtig die Aufgabe von Theatern und Museen?

Betrachtet man die Daten, die im KultMIX-Projekt gesammelt wurden, dann fällt auf, dass vielen der relevanten Akteur*innen diese Realität nicht wirklich bewusst zu sein scheint. Sie operieren immer noch mit Fremdzuschreibungen, wenn es um Migration geht, sprechen von »Interkulturalität« in einem Atemzug mit »Internationalität« oder verbinden Migration vor allem mit Mehrsprachigkeit (siehe den Theaterbeitrag von Jens Schneider).

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sie ziehen also weiterhin klare Grenzen zwischen Migrant*innen und Nicht-Migrant*innen und bemerken nicht, dass genau das das zentrale Problem ist. Diese Grenzziehungen beruhen auf und bestätigen Vorstellungen von ethnisch und linguistisch homogenen Nationen, wie sie im 19. Jahrhundert erfunden wurden. Theater waren an diesem Erfindungsprozess zentral beteiligt (Sievers 2017b, 69–71). Um diese Vorstellungen zu überwinden, gilt es, sich dieser Geschichte zu stellen und darüber zu reflektieren, welche Grenzen damit in die Institutionen einzogen wurden. Und das betrifft nicht nur den Nationalismus, sondern auch den Eurozentrismus sowie den Kolonialismus und den damit einhergehenden Rassismus. Es sind also hauptsächlich diejenigen, die *keinen* Migrationshintergrund haben, die sich verändern müssen, um in der postmigrantischen Gesellschaft anzukommen (vgl. die Beiträge von Deniz Elbir und Görmar/Lampert/Pattathu).

Natürlich bewegt sich diesbezüglich etwas, wie die Ergebnisse des KultMIX-Projektes belegen. Das gilt zum Beispiel für die Auseinandersetzung mit der deutschen Bühnensprache an der Theaterakademie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (vgl. das Interview mit Gina Călinoiu und den Theaterbeitrag von Jens Schneider). Gerade die deutsche Bühnensprache, die im Zuge des Nationalisierungsprozesses erfunden wurde, ist ein zentrales Merkmal von Ausgrenzungsprozessen (Sievers 2017b, 70). Akzente auf der Bühne zu akzeptieren, wie es von Leitungsmitgliedern der Akademie vorgeschlagen wird, ist von daher sicher ein wichtiger Schritt für viele Menschen, die nicht in Deutschland aufgewachsen und zur Schule gegangen sind und denen es schwerfällt, Deutsch akzentfrei zu sprechen. Diese Menschen sind nicht nur damit konfrontiert, dass ihnen in Deutschland Zugehörigkeit und Teilhabe abgesprochen wird. Sie werden zudem oft als unwissend wahrgenommen. So berichtet der Autor Dimitré Dinev in einem Interview: »Der Akzent führt dazu, dass sie gebrochen mit mir Deutsch reden und mir die üblichen Fragen stellen, woher ich komme und so. Dann kann ich ihnen sagen, dass ich ein deutschsprachiger Autor bin und meine Werke in der Schule gelehrt werden. Damit räche ich mich ein bisschen für all die Beleidigungen, die ich hinnehmen musste nur aufgrund so einer Lappalie« (Sievers 2017a, 56).

Doch sprachliche Grenzziehungen sind nicht nur eine Frage des Akzents. Auch wenn Menschen eine Sprache perfekt beherrschen, kommt es vor, dass ihnen genau das abgesprochen wird, weil sie aufgrund ihres Aussehens und/oder Namens als Nicht-Muttersprachler*innen wahrgenommen werden und deswegen per se angenommen wird, dass sie die Sprache nicht beherrschen können:

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Linguistic competence […] is often determined by more than just the ability to use a language; linguistic competence depends on the ability to prove cultural legitimacy, whether one is a well-known writer or the average immigrant.« (Smith 2015, 326)

Diese Form der sprachlichen Ausgrenzung hat in Deutschland eine lange Geschichte. Sie betraf neben Immigrant*innen und ihren Nachkommen lange auch Juden und Jüdinnen (Kremer 2007). Heute betrifft diese primär Menschen, die in Deutschland geboren und sozialisiert wurden, aber z.B. als türkisch bzw. muslimisch gelesen werden. Ihre Ausgrenzung wird in den von den Kulturinstitutionen angedachten Veränderungen nach wie vor weitgehend übersehen, diese Grenzziehungen innerhalb der deutschen Gesellschaft werden also in den Kulturinstitutionen noch nicht genügend reflektiert. Dass das Junge Schauspiel Hamburg eine Theaterfassung von Fatma Aydemirs Roman *Ellbogen*, der genau diese Grenzziehungen zum Thema macht, in sein Repertoire aufnimmt, ist von daher ein gutes Zeichen. Dass sie für die Hauptrolle dann aber keine Schauspielerin wählten, die aus einer Familie mit türkischer Migrationsgeschichte stammt, ist eine verpasste Chance (vgl. den Theaterbeitrag von Jens Schneider).

Anders als die Grenzziehungen innerhalb der deutschen Gesellschaft erhielt der »Sommer der Migration« 2015 enorme Aufmerksamkeit auf den deutschen Bühnen. Viele der Theater unterstützten Geflüchtete, entwickelten mit ihnen Theaterstücke und machten in weiteren Stücken die zunehmende politische Mobilisierung gegen die Geflüchteten zum Thema (vgl. Totah und Khoury 2018). Diese Arbeit darf einerseits nicht unterschätzt werden: Es ging den Theatern darum, die Stimmen der Geflüchteten in die mediale, politische und öffentliche Auseinandersetzung über Migration einzubringen. Damit positionierten sich auch die Theater selbst deutlich gegen Rassismus und Ausgrenzung. Andererseits hatten solche Produktionen zur Folge, dass geflüchtete Künstler*innen in der Kunst häufig nur noch als Geflüchtete wahrgenommen wurden (Parzer 2021). Allerdings stellt sich auch die Frage, ob sie überhaupt Aufmerksamkeit erhalten hätten, wenn nicht als Geflüchtete? Die rechtspopulistische Vereinnahmung der Themen Migration und Flucht mag uns heute vielleicht das Gefühl geben, es wäre besser gewesen, es hätte nie eine politische Auseinandersetzung über diese Themen stattgefunden (vgl. den Beitrag von Greschke/Schmitz). Doch Ausgrenzung und Rassismus existierten auch ohne diese politischen Debatten, konnten jedoch von den Betroffenen kaum thematisiert werden, weil es so gut wie kein Bewusstsein dafür gab.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dieses Unwissen zu überwinden, war also ein entscheidender Schritt gegen die Ausgrenzung von Immigrant*innen und Geflüchteten (Sievers 2022).

Dennoch ist insgesamt nicht von der Hand zu weisen, dass es den kulturellen Institutionen leichter fällt, sich gegen Ausgrenzung von Geflüchteten einzusetzen, als sich die eigenen Privilegien und die damit einhergehenden Grenzziehungen einzugestehen. Ob die Veränderungen, die in diesem Buch beschrieben werden, letztendlich zu einer solchen umfassenden Auseinandersetzung führen, lässt sich nicht absehen, denn Rückschritte sind immer möglich. Das zeigt nicht nur das Beispiel Özdamar.

Literatur

Boran, Erol M. (2023): *Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabaretts: Vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961–2004)*. Bielefeld: transcript.

Holdsworth, Nadine (2014): Introduction. In Nadine Holdsworth (Hg.), *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation*. New York, London: Routledge, 1–16.

Jurkiewicz, Johanna und Schneider, Jens (2024): On continuities. Migration and institutional (non-)change. In Wiebke Sievers (Hg.): *Cultural Change in Post-Migrant Societies: Re-imagining communities through arts and cultural activities*. Chams: Springer, 77–95.

Kremer, Arndt (2007): *Deutsche Juden – deutsche Sprache: Jüdische und judenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893–1933*. Berlin: de Gruyter.

Özdamar, Emine Sevgi (1990): *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch.

Özdamar, Emine Sevgi (1998): *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Özdamar, Emine Sevgi (2003): *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Özdamar, Emine Sevgi (2021): *Ein von Schatten begrenzter Raum*. Berlin: Suhrkamp.

Parzer, Michael (2021): Von der Kunst nach der Flucht: Geflüchtete Kulturschaffende aus Syrien in Österreich. In Wiebke Sievers, Rainer Bauböck und Christoph Reinprecht (Hg.), *Flucht und Asyl: Intenationale und österreichische Perspektiven*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 223–235.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Petersen, Anne Ring, Schramm, Moritz und Wiegand, Frauke (2019): Academic Reception. In Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund, Anne Ring Petersen, Mirjam Gebauer, Hans Christian Post, Sabrina Vitting-Seerup und Frauke Wiegand (Hg.): *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. New York: Routledge, 11–24.

Sharifi, Azadeh (2011): Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. In Wolfgang Schneider (Hg.), *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Praxis*. Bielefeld: transcript, 35–45.

Sievers, Wiebke (2008): Writing Politics: The Emergence of Immigrant Writing in West Germany and Austria. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34 (8), 1217–1235.

Sievers, Wiebke (2016): Turkish Migrant Writers in Europe: Mehmed Uzun in Sweden and Aras Ören in West Germany. *European Review*, 24 (3), 440–450.

Sievers, Wiebke (2017a): Dimitré Dinev: »Die Möglichkeit unsterblich zu sein, ist sicher ein Anreiz zum Schreiben«. In Wiebke Sievers, Holger Englerth und Silke Schwaiger (Hg.): *»Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern«: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern*. Wien: edition exil, 35–57.

Sievers, Wiebke (2017b): Mainstage theatre and immigration: The long history of exclusion and recent attempts at diversification in Berlin and Vienna. *Crossings: Journal of Migration & Culture*, 8 (1), 67–83.

Sievers, Wiebke (2022): »Silence is golden«: Vladimir Vertlib's literary explorations of silence in migration. *Migration Studies*, 9 (4), 1857–1862.

Smith, Maya Angela (2015): Who is a legitimate French speaker? The Senegalese in Paris and the crossing of linguistic and social borders. *French Cultural Studies*, 26 (3), 317–329.

Stewart, Lizzie (2013): Countermemory and the (Turkish-)German Theatrical Archive: Reading the Documentary Remains of Emine Sevgi Özdamar's »Karagöz in Alamania« (1986): *Transit: A Journal of Travel, Migration and Multiculturalism in the German-speaking World*, 8 (2), 1–22.

Totah, Ruba und Khoury, Krystel (2018): Theater against Borders: »Miunikh–Damaskus« – A Case Study in Solidarity. *Arts*, 7 (4), 90.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Autor:innen

BORA AKŞEN ist Kurator für Medien am Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und betreut dort ebenfalls das Stadtlabor und Outreach-Projekte. Er ist zudem stellvertretender Sprecher des Arbeitskreises Migration im Deutschen Museumsbund. Seine Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Migrationsgeschichte, interkulturelle Bildung und Digitalisierung.

ATTILA BIHARI wurde in Karl-Marx-Stadt geboren. Im Studium der Uralischen Sprachen und Kulturen in Hamburg setzte er sich schwerpunktmäßig mit Minderheitenrechten und -identitäten auseinander. Nach dem Abschluss war er zwei Jahre als Assistent der Geschäftsführung in einem gastronomischen Betrieb in Hamburg tätig, wodurch er Erfahrungen in der Arbeit in diversen Teams sowie den Herausforderungen behördlicher Diskriminierung von Menschen mit nichteuropäischen Staatsangehörigkeiten sammeln konnte. Von 2018 bis 2023 war er Diversitätsbeauftragter im 360°-Projekt »Change the smac« am Staatlichen Museum für Archäologie Chemnitz. Seither arbeitet er im Integrations- und Stadtteilprojekt »Stadtteilpiloten« der Neuen Arbeit Chemnitz. Im Ehrenamt ist er seit 2022 im Vorstand des ASA-FF e. V., welcher globales Lernen und demokratische Bildung fördert, sowie in der Organisationsgruppe des vielfaltssensiblen Fußballprojektes #Heimspiel.

GINA CĂLINOIU ist Schauspielerin und Regisseurin. Von 1997 bis 2001 studierte sie Schauspiel in Bukarest und Craiova und war dort bis 2016 festes Ensemblemitglied. 2009 schloss sie zudem an der Theaterhochschule in Bukarest eine Promotion über den polnischen Theatermacher Jerzy Grotowski ab. Nach zwei französischen Produktionen kam sie für das Projekt GYPSIES der werk-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gruppe2 an das Staatstheater Braunschweig. Seit der Spielzeit 2017/18 ist sie Mitglied im Ensemble des Staatsschauspiels Dresden.

DENIZ ELBIR ist Beauftragter für Diversität, Integration und Antirassismus der Stadt Neuss. Zuvor war er als Referent für Interkultur im städtischen Kulturamt tätig. Der studierte Germanist und Medienwissenschaftler arbeitete im Grimme-Institut in Marl und in der digitalen Kommunikation bei der Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Der gebürtige Neusser ist Autor und Leiter des Neusser Kulturprojekts »Neue Deutsche Stadtgesellschaft« sowie Mitglied in vielen Beiräten und Netzwerken zum Thema »kulturelle Integration«. Bundesweit begleitet und berät er Kulturinstitutionen und Migrantenorganisationen zu Fragen von Change-Prozessen, diversitätssensibler Öffnung sowie Teilhabemöglichkeiten marginalisierter Communities.

FARINA GÖRMAR ist Interkulturelle Promotorin für die Region Stuttgart im Landesprogramm Baden-Württemberg bei Afrokids International e.V., einem Verein, der bis dato in 38 Nationen Projekte in den Bereichen Entwicklungspolitik, rassismuskritische Bildung, Friedenssicherung, Fluchtursachenbekämpfung und Themen der Agenda 2030 durchgeführt hat. Zudem ist sie Familien- und Sozialtherapeutin und Antidiskriminierungsberaterin. Um koloniale Kontinuitäten zu überwinden, sind ihr die interkulturelle Öffnung von Museen sowie die Implementierung einer gemeinsamen Erinnerungskultur, welche die Perspektiven, Anliegen und Expertisen von Menschen des Globalen Südens inkludiert, wichtige Meilensteine, zu denen sie beitragen möchte.

RIKKE GRAM war von 2019 bis 2021 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)« am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) an der Universität Osnabrück tätig. In diesem Rahmen war sie Co-Kuratorin der im Beitrag beschriebenen Ausstellung »Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück«. Von 2015 bis 2018 studierte sie im Masterstudiengang Europäische Ethnologie und war Mitarbeiterin des Projekts »Making Differences« des Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage an der Humboldt-Universität zu Berlin.

HEIKE GRESCHKE ist seit 2023 Professorin für Mediensoziologie an der Universität Bielefeld. Zuvor war sie an der Technischen Universität Dresden Pro-

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fessorin für Soziologischen Kulturenvergleich und qualitative Sozialforschung sowie Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 1285 »Invektivität: Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung«. Von 2018–2019 leitete sie das Forschungsprojekt »Kunst und Kultur in der polarisierten Stadt« am Zentrum für Integrationsstudien der TU Dresden.

ANNA HAUT hat in Freiburg Neue und Neueste Geschichte studiert und wurde dort promoviert. Seit 2019 ist sie Wissenschaftliche Leiterin des Museums Friedland, dessen Gegenstand das Grenzdurchgangslager Friedland und Zwangsmigration nach Deutschland seit 1945 bis heute ist. Diese noch junge Institution aufzubauen und dabei Vergangenheit und Gegenwart, deutsche und internationale Geschichte zusammenzubringen, ist der Fokus ihrer Arbeit. Aktuell entwickelt sie eine zweite Dauerausstellung im Erweiterungsbau des Museums, deren Schwerpunkt auf der Zeit nach 2011 und dem Ankommen in Deutschland liegen wird. In diesem Kontext beschäftigt sie sich mit der wachsenden Bedeutung von Museen als Soziallabore und Plattformen für die Zivilgesellschaft, mit den Themen Partizipation und Diversity, Oral History und Zeitzeugenschaft.

LAURA IGELBRINK ist seit Oktober 2019 Museumslotsin für diversitätsorientierte Vermittlung im Museumsquartier in Osnabrück und zudem freiberuflich in der kulturellen und politischen Bildung tätig. Mit ihrem Studium der Sozialwissenschaften, Gender Studies (B.A.) und der Migrationsforschung (M.A.) liegt ihr Arbeitsschwerpunkt dabei auf Machtkritik und (Anti-)Diskriminierung. Als Museumlotsin war sie unter anderem Co-Kuratorin der im Beitrag beschriebenen Ausstellung »Un.eindeutig Zuhause – Diverse Stadtgeschichten in Osnabrück« (2021), des Künstlerbuchs »Ausblicke« mit Nasan Tur und Dr. Mechthild Achelwilm (2020) sowie der Publikation »*tool kit* – Werkzeuge für barrierearme Vermittlungsarbeit« zusammen mit Vincent Schier auf Einladung der Kunsthalle Osnabrück (2022).

JOANNA JURKIEWICZ ist Soziologin und Kunsthistorikerin. Sie war von 2018 bis 2021 im Projekt »Kulturproduktion in der Migrationsgesellschaft (KultMIX)« am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien der Universität Osnabrück als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Standort Sindelfingen tätig. Sie forscht aktuell zu historischen und gegenwärtigen Verschränkungen der Integrations- und Kulturarbeit. In ihrer Forschung greift

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sie auf Methoden und Perspektiven der Soziologie, der Bildwissenschaften sowie der Stadt- und Regionalforschung zurück.

ANNA LAMPERT arbeitet seit vielen Jahren in Kunst- und Fortbildungsprojekten, u.a. beim Forum der Kulturen Stuttgart e. V., dem Stuttgarter Dachverband der (post-)migrantischen Vereine und Initiativen, Migrant*innen(selbst-)organisationen und Vereinen, die in Stuttgart Arbeit gegen Rassismus und für Diversität machen. PowerSharing und diversitätsbewusste Organisationsentwicklung sind ihre Schwerpunkte. Sie ist New Work-Prozessbegleiterin, Diversity-Managerin und Anti-Bias-Trainerin. Ihre Erfahrungen und Know-how verbindet sie, um Menschen zu ermächtigen, ihre eigenen Visionen von Kunst und Kultur gleichberechtigt mit Vielen zu realisieren. Sie ist Teil des Schmetterlings-Kollektivs (www.schmetterlings.haus), dort ist das Publikum Kurator:in.

JOCHEN OLTMER ist Professor für Neueste Geschichte und Migrationsgeschichte sowie Mitglied des Vorstands des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück und des DFG-Sonderforschungsbereichs 1604 ›Produktion von Migration‹. Er arbeitet zu deutschen, europäischen und globalen Migrationsverhältnissen in Vergangenheit und Gegenwart. Buchpublikationen zuletzt u.a.: *Globale Migration. Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl. München 2017; *Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart*, 2. Aufl. Bonn 2020; *The Borders of the EU. European Integration, ›Schengen‹ and the Control of Migration*, Wiesbaden 2022; (Hg. u.a.), *Report Globale Flucht* 2024, Frankfurt a.M. 2024.

ANTONY PATTATHU ist Habilitand an der Abteilung für Ethnologie sowie Gründungsmitglied des Interdisciplinary Centre for Global South Studies der Universität Tübingen. Er habilitiert zum Thema transnationale Religion, Care-Migration und Gender zwischen Indien und Deutschland und forscht zu den Themenfeldern Dekolonisierung, Kolonialismus, (Anti-)Rassismus und Emotionen innerhalb der Wissenschaften und dem Bildungssektor. Seine Arbeiten in diesem Bereich zielen auf die enge Zusammenarbeit von Wissenschaft, Zivil- und Stadtgesellschaft ab.

RITA PANESAR ist gestaltorientierte und systemische Organisationsberaterin mit dem Schwerpunkt Diversity und internationales Bildungsmanagement. Als Tochter einer westfälischen Mutter und eines Vaters aus dem Punjab

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wuchs sie an der Rheingau-Riesling-Route auf. In ihrer Promotion über neue religiöse Bewegungen in der Weimarer Republik ging sie der Frage nach, wie religiöser Pluralismus in der Moderne ohne Totalitarismus funktionieren kann. Seit 2009 ist Rita Panesar bei der KWB e.V. tätig. Sie leitet das »Expertinnen-Netz. Mentoring für Frauen« und unterstützt Unternehmen, öffentliche Institutionen sowie Schulen in diversitätsbewussten und diskriminierungskritischen Öffnungsprozessen. Mit dem Anti-Bias-Ansatz hat sie gelernt, sich selbst besser zu verstehen, Schieflagen zu erkennen sowie Ungerechtigkeiten in ihrem persönlichen und beruflichen Umfeld herauszufordern.

ANDREAS POTT forscht und lehrt als Professor für Sozialgeographie an der Universität Osnabrück. Er ist Sprecher des 2024 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Universität Osnabrück eingerichteten Sonderforschungsbereichs 1604 ›Produktion von Migration‹, stellvertretender Direktor des Osnabrücker Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS), Leiter des Osnabrücker Instituts für Geographie und Ko-Direktor des Standing Committee ›Reflexivities in Migration Studies‹ im International Research Network IMISCOE. In seinen wissenschaftlichen Arbeiten widmet er sich der Untersuchung von Geographien der Migration sowie der Entwicklung einer reflexiven Theorie der gesellschaftlichen Produktion von Migration.

SILKE POTTHAST unterstützt seit 2011 als Business Coach, Supervisorin und Prozessentwicklerin Frauen in Führungspositionen bei der Persönlichkeitsentwicklung und Firmen bei der Umsetzung der Gleichstellung von Frauen. Den Anti-Bias-Ansatz hat sie durch ihre Kolleg*innen bei der KWB kennengelernt. Als systemisch ausgebildete Therapeutin entspricht der Ansatz in vielem ihrer Grundhaltung. Sie war sofort angetan von der intensiven, biografischen Herangehensweise, die erst einmal bei sich selbst anfängt und helfen kann, eigene Vorannahmen, Vorurteile und Diskriminierungsansätze aufzuklären. In ihrer Arbeit bewegt sie gerne vielschichtige und komplexe Themen, in denen mit Haltungen und Perspektivwechsel konstruktive Lösungen generiert werden. Als geübte Systemikerin hat sie dabei die wechselseitigen Dynamiken von und zwischen Menschen und ihren Umgebungen im Blick.

LUKAS SCHMITZ studierte Staatswissenschaften in Passau und Soziologie in Dresden und war als studentische Hilfskraft im Projekt »KUPOS – Kunst und

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kultur in der polarisierten Stadt« angestellt. Heute ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der TU Dresden tätig.

ANTONIE SCHMIZ ist Professorin für Humangeographie am Institut für Geographische Wissenschaften der Freien Universität Berlin. In ihrer Forschung setzt sie sich in feministischer und reflexiver Perspektive mit städtischen Politiken, Programmen und Konflikten im Themenfeld Migration auseinander. Sie ist assoziiertes Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück.

JENS SCHNEIDER ist Senior Researcher am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück und gehört zum Leitungsteam des SFB 1604 ›Produktion von Migration‹. Nach dem Studium der Ethnologie und Musikwissenschaft in Hamburg sowie der Linguistik und Ethnic Studies in Amsterdam promovierte er an der Universität Tübingen zum Thema Deutsche Identität im Berlin der Nachwendezeit. Er hat zu ethnischen und nationalen Identitäten in Brasilien und Chile geforscht und leitete das europäische Forschungsprojekt »The Integration of European Second Generation« (TIES) an der Universiteit van Amsterdam. Seine Themenschwerpunkte sind Identität, Bildung, sozialer Aufstieg, superdiverse Städte und Diversität in Kulturinstitutionen.

WIEBKE SIEVERS ist seit 2003 als Migrationsforscherin an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften tätig. Seit 2013 ist sie zudem Gastwissenschaftlerin und -dozentin am Lehrstuhl für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Exil und Migration der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. Zuvor lehrte sie bereits an der Universität Wien, der University of Nottingham und der Universität Düsseldorf. Sie ist Mitglied im Executive Board und Chair des Board of Directors des größten europäischen Forschungsnetzwerkes zu Migration IMISCOE. Sie leitet das IMISCOE Standing Committee Superdiversity, Migration and Cultural Change (DIVCULT) und ist Mitherausgeberin der Buchreihe »Migration & …«, die internationale Forschung zum Thema Migration für ein breites Publikum zugänglich machen soll. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören unter anderem die Literatursoziologie sowie Migration und Kultur in Österreich und im internationalen Vergleich.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

BRANKO ŠIMIĆ ist in Tuzla in Bosnien-Herzegowina geboren und aufgewachsen. Er studierte Schauspiel in Sarajevo und absolvierte ein Regiestudium in Hamburg. 2002 erhielt er den Hamburger Förderpreis für Theaterregie der Johannisloge »Zu den drei Rosen«. Seine Arbeiten waren in den letzten Jahren u.a. auf Kampnagel und am Thalia-Theater in Hamburg, bei den Wiener Festwochen, am Stadttheater Würzburg, am Theater Tuzla, am Staatsschauspiel Dresden und am Nationaltheater Sarajewo zu sehen. Auf Kampnagel kuratiert er seit 2014 das jährliche »Krass – Kultur-Crash-Festival«.

CHRISTINA STAUSBERG ist Hauptreferentin für Kultur beim Deutschen Städtetag. Sie hat Politikwissenschaften, Germanistik und Soziologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster studiert. Mehr als zehn Jahre war sie in unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern in der Kommunalverwaltung tätig. 2007 wechselte sie zu den kommunalen Spitzenverbänden. Dort war sie zunächst in der Sozial- und Arbeitsmarktpolitik tätig, bis sie 2017 in die Kulturpolitik wechselte.

VERENA WESTERMANN ist Leiterin der Abteilung Museen, Bibliotheken, Erinnerungskultur, Deichtorhallen, Planetarium bei der Behörde für Kultur und Medien Hamburg. Sie arbeitet seit mehr als drei Jahrzehnten an der Schnittstelle von Kultur, Verwaltung und Politik, davon die meiste Zeit in und für Museen. Seit 2011 war sie Leiterin des Referats für Museen der Hamburger Behörde für Kultur und Medien und in dieser Funktion zuständig für das Gründungsprojekt Deutsches Hafenmuseum sowie die Querschnittsaufgabe Dekolonisierung Hamburgs. Von 1999 bis 2011 leitete sie die Abteilungen Veranstaltungen sowie Bildung & Vermittlung am damaligen Museum für Völkerkunde (heute MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt).

MURAT YEGINER ist in der Türkei geboren und in München und Hamburg aufgewachsen. Er studierte Schauspiel in Hamburg und hat in mehr als 40 Bühnenjahren fast alle bedeutenden Theaterrollen gespielt, zum Beispiel Othello, Nathan der Weise, Dorfrichter Adam, Cyrano de Bergerac, zahlreiche Woody-Allen-Figuren und Arthur Millers Handlungsreisenden Willi Lohman. Am Hamburger Ohnsorg-Theater steht Murat Yeginer nicht nur auf der Bühne, er ist dort seit 2018 hauptberuflich als Oberspielleiter tätig. Seit Anfang der 1980er Jahre ist Yeginer auch als Bühnenautor und Regisseur tätig. Sein erfolgreichstes Stück am Ohnsorg-Theater ist die musikalische Komödie »Das

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Fräulein Wunder« über Hamburg in den ersten Nachkriegsjahren. Am Staatstheater Meiningen erhielt er für »Iphigenie auf Tauris« den Publikumspreis »Beste Regie«. Für seine Inszenierung »Hinter der Mauer ist das Glück« im Hamburger Theater KONTRASTE wurde er 2017 mit dem Rolf Mares Preis ausgezeichnet. Von 2008 bis 2015 war Murat Yeginer Schauspiel-Intendant am Theater Pforzheim.

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839464311 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -