

Kristina Volke (Hrsg.)

Intervention Kultur

Kristina Volke (Hrsg.)

Intervention Kultur

Von der Kraft kulturellen
Handelns



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2010

Alle Rechte vorbehalten

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2010

Lektorat: Frank Engelhardt

VS Verlag für Sozialwissenschaften ist eine Marke von Springer Fachmedien.
Springer Fachmedien ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.
www.vs-verlag.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg

Layout: Tableau GmbH, Berlin

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Ten Brink, Meppel

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in the Netherlands

ISBN 978-3-531-16934-7



10 VORWORT der Herausgeberin

14 VOM PROBLEMBEZIRK ZUM KUNSTQUARTIER. BERLIN-NEUKÖLLN UND DIE KULTURARBEIT. DOROTHEA KOLLAND, Kulturamtsleiterin von Neukölln, über den »Problembezirk« Berlins, in dem sich - traditionell Wohnbezirk der Arbeiterschicht und seit Jahrzehnten Hauptzuzugsgebiet von Migranten aus aller Welt - soziale Spannungen manifestieren, deren größte Gefahr in dauerhafter Exklusion großer Bevölkerungsteile besteht. Das Kulturamt verfolgt seit einigen Jahren ein entschiedenes Gegenprogramm. Anliegen der Arbeit dort ist, just jene Menschen zu erreichen, »die nicht auf der Sonnenseite des Lebens stehen und für die zentrale Kulturleuchttürme nicht so einfach zugänglich sind«.

32 VON KINDHEIT UND ALTER. Text-Bildstrecke mit Ausschnitten aus zwei Serien der Fotografin INES BORCHART, die mehrere Jahre in Berlin-Neukölln die dortigen Bewohner porträtierte und erprobte, was es bedeutet, Kunst und Alltag benachteiligter Stadtteile zu verbinden und dabei nicht Klischees zu produzieren, sondern auf Augenhöhe zu arbeiten.

42 BEGREIFEN, GESTALTEN, BEWEGEN - DIE KULTURHAUPTSTADT EUROPAS RUHR.2010. DIE KULTURHAUPTSTADTBEWERBUNG VON ESSEN UND DER EFFEKT AUF DIE GESAMTE REGION. OLIVER SCHEYTT, Geschäftsführer der RUHR.2010, und NICOLAJ BEIER, Redakteur für Kommunikation ebendort, über Visionen und Herausforderungen der RUHR.2010 - und damit über ein bisher beispielloses Kulturhauptstadtprogramm, das nicht weniger als den Anspruch erhebt, für den drittgrößten städtischen Ballungsraum Europas über Kultur neue Strukturen für regionale Identitätsbildung, für die Erschließung neuer Arbeitsformen und -märkte jenseits des traditionell verankerten Tagebaus und der Schwerindustrie, für soziale Inklusion einer heterogenen, multikulturell geprägten Bevölkerung zu schaffen.

58 ZURÜCK INS NIRGENDWO? GÖRLITZ [2010] UND DIE GESCHEITERTEN CHANCEN EINER KULTURHAUPTSTADTBEWERBUNG. MANUELA LÜCK, Kulturwissenschaftlerin, über die - fast erfolgreiche - Bewerbung der sächsischen Doppelstadt Görlitz/Zgorelec für den Titel der Kulturhauptstadt 2010, die einst weit gediehenen kulturellen Entwicklungsaussichten auf eine lebendige, kulturorientierte binationale Grenzstadt und die schnöde Abwicklung von Ideen und Akteuren nach der Wahl Essens.

68 SHAKESPEARE IM SCHWEINESTALL. VON DER EIGENWILLIGEN EROBERUNG KULTURELLER RÄUME IN DER LÄNDLICHEN PERIPHERIE OST-DEUTSCHLANDS. KRISTINA VOLKE über vier Orte in der ostdeutschen Provinz, ihre vielgestaltigen Krisen, das Fehlen adäquater politischer Antworten und die Bedeutung von Theaterprojekten, die – auf der Zusammenarbeit von Profis und Laien basierend, vor Ort entwickelt und in unterschiedlicher Weise partizipativ organisiert – viel mehr sind als »nur« Theater. Im Mittelpunkt stehen kulturelle Akteure, die die Krise als Herausforderung und kulturelles Handeln als beste, weil kreative Strategie ansehen, der Krise vor Ort etwas entgegensetzen.

78 SCHWÄRME IM SCHNEESTURM. DIE THEATERARBEITEN VON LUNATIKS PRODUKTION ALS PARTIZIPATIVE STADTPROJEKTE. JANETTE MICKAN, TOBIAS RAUSCH UND HEINER REMMERT, Mitglieder der Theatergruppe »lunatiks produktion«, über Theaterarbeiten als »partizipative Stadtprojekte« und die Chance, Theaterbühnen zur Bühne der Städte zu machen – also Räume zu schaffen, in denen urbane und soziale Konflikte verhandelt und damit zu einem Teil echter öffentlicher Kommunikation werden. Die Produktionen von lunatiks stehen damit beispielhaft für viele freie und städtische Theater in Deutschland, die durch zeitgenössische Strategien und eine neue Gerichtetheit dramaturgischer Prozesse nicht nur neue Texte, sondern auch neues Publikum gewinnen und damit mit den Mitteln des Theaters gesellschaftliche Relevanz erarbeiten.

88 DIE INSTITUTIONALISIERTE INTERVENTION. SOZIOKULTUR ZWISCHEN LEBENSWEISE, POLITISCHEM PROGRAMM UND FÖRDERTATBESTAND. CHRISTIANE ZILLER, kürzlich ausgeschiedene Geschäftsführerin des Bundesverbands soziokultureller Zentren (SKZ), über die originäre Bestimmung soziokultureller Zentren, kulturell zu intervenieren. SKZ sind seit ihrer »Erfindung« Orte, an denen soziale Inklusion über kulturelle Angebote qua Programm erprobt wird und kulturelle Bedürfnisse fern des bildungsbürgerlichen Kanons praktiziert. Lange vor Simon Rattle und der Kulturstiftung des Bundes wurde hier von Kunst und ihrer sozialen Wirkung gesprochen, von integrativen Potenzialen und der Kraft, die Kultur sozialen Defiziten entgegensetzen kann. Die meisten SKZ entstanden in dem Anspruch, Kunst zum Mit- oder Selbermachen zu etablieren. Heute sind die Kunst- und Organisationsformen der Zentren zum Mainstream des Kulturgeschehens und zu einer Selbstverständlichkeit kultureller Praxis in Deutschland geworden. Was bedeutet das für sie?

100 ARBEIT – WAS IST DAS? DER SELBSTFÖRDERFONDS IM »100.000 EURO JOB« UND DIE EROBERUNG EINES METADISKURSES DURCH KÜNSTLERISCHE PROJEKTE JUGENDLICHER. SEBASTIAN SOOTH, Projektmanager für Medien-, Web 2.0- und Kulturprojekte, über einen Selbstförderfonds für Jugendliche und ihre künstlerischen Statements zum Thema Arbeit: Die Kulturstiftung des Bundes hat das Programm »Arbeit in Zukunft« aufgelegt, um in einem wirtschaftlichen und sozialen Diskurs kulturell zu intervenieren. Im Initiativprojekt »100.000 EURO JOB« forderte sie Jugendliche dazu auf, Ideen für eigene künstlerisch-ästhetische Projekte einzureichen, die den Wandel der Arbeitsgesellschaft thematisieren und eine eigene Position in diesem Diskurs ermöglichen. Das Projekt »100.000 Euro Job« betitelt einen Selbstförderfonds, in dem Jugendliche für Jugendliche entscheiden, welche Vorhaben mit welchen Summen gefördert werden.

110 MEINE ERINNERUNG – UNSERE GESCHICHTE. MUSEALE ANGEBOTE UND PROJEKTE DEUTSCHER STIFTUNGEN, GESCHICHTSSCHREIBUNG ALS AKTIVEN PROZESS ZU GESTALTEN. HILMAR SACK, Historiker und einer der Köpfe der »Vergangenheitsagentur«, über geteilte Erinnerungen als Mittel zur Intervention in gesellschaftliche Debatten und eine Erinnerungskultur, die heute selbst Gegenstand der Intervention ist. Vorgestellt werden Programme wie der Geschichtswettbewerb der Körber-Stiftung und die Geschichtswerkstatt des Deutschen Historischen Museums als konkrete Ansätze, Geschichtsschreibung als aktiven und partizipativen Prozess zu gestalten. Gegenüber der gängigen Praxis hegemonialer Geschichtsschreibung ermöglichen sie neuen Akteuren, individuell zu intervenieren.

122 INTERVENIERENDE KONTEXTBEZOGENE KUNST – AUTONOM UND NÜTZLICH ZUGLEICH? EINE ABWÄGUNG AN EIGENEN BEISPIELEN. JUDITH SIEGMUND, bildende Künstlerin und Philosophin, über Möglichkeiten und Grenzen, mit (bildender) Kunst nachhaltig zu intervenieren. Die Autorin geht dabei davon aus, dass Kunstwerke absichtsvoll geschaffene Gegenstände und Situationen sind, die als Kommunikationsträger zwischen Produzenten und Rezipienten stehen – und damit geeignet, kommunikativ zu intervenieren. Sie reflektiert dabei das Wesen von Kunst-(werken) nicht als Träger von Wahrheit, sondern als Medium, dass trotz oder gerade durch Fremd- und Verschiedenheit zum Alltag Irritation und damit Kommunikation stiften kann. Ob und unter welchen Bedingungen daraus eine kulturelle Intervention wird, beschreibt sie am Beispiel eigener Arbeiten.

132 DEN RAUM NEU ORDNET. WIE KÜNSTLER NACH ALTERNATIVEN STRUKTUREN SUCHEM UND ÜBER KULTURELLE ARBEIT LOKALE IDENTITÄT STIFTEN WOLLEN. HERMANN VOESGEN, Leiter des Studiengangs Kulturarbeit der Fachhochschule Potsdam, über »Raumumordnung«, ein Netzwerk von Künstlern und Projektentwicklern in Brandenburg und angrenzenden Regionen, deren Projekte sich mit dem räumlichen, sozialen und kulturellen Kontext vor Ort auseinandersetzen. Der Fokus des Netzwerks liegt auf den ländlichen Räumen, deren Spielräume für kulturelles Engagement jenseits eingefahrener Denkmuster und Handlungsszenarien schafft. Das Ziel besteht darin, künstlerische Strategien zu entwickeln, die gesellschaftliche Verhältnisse und ästhetische Phänomene fokussieren, in sie eingreifen und damit neue Sichtweisen innerhalb bestehender Strukturen ermöglichen.

144 LEITSYSTEM ZUM NEUEN. Wie REINIGUNGSGESELLSCHAFT der Einladung eines Mecklenburgischen Dorfes folgte, Kunst zu machen - und dabei erfuhr, wie man unspezifische kulturelle Bedürfnisse und künstlerische Arbeitsweisen so vereint, dass dabei sowohl teilhabeorientierter Prozess als auch autonome Kunst entsteht. Text-Bildstrecke zu einem der neusten Projekte der Künstlergruppe aus Dresden.

154 DIE GRAFFITI CONNECTION - KREATIVE IM WANDLUNGSPROZESS. WIE EINE SUBKULTUR IN DER KREATIVWIRTSCHAFT AUFGEHT. CORNELIA DÜMCKE, Kulturökonomin und -managerin, über GRACO Berlin und den aktuellen »Hype« der Kultur- und Kreativwirtschaft, von der in fast allen Städten und Regionen Deutschlands kulturelle Interventionen vor allem im Sinne neuer Wege in eine Zukunft ohne die traditionellen Arbeitsformen erwartet werden. Wie viel Intervention ist bei dieser Überfrachtung aber möglich - und unter welchen Bedingungen? GRACO ist ein Beispiel, wie es funktionieren kann: Heute eine Berliner Fullservice Werbeagentur, die auf Positionierungsstrategien, Corporate Design, Guerilla Marketing und Werbekampagnen für Unternehmen spezialisiert ist, entstand GRACO aus einem von Jugendlichen selbst verwalteten Hiphop-Projekt.

163 FAZIT DER HERAUSGEBERIN: KULTUR UND ENTWICKLUNG. Von der Kraft kulturellen Handelns, ihrer Relativität und den Herausforderungen für Kulturpolitik (in vier Thesen).

176 Fotonachweise und Copyright



VORWORT DER HERAUSGEBERIN

Als ich vor etwa zehn Jahren an einem Buch über den Zusammenhang von Kultur und gesellschaftlicher Entwicklung speziell in Ostdeutschland arbeitete, waren die Verhältnisse für Kultur in Deutschland noch anders. Nicht grundlegend, weil schon »damals« als so genannte freiwillige Leistung dem Sparzwang der ärmer werdenden Kommunen ausgesetzt, aber immerhin stand noch die enthusiastische Selbstzuschreibung vom »Kulturstaat Deutschland« im Raum, die mit dem Einigungsvertrag erstmals in Verfassungsrang gehoben worden war. Zugleich war das erste Jahrzehnt nach der Wiedervereinigung die Zeit, in der Slogans wie »Kultur ist Lebensmittel« wenn nicht erfunden, so doch mit Verve wiederbelebt wurden, weil zahlreiche Theater, Orchester, Chöre, Museen und Kulturhäuser allen Adelungen zum Trotz mit anderen fusioniert, um einen Teil ihrer Ensembles gebracht, in vielen Fällen ganz geschlossen wurden. Erst im Osten

Deutschlands, das ungläubig darauf schaute, wie das, was gerade noch »kulturelle Substanz« genannt worden war (Oder war das nur ein Missverständnis?), dem prosaischen Gang der Geschichte zum Opfer fiel, dann zunehmend auch in den alten Bundesländern, weil auch hier vielerorts Verteilungskämpfe an die Stelle der fetten Jahre traten.

Die Tatsache, dass bisher erfolgreich praktizierte, auf Wachstum ausgerichtete Politikkonzepte angesichts ökonomischer Um- und Einbrüche immer weniger funktionierten, stellte vieles in Frage, auch die Verwendung von öffentlichen Geldern. Absurderweise erfuhr Kultur, die im konkreten »eingespart« wurde, im Allgemeinen Bedeutungszuwächse. Im gleichen Maße, wie den Ländern und Kommunen ihre bisher kraftvolle, in alle Richtungen identitätsbildende Eigenschaft als Standort für Produktion abhanden kam, gewann Kultur nicht nur als so genannter Standortvorteil an Bedeutung, sondern auch als Ersatz für die im Schwinden begriffenen alten Mechanismen von urbaner und regionaler Organisation, etwa, indem die monetären Kreisläufe über Kulturtourismus neu generiert werden sollten.

Kultur als Rettungsanker für postindustrielle Regionen, als Tourismusmagnet, als potenter Treibstoff für den Arbeits- und überhaupt den Markt, dessen Schauplätze sich sukzessive an andere Orte verlagern – Kultur erscheint in der Zusammenschau aller Zuschreibungen geradezu als eine Art Wunderarznei, die alle Krankheiten und Krisenerscheinungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu heilen in der Lage ist. Max Fuchs, Vorsitzender des Deutschen Kulturrates, versammelt in seinem Buch »Kulturpolitik«¹ einige der Quellen, in denen die »Leistungen« von Kultur für Gesellschaft aufgezählt werden. Francois Matarosso etwa, eine der großen Visionäre der britischen Kulturplanung und des Konzepts der »community arts«, nennt 50 soziale Auswirkungen von Kunstprojekten. Sie reichen von »1. Increase people's confidence and sense of self-worth« über »12. Develop community network and sociability« bis zu »50. Provide a unique and deep source of enjoyment.« Ebenfalls zitiert sind die Autoren Ebert, Gnad und Kunzmann², die zwölf Leistungen der Kultur wie an der Börse mit aufwärts strebenden Pfeilen versehen, darunter »Kultur stiftet Sinn und Orientierung für Menschen«, »Kultur fördert Urbanität« oder »Kultur ist selbst Wirtschaftspotenzial«.

Man muss kein neues Buch schreiben um festzustellen, dass all das stimmt. Jedenfalls so ungefähr, also generell gesprochen. Aber genau das ist auf Dauer das Problem. Denn so bildreich und prominent die Zuschreibungen an Kunst und Kultur auch sein mögen – in der Rede über »die« Kultur und »die« Kunst verbleibt ihr Wesen so im Nebulösen, dass jeder Künstler, jede Kunstinstitution entweder an den hohen Ansprüchen scheitern

muss oder im Umkehrschluss wirklich jeder und jedes das Gesagte für sich in Anspruch nehmen kann – so dass es sich im gleichen Atemzug nivelliert.

DIESES BUCH macht sich deshalb auf die Suche nach konkreten Antworten auf die Frage, wozu Kultur in der Lage ist, oder anders gesagt, worin die Kraft kulturellen Handelns besteht. Um dabei den allgemein bekannten, bis zur Bedeutungslosigkeit wiederholten Zuschreibungen zu entkommen, habe ich die Matrix der »kulturellen Intervention« gewählt – ein Begriff, der das absichtsvolle, geplante, auf konkrete Fragen und Rezipienten ausgerichtete kulturelle Handeln beschreiben und das Nebulöse an den Kräften der Kultur zugunsten konkreter Berichte auflösen soll. Kulturelle Interventionen sind nur ein Teil des Spektrums, in dem die Wirkungsmächte von Kunst und Kultur beschrieben werden können, aber ein erkenntnisreicher, denn er forciert die Fragestellung, welche Rolle die Kultur (und damit auch die Künste) in unserer Gesellschaft spielen bzw. spielen könnten. Gemeint ist das zielgerichtete Reagieren auf ein gesellschaftliches Problem oder die Einmischung in Angelegenheiten, die nicht primär kulturell sind. Der Begriff ermöglicht zudem die Unterscheidung zum bloßen Angebot, das annehmen kann wer will. Da dem Interventionsbegriff auch eine zeitliche Dimension innewohnt, kann man Interventionen auch als Impulse bezeichnen, die, und damit klingt bereits eine wichtige These zum Thema an, Prozesse in Gang setzen, um ein Problem zu lösen, nicht aber Problemlösung selbst sind.

Einen Teil der gesellschaftlichen Bereiche mit dringendem Handlungsbedarf greift diese Publikation auf und verfolgt an konkreten Beispielen die Kraft, die kulturellem Handeln innewohnt. Es geht um Kultur als Ressource neuer Identität für Städte und Regionen jenseits üblicher Marketingstrategien, um Theaterprojekte, die in Städten oder ländlichen Regionen verloren gegangene öffentliche Räume erobern und so etwas wie einen Diskurs unter Gleichen – und damit Teilhabe an Aushandlungsprozessen um Werte und deren Verlust – ermöglichen, um Projekte von Museen und Stiftungen, die Jugendlichen kulturelle Instrumente in die Hand geben, mit denen sie in Geschichts-, Erinnerungs- und anderen Diskursen, die normalerweise ohne sie geführt werden, selbst intervenieren können, um kulturelle Interventionen als Voraussetzung für erfolgreiche kulturwirtschaftliche Projekte u.v.a.m. Bei allen beschriebenen Beispielen geht es um die Möglichkeiten und Chancen, um die ästhetischen, inhaltlichen und kommunikativen Potenziale, die Kunst und Kultur haben bzw. durch sie entstehen. Und um ihre Grenzen, darum, was Kultur nicht kann. Oder nur unter bestimmten Umständen, Zeiträumen, mit bestimmten Akteuren – denn es geht eben nicht um pauschale Heilserwartungen, sondern um das konkrete Ausloten von Möglichkeiten.

Das Attribut »kulturell«, darauf sei noch einmal explizit hingewiesen, rekurriert auf den engeren, auf Kunst orientierten Kulturbegriff, schließt aber eben ausdrücklich die Vermittlung von Kunst durch Institutionen wie Museen, Theater, Vereine und die Prozesse darum herum ein, öffnet andererseits das Feld für Laien und Semiprofessionelle und für Formate, in denen es nicht zuerst um Kunstproduktion, sondern um Zugang und Rezeption geht.

Die Publikation versteht sich als Arbeitsbuch, das in aller Vorläufigkeit einen Einblick in das Thema und dessen Varianten, Thesen und Ansätze für Kulturpolitik ermöglichen soll. Dass die Beispiele nur einen Teil des Feldes beleuchten, ist unter anderem der knappen Zeit geschuldet, in der dieses Buch entstand. Vieles wartet darauf, in einer zweiten Auflage hinzu zu kommen. Da in den meisten Fällen laufende Projekte beschrieben werden, deren tatsächlicher Effekt nur vorläufig benannt werden kann, geht es darum, Themen und damit Denk- und Handlungsfelder zu öffnen, Ideen und Hintergründe, Chancen und Gefahren für Projekte darzustellen, Thesen zu wagen und Fragen aufzuwerfen.

Ich danke allen Autoren, die sich spontan und zusätzlich zu ihrer eigentlichen Arbeit darauf einließen, der Frage nach der Kraft kulturellen Handelns am eigenen Arbeits- oder Forschungsfeld nachzugehen. Wir wünschen uns – und dies ist nicht dahin gesagt – eine angeregte und kontroverse Debatte, die die Potenziale des Themas auslotet und erhellt.

Kristina Volke im Herbst 2009



Dr. Dorothea Kolland, geboren 1947 in Selb / Bayern, studierte Gesang, Musikwissenschaften, Soziologie und Italienisch in München, Florenz und Berlin. Promotion über die Jugendmusikbewegung. 1978 bis 1981 Bildungsreferentin bei der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung. Seit 1981 Leiterin des Kulturamtes Berlin-Neukölln, seit 2000 Leiterin des Amtes für Kultur und Bibliotheken. Mitglied in Gremien und Beiräten, unter anderem im Rat für die Künste Berlin und im Hauptstadtkulturfonds, Vorstandmitglied der Kulturpolitischen Gesellschaft, Expertin des Europarates. Publikationen zu musik-, kultur- und regionalgeschichtlichen Themen, Jugendkultur, Stadtentwicklung und zahlreiche Aufsätze zu kulturpolitischen Themen, insbesondere zu Interkultur, Social Inclusion, Stadtteilkulturentwicklung. Lehraufträge.

VOM PROBLEMBEZIRK ZUM KUNSTQUARTIER. BERLIN-NEUKÖLLN UND DIE KULTURARBEIT.

VON DOROTHEA KOLLAND

»Die große Aufgabe der Kultur ist es,
die Gesellschaft ständig zu konfrontieren
mit anderen Möglichkeiten.«
(Robert Jungk)

Vor einigen Jahren produzierte die »Neuköllner Oper« das Musical »Das Wunder von Neukölln«, das zu einem Hit wurde. Manche Beobachter nennen das, was in der Kulturlandschaft dieses sonst eher durch Negativ-Schlagzeilen bekannten Berliner Bezirks geschieht, gleichfalls ein Wunder. Dem ist zu widersprechen. Wunder kommen einfach, sie können nicht produziert werden. Hinter der Entwicklung der Neuköllner Kultur aber, die andere Wege geht als die »Hauptstadtkultur«, steht langfristige, kluge, solidarische und kreative Arbeit vieler Beteiligter.

DAS ARBEITSFELD

Neukölln hat 315.000 Einwohner und war der südöstlichste Bezirk West-Berlins, im Osten und Süden begrenzt durch die Mauer. Heute zählt er zu den ärmsten Regionen Berlins (die sich übrigens allesamt im Westteil befinden). Als sozialer Brennpunkt hat er deutschlandweit Berühmtheit errungen. Auf einem Zwölftel der Fläche – im Norden, begrenzt durch den S-Bahn-Ring – lebt in Mietshäusern, erbaut um ca. 1900, die Hälfte der Bevölkerung. Viele dieser Nord-Neuköllner sind nach bundesdeutschen Maßstäben arm, die Arbeitslosigkeit ist sehr hoch, sie sind zu ca. 60 Prozent aus vieler – zirka 165 – Herren Länder zugezogen. Sie sind mehrheitlich jung, an vielen Schulen sprechen 90 bis 95 Prozent der Kinder nicht Deutsch als Muttersprache. Im Süden, auf den restlichen elf Zwölfteln Fläche, lebt es sich auf viel Raum in vielen kleinteiligen Siedlungen recht gut und überwiegend durchaus wohlhabend, unterbrochen nur durch die Skyline der Gropiusstadt. Nicht nur ihre Architektur unterscheidet sie von ihrer Umgebung, ihre

Bewohner sind eher arm und alt. Nirgendwo lügt der Durchschnitt wahrscheinlich mehr als in Neukölln.

Die Sozialstruktur des einst traditionell roten Bezirks, der sich ab 1880 explosiv aus mehreren Dörfern (mit dem Kern des alten Rixdorf) entwickelte (innerhalb von 25 Jahren von 6000 auf 250.000 Einwohner) hat sich vom Arbeiterwohnquartier mangels Industriearbeitsplätzen in Berlin zu einer Melange von Prekariat aller Art und (Klein-)Bürgertum verändert. Bürgerliche »Stützen der Gesellschaft« sind nur rudimentär aufzuspüren, und wenn, dann fast nur im wohlhabenden Süden. Stolz auf wichtige, vor allem in den 20er Jahren geschaffene Errungenschaften ist zu spüren, z.B. in der Bildungspolitik (Reformschulbewegung!) und im Städtebau (Hufeisensiedlung). (Partei-)Politische Strukturen der Vergangenheit sind zwar formal die regional nach wie vor bestimmenden, sind aber mittlerweile von einer Vielzahl sehr heterogener Gemeinwesenstrukturen auf bürgerschaftlicher, nachbarschaftlicher oder ethnischer Ebene im Begriff überholt zu werden. Sie spiegeln sich aber nicht in der Bezirkspolitik wider. Die Strukturen der »Sozialen Stadt« mit ihren »Quartiersmanagements« bestimmen Neukölln-Nord bis auf winzige weiße Fleckchen zur Gänze.

DIE KULTURLANDSCHAFT NEUKÖLLN

Einst berühmt als Eldorado der Schwoof-Kultur, verewigt durch den Schlager »In Rixdorf is' Musike«, war sie lange geprägt durch zwei Kultur-Betriebssysteme, ein kleines kleinbürgerliches und ein riesiges der Arbeiterkultur, das jedoch von den Nationalsozialisten fast zerstört und vom Kalten Krieg endgültig ausgelöscht wurde. Sehr lange, bis in die 80er Jahre hinein, galt Neukölln als kulturelle Brache, in kulturinstitutioneller wie in kreativer Hinsicht. Es gab weder identifizierbare Orte (bis auf ein verschlafenes Heimatmuseum) noch Künstler, die es wagten, als Neuköllner zu gelten. Der Nachbarbezirk Kreuzberg war fern wie ein anderer Planet.

Heute ist die Situation gänzlich anders: Zwar zeigt das Land Berlin immer noch demonstrativ Desinteresse und ist mit keiner einzigen Kulturinstitution präsent. Es gibt aber mittlerweile wunderschöne Theater- und Tanzhäuser, zu denen alte Ballhäuser umfunktioniert wurden, darunter die renommierte »Neuköllner Oper«, die freudig mit dem schier unvereinbar scheinenden Gegensatz von »Oper« und »Neukölln« in ihrem Namen spielt, den Saalbau Neukölln, seit kurzem bespielt durch den »Heimathafen«, das Puppentheatermuseum, den Comenius-Garten, die bezirkseigenen sehenswerten Galerien im Körnerpark und im Saalbau, das Europa-Museumspreisgekrönte Museum Neukölln, die soziokulturellen Zentren »Gemeinschaftshaus in der Gropiusstadt« und »Alte Dorfschule Rudow«.

KÜNSTLER ALLER SPARTEN
STELLEN SICH AUS EIGENER
MOTIVATION DER
HERAUSFORDERUNG, AUS
EINER DER KUNST GEWEIHTEN
PRODUKTIONSSTÄTTE IN DEN
ÖFFENTLICHEN RAUM ZU
GEHEN ODER DIE MENSCHEN,
DIE DIESEN AUSMACHEN, IN
IHRE ARBEIT HEREINZUHOLEN.

Und es gibt seit wenigen Jahren eine überbordende freie Szene von Künstlern und Künstler-selbsthilfeinitiativen. Sie wird für alle sichtbar und greifbar während des seit 1998 stattfindenden Kunst- und Kulturfestivals »48 Stunden Neukölln«, inzwischen das größte Kunstfest Berlins (und sicher auch sein finanziell ärmstes, denn es wird präsentiert von den Künstlern und ihren Netzwerken selbst). Die »48 Stunden Neukölln« wurden zum Signal und Symbol des Aufbruchs der Neuköllner Kulturlandschaft: In den letzten Jahren hat sich vor allem die Struktur der Kulturproduzenten sehr stark verändert.

Sehr viele Künstler aus allen Kunstsparten haben ihren Wohn- und/oder Arbeitsplatz in Neukölln aufgeschlagen und bestimmen zunehmend das kulturelle und soziale Leben. Die meisten der Künstler sind jung, arm und sehr mobil, auch hinsichtlich der Stadt und dem Land, in dem sie gerade leben. Mit ihnen kommen Studenten, junge Akademiker, aber auch neugierige, Urbanität schätzende »Neuberliner«, (West-)Berliner »Aborigines« scheuen den Bezirk nach wie vor, beladen mit Vorurteilen.

Befragt nach der Motivation, nach Neukölln zu ziehen, sind die Antworten vielfältig. Sie reichen von preiswerten Mieten für adäquate Räume, produktiven Netzwerken und Nachbarschaften der Künstler und Kreativen, guter Unterstützung ihrer Präsentationsmöglichkeiten, guten Förderstrukturen (wenn auch zu wenig) und kompetenter Beratung, Internationalität der Quartiere, »bunte« Bevölkerung, umfassende Infrastruktur für das Lebensnotwendige (aus aller Welt ...), bis zu wenig Fremdenfeindlichkeit, Toleranz gegenüber anderen Lebensweisen, Normalität des Lebens, wenig Schickeria, mittlerweile guter Infrastruktur für Freizeit und Kommunikation (Kneipen & Cafés). Es sind eben nicht nur die billigen Mieten, die Neukölln reizvoll machen, sondern die harte, offene, unangepasste, bunte, alltägliche Atmosphäre. Und es sind deshalb nicht nur die »armen Poeten«, die Neukölln anzieht, sondern auch international erfahrene und erfolgreiche Künstler, die diese Arbeitsumgebung schätzen.

Auffällig ist eine wachsende Bereitschaft, sich auch in dem Quartier, in dem sie leben, sozial und/oder künstlerisch zu betätigen – sei es, dass sie sich an Nachbarschaftsprojekten aktiv beteiligen, in Quartiersbeiräten mitarbeiten oder Angebote entwickeln oft in Form von Partizipationsprojekten mit Kindern und Jugendlichen. Zunehmend mehr Künstler aller Sparten stellen sich aus eigener Motivation der Herausforderung,

aus einer der Kunst geweihten Produktionsstätte in den öffentlichen Raum zu gehen oder die Menschen, die diesen ausmachen, in ihre Arbeit hereinzuholen, und zwar nicht oder nicht nur, um auch andere Geldquellen zu nutzen, sondern weil sie es für die Entwicklung ihrer eigenen künstlerischen Arbeit für unabdingbar halten. Beispielhaft, und im wahrsten Worte »best praxis« schaffend, war dafür die »Poesiewerkstatt« der vor kurzem verstorbenen Autorin und Puppenspielerin Manuela Mechtel, die – eigeninitiativ und zunächst ohne öffentliche Unterstützung, sondern eher behindert durch Ordnungsamt und Polizei – auf Biertischen und Papiertischdecken die Sprachmächtigkeit der Nord-Neuköllner Migrantenkinder herausforderte. Es war bestürzend, mehr als alle Bildungstests erhellend und zugleich beeindruckend, wie diese Kinder schrieben, wie knallhart sie ihre Lebenserfahrung in welch unglaublicher Fäkalsprache niederschrieben, zu welch zarten, wunderschönen Bildern sie aber auch fähig waren. Hart gearbeitet wurde an den Tischen. Denn jedes Kind war der öffentlichen Kritik seiner Mit-Poeten ausgesetzt. Die *auditions* der Gruppe 47 dürften zahm dagegen gewesen sein.

DER NEUKÖLLNER REICHTUM

Ein großer Reichtum an kultureller Vielfalt hat sich in Neukölln zusammengeballt, nicht nur, aber in erster Linie mitgebracht von Menschen aus aller Welt unterschiedlichster ethnischer, kultureller, sozialer Prägung. Kulturelle Vielfalt, die Vielfältigkeit ebenso wie Verschiedenheit achtet und sichtbar macht, ist die Grundlage für kulturelle, künstlerische und gesellschaftliche Innovation.

DAS BESONDERE POTENZIAL DER KUNST ZU
AKTIVIEREN GEHÖRT ZU DEN KERNSTRATEGIEN
DER KULTURARBEIT IN NEUKÖLLN.

In Neukölln leben viele junge Menschen, die neugierig auf der Suche nach neuen zukunftssträchtigen Identitäten sind und mit lebenslang erworbener interkultureller Kompetenz

nach transkulturellen Perspektiven suchen. Damit sind sie Pfadfinder für die Zukunft des Einwanderungslandes Deutschland. Sie passen zu den traditionell in Neukölln lebenden »queren«, unangepassten Menschen, die *political correctness* oder Stromlinienförmigkeit des Alltagslebens nicht zulassen. Auf diesem Boden wuchs auch die bemerkenswerte Widerständigkeit der Neuköllner gegen den Nationalsozialismus.

Viele der nach Neukölln strömenden und hier arbeitenden Künstler bringen die Potenziale der Kunst ein: Kunst in ihren verschiedensten Ausformungen, Gattungen, Sprachen bietet gerade durch ihre Vielfalt von Ausdrucks- und Sprachmöglichkeiten die Chance,





Kommunikationsbrücken zu bauen – nicht um abzulenken oder zu harmonisieren, sondern um auf andere, vielfältige Art und Weise Wissen übereinander zu erwerben und zu vermitteln. Diese Chance schafft die andere Sprachfähigkeit von Kunst, ihre Fähigkeit, ungewohnte, unübliche Sichtweisen zu nutzen, zuzuspitzen, zu übertreiben und zu provozieren, auf andere Ebenen zu transferieren, komplexe Situationen zu dekonstruieren, künstliche Situationen zu schaffen, die spielerisch Problem- und Lösungsvarianten möglich machen, in andere, fremde, gegnerische Rollen zu schlüpfen, Empfindungen und Befunde zu formulieren, die zu verbalisieren zunächst oder gar nicht möglich ist. Nicht Kollateraleffekt, sondern von zentraler Bedeutung ist die die Möglichkeit des *social impact of the arts*, also der gesellschaftlichen und sozialen Wirkkräfte der Künste, der Menschen und soziale Gruppen selbstbewusster und ausdrucksfähiger machen kann, weil sie andere Ausdrucksformen als Worte und andere Kommunikationsformen angeboten finden, in denen sie sehr erfolgreich sein können.

Das besondere Potenzial der Kunst zu aktivieren gehört zu den Kernstrategien der Kulturarbeit in Neukölln. Dazu aber bedarf es vieler, die diese Strategie umsetzen. Sie sind dem Kulturamt und dessen Einrichtungen die wichtigsten Partner in der Realisierung von kulturpolitischen Konzeptionen und diese voranbringende Projekte – es könnten viel mehr sein, wenn die finanziellen Möglichkeiten ausreichend wären. Die wichtigsten Partner vor Ort sind die Künstler, die sich für die Kulturlandschaft ihres Gemeinwesens interessieren. Aber natürlich sind auch Impulse von außen notwendig und aktiv: Manchmal – das sind dann Sternstunden – kommen wunderbare ausfinanzierte Projekte nach Neukölln, die andere erdacht haben, im Wissen und in Kenntnis der Neuköllner Kultur- und Stadtlandschaft. Die, die nur, auf Skandalträchtigkeit hoffend, wie auf einen fremden Stern einfliegen, erledigen sich schnell selbst. Durch die mit offenen Augen und Fragen nach Neukölln Kommenden jedoch und mit ihnen hat sich vieles entwickelt, so mit den Kunstprojekten »Areale«, »Okkupation«, »Spacethinks« als jeweils temporäre Interventionen¹, »X Wohnungen« und »Scratch Neukölln« des Theaters HAU, die »Rollende Road Show« der Volksbühne. Kooperationen mit Hochschulen ermöglichten Projekte und Experimente, die nur so möglich waren: Viele Ausstellungsprojekte mit der Universität der Künste (Institut für Kunst im Kontext), die Berliner Erstaufführung des »Pollicino« von Hans Werner Henze mit Kindern aus der Gropiusstadt und Künstlern der Musikhochschule, Recherchearbeiten mit Partnern der Universitäten – von Stadtplanern bis zu den »Europäischen Ethnologen« und meinem eigenen »Nest«, den Musikwissenschaftlern.

Die Stärke der Neuköllner Kulturlandschaft beruht auf Vertrauen in starke Partnerschaften, wobei die Rolle des Kulturamtes die eines verlässlichen Rückgrates ist oder

zumindest sein sollte. Langfristige personelle Kontinuität hat Vertrauen geschaffen, das auch durch unerwartete finanzielle Einbrüche nicht gelitten, sondern eher gemeinsame subversive Phantasie mobilisiert hat. Im Bündnis mit einigen hervorragenden mutigen Kulturinstitutionen gibt es aber kein Ausruhen, sondern ein – manchmal sicher schwer auszuhaltendes – Drängen nach neuen Wegen und neuen Qualitäten. Dies sind die bereits erwähnte »Neuköllner Oper« und der »Comenius-Garten« mit seiner »Werkstatt des Wissens«, in der Wissenschaftler von Neuköllner Kindern denken lernen und diese zu kreativen Phantasien lockten und die damit eine neue Dimension kultureller Bildung aufzut, das »Kulturnetzwerk« entwickelt sich zum kreativen Projekte-Trust.

In Neukölln gelang es, Team- und Netzwerkfähigkeit der Kultur zu entwickeln, nicht zuletzt in Erkenntnis der alten Weisheit, dass man gemeinsam stärker ist. Sichtbar wird dieses Potenzial z.B. im »Interkulturellen Arbeitskreis«,

KULTURPRODUKTION UND -KOMMUNIKATION
HABEN SICH ALS LABOR FÜR NEUE
PRODUKTIONS- UND DISTRIBUTIONSFORMEN
WIE AUCH ALS WERKSTATT
FÜR STADTERNEUERUNG BEWIESEN.

dem Ausgangspunkt interkultureller Arbeit, im »Kulturnetzwerk Neukölln« und in der Bürgerstiftung Neukölln, beispielhaft für interkulturelle Vernetzung bürgerschaftlichen Handelns. Diese Initiativen sind bisher entweder in Berlin einmalig oder wurden von hier aus und zwar aus der Kulturarbeit heraus angestoßen. Vernetzung und Partnerschaft ist aber auch mit denen aufgebaut, die für die Rezipientenseite stehen. Mit Kulturvereinen, Kirchengemeinden, Initiativen, Migrantencommunities, Frauengruppen ist über lange Jahre eine gute Basis des Vertrauens entstanden, die insbesondere in der »Bürgerstiftung Neukölln«² eine mittlerweile deutlich sicht- und spürbare Wirkung zeitigt. Dieses Vertrauen entstand nicht über Versammlungen und Sonntagsreden, sondern über eine Vielzahl von gemeinsamen thematischen historischen oder regionalen Projekten, die ein haltbares Netz gemeinsamer Interessen gewoben haben.

Kunst- und Kulturproduktion und -kommunikation haben sich als Labor für neue Produktions- und Distributionsformen wie auch als Werkstatt für Stadterneuerung bewiesen, als soziale, regionale, gemeinwesenverändernde, kommunikative wie (kultur-) wirtschaftliche Innovation. Die Aktivierung dieses Potenzials eines anderen Denkens und Planens stößt nicht immer auf Begeisterung der Stadtentwickler, weil oft den Regeln ihrer Schulweisheit nicht folgt, die Ergebnisse werden aber durchaus neugierig wahrgenommen und schieben Neues an. Projekte wie »Gropiusstadt 2000«, »Areale Neukölln« oder die »Werkstatt für Veränderung« haben räumliche und soziale Stadt-

entwicklung angeschoben, Projekte wie »Tek-Stil«, »Lokale Helden«³ oder »Neukölln-Import«⁴ geben wichtige Impulse in die sich entwickelnde Kulturwirtschaft mit dem Neukölln-spezifischen Akzent der ethnischen Ökonomie und mischen Sanierungskonzepte für die multiethnische Magistrale, die Karl-Marx-Straße auf.

Eine gute Basis für all diese Entwicklungen ist die Tatsache, dass die Kommune Neukölln – zumindest ihren Norden und die alten Dorfkerne betreffend – sehr urban, lebendig und kommunikativ ist, in ihren Städtebau- wie in ihren Gemeinwesenstrukturen. Historisch relevante Gebäude, Straßen und Plätze haben eine Identität geschaffen, die sich nie hermetisch gebärdete, sondern Neuem aufgeschlossen war und – Altes modifizierend – integrierte. Diese Häuser, von denen inzwischen viele eine kulturelle Nutzung beherbergen, sind heute »Anchor-Buildings« für Erneuerungsstrategien.

NEUKÖLLNER FALLBEISPIELE

Schlaglichtartig sei von einigen – sehr unterschiedlichen – Projekten berichtet, die die Kraft kulturellen Handelns in Neukölln und die gewählten Strategien beleuchten können. Sie sind von unterschiedlichen Akteuren initiiert worden und sie stellen nur einen winzigen Ausschnitt aus dem Neuköllner Erfahrungsschatz dar.

DAS KULTURNETZWERK Vernetzung der Kultur war seit den 80er Jahren eine zentrale Strategie des Kulturamtes, vor allem durch gemeinsame, Vertrauen schaffende Projektrealisierungen. Eine neue qualitative Stufe der Vernetzung der Kultureinrichtungen wurde 1995 mit der Gründung des Kulturnetzwerk Neukölln erreicht. Als Reaktion auf Mittelkürzungen für Kultur auf den verschiedenen Ebenen des Landes, Bezirk wie Stadt, entstand auf einen Impuls des Kulturamts hin das »Kulturnetzwerk«, nicht zuletzt aufgrund von Erfahrungen im Umgang mit der wichtigen Ressource Arbeitskraft durch Beschäftigungsträger. Seitdem vernetzt der gemeinnützige Verein 44 kulturelle Einrichtungen, Kulturträger und Projekte im Bezirk und fungiert zugleich als Dienstleister für Projekte und Initiativen. Gemeinsam ist ihnen Wunsch und Anspruch, dass Kultur in Neukölln sichtbar und langfristig gesichert sein soll. Im basisdemokratischen und gleichberechtigten Miteinander ist dieser Zusammenschluss in der Berliner (und in der bundesweiten) Kulturlandschaft einzigartig.

Die Kulturlandschaft Neukölln gewann Kompetenz und Professionalität durch Vernetzung, heute ist sie – nach einem langen und nicht immer konfliktfreien Subsidiarisierungsprozess (es fiel der Bezirksregierung schwer, zu akzeptieren, dass das Kulturnetzwerk kein weisungsgebundenes Verwaltungssegment ist) – ein grundlegender Pfeiler demokratischer, innovativer, offener und doch schlagkräftiger Kulturstrukturen in Neukölln.

48 STUNDEN NEUKÖLLN Nichts hat die Wahrnehmung Neuköllns und sein kulturelles Selbstbewusstsein mehr verändert als die »48 Stunden Neukölln«. Erstmals 1999, als Trotzreaktion auf die ständige Diffamierung des Bezirks, präsentierte das Kulturnetzwerk das Kunst- und Kulturfestival »48 Stunden Neukölln«, es konnte 2009 seinen 11. Geburtstag feiern. Zu diesem kulturellen Highlight finden sich selbstbewusst mittlerweile über 1000 Kulturschaffende zusammen und präsentieren ihr Können, ihre Kreativität und ihre Professionalität – und dies mit minimalster öffentlicher Förderung. Nicht alles, was sich an diesen drei Tagen von Freitagabend bis Sonntagabend zeigt, ist museums- oder CD-reif, aber viele junge Künstler haben dies vor und lassen sich über die Schulter sehen, einige werden es sicher erreichen. Faszinierend – und das genießen die vielen Besucher des Festivals ebenso wie die Neuköllner – ist die freundliche, offene, lebendige Atmosphäre, die zum Schlendern und Entdecken einlädt. In immer wieder überraschenden räumlichen Situationen ermöglicht sie in leeren Läden, alten Brauereien, einem kaiserlich-preußischen Postamt mit 50er-Jahre-Innenarchitektur, in wunderschönen normalerweise verschlossene Hinterhöfen und -gärten, Kirchen, in Treppenhäusern, Parkdecks, Remisen und Schuppen, in Kleingartenkolonien, auf dem Bürgersteig, in alten Ballhäusern, in Kellern, auf Schiffen, Balkonen, in Parks, auf Friedhöfen und an Klingelbrettern einen Blick in ein großes Laboratorium für Kunst, auf ein Frühbeet für »urban culture« – und zugleich auf ein altes und zugleich sehr junges Stadtquartier, das nur wenige Nicht-Neuköllner kennen, weil sie durch Horrormeldungen und Diffamierungen abgeschreckt werden.

DAS PROJEKT RÉCUP Kunst steht im Zentrum der Neuköllner kulturpolitischen Strategien, ebenso wie Diversity-Konzepte, eingebunden in den gesellschaftlichen Kontext des Gemeinwesens. In dem Projekt »Récup« (2005) – hier als Beispiel für viele benannt – gelang es, aktuelle internationale Kunst, kulturpädagogische, kreative Arbeit und Kooperation mit einer Migrantengemeinschaft zu verknüpfen. Neukölln, die »Dritte Welt« Berlins, befragte die Erfahrung afrikanischer Künstler, die die »Art de la Récupération«, die Bekanntem und Gebrauchtem neue Inhalte und Formen gibt, betreiben. Zugleich sollte es ein Dialogangebot an die Afrikaner Berlins sein (von denen die meisten in Neukölln wohnen), die schwierige Lebensbedingungen und das geringste Sozialprestige aller Migranten haben – insbesondere im Ranking der Migranten selbst. Wir luden zwei afrikanische Künstler ein, die als »Artists in Residence« arbeiteten. Einer, der Objektkünstler Zinkpè, stellte in eine städtebaulich sehr markante Passage eine »Passage des Emigrés«, gefertigt aus den rot-weiß-blau-karierten Plastiktaschen, die weltweit die Wanderungen der Migranten begleiten: Die Installation wurde von den

vielen internationalen Passanten der angrenzenden Magistrale sofort als ihnen gehörend begriffen. Der andere, Socrate Safò, drehte in hierzulande unbekannter Spontaneität Soaps mit Neuköllner Kindern und Jugendlichen – Récuperation der anderen Art. Parallel dazu gab es in unserer zur Werkstatt umfunktionierten Galerie Workshops, die in Berlin lebende afrikanische Künstler mit Kindern mit der Aufgabenstellung »Recuperation« durchführten – und Begegnung mit Afrika. Mehr als 3000 Kinder verbrachten mindestens einen Tag dort, machten Musik, entwarfen neue Kleider, entwickelten nötige und unnötige Objekte, erstellten großartige Masken. Beide Teile des Projekts wurden intensiv begleitet von der afrikanischen Community, zuweilen lautstark, zuweilen wohlschmeckend, vor allem aber sich kennen und respektieren lernend. Realisiert wurde intervenierende, Aufsehen erregende Kunst im öffentlichen Raum aus der Sicht eines anderen Kontinents, Information, Begegnung, Sensibilisierung der Bevölkerung, insbesondere der Kinder für andere Kulturen und größere Probleme.

NEUKÖLLN, DIE »DRITTE
WELT« BERLINS, BEFRAGTE
DIE ERFAHRUNG
AFRIKANISCHER KÜNSTLER.

WERKSTATT DER VERÄNDERUNG In vielen Kunstinterventionen im öffentlichen Raum mischte sich die Kunst aktiv in räumliche und soziale Stadtentwicklung ein. Dafür steht als Beispiel die »Werkstatt der Veränderung« von Seraphina Lenz. Im Jahr 2002 gelang es, Restmittel eines großen Straßenbau- und Sanierungsprojektes, mit dem eigentlich ein Wettbewerb für eine traditionelle Kunst-am-Bau-Plastik realisiert werden sollte, umzulenken in ein auf zehn Jahr angelegtes sowohl interventionistisches wie partizipatorisches Kunstprojekt. Der Ort war prekär: Um die Bundesautobahn A 100 nach Schönefeld zu bauen, war eine Straße komplett abgerissen worden, nach dem tief unten stattfindenden Straßenbau »überdeckelt« und durch einen sehr teuren, sehr langen, sehr schmalen und im Ergebnis sehr lieblosen, hässlichen Park ersetzt worden. Seraphina Lenz, die kurz zuvor ein spektakuläres Kunstinterventionsprojekt, »Der grüne Hochhaus« in der Gropiusstadt realisiert hatte, entwickelte das Konzept der »Werkstatt für Veränderung« Seit 2002 tritt diese seither alljährlich mit temporären Interventionen in Erscheinung. Das Projekt folgt den künstlerischen Strategien der Recherche und der sozialen Plastik. Durch partizipatorische Aktionen und performative Eingriffe verändert es das Aussehen des Carl-Weder-Parks subtil plus sukzessiv und macht den Ort neu nutzbar und erfahrbar. Für die Anwohner des Parks erschließt sich ein anderer Blick auf ihre gewohnte nächste Umgebung. Von den jährlichen Inszenie-

rungen bleiben als Erinnerungsstücke diskrete Spuren und Symbole im Carl-Weder-Park zurück, zum Beispiel ausleihbare himmelblaue Liegestühle, eine blaue große Glühbirne, Sonnenblumenbeete, ein Film (Sommeraktion 2008). Die Aktionen spielten mit Licht, ließen ein weißes Pferd dort »wohnen«, entdeckten unbekannte artistische Talente und animierten Blumenfreunde, selbst aktiv zu werden (was aber nachhaltig am technischen Defekt der Bewässerungsanlage scheitert). Nicht nur Kinder (von denen viele dem Projekt als Jugendliche treu bleiben), auch die vielen Mütter meist türkischer oder arabischer Herkunft und die Hunde-Spazierführer warten auf die jährliche Werkstatt, deren temporäre Zentrale ein himmelblauer Container ist. Die anfänglich sehr skeptischen Stadtplaner lieben das Projekt und haben verstanden, dass eine noch so gut gemeinte »Baumaßnahme« noch kein lebendiger Park ist. Leben schafft – mühsam und über viele Jahre weg – die »Werkstatt der Veränderung«. Ob diese Kunstintervention nachhaltig das lange Handtuch-Rasenstück verändert, wird erst die Zukunft erweisen. Die Gegenwart jedenfalls hat sie verändert.

NEUES AUS BABYLON: DAS MORITATENZELT Nicht Integration in unsere traditionelle Kulturarbeit, sondern der Respekt vor kultureller Diversität und die Wahrnehmung von Differenzen zwischen den Kulturen dieser Welt, die in Neuköln zusammenkommen, bestimmt Kulturarbeit in Neuköln. Dafür steht das Projekt Moritatenzelt, mittlerweile jährlich wiederholt, weil heiß geliebt, 2005 entwickelt im Rahmen des Projekts »Neues aus Babylon«, das sich mit der Vielfalt von Sprachen, Literaturen und Erzählkulturen auseinandersetzt und von der Stadtbibliothek, der Bürgerstiftung Neuköln und dem Kulturamt realisiert wurde. Das Besondere an diesem »story telling« ist: Die Märchen werden – bis auf das deutsche – nicht auf deutsch erzählt, und viele der Hörer – vor allem Grundschulkinder – verstehen zunächst gar nichts, wenn sie nicht zufällig russischer, spanischer oder japanischer Herkunft sind. Denn die Märchen werden von Erzählerinnen und Erzählern aus verschiedensten Ländern in ihrer jeweiligen Muttersprache vorgetragen, illustriert – wie Moritaten – durch große bunte Bilder von Künstlern aus eben diesen Ländern in der jeweiligen Bildsprache. Die japanische Kraftpäckchen-Geschichte gibt es natürlich als Manga, die fresslüsternen hochschwangeren Krokodile können und wollen ihre indisch ornamental-floralen Formen nicht verbergen. Die besondere Struktur vieler Märchen, die Formeln (»Es war einmal«) und Wortwiederholungen enthalten, lassen Erkennen von Worten und Begriffen zu. Wer gut zuhört, wird am Ende einige Worte in Douala (Kamerun) oder arabisch können, kräftig unterstützt durch die Erzählkunst, Gestik und Mimik der ErzählerInnen. So kann man Märchen aus Argentinien, Deutschland, Frankreich, Griechenland, Indien, Irland, Japan,

Kamerun, Kroatien, Libanon, Polen, der Türkei und der Ukraine kennenlernen; die Auswahl der Märchen geschah durch Neuköllner Migranten und war oft begleitet durch lange Diskussionen. Viele der Erzähler kommen aus Neuköllner Communities, deren Sprachen meist nicht geachtet, geschweige denn gefördert werden.

Durch diese Erzählungen kann etwas über den Reichtum von Sprache auf dieser Welt erfahren, wenn man diese Vielfalt in ihrer Diversität zulässt, und Verständigung und Sprachenlernen liegt im Bereich des möglichen. Der Stolz der Migrantenkinder, dass ausnahmsweise sie diejenigen sind, die alles verstehen, wenn ihre Sprache vorkommt, ist exquisites Empowerment.

AUF BASIS EINES »PARTIZIPATIVEN
DESIGNS«, DAS MODE-AVANTGARDE
EBENSO ZUR SPRACHE BRINGT
WIE ETHNISCHE TRADITIONEN,
SOLLTEN SIE ARBEIT VOR ORT
GENERIEREN.

TEK-STIL Künstler können aufgrund ihrer Wahrnehmungsmöglichkeiten und -techniken als »Potential hunter« und Projektentwickler fungieren, wie als Grundidee beim Projekt TEKSTIL. Dies ist der türkische Name für Textilien und war auch der Titel eines interkulturellen Projektes der Produzentin, Künstlerin, Architektin Katharina Rhode, das innovative »Berliner« Designideen und traditionelle Textilverarbeitungstechniken aus aller Welt miteinander verbinden wollte, um damit nicht zuletzt brachliegende Potenziale freizusetzen und Impulse in die Kreativwirtschaft zu vermitteln. Gefördert wurde sie für ein Jahr von der Bundeskulturstiftung. Die Idee: In Neukölln leben viele Migrantinnen, die traditionelle textile Handarbeitstechniken beherrschen, die aber in ihren sozialen und familiären Kontexten dieses besondere Potenzial nicht nutzen können. Ebenso versuchen sich viele junge Modedesigner und -macher, neue Existenzen aufzubauen. Diese Potenziale zu erforschen und zu vernetzen versuchte das TEKSTIL Projekt. Auf Basis eines »partizipativen Designs«, das Mode-Avantgarde ebenso zur Sprache bringt wie ethnische Traditionen, sollten sie Arbeit vor Ort generieren, lokale Identität fördern und zur Stärkung lokaler Wirtschaftskreisläufe beitragen.

Projektziel war die Etablierung eines kooperativen TEKSTIL Labels und der Aufbau einer Design- und Produktionskooperative, die sich auf eigene wirtschaftliche Beine stellen könnte. Ideengeber für das Projekt waren lokale Textil-Kooperativen in Brasilien, Lateinamerika und Südafrika. Nicht alles in diesem ambitionierten Projekt hat nach Plan funktioniert – die Förderzeit war zu kurz, um die Brücken zwischen den extrem differenten Rhythmen, Szenen und Kulturen stabil genug zu bauen. Dennoch hat das

Projekt viele neue Ideen losgetreten sowohl im Bereich der Kreativwirtschaft, der ethnischen Ökonomie wie der Kunst: Wie kann das riesige Neuköllner Potenzial an multiethnischer Kompetenz besser genutzt werden?

DIE NEUKÖLLNER LEITKULTUREN: »GUTE TÖCHTER, GUTE SÖHNE« Eine Schlüsselrolle in der Neuköllner Kulturarbeit spielen Projekte der kulturellen Bildung, schon längst bevor das Thema im kulturellen Olymp gehypt wurde. Ernsthafte Partizipation, ernst gemeinte Inklusion muss bei Kindern beginnen. Nachhaltige Projekte der Kooperation zwischen Bildungseinrichtungen und Künstlern wurden entwickelt.

Ein Projekt, das Partizipation, Achtung kultureller Diversität und Fragen nach einer gemeinsamen Zukunft zum Ausgangspunkt hatte, fragte 2002/2003 – absichtlich mitten in der unsäglichen deutschen Leitkultur-Debatte – nach den in Neukölln beheimateten Leitkulturen und ihren Werten. Daraus entwickelte sich das Projekt »Gute Töchter, gute Söhne«, in der sich als richtig erweisenden Annahme, dass hier jeder Fachmann sein konnte – als Mutter oder Vater, als Sohn oder Tochter: Partizipation war also schon in der Recherchephase möglich. Die wichtigste Rolle im Werte-Ranking der Ethnien spielten Ehre, Respekt, Scham, Gehorsam und – ein bisschen abgeschlagen – Toleranz. Die Unterschiede im Verständnis dieser Wertbegriffe werden beim Aufeinanderprallen der Kulturen oft in *critical incidents*, also in den Streitigkeiten und Konflikten, sichtbar und greifbar (und manchmal handgreiflich). Sie wurden auch zum »Aufhänger« unserer Werkstatt. In Kunstinstallationen, Wissenstools, kleinen Archiven wurden diese Neuköllner Leitkulturen erfahr- und recherchierbar, vorbereitet und begleitet durch viele Workshops in Schulen, Kontakte mit Eltern, Lehrern, Communities. Von zentraler Bedeutung waren Führungen für Jugendliche und Diskussionen durch »Young Professionals« deutscher und nicht-deutscher Herkunft und ausführliche Gespräche in der Form kleiner Talkshows mit Community-Vertretern über Leitkulturen, Erziehungskonzepte und Generationskonflikte. Die Notwendigkeit einer Einigung auf einem Konzept demokratischen kulturellen Pluralismus konnte sinnlich erfahrbar werden.

GESELLSCHAFTSPOLITISCHE ENTHALTSAMKEIT
UND EIN RÜCKZUG IN DIE SCHEINBARE GEGENWELT
DER KUNST WÄREN EIN EINVERSTÄNDNIS IN
CHANCENUNGLEICHHEIT UND UNGLEICHHEIT
DER TEILHABE AN BILDUNG UND KULTUR.

DAS GEHEIMNIS DER POTENZIALE

Es ist Aufgabe der Sozialpolitik (und all der benachbarten Politikfelder), an der Beseitigung der Defizite zu arbeiten, wenn man sie erkannt hat. Es ist ein großes Privileg von Kulturpolitik und Kulturarbeit, Potenziale sichtbar zu machen, zu stärken und sie wirkmächtig werden zu lassen. Dennoch – gerade aus der Neuköllner Armutsperspektive heraus muss klar sein: Die großen sozialen und gesellschaftlichen Probleme unseres Gemeinwesens, des Landes, ja der Welt sind mit Kunst und Kultur nicht zu verändern. Weder das Problem der Massenarbeitslosigkeit noch das Problem der Segregation, d. h. der Kluft zwischen arm und reich, die weltweit immer größer wird, ist durch Kulturarbeit, Schärfung der ästhetischen Wahrnehmung oder künstlerische Aktivitäten abzubauen. Und diese Probleme lasten auf uns und insbesondere auf den Schultern unserer »Kundschaft«, selbstverständlich bestimmen sie ihr kulturelles Handeln oder Nicht-Handeln. Gesellschaftspolitische Enthaltensamkeit und ein Rückzug in die scheinbare Gegenwelt der Kunst wären ein Einverständnis in Chancenungleichheit und Ungleichheit der Teilhabe an Bildung und Kultur. Im Gegenteil: Leitlinie der Neuköllner Kulturarbeit ist die Sichtbarmachung der Neuköllner Potenziale – als wichtige Gegenwehr und Fundament für Neues, auch und gerade inmitten der Problemgebiete. Manchmal werden wir für diesen Optimismus belächelt. Sei's drum.

Über Neuköllner Defizite spricht die ganze Republik, spätestens nach dem legendären Rütli-Brief von 2006 und den in Talkshows gerne gehörten grellen Rufen des Bezirksbürgermeisters nach *law & order*: für viele die einzig mögliche Reaktion auf das Bündel von Problemen. Soziale Defizite und damit solche der Bildung und der kulturellen Interessen in Neukölln sind gewiss nicht weg zu retouchieren. Es ist jedoch dringendste Aufgabe gerade eines kommunalen, also mit Mitteln des Gemeinwesens finanzierten Kulturamtes, oft sehr dornige und langwierige Wege zu suchen, um nicht nur die zu erreichen, die selbst bestimmt ihr kulturelles Glück suchen können, sondern diejenigen mit einzubeziehen, die dieses nicht kennen. Daraus kann, bei allen Fehl- und Rückschlägen, spannende Kunst, eine aufregende Kulturlandschaft wachsen. Einen der klügsten Sätze für den Kulturkontext, den eine europäische Agenda je formuliert hat, stammt von der Europäischen Kommission Beschäftigung und Soziales: »Im Vergleich zur Sozialpolitik ist für kulturelle Aktivitäten entscheidend, dass diese einen positiven Ausgangspunkt haben: Menschen werden nicht als Problem, sondern als potenzielle und konkrete Bereicherung angesehen.«⁵

Dies gilt nicht nur für die einzelnen Menschen, sondern auch für Stadtquartiere und -regionen. Diese Bereicherungspotenziale gilt es zu erkennen, zu benennen, zu aktivieren und sichtbar zu machen ist Empowermentpolitik pur, denn sie schafft Stolz (nicht

Hochmut!). Dieser »Neuköllner Stolz«, der auch genährt ist von Trotz, wird inzwischen als T-Shirt oder Mütze getragen, entwickelt von der Designer-Schüler-Firma »Rütli-Wear«: Auf den T-Shirts prangt »Nord-Neukölln«, auf den Mützen »Neukölln« in arabischen Lettern.

UND WEITER?

Nord-Neukölln hat sich verändert. Die sozialen Probleme sind schärfer geworden, absolut notwendige Reformen im Bildungswesen werden zwar im Bezirk gefördert, müssen aber ohne Veränderung der Landespolitik ins Leere laufen und bleiben ohne Berufsperspektiven für die Jugendlichen Papiertiger.

Aber: Viele lange leer stehende Läden sind nicht mehr durch Rolläden verrammelt, sondern beherbergen Künstler und Kulturprojekte, Kneipen und Kreativbüros. Man kommt zum Wohnen und Ausgehen nach Neukölln. Das Gespenst der Gentrifizierung beginnt bereits am Horizont zu winken, eine Kulturinitiative versucht über ein Rechercheprojekt, »Vom Wert der Kunst«, ihren Beitrag zur Stadtentwicklung benennbar zu machen und – vielleicht – dafür geachtet zu werden.

Die Kulturlandschaft ist auf einem guten Weg. Die Aufgaben der öffentlichen Hand haben sich verändert. Pfadfinderdienste muss sie nicht mehr leisten, die freie Szene ist selbstbewusst, kühn und qualitätsbewusst geworden. In einem neuen Kulturentwicklungsplan (2009) des Kulturrates wurde versucht, die zukünftigen Schwerpunkte zu identifizieren, der natürlich die vielen Potenziale der Kulturlandschaft einbezieht, ohne die Defizite zu verschweigen.⁶ Unterstrichen wird die Strategie der Kulturarbeit, in seinen Arbeitsformen »Kultursensibilität« und »aufsuchende Kulturarbeit« in den Vordergrund zu stellen, also »cultural diversity« obenan zu stellen und nicht das ganze Geld in den angestammten festen Häusern auszugeben, sondern mit Kultur zu den potenziellen Rezipienten zu gehen. Die große Aufgabe: Für sensible und verantwortungsvolle Kulturpolitik bedrohlich ist die Gefahr des Auseinanderklaffens von Kulturszene und »normaler« Bevölkerung. Diese Kluft zu überbrücken ist die große Herausforderung der Zukunft für Neuköllns Kulturlandschaft.

FÜR SENSIBLE UND
VERANTWORTUNGSVOLLE
KULTURPOLITIK BEDROHLICH
IST DIE GEFAHR DES
AUSEINANDERKLAFENS
VON KULTURSZENE
UND »NORMALER«
BEVÖLKERUNG.

Wenn man den eingangs zitierten Auftrag von Robert Jungk als den Leitsatz der eigenen Arbeit akzeptiert hat, verlässt man – zumindest in Berlin-Neukölln – die gemütliche,

wenn auch meist sehr spartanisch eingerichtete Kuschelecke der »schönen Künste« und begibt sich mitten in die gesellschaftlichen Realitäten, in deren Potenziale und Defizite. Man gibt die Rolle der »Kunst am Bau (resp. Stadt)« auf und wird zum unbequemen, weil immer fordernden und vorantreibenden Stadtentwickler. Man bespielt und bespaßt nicht, sondern stiftet an.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Mit diesem Leitsatz begibt man sich nicht in ein Martyrium. Will man Kulturarbeit betreiben, will man die Künste in all ihren Potenzialen fördern, so geht das nur, wenn man dies mit Neugier macht, wenn man die hedonistischen Anteile der Kunst genießt, wenn man Schönheit liebt und Spaß daran hat, andere mit dem Vergnügen anzustecken, dass Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Kunst bedeutet, vom Erkenntniswert der Kunst und ihren überraschenden Perspektiven lustvoll zu profitieren, Gelungenes zu feiern. Aber produktive Kulturarbeit geht sicher nicht Hand in Hand mit Angepasstsein und Realisierung von Harmoniebedürfnissen – wohl aber mit Respekt, der anderen entgegengebracht wird, wie auch Respekt, der von anderen gezeigt wird – wenn auch manchmal fremdelnd.

1 Mit Mitteln des Hauptstadtkulturfonds konzipiert und realisiert von Birgit Schumacher und Uwe Jonas |
 2 www.neukoelln-plus.de | 3 www.katharina-rhode.com | 4 www.neukoellnimport.de | 5 Europäische Kommission Beschäftigung & Soziales: Gemeinsamer Bericht über die soziale Eingliederung, Brüssel 2004 S. 86 | 6 www.kultur-neukoelln.de

LINKS UND LITERATUR

www.kulturnetzwerk.de, dort ist auch die Dokumentation zu »10 Jahre 48 Stunden Neukölln« erhältlich. |
www.48-stunden-neukoelln.de |
 Werkstatt für Veränderung: www.bbk-berlin.de/cms/site/media/pdf/Stadtkunst54/SK54_A4_05.pdf |
 Tek-stil: www.tekstilprojekt.net |
 Kulturnetzwerk Neukölln/Busse, Bettina (Hg.), Gute Töchter – Gute Söhne. Von Missverständnissen des Zusammenlebens. Eine Dokumentation. Berlin 2004 |
 Verein zur Förderung der Bürgerstiftung Neukölln e.V. (Hg.), Neues aus Babylon. Dokumentation. Berlin, 2006 |
 Recup: Vom Abfall dieser Welt Dokumentierender Katalog. Berlin 2007











VON KINDHEIT UND ALTER

Die Fotografin Ines Borchart, geboren 1971 in Leipzig, lebt seit 20 Jahren in Berlin, seit sechs im Bezirk Neukölln. Seit ihrer Ausbildung an der Ostkreuzschule bei Lehrern wie Sibylle Bergemann und Arno Fischer arbeitet sie an fotografischen Reportagen über Menschen und Orte.

»Ich gehe davon aus, dass Menschen in einem besonderen Verhältnis zu einem Ort stehen – ein Verhältnis, das sie prägt und dem Ort eine Charakteristik verleiht. Im weitesten Sinne finde ich Bilder für Themen wie Herkunft, Heimat, Lebensalter und soziales Umfeld. Was bedeutet es, an einem bestimmten Ort zu leben, an ihn gebunden zu sein?

Wie werden diese unmittelbaren Lebensräume durch den Menschen geprägt? Was macht das Umfeld mit dem Mensch – was der Mensch mit seinem Umfeld. Das Individuelle eines Jeden aufzuspüren, das Authentische und Besondere herauszufinden, darin besteht für mich die Herausforderung. Letztendlich geht es um die ›Conditio humana‹, die Bedingung des Menschseins – wenn man mal so ein großes Wort bemühen will. Meine Bildserien sollen Raum lassen für die Selbstinszenierung der Porträtierten, denn es geht nicht nur um meinen Blick, sondern auch um ihren eigenen, auch um ein Recht am eigenen Bild. Fotografie ist für mich Kommunikation, und gute Fotos entstehen durch ein starkes Gegenüber, das den Raum für ein selbstsicheres ›Sich-In-Szene-Setzen‹ ausfüllt.« (Interview im Herbst 2009)

Gefördert von Senat und Quartiersmanagement entstanden 2007 und 2008 unter dem Titel »Gib dem Kiez dein Gesicht« zwei Fotoserien mit dem Fokus auf Jugendliche bzw. ältere Menschen in Neuköllner Kiezen. Die Fotografin suchte darin dezidiert nach Zugängen jenseits der klischeehaften Berichterstattung über soziale Brennpunkte und Problemkieze. Eine weitere, jedoch freie Arbeit entstand 2008 und 2009 im Rahmen des Kunst- und Kulturfestivals »48 Stunden Neukölln«, für das sie teilnehmende Künstlerinnen und Künstler fotografierte.

kvolke

BILDLEGENDEN

Aus der Serie »48 aus 48« KünstlerInnenporträts, entstanden im Rahmen von »48 Stunden Neukölln« 2008–2009

- 5** Dr. Sinn und Prof. Inhalt, alias Christina Both (Grafik und Malerei) und Christof Husemann (Multimediaartist), 2008, Im Kunstraum »Klötze und Schinken«, Bürknerstr. 12, Berlin Neukölln | www.inhaltundsinn.de
- 14** K&K VolkArt, Interdisziplinäres Theaterprojekt von Henriette Huppmann und Artur Albrecht, 2008 | www.volkart.eu
- 19** Li Koelan, Künstlerin, in ihrem Berliner Atelier, 2009 | www.likoelan.de
- 20** JKM, Künstlerduo Jürgen Krebber und Karin Michaelis, in der Galerie am Körnerpark in Neukölln während ihrer Ausstellung »Alptraumhelden«, Mai 2009 | www.jkmkunst.kulturserver-berlin.de

**32–36 Aus der Serie »Gib dem Kiez dein Gesicht.« Porträts Neuköllner
Jugendlicher, 2007.** Fotografiert im Neuköllner Körnerkiez und in den privaten Räumen der Jugendlichen.

39–41 Damenchor »Neuköllner Spätlese«, fotografiert im »Haus des älteren Bürgers« in Berlin-Neukölln

Alle Fotos original in Farbe.

© Ines Borchart

www.iborchart-fotografie.de









Prof. Dr. Oliver Scheytt, geb. 1958 in Köln, studierte Rechtswissenschaften an der Ruhr-Universität Bochum. Von 1993 bis 2009 war Beigeordneter der Stadt Essen für Kultur. Funktionen (u. a.): Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Kulturausschuss Deutscher Städtetag und Deutsche UNESCO, Sachverständiges Mitglied der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages (2003-2007). Prof. Dr. Scheytt ist Geschäftsführer der RUHR.2010 GmbH und seit 2007 Professor an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Er ist Autor zahlreicher Publikationen (aktuell: Kulturstaat Deutschland – Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik, transcript Verlag 2008).

Dr. Nikolaj Beier, geb. 1975 in Augsburg, Studium der Theaterwissenschaft, Kommunikationswissenschaft sowie Markt- und Werbepsychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 1996 freiberuflich als Journalist, Lektor, Dramaturg, Regieassistent und Kurator tätig. Dr. Beier ist Redakteur für interne und externe Kommunikation bei der RUHR.2010 GmbH. Er ist Autor mehrerer Publikationen (aktuell: Im Flug über das Ruhrgebiet, Hinstorff Verlag 2009).

BEGREIFEN, GESTALTEN, BEWEGEN – DIE KULTURHAUPTSTADT EUROPAS RUHR.2010. DIE KULTURHAUPTSTADT- BEWERBUNG VON ESSEN UND DER EFFEKT AUF DIE GESAMTE REGION.

VON OLIVER SCHEYTT UND NIKOLAJ BEIER

»Hier wird neue Energie gefördert. Sie heißt Kultur«, lautet ein Slogan der Kulturhauptstadt Europas 2010 im Ruhrgebiet. Diese zwei Sätze fassen verknüpft die Ziele zusammen, welche die RUHR.2010 GmbH als Führungsorganisation der Kulturhauptstadt Europas 2010 verfolgt und detailliert festgelegt hat in Programmatik, Mission Statement, Markenstory und thematischer Clusterung des Programms. Das Fundament liegt im vorhandenen Verborgenen: im Mythos Ruhr. Er ist der Grundstock für die gemeinsame Zukunftsgestaltung durch Menschen unterschiedlichster Herkunft – für die Solidarität, die sich niederschlägt im Fußball, in der Heimatverbundenheit, aber auch im Zusammenleben der Religionsgemeinschaften. Der Mythos Ruhr ist das, was das Ruhrgebiet und die hier lebenden Menschen ausmacht.

Das Ruhrgebiet befindet sich seit 150 Jahren in einem permanenten Wandel. RUHR.2010 ist nun Motor und zugleich Katalysator für die strukturelle Erneuerung, die bedingt durch die Krisen in Kohle- und Stahlindustrie seit den 1980er-Jahren eingesetzt hat. In Fortführung der Internationalen Bauausstellung Emscher Park (1989-1999) unterstützt die Kulturhauptstadt die regionale Stadtentwicklung, um die 53 Revierstädte vom drittgrößten, montan geprägten Ballungsraum der Europäischen Union zur neuen Metropole Ruhr zu transformieren. Die treibenden Kräfte sind Kunst und Kultur, die von den 5,3 Millionen Einwohnern gepflegt werden.

Im Ruhrgebiet gibt es eine unvergleichliche Infrastruktur nicht nur von Straßen, Kanälen und Industrieanlagen, sondern auch von Theatern, Opernhäusern, Konzerthäusern, Museen, Burgen und Schlössern, Kirchen, Sehenswürdigkeiten und Festivals. Seit »Essen für das Ruhrgebiet« den Kulturhauptstadttitle gewonnen hat, arbeitet RUHR.2010 daran, dieses Potential für die strukturelle Umgestaltung zu nutzen, den Wandel sichtbar und die kreativen Zukunftskräfte durch ungewöhnliche Formen und unkonventionelle Orte für Kunst und Kultur erlebbar zu machen. RUHR.2010 stiftet eine interne Identitätsfindung sowie einen externen Imagewandel und fördert regionale Kooperationen sowie den Aufbau nachhaltig wirkender Kulturstrukturen. Die so neu entwickelte Kulturmetropole Ruhr soll auch über das Jahr 2010 hinaus Modellcharakter für Europa besitzen. Nicht von ungefähr lautet das Motto von RUHR.2010 »Wandel durch Kultur, Kultur durch Wandel«.

MYTHOS RUHR BEGREIFEN – METROPOLE RUHR GESTALTEN – EUROPA BEWEGEN

RUHR.2010 hat eine Programmatik entwickelt, die in neun Themenfeldern Europa den Wandel erzählt. Die drei Grundelemente sind der Mythos Ruhr, die Metropole Ruhr und Europa, die es begreifbar zu machen, zu gestalten und zu bewegen gilt. Dies geschieht mittels Kunst und Kultur: Bilder, Theater, Musik, Sprache, Kreativwirtschaft und Feste. Die (Marken-)Werte von RUHR.2010 sind: unfertig, inspirierend, wandlungsfähig. Ein großer Einschnitt war der Wechsel vom Titel »Essen für das Ruhrgebiet«, der weiter als Subtitle mitläuft, zur Marke »RUHR.2010«, der kurz vor der Gründung der Gesellschaft im Herbst 2006 erfolgte. Damit ist es zum einen gelungen, alle Partner mit zu nehmen, und zum anderen geglückt, den Namen »Ruhr« an Stelle von »Ruhrgebiet« durchzusetzen. Durch diese Intervention von RUHR.2010 verwenden inzwischen alle regionalen Gesellschaften nur noch die Kurzform »Ruhr«: Regionalverband Ruhr (RVR), Ruhr Tourismus GmbH (RTG), Initiativkreis Ruhr, Wirtschaftsförderung metropol Ruhr GmbH. All dies hat mit dazu beigetragen, dass sich die einzelnen Städte und Kultureinrichtungen nicht getrennt voneinander präsentieren, sondern als Einheit auftreten. Der Wandel des Ruhrgebiets in eine neue gesellschaftliche und damit kulturelle Zukunft ist zentrales Thema der Programmatik für das Jahr 2010. Die These lautet: Gesellschaftlicher Wandel hat unmittelbare Auswirkungen auf die Kultur, und der kulturelle Wandel – der Wandel von Einstellungen und Lebensweisen – hat Auswirkungen auf gesellschaftliche Entwicklungen.

Für die Selbstkontrolle einer jeden Kulturhauptstadt ist es hilfreich, die Erkenntnisse und Visionen der Vorgänger, aktuellen Titelträger und Aspiranten auszuwerten. Dabei

DIE THESE LAUTET:
GESELLSCHAFTLICHER
WANDEL HAT UNMITTELBARE
AUSWIRKUNGEN AUF DIE
KULTUR, UND DER KULTURELLE
WANDEL - DER WANDEL VON
EINSTELLUNGEN UND LEBENS-
WEISEN - HAT AUSWIRKUNGEN
AUF GESELLSCHAFTLICHE
ENTWICKLUNGEN.

bringt der Erfahrungsaustausch hinsichtlich Organisation, Projektmanagement sowie Ausrichtung und Anlage des Marketing und der PR allerdings mehr Ertrag als ein direkter Vergleich von Inhalt, Programmatik und politischen Rahmenbedingungen. Denn jede Kulturhauptstadt muss aufgrund der Individualität der Städte auch ihr jeweils individuelles Konzept für die Neubestimmung finden.

Die Effektivität und Popularität von Kulturhauptstädten ist sehr unterschiedlich. Lille (F, 2004), Graz (A, 2003), Rotterdam (NL, 2001) und

Glasgow (GB, 1990) sind hinsichtlich Nachhaltigkeit und Finanzierung als Erfolge, Kulturhauptstädte wie Patras (GR, 2006), Cork (IRL, 2005) und Genua (I, 2004) hingegen als Misserfolge zu werten. Wer könnte aber alle 42 Städte aufzählen, die den Titel in der 25-jährigen Kulturhauptstadtgeschichte von 1985 bis 2010 getragen haben - geschweige denn ihre erzielten Effekte?¹

Fest steht, dass sich der Charakter der Kulturhauptstädte seit 1985 stark verändert hat: Das ursprüngliche Verständnis, Kulturhauptstädte als großartige Glamourveranstaltungen, als ganzjährige Kultursommerfestivals mit großen Namen und abschließenden Feuerwerken zu verstehen, war in den letzten Jahren kaum mehr anzutreffen. Vielmehr geht es den Städten und verantwortlichen Akteuren heute um die Schaffung neuer Arbeitsformen und -märkte im Kulturbereich und in der Kreativwirtschaft, um die Erschließung neuer Publikumsschichten und die Herausbildung von Alleinstellungsmerkmalen für Identität und Image. Eine große Rolle spielt selbstverständlich stets der Aus- und Umbau der städtischen und vor allem der kulturellen Infrastruktur. Fast immer ist die Kulturhauptstadt Anlass für den Bau eines neuen Museums, einer neuen Konzerthalle etc.

DIE STRUKTUR DER RUHR.2010: EIN KONZEPT STARKER PARTNER

RUHR.2010 fußt in der Tradition der IBA Emscher Park. Zu Beginn der Planungen galt daher der Ausbau der Infrastruktur keineswegs als oberste Priorität, zumal mit der IBA Emscher Park große Kulturstätten in Form umgewandelter Industriedenkmäler entstanden waren (Zollverein Essen, Gasometer Oberhausen, Jahrhunderthalle Bochum u.a.). Inzwischen ist indes eine Reihe von neuen Kulturbauten hinzugekommen, die ohne die Kulturhauptstadt nicht oder erst viel später realisiert worden wären und mit

DIE PROJEKTE, AUS DENEN DAS KULTURHAUPTSTADTPROGRAMM BESTEHT, ENTWARFEN KEINE KULTUREVENT- UND MARKETING-AGENTUREN, SIE ENTSTANDEN ÜBERWIEGEND AUS IDEEN VON UND IN RÜCKKOPPLUNGSPROZESSEN MIT KUNST- UND KULTURAKTEUREN AUS DER METROPOLE RUHR.

einem Finanzvolumen von mehr als 400 Mio. Euro das Budget von RUHR.2010 mit avisierten 65,5 Mio. Euro um ein Vielfaches übersteigen.

Umgesetzt werden etwa Museumsneu- und umbauten im Museum Folkwang, im Museum Küppersmühle und im Kunstquartier Hagen. Während die Diskussion um das Kunstquartier Hagen schon länger geführt worden war, bedeutete die Entscheidung der EU zur Kulturhauptstadt für die Vorhaben in Essen und Duisburg einen entscheidenden Antrieb.

RUHR.2010 hat zusammen mit der RTG eine neue touristische Infrastruktur initiiert auf der Basis eines Konzepts für fünf Erlebnisareale: So steht das Areal Duisburg für den »Hafen der Kulturhauptstadt«, das Areal Oberhausen für »Ruhr Spektakulär und Populär«, das Areal Essen für »Weltkulturerbe – Kunst und Kreativität Ruhr«, das Areal Bochum für »Festspielplatz Ruhr«, das Areal Dortmund für »Ruhr Kreativ«. Die fünf Städte werden zum Kulturhauptstadtjahr auch jeweils an zentralen Orten neue Besucherzentren erhalten, deren Betriebsdauer im Sinne der Nachhaltigkeit auf ein Minimum von 15 Jahren festgelegt wurde. Außerdem stellten Bund, Land Nordrhein-Westfalen und die Deutsche Bahn aus Anlass der Kulturhauptstadt Gelder zur Verfügung, um die teils bereits lange erwarteten Bahnhofsmernisierungen in den großen Städten beginnen zu können.

RUHR.2010 fußt bereits auf einem starken Fundament. Die Kulturlandschaft des Ruhrgebiets mit ihren Einrichtungen und Festivals ist vielfältig und international etabliert – dazu gehören das Museum Folkwang, die Folkwang Hochschule, die Aalto Oper, das Bochumer Schauspielhaus und das Klavierfestival Ruhr, die Ruhrfestspiele, die Ruhrtriennale und die Mülheimer Theatertage NRW »Stücke« oder die Internationalen Kurzfilmstage Oberhausen. Zugleich existiert in der Metropole Ruhr eine weit verzweigte freie Szene. Die öffentlichen Projektauftrufe von RUHR.2010 brachten mehr als 2200 Einreichungen hervor – von Institutionen, Verbänden und Vereinen, von Kulturschaffenden, freien Künstlerinnen und Künstlern sowie »ganz normalen« Bürgern. Das heißt, die Projekte, aus denen das Kulturhauptstadtprogramm besteht, entwarfen keine Kulturevent- und Marketingagenturen, sie entstanden überwiegend aus Ideen von und in

Rückkopplungsprozessen mit Kunst- und Kulturakteuren aus der Metropole Ruhr. Diesen Motivationsschub galt es in konkrete Projekte umzusetzen. RUHR.2010 entwickelte deshalb für das offizielle Kulturhauptstadtprogramm über 300 Projekte – darunter 100 TWINS-Projekte, in denen die Ruhrstädte mit ihren europäischen und internationalen Partnerstädten kooperieren.

Mit der Stadt Essen, dem RVR, dem Land Nordrhein-Westfalen und dem Initiativkreis Ruhr wurden die wichtigen politischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträger Gesellschafter der RUHR.2010 und so auch in die Planung und Durchführung des Kulturhauptstadtjahres integriert.

RUHR.2010 aktiviert zahlreiche bestehende und eine Reihe von neuen Netzwerken durch regelmäßige Treffen der Kulturhauptstadtbeauftragten, der Kulturdezernenten des RVR, mit den Vertretern des Initiativkreises Ruhr sowie der mehr als 30 Marketinggesellschaften der 53 Revierstädte und Partnerkonferenzen der Sponsoren. Ein interministerieller Arbeitskreis der Landesregierung begleitet die Projektfinanzierung aus den Städtebauförderungs- und EU-Strukturfonds sowie Infrastrukturmaßnahmen, die in Abstimmung und mit Hilfe des Landes, des Bundes und der EU entwickelt wurden.

DIE KULTURHAUPTSTADT ÜBERNIMMT EINE VERMITTLERROLLE

Ein Großprojekt wie RUHR.2010 ist gerade auch aufgrund der Einflussnahme der heterogenen Akteure der Bundes-, Landes-, Regional- und Lokalpolitik sowie wegen der unterschiedlichen Finanzierungsquellen, der Gegenleistungen für die industriellen und privaten Sponsoren und der Erwartungen der regionalen Kulturinstitutionen, Kunstschaffenden und der Bevölkerung eine enorme Herausforderung.

Projekt- und Finanzierungsabsagen an Projekteinreicher erzeugen Unverständnis und Enttäuschungen, obwohl das »Absagemanagement« fast reibungslos funktioniert hat und die Auswahlkriterien transparent sind. Viele Revierstädte stehen unter den Einschränkungen von Nothaushalten, und die Weltwirtschaftskrise hat die Bereitschaft von potentiellen Sponsoren für die Finanzierung selbst von massenkompatiblen Projekten alles andere als erhöht. Mit der europaweiten Ausstrahlung und emotionalen Aufladung bietet RUHR.2010 Unternehmen einen hohen Aufmerksamkeitswert. Firmenphilosophien und Marken können direkt und aktiv mit einzelnen Programmen und Personen in Verbindung gebracht werden.

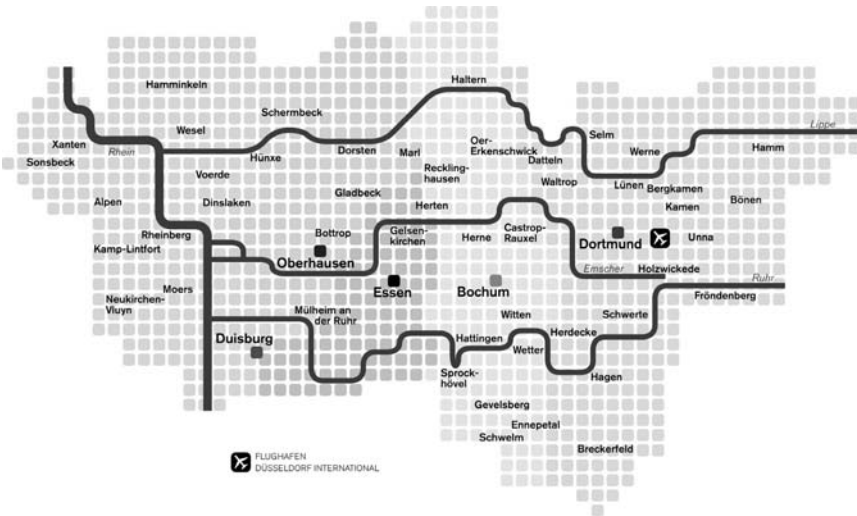
Trotzdem mangelt es bei extremem Zeit- und Leistungsdruck nicht an Interessenkonflikten. Es bleibt eine Utopie, es allen recht machen zu können. Das ist auch nicht der Sinn einer Kulturhauptstadt, denn sie hat ein spezifisches Profil zu entwickeln und damit eine nachhaltige Stadtentwicklung anzustoßen.

RUHR.2010 versteht Intervention zum einen als wirkliche Eingriffe in Bestehendes: in Strukturen, die bauliche und soziale Situation, Image-Stereotype und Identitätsprozesse. Doch ist die Intervention nicht immer eine gegenläufige, provozierende Aktion, sondern folgt vielfach dem Leitbild der Vermittlung – der Vermittlung zwischen verschiedenen Institutionen und Akteuren, der Vermittlung neuer Sichtweisen und Perspektiven auf Vorhandenes, der Vermittlung eines anderen oder neuen Verständnisses von Kunst und Kultur(en). Es geht um Aktivierung, um Motivation, um Partizipation und Progression für, im und auch über das Kulturhauptstadtjahr hinaus. Letztlich geht es um ein neues Bewusstsein von Kunst und Kultur als unerschöpfliche Energiequelle einer neuen Metropole, die auch eine neue Position auf der Landkarte Deutschlands und Europas erreichen will – ein Anspruch, der in vielerlei Hinsicht superlativ und vielfach gefährdet ist, wenn es nicht gelingt, die Vision einer neuen Einheit in polyzentrischer Vielfalt für alle sichtbar und so attraktiv zu machen, dass sie gewillt sind, sie voranzutreiben.

Einer der ersten Schritte war es deshalb, Produzenten, Rezipienten und Medien als Multiplikatoren in der von RUHR.2010 betriebenen Netzwerkarbeit und den veranstalteten Publikumsaktionen von Anfang an in die Vorbereitung der Kulturhauptstadt aktiv einzubinden. Das zeigt schon heute beachtliche Ergebnisse: RUHR.2010 ist das bislang größte Gemeinschaftsprojekt im Ruhrgebiet, dem es um ein neues Bewusstsein dieses Ballungsraumes geht. Es agiert jenseits des geläufigen »Kirchturmdenkens« der Kommunen und löst Stadtgrenzen an einigen Stellen sogar auf. Dabei fördert die Kulturhauptstadt keine künstliche Homogenisierung und keine einheitliche Identität; sie streift die Traditionen nicht ab, sondern macht Angebote zu neuen Verbindungen, um kreative Kontakte, kulturelle Netzwerke und wechselseitige Sensibilisierung auszubauen.

Durch die Intervention von RUHR.2010 erkennen auch die etablierten Kulturinstitutionen diesen Mehrwert und engagieren sich nicht mehr in Konkurrenz zueinander, wie bislang meist, sondern als gleichberechtigte, miteinander kooperierende Partner. Ein

DURCH DIE INTERVENTION VON
RUHR.2010 ERKENNEN AUCH
DIE ETABLIERTEN KULTURINSTITU-
TIONEN DIESEN MEHRWERT UND
ENGAGIEREN SICH NICHT MEHR IN
KONKURRENZ ZUEINANDER,
WIE BISLANG MEIST, SONDERN
ALS GLEICHBERECHTIGTE,
MITEINANDER KOOPERIERENDE
PARTNER.



Quantensprung in der kulturellen Zusammenarbeit des Ruhrgebiets ist es etwa, wenn 35 Musikstätten und -festivals kooperieren, um den Werkzyklus des zeitgenössischen Komponisten Hans Werner Henze zur Aufführung zu bringen. Auch die 20 national und international tätigen Museen für moderne Kunst schließen sich als die RuhrKunst-Museen zu gemeinsamen Projekten zusammen. Die Jazz-Festivals der Metropole Ruhr laden von Mai bis November 2010 ein zu einer gemeinsamen musikalischen Entdeckungsreise durch die Metropole Ruhr mit einer Vielzahl von kreativen Köpfen, Initiativen und Spielstätten für aktuellen Jazz und improvisierte Musik. Und sechs Schauspielhäuser gehen eine Kooperation ein, die das Ruhrgebiet mit einer sechsteiligen Neuinterpretation von Homers Odyssee im wörtlichen und übertragenen Sinn per Theaterreise erfahrbar machen.

KÜNSTLERISCHE UND RÄUMLICHE INTERVENTIONEN

Zusätzlich zu dem schon vorhandenen Kulturangebot des Ruhrgebiets hat RUHR.2010 Aktionen kreiert, die nachhaltige Wirkung entfalten werden. Die Kulturhauptstadt beschäftigt sich im Kern mit der Frage, wie Menschen in diesem Ballungsraum leben und arbeiten. Kunstinterventionen, Routen der Wohnkultur und Landschaftsgestaltung seien genannt.

RUHR.2010 interveniert mit Kunst in einem Raum, in dem die Grenzen zwischen Stadt und Land verschwimmen, weil Siedlungsraum, Industrie, Verkehrswege, Acker- und

Brachland kaum geregelt ineinander fließen. Die Kulturhauptstadt ist konfrontiert mit einem grenzenlosen polyzentrischen Stadtgebilde, dessen baulicher und sozialer Vielfalt, den unterschiedlichen Lebensweisen und Lebenswelten. All das ist Ausdruck einer einzigartigen gewachsenen Entwicklung. Mit den baukulturellen und künstlerischen Arbeiten verändert RUHR.2010 die Bedeutung der Orte, erfindet sie neu oder widmet sie um. Ein Platz in Bochum wird durch das Versprechen tausender Menschen aufgeladen (Kunstprojekt von Jochen Gerz); auf der Halde Angerpark wird eine Achterbahn ähnliche Großskulptur als Landmarke installiert, sie wird so zum »Magic Mountain«; und entlang der Ruhr werden Lichtkunstinstallationen den Fluss zur »Twilight Zone« machen.

Mit dem Festival »Theater der Welt« im Sommer 2010 ist die Metropole Ruhr die größte Bühne Europas für internationale Theaterproduktionen. Und der DAY OF SONG verwandelt die Revierstädte am 5. Juni 2010 in eine Singlandschaft mit einem vielseitigen chorischen und solistischen Programm, begleitet von internationalen Künstlern. Das Projekt ist aus der Kooperation geboren und wächst mit der Chorlandschaft der Metropole Ruhr: Es beteiligen sich alle Chorverbände, alle Opern- und Konzerthäuser, der Verband der Musikschulen, das Chorwerk Ruhr sowie Universitäten und Hochschulen, so dass sich bereits zum jetzigen Zeitpunkt (Stand: Sept. 2009) 680 Chöre mit über 24.000 Sängerinnen und Sängern zum DAY OF SONG angemeldet haben.

Mit Hochpunkten und Passagen strukturiert die Kulturhauptstadt das Ruhrgebiet für die Bevölkerung und gibt den Besuchern eine Orientierung in der neuen Metropole Ruhr. Ruhrgebiets-Ikonen, die fast alle von der IBA Emscher Park herrühren, wie der Landschaftspark Duisburg-Nord, der Gasometer Oberhausen, die Halden Emscherblick mit Tetraeder und Schurenbach mit der »Bramme für das Ruhrgebiet«, Zeche Zollverein mit Schacht XII, der Nordsternurm in Gelsenkirchen und das Dortmunder U wurden als Hochpunkte gesetzt, an und von denen aus die Skyline und Szene der Metropole Ruhr erlebbar wird. Das Ruhrgebiet hatte nie ein beherrschendes Zentrum, einen Kernpunkt von weltlicher oder kirchlicher Macht. Die Region war stets Grenz- und Transitland, ein Land der Passagen: von antiken Handelsstraßen über mittelalterliche Pilgerwege bis hin zu den Autobahnen und Kanälen der neuzeitlichen Euro-Logistik. Das Kulturhauptstadtprogramm hat sich diese Besonderheit konzeptionell zu Eigen gemacht. Es lädt ein, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anhand von Passagen zu begreifen, die in jeweils westöstlicher Richtung sowohl die geografische als auch die geschichtliche Topografie widerspiegeln. Hierzu werden die Ruhr, das Emschertal, die Lippe, der Hellweg A40/B1 und der Emscherschnellweg A42 mit Kunstprojekten in Szene gesetzt.

ALLEN ANSÄTZEN
IST EINES GEMEIN:
SIE WAGEN DAS
EXPERIMENT UND
STELLEN SICH
EINEM PROZESS MIT
OFFENEM ENDE.

Ankerpunkte der räumlichen Intervention bilden die »Starken Orte« und neue Kreativquartiere. »Starke Orte« ist ein Kunstprojekt von 16 Künstlerbünden der Metropolregion Ruhr, die ein Netz von Orten präsentieren, die durch ihre Architektur, Geschichte und Funktion etwas Typisches für Leben, Arbeit und Kultur des Ruhrgebiets repräsentieren. Bei den Kreativquartieren handelt es sich um städtische Initiativen und Orte, die in den Wechselwirkungen zwischen Kunst, Kultur, Ökonomie und Bildung modellhaft den urbanen Entwicklungsprozess der Metropolregion Ruhr sichtbar machen. Dafür werden unge-

nutzte Areale und Gebäude der Region untersucht im Hinblick auf die Entwicklung von Nutzungskonzepten für Kreativunternehmen aus verschiedenen Branchen der Kreativwirtschaft, die europaweit auf der Suche nach interessanten Produktions-, Atelier-, Veranstaltungs- und Arbeitsstätten sind. Wichtige Kreativareale werden in diesem Zusammenhang das Viktoria Quartier Bochum, Unna Massen und das Areal des Dortmunder U sein.

Die künstlerischen Interventionen greifen in urbane Strukturen und animieren Landschaftsräume, die durch ihre Industriegeschichte maßgeblich geprägt sind: Die ausgewählten Spielorte sind repräsentativ für das Ruhrgebiet, seine Herausforderungen und die europäischen Perspektiven. Die Kulturhauptstadt aktiviert Künstler, Architekten, Stadtplaner, Raumpioniere und Wissenschaftler, die Wahrnehmung einer ganzen Region mit außergewöhnlichen Interventionen grundlegend und anhaltend zu verändern. Dazu gehört das mehrteilige Ausstellungsprojekt »Mapping the Region« - ausgerichtet von den zwanzig RuhrKunstMuseen, mit dem Ziel, den Wandel zu dokumentieren sowie Geschichte und Identität der Region in ihren vielfältigen Beziehungen festzuhalten. In der Zusammenschau der vielen subjektiven Positionen entsteht zugleich eine zeitgenössische Ikonografie des Ruhrgebiets. Für den Prozess des Wandels reicht indes nicht allein das Erkennen vorhandener Potentiale. Es bedarf einer punktuellen Visualisierung, einer Suche nach Antworten für die Zukunft, die vor allem auch eine künstlerische Aufgabe darstellt. Allen Ansätzen ist eines gemein: Sie wagen das Experiment und stellen sich einem Prozess mit offenem Ende. Auf diesem Wege schafft RUHR.2010 beispielsweise an der Emscher eine Insel für die Kunst. Die Emscher galt als Kloake des Ruhrgebiets, bis die IBA Emscher Park das derzeit größte Renaturierungsprojekt der Welt anstieß. Die Kulturhauptstadt startet mit dem Projekt emscherKUNST. 2010 auf der elf Quadratkilometer großen und dreißig Kilometer langen Emscher-Insel

zwischen Rhein-Herne-Kanal und Emscher eine Ausstellung, welche die ortsspezifischen Gegebenheiten aufnimmt: An Schleusen, im Kanal oder auf Industriebrachen soll auch in den Folgejahren als Biennale oder Triennale das gesamte Neue Emschertal durch Kunst im Öffentlichen Raum mit urbanen Schwerpunkten sowie Aspekten der Garten- und Landschaftskunst bespielt werden. So werden auch typische »Unorte« der Großstadt über Kunst aufgewertet und wieder in das gesellschaftliche Leben integriert. Gleiches gilt für das Projekt »B1|A40 – Die Schönheit der großen Straße«: Hier erforschen Künstler, Stadtplaner, Architekten und Kulturwissenschaftler, wie die Räume entlang der Hauptverkehrsader der Metropole Ruhr in Zukunft optimal genutzt und integriert werden können. Kulturtankstellen und Informationspavillons werden die Autobahnausfahrten säumen, und mit klassischen Elementen der Gartenkunst und außergewöhnlichen Pflanzungen wird die A40 zum urbanen Park.

Auch die Lichtlandschaft der Metropole Ruhr ist ein urbaner Nährboden. Erst die spektakuläre Illumination im Meidericher Hüttenwerk hat die volle Schönheit der Hochofenanlage nachhaltig im kollektiven Gedächtnis verankert. Zwei Fördertürme in Bönen und Kamp-Lintfort bilden beleuchtete Ost- und Westpole der Metropole Ruhr, und entlang der Passage der alten Handelsstraße Hellweg führt ein sich ständig erweiterndes Kunstprojekt in Zusammenarbeit mit den Anrainerstädten und dem Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna Werke der Lichtkunst im öffentlichen Raum zu einem identitätsstiftenden Ganzen zusammen. Die Kulturhauptstadt zeigt diese gewachsene Lichtlandschaft auf der eigens geschaffenen Plattform »Licht RUHR.2010«, die die Akteure nicht nur im Internet zusammenführt. Ganz neue Formate entstehen, indem Wohnzimmer zu Ausstellungsorten für Lichtkunst werden, Kirchen sich öffnen für Lichtinstallationen und das Lichtkunst-Festival »Ruhrlights – Twilights« das Ruhrtal und seine Spielorte erstrahlen lässt.

RUHR.2010 FÖRDERT KULTUR(EN) FÜR DIE MENSCHEN

In der Bevölkerung entwickelt sich auch durch die Mitwirkung an und in der Kulturhauptstadt Europas 2010 allmählich ein stärkeres Bewusstsein vom Ganzen als einer besonderen Qualität, die mehr als die Summe seiner Einzelelemente ist. In der Nutzung der kulturellen und strukturellen Angebote der Metropole Ruhr – nicht derjenigen einer einzelnen Stadt oder gar eines einzelnen Stadtteils – liegt eine Wertsteigerung für die Lebensgestaltung, für Freizeit, Wohnen und Arbeit, wie sie nur im Ballungsraum Ruhrgebiet möglich ist. Nehmen wir eine Familie aus Bottrop: Der Vater arbeitet in Wesel, die Mutter in Recklinghausen, während die Tochter an der Universität Duisburg-Essen studiert und der Sohn einen Ausbildungsplatz in Gladbeck hat. Zum Einkaufen geht es

nach Essen. Der Sohn trifft sich mit Freunden meist im Bermuda3eck, während die Tochter den Innenhafen in Duisburg goutiert. Stadtgrenzen bestimmen immer weniger die Lebenswirklichkeit, und damit wächst auch die Identifikation der Bewohner mit der Metropole Ruhr. Eine Umfrage des Instituts für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Februar 2009 bei mehr als 3000 Telefon-Interviewpartnern hat ergeben, dass sich schon knapp 40 Prozent der Bevölkerung einen einheitlichen Namen für die 53 Revierstädte wünschen. Favorit war dabei mit 42 Prozent die Bezeichnung »Metropole Ruhr« vor »Ruhrstadt« und sogar vor »Ruhrgebiet«. Als Gründe für diese Namenswahl wurden genannt: Identitätsgewinn, Vorteile für die globale Vermarktung, Außenkommunikation des Modernisierungseffekts, Verstärkung von Kooperationen der Kommunen. Das Kontinuum der programmatischen Arbeit von RUHR.2010

HAUPTANLIEGEN VON
RUHR.2010: DIE BÜRGER
AM »BAU« DER METROPOLE
RUHR ZU BETEILIGEN ...

liegt darin, diese neue Wahrnehmung der vielen spannungsvollen Elemente als eine faszinierende qualitätsvolle und polyzentrische Gesamtheit sowie dieses neue Bewusstsein vom Vorhandenen als neue Metropole vielfältiger Möglichkeiten zu stärken.

Daraus ergeben sich auch Hauptanliegen von RUHR.2010: die Bürger am »Bau« der Metropole Ruhr zu beteiligen, das bürgerschaftliche Engagement im Kultursektor anzuregen und neue Publikumsschichten für Kunst- und Kulturveranstaltungen zu erreichen. Der Kulturbegriff, mit dem RUHR.2010 operiert, ist deshalb weit gefasst. Im Fokus steht nicht nur das traditionelle bürgerliche Publikum, sondern die Anstrengung, gerade jene Menschen zu erreichen, die der Kultur bislang fern standen.

Die Kulturhauptstadt versteht sich auch als soziale Intervention und versucht gemeinsam mit Verantwortlichen aus Politik, Kultur und Wirtschaft, aktiv den Gedanken von sozialer Teilhabe und Barrierefreiheit zu fördern. Das bedeutet: frei zugängliche und verständliche Informationen besonders auf der RUHR.2010-Website, barrierearmer Zugang zu den Veranstaltungsorten für Künstler und Besucher, Berücksichtigung von Sparten Themen und stärkere Förderung von jungen und behinderten Künstlern sowie soziale Rabattierungssysteme für wirtschaftlich benachteiligte Personen.

Kein Kulturangebot kann davon ausgehen, für alle da und interessant zu sein. Mit 300 Projekten in mehr als 2500 Veranstaltungen kann RUHR.2010 aber die Ziele verfolgen, Kulturhauptstadt für möglichst viele und von möglichst vielen zu werden sowie dem europäischen Dialog neue Impulse zu geben. Darum versuchen die Verantwortlichen, in Programmaufbau, Infrastruktur und Preisgestaltung auch da präsent zu sein, wo es

Herausforderungen und Reibungsflächen gibt. Denn Reibung erzeugt stets Energie, in der viel Zukunft liegt.

Diese soziale Intervention betreibt RUHR.2010 auch in künstlerischen Projekten, etwa den »SchachtZeichen«, 400 leuchtend gelben Ballons, die neun Tage und Nächte über Fördertürmen und Schachtanlagen schweben und die Geschichte vom Strukturwandel in der Region erzählen werden. Diese als Gesamtbild groß angelegte Rauminstallation nach einer Idee von Volker Bandelow besteht aus vielen einzelnen Elementen: An jedem Ballon wird die individuelle Historie eines jeden Standorts, der Zeche war und von einer gewandelten Gegenwart und Zukunft kündigt, durch Traditionsvereine, Stadtteilinitiativen, Unternehmen, Schulen, Geschichtsclubs und Wohngemeinschaften in Veranstaltungen und Ausstellungen lebendig und erlebbar gemacht. Wenn das Projekt gelingt, wirken die Bilder nachhaltig und sind noch nach Jahren in den Köpfen der Betrachter abrufbar. Wie bei der Verhüllung des Reichstags durch Christo, die sich im visuellen und kulturellen Gedächtnis der Menschen verankert hat, bietet sich mit der Kulturhauptstadt die Chance, neue kollektive Bilder zu erzeugen, die für die Region stehen und nicht nur die Außen- sondern auch die Selbstwahrnehmung des Ruhrgebiets verändern.

Die sozialen, wirtschaftlichen und städtischen Folgen, die RUHR.2010 sich auszulösen vorgenommen hat, sind enorm. Eindrücke von tatsächlichen Veränderungen in einem digitalen Tagebuch festzuhalten, wurden internationale Kreative und Kulturschaffende gewonnen. Als Gegenleistung können sie ein Jahr lang mietfrei in dem Projekt »2-3 Straßen« in Duisburg, Mülheim an der Ruhr oder Dortmund Nachbarn sein.

Alltagskultur, im Sinne von: Kultur von allen, wird in geballter Form am 18. Juli 2010 bei dem Fest »Still-Leben Ruhrschnellweg« zwischen Duisburg und Dortmund zu erleben sein. Die Autobahn wird zur Bühne, die Einwohner zu Akteuren mit ihren eigenen Programmen an einer 60 Kilometer langen Tafel der Kulturen, Generationen und Nationen auf der gesperrten A40. Die kulturelle Vielfalt der Metropole Ruhr mit ihren über 170 Nationalitäten, 90 gesprochenen Sprachen und hunderten lokalen Religionsgemeinschaften wird auch auf dem Festival MELEZ sichtbar gemacht. Im Mittelpunkt dieser Ereignisse geht es um eine »Kultur der gegenseitigen Anerkennung«, des Respekts und der Akzeptanz anderer, ohne dass dabei die eigene Identität aufgegeben wird. Vorbedingung dafür ist Offenheit und Wissen. Der Umgang mit dem Fremden und Anderen ist eine der größten Herausforderungen nicht nur in der vordergründig gleichmacherischen Globalisierung, sondern vor allem im unmittelbaren sozialen Umfeld. RUHR.2010 will dem interkulturellen Austausch neue Impulse geben.

Besonders kulturelle Bildung kann verbindend wirken. Es ist RUHR.2010 zu verdanken, dass das Projekt »Jedem Kind ein Instrument« (JeKi), das seine Keimzelle in Bochum

hatte, in der gesamten Metropole Ruhr realisiert wird. Alle Grundschüler erhalten durch ein neuartiges Musikschulangebot an den Schulen die Möglichkeit, ein Musikinstrument zu erlernen. JeKi bietet auch Musikinstrumente aus den Herkunftsländern von Migranten, Stipendien und Gebührenbefreiungen für sozial Benachteiligte an, um die Integration unterschiedlichster Gruppen zu gewährleisten. JeKi ist zum Paradebeispiel für Kulturelle Bildung in Deutschland avanciert und wird von anderen Bundesländern als Modell aufgegriffen. Im Herbst 2010 wird bei dem prominent besetzten europäischen Kongress »Arts in Education« die Wirkung dieser großangelegten Intervention auf das vorhandene System kultureller Bildung in der Konfrontation mit den Erfahrungen anderer europäischer Länder reflektiert.

ZEITLICH BEGRENZTE INTERVENTION VERSUS NACHHALTIGE WIRKUNG?

Entscheidend ist, dass RUHR.2010 die kulturelle Besonderheit, die kulturelle Identität der Metropole Ruhr herausarbeitet. Einerseits besitzt die Metropole Ruhr eine alte Kultur aus dem Mittelalter, andererseits ist Industrialisierung das zentrale Thema für die Region. Die Besonderheit liegt im permanenten kulturellen Wandel und einer ungeheuren Vielfalt, die sich auch in der Anzahl der Kultureinrichtungen widerspiegelt. Die Kulturhauptstadt schärft diese kulturellen Einzelprofile und baut sie zugleich in einen Kontext ein, so dass aus der kulturellen Vielfalt ein Gesamtprofil entstehen kann.

Dabei ist auch eine ganz neue Form der »Cultural Governance«, der kulturpolitischen Steuerung zutage getreten: Im Herbst 2008 hat das Land Nordrhein-Westfalen seine finanzielle Beteiligung an RUHR.2010 per Entscheidung des Landtags erhöht, indem es zehn Millionen Euro direkt an die Kommunen gegeben hat für Projekte, die von RUHR.2010 ausgewählt worden sind. So wurden von einer regionalen Ebene Themen und Projekte vorgegeben, und vor Ort kann entschieden werden, wie viel in das jeweilige Thema investiert wird.

Der RUHR.2010 GmbH ist es gelungen, eine den Entwicklungs- und Leistungsstrukturen entsprechende Trägerform sowie Experten für Programmatik und Projekte, für Personalwesen, für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, für Marketing, Ticketing, Tourismus und Veranstaltungen zu finden und sich so dem kulturellen »Multiprojektmanagement« stellen zu können, bei dem es zahlreiche Projekte und Kooperationen zeitgleich zu steuern oder zumindest zu koordinieren gilt. RUHR.2010 wurde von einer Projektentwicklungs- zu einer Projektumsetzungsgesellschaft umstrukturiert, eine Ticket- und Internetplattform für das komplette Veranstaltungsangebot der Metropole Ruhr geschaffen.

Auf diese Weise hat RUHR.2010 künstlerisch, strukturell und organisatorisch bereits vor dem Kulturhauptstadtjahr viel erreicht, und die Intervention ist während der Aktion sehr vielversprechend. Doch wie sieht es mit langfristigen Effekten aus? Die nachhaltige Wirksamkeit der kulturellen Intervention wird sich selbst im Kulturhauptstadtjahr nicht vollständig erweisen, sondern erst in den langfristigen Entwicklungen bis ins Jahr 2020 oder 2030. Die Auswirkungen auf Modernisierungsschübe und Kreativpotentiale können weit über den unmittelbaren Kulturbereich hinausreichen, besonders was die strukturelle und ideelle Transformation des Ruhrgebiets zur Metropole Ruhr betrifft. Dem Postulat der Nachhaltigkeit entsprechend wäre es wünschenswert, dass zumindest (reformierte) Teile der RUHR.2010 GmbH über das Kulturhauptstadt-Jahr hinaus weitergeführt werden, wie dies Lille umgesetzt hat und Marseille (F, 2013) bereits anstrebt. So ließe sich in einer organisierten Nachbereitungsphase nicht nur der direkte Interventionseffekt des Kulturhauptstadtjahrs evaluieren, sondern auch Sorge dafür tragen, dass die künstlerischen, strukturellen und organisatorischen Änderungen und Neuerungen von RUHR.2010 in den laufenden und nachfolgenden Plänen und Aktionen weiterleben und somit tatsächlich nachhaltige Wirkungen erzielen.

Der vom RVR im Zusammenwirken mit den Städten erarbeitete und im Mai 2009 in die Gremien eingebrachte Masterplan Kulturmetropole Ruhr 2030 regt eine Weiterentwicklung und dauerhafte Sicherung der neuen Formen und Strukturen der kulturellen Entwicklungszusammenarbeit an. Der Masterplan konnte auf einen intensiven und in zwei »Perspektivplänen« dokumentierten Diskurs von mehreren hundert Kulturakteuren zurückgreifen, der parallel zur Kulturhauptstadtbewerbung in den Jahren 2004 bis 2006 geführt wurde. RUHR.2010 hat damit nicht nur programmatische Ziele, sondern immer auch strukturelle Effekte vor Augen. Der Masterplan schlägt die Bildung von durch die Ruhr.2010 GmbH und den Arbeitskreis Kulturmetropole des RVR beschickten Kooperationsgruppen vor, die die Gründung einer Kulturmetropole Ruhr GmbH im Jahr 2011 vorbereiten soll. An der Kulturmetropole Ruhr GmbH sollen indirekt über den Regionalverband Ruhr alle Ruhrstädte und das Land Nordrhein-Westfalen entsprechend beteiligt werden.

Vor und im laufenden Kulturhauptstadtjahr lässt sich für das Ruhrgebiet konstatieren, dass dort, wo früher Kohle für Europa gefördert wurde, nun Kultur und Kreativität gefördert werden. RUHR.2010 bietet die Möglichkeit, eine ganz andere Form der Wahrnehmung der Kulturlandschaft in der Metropole Ruhr entstehen zu lassen. Die Kulturhauptstadt RUHR.2010 will der Erzählung des Wandels ein neues Kapitel hinzufügen: Das Ruhrgebiet entwickelt sich zu einer neuen Metropole in Europa. Sie ist polyzentrisch und baut auf Kultur als erneuerbare und unerschöpfliche Energiequelle. Und

so wie die Kultur Europa eint, eint die Kultur auch das Ruhrgebiet: Das ist Wandel durch Kultur und Kultur durch Wandel.

LITERATUR

- Beschluss Nr. 1622/2006/EG (24.10.2006) des Europäischen Parlaments und des Rates.
 In: Amtsblatt der Europäischen Union, L 304, 3.11.2006 |
- Ebert, Ralf / Gnad, Friedrich: Strukturwandel durch Kulturwirtschaft.
 In: Aus Politik und Zeitgeschichte. 34/35, 2006, S. 31-38 |
- Henning, Michael / Kuschej, Hermann: Kulturhauptstadt Europas.
 Ein kultur-ökonomisches Erfolgsmodell? In: politik und kultur. 3/4, 2004, S. 18f. |
- Mittag, Jürgen: Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Anfänge, Ausgestaltung
 und Auswirkungen europäischer Kulturpolitik, Essen, 2008 |
- Myerscough, John: European Cities of Culture and Cultural Months. Full Report.
 Study prepared for the Network of Cultural Cities of Europe, Glasgow, 1994 |
- Palmer, Robert / Palmer-Rae Associates, International Cultural Advisors: European Cities and
 Capitals of Culture. Study Prepared for the European Commission, Part I+II, Brüssel, 2004 |
- Quenzel, Gudrun: Konstruktionen von Europa. Die europäische Identität
 und die Kulturpolitik der Europäischen Union. Bielefeld 2005 |
- Sassatelli, Monica: Imagined Europe: The shaping of a European Cultural Identity
 through EU Cultural Policy. In: European Journal of Social Theory. 4, 2002, S. 435-451 |
- Scheytt, Oliver: Kulturhauptstadt-Bewerbung als Regional Governance. In: Kleinfeld, Ralf /
 Plamper, Harald / Huber, Andreas (Hg.): Regional Governance. Bd. 1, Göttingen, 2006, S. 207-216 |
- Scheytt, Oliver: Kulturstaat Deutschland - Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik, Bielefeld 2008 |

LINKS

- Website der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 mit allen Publikationen im Downloadbereich:
<http://www.ruhr2010.de> (16.09.2009) |
- Website der Generaldirektion Bildung und Kultur der Europäischen Kommission mit den
 entsprechenden Unterseiten und Dokumenten zu Kulturhauptstadt Europas:
http://ec.europa.eu/culture/index_de.htm (16.09.2009) |
- Website des Wissenschaftsportal Kulturhauptstadt 2010 mit allen wissenschaftlichen Arbeiten
 und Forschungsprojekten zur Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010:
<http://www.ruhr2010.de/wissenschaft2010> (16.09.2009) |

ZURÜCK INS NIRGENDWO? GÖRLITZ [2010] UND DIE GESCHEITERTEN CHANCEN EINER KULTURHAUPTSTADTBEWERBUNG

VON MANUELA LÜCK

Kulturelle Großprojekte und Events sind seit den 80er Jahren ein vertrautes Bild in den Städten und zunehmend fester Bestandteil der kommunalen Entwicklung und Darstellung. Kaum eine größere Stadt oder Gemeinde, die sich nicht ihr eigenes Kulturfestival, eine Bundes- oder Landesgartenschau oder auch gern etwas größer, Weltmeisterschaft, Olympische Spiele oder die Kulturhauptstadt Europas leistet. Mit kulturellen Großprojekten, so die Hintergedanken vieler Planer, könnten sich längerfristig Vorteile im sich verschärfenden kommunalen und (inter-)nationalen Konkurrenzkampf bieten. Etwa die Verbesserung des Stadtimages, die Belebung des Tourismus, steigendes Interesse von Investoren, die Stärkung der lokalen Wirtschaft, die Verbesserung der städtischen Infrastruktur und eine, wenn auch meist zeitlich begrenzte, Aufbruchstimmung unter der Bevölkerung zu erzeugen. Kulturelle Großprojekte sind, wenn man dieser Logik folgt und die Erfolgsgeschichte einiger »Patienten« (Glasgow, Manchester) betrachtet, ein einhundert Prozent Erfolg versprechendes »Antidepressivum« gegen Stagnation, Schrumpfung und Bedeutungsverlust, sie werden daher gern und häufig verordnet.

Das Projekt Europäische Kulturhauptstadt gibt es seit mehr als 20 Jahren. Seine ursprüngliche Intention, die Förderung der europäischen Integration und die Präsentation der kulturellen Vielfalt Europas, geriet unter den Einfluss einer zunehmenden Festivalisierung. Um dieser Tendenz entgegen zu wirken, begann die Europäische Kommission nach dem Kulturhauptstadtjahr 1999 und den darauf folgenden Auswahlprozessen sich an einer nachhaltigeren Strategie zu orientieren und favorisiert seither Konzepte, die neben dem europäischen Grundgedanken auch Lösungsansätze für gesellschaftliche Herausforderungen aufzeigen. Bewerberstädte sollen im und vor dem Kulturhauptstadtjahr nicht nur städtebaulich verändert oder ihr Image aufpoliert

Wenn schon ESSEN, dann in Görlitz



Wir unterstützen die Bewerbung Kulturhauptstadt Görlitz-Zgorzelec 2010

Manuela Lück, geb. 1978, studierte Neuere / Neuste Geschichte und Germanistische Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin und der Technischen Universität in Dresden. 2004 / 2005 DAAD-Tutorin an der Johan-Palack-Universität in Olomouc / Tschechische Republik. 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Osteuropa (GWZO) der Universität Leipzig und der Hochschule Zittau / Görlitz, Kultur und Management, sowie Lehrbeauftragte. Seit 2009 freie Wissenschaftlerin und Redakteurin, u.a. für den Landesverband Soziokultur Sachsen, die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Lettre International. Unter den letzten Veröffentlichungen: Macht Literatur Geschichte? Die »DDR/-Literatur« als Gegenstand in der gegenwärtigen Literatur. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2009; Kulturelle Sommerprogramme in Ostdeutschland (zus. mit Tobias J. Knoblich). In: Traumtänzer und Kunstpioniere. 30 Jahre Kulturelle Sommerprogramme in Nordrhein-Westfalen, hrsg. v. Franz Kröger u. Rita Viehoff. Essen: Klartext Verlag 2003.

werden, sondern langfristig Veränderungen in Gang setzen, um die Lebensqualität zu verbessern, Impulse für eine regenerative Stadtentwicklung und das bürgerschaftliche Engagement zu setzen. Können diese Ziele auch erreicht werden, wenn eine Stadt im Auswahlprozess unterliegt? Welche Auswirkungen auf die kommunale Kulturpolitik und die Bevölkerung hat der Bewerbungsprozess? Und kann der Bewerbungsprozess als gleichsam interventionistisch verstanden werden? Diesen Fragen soll am Beispiel von Görlitz nachgegangen werden.

GÖRLITZ, DIE DEPRESSIVE SCHÖNE

In Görlitz, der östlichsten Stadt Deutschlands, hat die Geschichte tiefe sichtbare und unsichtbare Spuren hinterlassen. Immer wieder wechselnde Machtverhältnisse in der Region und die Lage an einer der bedeutendsten Handelsstrassen des Mittelalters, der Via Regia, führten dazu, dass hier ein unverwechselbares Gemisch aus Sprachen, Konfessionen und Mentalitäten entstand. Der Handel mit Tuch und Färberstoffen machte die Stadt reich, worüber die erhaltenen Hallenhäuser und die zahlreichen Bauten aus beinahe allen architektonischen Epochen eindrucksvoll Auskunft geben. Diese »steinerne Chronik« mit beinahe 4.000 Baudenkmalen ist ein Aspekt des Görlitzer Erbes.¹ Das Ende des Zweiten Weltkrieges bedeutete für die Stadt die Teilung. Der auf dem östlichen Ufer gelegene Stadtteil wurde der Republik Polen zugewiesen und heißt seit 1950 Zgorzelec. Beide Städte sind durch die Zwangsmigrationen des 20. Jahrhunderts aus dem östlichen Europa und den damit einhergehenden Zerstörungen, aber auch von der Blockkonfrontation im Kalten Krieg gekennzeichnet². Bis in die 70er Jahre hatte Görlitz ein stetiges Bevölkerungswachstum zu verzeichnen, das aus dem prosperierenden Braunkohle Tagebau und der von der DDR staatlich geförderten Energieindustrie resultierte. Seit der friedlichen Revolution 1989 und dem gesamtgesellschaftlichen und strukturellen Transformationsprozess hat Görlitz mit einer massiven Abwanderung, vor allem der jüngeren Bevölkerung zu kämpfen, die heute zwar verlangsamt, aber nicht zum Stillstand gebracht werden konnte. Seit 1989 hat die Stadt 23,1 Prozent ihrer Bevölkerung (77.000 auf 58.000) verloren und kann sich auch dem negativen demographischen Effekt nicht entziehen. Die Bevölkerung altert, das Durchschnittsalter liegt im Moment bei 45 Jahren (in Zgorzelec bei 29 Jahren). Der Zusammenbruch der Braunkohleindustrie und die Umstrukturierung der vorhandenen Wirtschaftszweige ließen die Arbeitslosenquote auf 23 Prozent steigen und fast unverändert auf hohem Niveau verharren – unter anderem wohl auch, weil die Sächsische Landesregierung wirtschaftspolitisch auf »Leuchttürme« und Clusterbildung in und um die urbanen Zentren Dresden, Leipzig, Chemnitz/Zwickau setzte. Daran konnte auch der Ausbau des Dienstleis-

tungssektors und die Erweiterung der Hochschule Zittau/Görlitz (FH) nur wenig ändern.

Von der EU-Erweiterung 2004 und dem Beitritt der Nachbarn Polen und Tschechien zum Schengen-Abkommen im Dezember 2007 konnte Görlitz wirtschaftlich bisher kaum von

seiner Grenzlage profitieren. Trotz dieser verhaltenen Entwicklung setzt man in der Region große Hoffnungen auf die Zusammenarbeit mit den angrenzenden Staaten und hat seit Jahren zahlreiche grenzüberschreitende Projekte initiiert. Bereits 1989 schlossen sich beiden Städte zum kommunalen Verbund »Europastadt Görlitz/Zgorzelec« zusammen, 1991 folgten eine Städtepartnerschaft und seither regelmäßig gemeinsame Stadtratssitzungen, 1992 ein deutsch-polnisches Kulturbüro und eine grenzüberfahrende Stadtbushlinie, ab 1993 eine städtische Koordinierungskommission, seit 1994 ein deutsch-polnischer Kindergarten, sowie seit 2001 das trinationale Universitätsnetzwerk Neisse University und diverse gemeinsame künstlerische Kooperationen. Bereits 1995 schrieb man die Topoi Kultur und Europa als Leitbilder in der Stadtpolitik fest und wählte den Titel »Brückenstadt«, 1998 erfolgte die Umbenennung in »Europastadt Görlitz/Zgorzelec«.

Doch trotz dieser Anstrengungen gestaltet sich das Zusammenwachsen beider Städte, Nationen und Kulturen im Alltag schwierig, denn immer wieder brechen auf beiden Seiten alte Ängste und Vorurteile auf. Mentale Unterschiede, das soziale Gefälle im Lebensstandard, die sprachliche Barriere erschweren eine Annäherung und erzeugen eine mitunter schwer zu durchbrechende Ignoranz für den Nachbarn.

Aus dieser Gemengelage heraus bewarb sich Görlitz 1999 um den Titel »Kulturhauptstadt Europas 2010«. Die Initiatoren der Bewerbung waren und sind von der Kraft der Kultur im urbanen Raum, die Impulse für längerfristige Entwicklungsprozesse geben kann, überzeugt. Kunst und Kultur haben das Potential einen neuen und unverstellten Blick auf die Situation der Stadt zu eröffnen, in kreativen Projekten neue Handlungsfelder und -räume zu erproben und so zum Motor von nachhaltiger Stadtentwicklung zu werden. Unter dem Motto »Wir bauen Europa« bezog man sich auf die besondere periphere Lage zwischen »altem« und »neuem« Europa als Grenz- und Doppelstadt. Die ehrgeizige Vision galt dem Mitverfolgen des schwierigen Zusammenwachsens der 40 Jahre lang getrennten Doppelstadt, der alle gesamtstädtischen Traditionen und Verbindungen abhanden gekommen waren, die nun wiederentdeckt und belebt werden mussten.

KUNST UND KULTUR SOLLTEN ZUR TREIBENDEN KRAFT WERDEN, UM NEUE MÖGLICHKEITEN DER WIRTSCHAFTLICHEN, WISSENSCHAFTLICHEN UND KULTURELLEN KOOPERATION IN DER REGION ZU ERSCHLIESSEN.

DIE BEWERBUNGSPHASE. KONZEPT UND PROJEKTE

Die Planungen zur Bewerbung als Kulturhauptstadt Europas begannen 1999 und wurden ab 2001 intensiv verfolgt. Im selben Jahr erlaubte ein Stadtratsbeschluss ab 2003 professionelle Strukturen, und Mittel für ein Kulturhauptstadtbüro. Das Konzept bestand darin, die Doppelstadt als »Laboratorium der europäischen kulturellen Integration vorzustellen, deren Bürger nach einer gemeinsamen Identität streben und auf einer geschichtlich neuen Stufe ihre Teamfähigkeit über die noch existierenden Grenzen hinweg erproben und entwickeln.« Kunst und Kultur sollten zur treibenden Kraft werden, um neue Möglichkeiten der wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und kulturellen Kooperation in der Region zu erschließen. Vor allem die Kunst mit ihren performativen Strategien der Bildproduktion und Reflexion sollte dazu beitragen, die Vision der Europastadt Görlitz/Zgorzelec als verbindendes und integratives Element für die Bewohner beider Städte erleb- und gestaltbar zu machen.

Dies kann nur erfolgreich sein, wenn es von der ganzen Doppelstadt und ihrer Kraft mitgetragen und mitgestaltet wird und die vorhandenen Potenziale der Vereine und Institutionen genutzt, gebündelt und verstärkt werden können. Die Initiatoren haben bereits in der Konzeptionsphase intensiv den Kontakt zur Bevölkerung gesucht, um sie schon in der Frühphase zu

informieren, ihnen die Chancen aufzuzeigen, die in einer solchen Bewerbung für die Stadt und Region liegen und sie aktiv in die Ausgestaltung einzubinden. Zwischen 2001 bis 2003 gab es ca. 80 Informationsveranstaltungen, Bürgergespräche und fachübergreifende Dienstberatungen (z. B. in der Polizeidirektion) in den örtlichen Vereinen und Institutionen (z. B. Agentur für Arbeit, Pfarrkonvent), aber auch in den ansässigen Wirtschaftsunternehmen (Gastronomie, Stadtwerke, Siemens, Bombardier, die später zu Sponsoren wurden), um die Kulturhauptstadtbewerbung und ihre Projekte vorzustellen, darüber zu diskutieren und Ideen, Anregungen und Hinweise aufzunehmen und um Unterstützung zu werben. Die Begeisterung für die Kulturhauptstadtbewerbung war zunächst zögerlich, wurde aber ab 2005 zum tragenden Element, und Vereine und Institutionen unterstützten die Bewerbung mit Mitteln (z. B. Agentur für Arbeit stellte Mittel für einhundert 1-Euro-Jobs zur Verfügung) oder ehrenamtlichem Engagement (Marathonlauf Zgorzelec - Brüssel der Sportvereine) oder in der organisatorischen Unterstützung. Zur Begeisterung und Akzeptanz trugen auch die in Jahren 2001 bis 2006 stattfindenden internationalen Workshops (Architekturworkshop) und Kunstpro-

DIE BEGEISTERUNG FÜR
DIE KULTURHAUPTSTADT-
BEWERBUNG WAR ZUNÄCHST
ZÖGERLICH, WURDE ABER AB
2005 ZUM TRAGENDEN
ELEMENT.

jekte (Raum-, Video- und Klanginstallationen, Theateraufführungen, Ausstellungen)³ bei, die den städtischen Raum (neu) inszenierten und sich bereits vor dem Kulturhauptstadtjahr mit dem Thema »Brückepark« auseinandersetzen.

Der Brückepark war eines der vier Projekte und das Herzstück der Bewerbung. Alle vier Teilprojekte verkörperten Strategien der städtischen Entwicklung, um die räumliche und mentale Distanz symbolisch zu überwinden: Die Neiße und der angrenzende Stadtraum, der beide Städte sowohl verbindet, als auch trennt, sollte zu einem Ort der Begegnung werden, ein mögliches neues Zentrum für beide Städte und Nationen im früheren Niemandsland. Das Gebiet umfasst ca. 1,5 Kilometer zwischen Altstadtbrücke und Europabrücke und beinhaltete in seiner Planung auch Nutzungskonzepte für die Sanierung der Synagoge und der seit 2004 geschlossenen Stadthalle. Vorgesehen war ebenfalls ein Museumsneubau, ein Forum für zeitgenössische Kunst und Medien, für das Entwürfe aus dem Architekturworkshop 2004/05 vorlagen, unter Einbindung von leer stehenden Gebäuden einer Industriebrache. Die Stadthalle sollte, neben dem als Mehrzweckbau ausgelegten Forum, zum zentralen Veranstaltungsort werden. Auf Zgorzelcer Seite war die Sanierung und konzeptionelle Einbindung des Jakob-Böhme-Hauses und des *Dom Kultury*, ein wilhelminischer Prachtbau aus dem 19. Jahrhundert, vorgesehen. Neben der städtebaulichen Erneuerung sollten künstlerische Projekte (Grenzgänge) den grenzüberschreitenden Dialog fördern. Während der Bewerbungsphase wurde den Bewohnern beider Städte mit Kunstprojekten und Kulturveranstaltungen der Brückepark (Brückepark im Licht I – IV) als neuer städtischer Raum näher gebracht. So setzten sich beispielsweise im Mai 2005 zwölf Künstler mit Licht-, Video- und Klanginstallationen mit dem Topos Grenze auseinander.

Das zweite große Projekt war die Ausrichtung der Via Regia-Ausstellung, die an die frühere Blütezeit der Stadt an der mitteleuropäischen Handelsstraße erinnern sollte. Ein drittes Projekt nahm Bezug auf die energiewirtschaftliche Vergangenheit der Region, den Braukohletagebau. Die Renaturierung des etwas außerhalb von Görlitz gelegenen Berzdorfer Sees sollte um Aktivitäten erweitert werden, die den länderübergreifenden Dialog der europäischen Jugend fördern sollten.

Mit diesen Projekten und dem Slogan »Wir bauen Europa« war die Görlitzer Bewerbung auf Symbole (Grenze) und die Vision einer gelungenen europäischen Integration ausgerichtet, aber kaum auf das kulturelle Alleinstellungsmerkmal, das architektonische und städtebauliche Erbe und die besondere mentale Gemengelage in der Stadt. Bezüge dazu wurden in der Bewerbung kaum hergestellt. Kritik wurde auch an anderen Punkten laut: Der Museumsneubau würde mit seiner konzeptionellen Ausrichtung in Konkurrenz zur Stadthalle treten, über deren Nutzung es bis heute keine Entscheidung gibt,

auch wäre sein Nutzungs- und Finanzierungskonzept nach dem Kulturhauptstadtjahr unklar und grenzüberschreitende Kooperationen würden zwar von offiziellen Stellen proklamiert, aber Annäherungen und Zusammenarbeit fänden zuweilen nur auf dem Papier statt⁴. Insgesamt verstärkte sich der Eindruck eines konzeptionellen Sammeluriums von städtischen Sanierungsfällen, die mit einer europa- und identitätsstiftenden Vision unterlegt wurden, aber ansonsten unverbunden nebeneinander standen und die sozialen Probleme, die demographischen Veränderungen in der Stadt und das erinnerungsgeschichtliche Erbe der Zwangsmigrationen aussparten⁵. Trotz Kritik wurde an der konzeptionellen Ausrichtung festgehalten und bis heute scheint es ein Merkmal der städtischen Kulturpolitik von Görlitz zu sein, inhaltlichen und erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen aus dem Weg zu gehen.

BIS HEUTE SCHEINT ES EIN
MERKMAL DER STÄDTISCHEN
KULTURPOLITIK VON GÖRLITZ
ZU SEIN, INHALTLICHEN UND
ERINNERUNGSPOLITISCHEN
AUSEINANDERSETZUNGEN AUS
DEM WEG ZU GEHEN.

Für das Jahr der Kulturhauptstadt waren insgesamt 91 Mio. EUR an Investitionen (Synagoge, Stadthalle, Museumsneubau) und 61 Mio. EUR für Projektmitteln vorgesehen. Allein für die Umsetzung des Brückenpark-Projektes (inkl. Stadthalle, Synagoge) waren 42 Mio. EUR eingeplant. Die ganze Bewerbungsphase war von massiven Haushaltsproblemen der Stadt überschattet, die zeitweise unter Zwangsverwaltung stand. Eine finanzielle Absicherung der Bewerbung war erst mit der Gewinnung von Sponsoren und der Unterstützung der Sächsischen Staatsregierung erreicht worden. Umso überraschender war für viele der große Erfolg der Görlitzer Bewerbung, was sich, trotz aller Kritik, auf die integrative Kraft der europäischen Vision und die Begeisterung und Unterstützung der Bevölkerung und der Vereine und Institutionen mit dem Projekt zurückführen lässt⁶.

NACH DEM ENTSCHEID

Im April 2006 fiel die Entscheidung, dass Essen, stellvertretend für das ganze Ruhrgebiet, und nicht Görlitz Europäische Kulturhauptstadt 2010 sein wird. In den mehr als zwei Jahren danach ist in der Politik der Stadtführung zu beobachten, dass alle positiven Effekte der Bewerbung, ihre integrative Kraft weite Bevölkerungsteile und die regionale Wirtschaft, beiderseits der Neiße, für diese Bewerbung zu vereinen und Impulse für eine regionale und kommunale Erneuerung zu geben, ausgelöscht werden. Die vom Stadtrat in Auftrag gegebene Evaluation zur Kulturhauptstadtbewerbung⁷ zeichnet ein positives Bild vom Bewerbungsprozess und der Wahrnehmung der Kultur in der Stadt. Görlitz hat

in der Bewerbungsphase regional und überregional eine ungewöhnlich hohe positive mediale Aufmerksamkeit genossen, was besonders im Tourismus zu einem bis heute spürbaren positiven Effekt geführt hat. Görlitz ist durch die Bewerbung aus dem Dunst der Provinzialität, des Unbekannten und Unscheinbaren herausgetreten, in die es nun wieder zurückzusinken scheint.

Die Wahl des neuen Oberbürgermeisters Joachim Paulick 2007 markiert den Wendepunkt in der politischen Prioritätensetzung. Begleitet von heftigen Auseinandersetzungen, setzte sich im Stadtrat die Ansicht durch, die Zukunft von Görlitz liege im Bereich der Wirtschaftsförderung. Diese Entscheidung führte zu einer Neuordnung der Verwaltungsstrukturen, die eine Auflösung des Kulturamtes in seiner bisherigen Form nach sich zog. Kurzfristig stand sogar die Position des Kulturbürgermeisters zur Disposition. Der neue Kulturbürgermeister (Herbst 2008), Dr. Michael Wieler, der frühere Intendant und Geschäftsführer des Musiktheater Oberlausitz-Niederschlesien, hat zwar seinen Einsatz für die Weiterführung der Kulturhauptstadtprojekte bekundet, seine Vorschläge wurden aber bisher nicht umgesetzt. Die Kulturhauptstadtprojekte

DERZEIT WIRD EINE NUR
ALS RESTRIKTIV ZU
BEZEICHNENDE KOMMUNALE
KULTURPOLITIK BETRIEBEN.

wurden auf ihren baulichen Kern reduziert und damit zu klassischen Projekten der Stadterneuerung und -entwicklung. Die verbindende und integrative Idee der Kulturhauptstadtbewerbung hat in der Stadt, besonders durch die Politik der Mandatsträger, massiv an Unterstützung verloren. Derzeit wird eine nur als restriktiv zu bezeichnende kommunale Kulturpolitik betrieben, die sich hauptsächlich mit der Sicherung der kulturellen Substanz beschäftigt, die gegenwärtigen Aufgaben für Kultur als

gestaltende Kraft aber vollends vernachlässigt. Görlitz ist aus allen europäischen Projekten ausgestiegen, hat Kooperations- und Netzwerkangebote, auch aus Essen, ausgeschlagen und die Kommunikation und Kooperation zu den polnischen Partnern erheblich eingeschränkt, teilweise sogar ohne Angabe von Gründen abgebrochen. Die kulturelle Situation gestaltet sich heute so, dass einige kleinere Gruppen und das Theater, teilweise ohne die Unterstützung aus dem Rathaus, weiter an den Konzepten und Projekten aus der Kulturhauptstadtbewerbung arbeiten und auf eine langfristige Strategie von zehn Jahren setzen (Kulturdekade 2010–2020). Trotz der politischen Entwicklung spielen die Projekte aus der Bewerbung weiterhin eine Rolle für das Selbstbild der Stadt und ihrer Bürger, so das Resultat der Evaluation.

VOM SCHEITERN

Hat sich trotz des Ausscheidens von Görlitz die Wirkkraft des »Antidepressivums kulturelles Großprojekt« in der städtischen Entwicklung entfaltet? Wenn ja, welche Wirkungen hat es erzielt? Und was braucht die Europastadt für ihre zukünftige Entwicklung? Ein Blick auf die derzeitige kommunalpolitische Ausrichtung und den beigemessenen Stellenwert von Kultur in der Stadt stimmt zunächst wenig zuversichtlich. Die Evaluation hingegen zeichnet ein besseres Bild, nach dem 80 Prozent der Befragten die Bewerbung als Erfolg ansehen und angeben, dass sich ihr Verhältnis zur Stadt positiv verändert habe. Die mediale Aufmerksamkeit hat ein positives Bild von der Stadt nach außen transportiert, das auch auf die Bevölkerung zurückstrahlt. Begreift man eine kulturelle Intervention vom Ausmaß einer Kulturhauptstadtbewerbung als einen langfristigen Prozess, der nicht nur auf ökonomische und touristische Aspekte abzielt, sondern auch die Mobilisierung und Aktivierung der Zivilgesellschaft vor Ort mit einbezieht, die Identität und Identifikation mit der Region stärkt, kann man für Görlitz trotz der gegenwärtigen Entwicklung eine positive Bilanz ziehen. Die Kulturhauptstadtbewerbung war in Görlitz kein Selbstzweck, sondern wurde und wird immer noch als politisches Instrument der Intervention begriffen, um gerade in einer schrumpfenden und stagnierenden Regionen, die zudem noch peripher ist, ihre integrative und identitätsstiftende Kraft zu entfalten und Möglichkeiten in einem kritischen Diskurs aufzeigen. Dies ist den Initiatoren durch die Mobilisierung und Aktivierung der Zivilgesellschaft und der Wirtschaft in beiden Städten während der Bewerbungszeit gelungen. Trotzdem hat die Doppelstadt noch erhebliche Defizite in der grenzüberschreitenden Infrastruktur und Nahverkehrssystem, Nachholbedarf im länderübergreifenden Marketing, materiellen und informellen Informationssystemen und benötigt dringend mehr Vernetzungen und Kooperation auf allen Ebenen. Konnte und wollte Görlitz die positiven Effekte für die Stadtentwicklung nutzen? Nach dem Entscheid war die Bereitschaft nicht nur der Entscheidungsträger, sondern auch der Bevölkerung da, die Projekte weiterzuführen und es hieß »Wir bauen weiter«. Leider verliefen alle Bemühungen dafür im Sande, denn sie wurden vom politischen Richtungswechsel blockiert und keines der Projekte, mit Ausnahme der Landesausstellung Via Regia, die 2011 realisiert wird, aber ein Landesprojekt ist, wurde verwirklicht. Das deutsch-polnischen Verhältnis, das wegen der zahlreichen Initiativen und Kooperationen auf einem guten Weg war, ist gegenwärtig durch die Politik im Rathaus, den polnischen Nachbarn möglichst zu ignorieren, erheblich gestört und wird durch die fremdenfeindlichen Plakatierungen zur Europawahl und Bundestagswahl 2009 nicht gerade verbessert. Das jüngste Beispiel: Anlässlich der Bundestagswahl 2009 plakatiert die NPD, die seit der Kommunalwahl vom Mai 2009 im

Stadtrat von Görlitz sitzt, fremdenfeindliche Plakate. Bereits im Frühjahr hatten sich zahlreiche Görlitzer Bürger dagegen gewehrt. Vom OB kam (bislang⁸) keine Stellungnahme. Der Abbruch von Kontakten zu Nachbarn, Kooperationen und Netzwerkpartnern ist ein Schaden, der kaum wieder gut zu machen ist. Görlitz hat, und dies ist das traurige Fazit, alle Chancen, die sich aus der Kulturhauptstadtbewerbung für die Stadtentwicklung, wirtschaftlich und kulturell, ergeben haben, verantwortungslos verspielt. Görlitz hat das Potenzial, das hat die Stadt bewiesen, muss sich aber entscheiden, ob es versinken will ins Nirgendwo oder mitspielen will auf der kulturellen Bühne. Im Moment jedenfalls wirkt das Antidepressivum nicht mehr, denn der Patient liegt sterbend im »Laboratorium der kulturellen Integration«.

Ich danke Ulf Grossmann, Kulturbürgermeister der Stadt Görlitz von 1994–2008, für das geduldige Beantworten meiner Fragen.

1 Görlitz verfügt über eine umfangreiche Sammlung zur Wissenschaftsgeschichte der Oberlausitz im Kulturhistorischen Museum, Sitz einer der ältesten Gelehrtenvereinigungen Mitteleuropas, der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften, und einer der ältesten und schönsten Bibliotheken Sachsens, die Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften. | **2** Nach der Vertreibung eines Großteils deutscher Bevölkerung aus Schlesien, die in Görlitz nach dem Krieg bis zu vierzig Prozent der Bevölkerung ausmachten, wurden dort vor allem Vertriebene aus den früheren östlichen polnischen Gebieten angesiedelt. Nach Zgorzelec kamen zudem mehr als 15 000 griechische Bürgerkriegsflüchtlinge. Die Atmosphäre in der Region steht bis heute stark unter dem Einfluss der jüngeren Geschichte, wovon auch die zahlreichen »Heimwehtouristen«, die Görlitz besuchen, Auskunft geben. | **3** Nachzulesen in der umfangreichen Dokumentation »Die Bewerbung – Dokumentation der Bewerbung der Europastadt Görlitz-Zgorzelec« um die Ausrichtung der Veranstaltung »Kulturhauptstadt Europas 2010« 2001–2006, hrsg. von Europa-Haus Görlitz e.V., Görlitz 2007 | **4** So gibt es bis heute keine zweisprachige Touristinformation oder ein grenzübergreifendes Marketingkonzept, auch wenn es viele Projekte und Initiativen gibt, die sich intensiv dem grenzüberschreitenden Kulturaustausch widmen. | **5** Sächsische Zeitung vom 30. Oktober 2003 | **6** Adolf Muschg in Die Zeit vom 17. März 2005. Muschg war Mitglied der deutschen Jury. | **7** Download unter www.kultur2010.de/evaluierung.html | **8** Stand Ende August 2009

LINKS

www.kultur2020.org

www.theater-goerlitz.de

www.viathea.de

www.goerlitz.de

www.kultur2010.de

www.euroregion-neisse.com

SHAKESPEARE IM SCHWEINESTALL. VON DER EIGENWILLIGEN EROBERUNG KULTURELLER RÄUME IN DER LÄNDLICHEN PERIPHERIE OSTDEUTSCHLANDS

VON KRISTINA VOLKE

EINS (IM SCHWEINESTALL)

Klein Leppin ist, so lässt der Name erahnen, ein kleines Dorf. Es liegt in der Prignitz, und damit in einem brandenburgischen Landstrich, der sich weder großer Historie, noch großer Gegenwart rühmen kann. Hügelig ist das Land hier und weit, die Elbe und ihre Nebenflüsse gliedern endlose Flächen aus Wiesen, Wald und Weiden, und über allem liegt eine geradezu unwirkliche Ruhe. Die Städte dazwischen, Perleberg, Wittenberge, sind für Menschen, die nicht hier leben, ohne Bedeutung. Natürlich versucht man auch in der Prignitz aus der Landschaft Profit zu schlagen. »Die Prignitz ist ein Paradies für Radfahrer und Wanderer. Sie erfahren, welch ein Abenteuer es sein kann, Nebelschwaden über Wiesen ziehen zu sehen, den Spuren der Eiszeit in der Landschaft nachzuspüren oder das Leben und Treiben in einem Teich oder an einem Ameisenhaufen zu beobachten«, schreibt der Tourismusverband auf seiner Homepage. Nichts daran ist übertrieben. Man wünscht sich, dass die Idylle ausreichen möge, der Region wenn nicht Glanz, so doch den Status eines Geheimtipps zu verleihen, doch ist die Konkurrenz um Reisende, die solche Qualitäten suchen, nicht nur in Brandenburg hoch.

Richtet man den Blick auf die hier lebende Bevölkerung, dürften die landschaftlichen Verheißungen wenig mit deren Lebenssituation zu tun haben. Im Regionalranking der Initiative Neue Soziale Marktwirtschaft (INSM) belegt die Prignitz Platz 394 von insgesamt 409 Kreisen und kreisfreien Städten. Der Demografieindex, der die Altersstruktur der Bevölkerung und dabei auch das Zahlenverhältnis zwischen Alt und Jung wiedergibt, liegt bei 397 im bundesweiten Vergleich, die Steuerkraft der Gemeinden bei circa 369 Euro je Einwohner und damit bei weniger als der Hälfte des Bundesmittels. Viel



Kristina Volke, geb. 1972, studierte Kunst- und Kulturwissenschaften, war u. a. wissenschaftliche Mitarbeiterin der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages »Kultur in Deutschland«. Seit 2007 arbeitet sie als Referentin und Stv. des Kurators in der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages. Seit mehr als zehn Jahren forscht und publiziert sie zu kulturpolitischen Fragestellungen mit Fokus auf Kultur und Gesellschaft. Unter den Veröffentlichungen: »Zukunft erfinden. Kreative Projekte in Ostdeutschland«, Berlin 2009. | »Wenn Statistik droht, Politik zu machen – der demografische Wandel und seine Herausforderungen für die Kulturpolitik«, Wiesbaden 2009 | »Kultur und Krise. Über die Rolle kultureller Akteure in gesellschaftlichen Umbrüchen«, Berlin 2007 | »Entwicklung gestalten – Perspektiven für den kulturellen Wandel in Ostdeutschland«, Berlin 2006 (Mit-Hg.) | »Labor Ostdeutschland. Kulturelle Praxis im gesellschaftlichen Wandel«, Berlin 2003 und 2004 im Auftrag der Kulturstiftung des Bundes (Mit-Hg.)

schlechter geht also nicht – was die INSM immerhin in die frohe Botschaft umdeutet: »Der Kreis Prignitz wird nach einer wissenschaftlichen Trendanalyse aufgrund der spezifischen Wirtschaftsstruktur vor Ort unter den Folgen der aktuellen Konjunkturkrise sehr schwach betroffen sein.«¹

Klein Leppin liegt mittendrin, in der Gemeinde Plattenburg, die im Jahr 2008 3.844 Einwohner auf 200 Quadratkilometern verzeichnete. Mit nur 70 Einwohnern handelt es sich um ein Dorf ohne eines der berühmten drei »Ks«, die gemeinhin das Kommunikationszentrum von Dörfern darstellen, es hat also weder Kirche, noch Konsum, noch Kneipe. Lebensmittelpunkt war bis zur Wende ein Schweinestall, in dem viele hier Anässige arbeiteten. Mit den neuen Verhältnissen bald funktionslos geworden, bestimmte er trotzdem weiterhin dominant die Mitte des kleinen Dorfes – banal eckig und grau aber inmitten der dörflichen, von Gärten umgebenen Häuser so kompakt und groß, dass er ein surreales Gefühl erzeugt wie die russischen Filme der achtziger, in denen jede Naturpoetik durch plötzlich auftauchende tote Bauten brutal als Illusion entlarvt wird. Um es vorweg zu nehmen, der Stall ist heute nicht viel schöner, aber Schauplatz eines kleinen Festivals namens »Dorf macht Oper«, das seit 2005 jeden Sommer stattfindet und seitdem von Webers »Freischütz« und Shakespeares »Sommernachtstraum« in bezaubernden Inszenierungen auf die Bühne brachte. Initiiert wurde es von dem zugezogenen Berliner Musiker Steffen Tast und seiner Frau Christina, die die seltsame, auf Veränderung drängende räumliche Situation mit den eigenen Möglichkeiten zusammen brachten und taten, was demnach nahe lag: Sie gründeten mit anderen Klein Leppinern den Verein Festland e.V. und begannen mit Oper im Schweineostall – nicht, um ein Touristenspektakel zu erschaffen, sondern um eine Leerstelle im Innersten des Dorfes und damit im Lebensraum seiner Bewohner zu füllen. Dazu agierten die Vereinsmitglieder in mehrere Richtungen. Einerseits entkernten und säuberten sie den Stall mit Hilfe anderer Dorfbewohner. Prignitzer Firmen stellten Bagger und Kran zur freien Verfügung, die Agrargenossenschaft große Mengen Heuballen, aus denen eine Bühne gebaut wird. Für das Orchester gewannen sie Mitglieder des Rundfunksinfonieorchesters Berlin, die ehrenamtlich spielen, für den Chor Prignitzer mit und ohne musikalische Erfahrung, darunter eine Lehrerin, eine Gärtnerin, ein Landwirt. Das Schauspielerteam ist gemischt aus Profis der freien Szene, Schauspielstudenten und Dorfbewohnern, jungen und alten. Unter der Leitung einer Regisseurin werden seitdem jedes Jahr an einem Wochenende im Sommer zwei kostbare Aufführungen auf die Heuballenbühne gebracht, in dem höchst professionell das Können von Profis und Laien zum gegenseitigen Vorteil vereint wird. Dem Shakespeareschen Theater, das einst im Londoner *Globe* gespielt wurde, dürfte das so nahe kommen wie nur selten. Die Zuschauer sitzen

Schulter an Schulter auf Klappstühlen, für die sie wenige Euro Eintritt zahlten, nach den Aufführungen gibt es auf der Wiese duftende Kuchen und Würste, die die nicht spielenden Dorfbewohner zubereiten und verkaufen.

Die Atmosphäre dieses Dorfopernfestivals ist unvergleichlich und ruft geradezu nach kitschigen Beschreibungen, die die Hitze eines Sommertages mit dem staubigen Geruch von Stroh und Shakespeares heiter melodramatischen Text kombinieren. Nichts davon kommt dem Erlebnis nahe. Und nichts davon ist so selbstverständlich, wie es dem Besucher anmutet. Christina Tast berichtet, dass es am leichtesten war, die Kinder zu gewinnen, indem die Musiker in die Dorfschule gingen und von Musik und vom Musizieren berichteten. Und weil viele Angst haben vor dem Singen, wurde es ihre erste Aufgabe, das Bühnenbild für die jeweiligen Inszenierung herzustellen. Die zweite natürlich das Singen und Spielen. Die Erfahrung lehrte auch, dass die Frauen Mut fassen, wenn man ihre Kinder gewonnen hat – im Chor singen im Moment 30 Sänger und Sängerinnen, und es werden jedes Jahr mehr, unter den Neuen Zugezogene »aus dem Westen«. Der Auftakt für jede Opernsaison ist ein Fußballspiel des Dorfes gegen die Orchestermannschaft – man versteht, dass das Ganze nur funktioniert, weil es unter allen Beteiligten den Grundsatz der Gleichheit gibt, in der Unterschiede nicht nivelliert, aber auch nicht als Grund für Hierarchisierung zwischen Laien und Profis oder Könnern und Versuchern gesehen wird.

Was sich so einfach und folgerichtig anhört, ist in Wirklichkeit eine ungeheuerliche Leistung – und diese liegt nicht darin, dass es den Initiatoren gelang, bei den Dorfbewohnern Interesse und Engagement für die bildungsbürgerliche Kunstform der Oper zu wecken, sondern, dass sie sich auf dem Rücken dieses künstlerischen Vehikels nicht weniger als einen eigenen kommunikativen Raum erobert haben und über gemeinsames Tun Gemeinschaft stiften, die in Krisenzeiten normalerweise nur Großinstitutionen wie die Kirche oder der Staat zu schaffen in der Lage sind, weil sie die Eigendynamiken schlechter Zeiten überdauern und aushalten können. Vor dem Hintergrund der eingangs geschilderten Misere, in der die Region steckt, sollte man denken,

MAN VERSTEHT, DASS DAS
GANZE NUR FUNKTIONIERT,
WEIL ES UNTER ALLEN
BETEILIGTEN DEN GRUNDSATZ
DER GLEICHHEIT GIBT, IN
DER UNTERSCHIEDE NICHT
NIVELLIERT, ABER AUCH
NICHT ALS GRUND
FÜR HIERARCHISIERUNG
ZWISCHEN LAIEN UND
PROFIS ODER KÖNNERN
UND VERSUCHERN
GESEHEN WIRD.

DIE KOMMUNALE
KULTURFÖRDERUNG
INDES KANN
MIT DER OPER IN
KLEIN LEPPIN NICHTS
ANFANGEN UND
IGNORIERT DEN
VEREIN KONSEQUENT.

dass derlei Projekte allseitige Unterstützung erfahren, gerade weil der Staat bisher darin versagt, die Folgen des demografischen Wandels in Regionen wie der Prignitz abzufangen und tatenlos zusehen muss, wie die Lebensqualität und damit die Bereitschaft, hier zu leben, stetig abnimmt. Aber das ist nicht der Fall. Die einzige Förderung aus der Region erhält der Verein von der Jugend- und Kulturstiftung der Sparkasse Prignitz, von der der Verein die Unkosten für Bühnenbild und Kostüme zahlen kann. Fahrtkosten für die Musiker oder Aufwandsentschädigungen für die Profis waren eingeschränkt möglich, weil dem Verein zweimal die Förderung aus den Töpfen der Kulturstiftung des Bundes und dem Fonds Soziokultur

gelang. Immerhin, Christina Tast erhielt 2007 die Auszeichnung des Landes Brandenburg »Ehrenamtler des Monats«. Davon kann man sich – wie im Ehrenamt üblich – natürlich nichts kaufen und auch nicht das undichte Dach des Schweinestalles decken, aber es ist eine Art Anerkennung. Die kommunale Kulturförderung indes kann mit der Oper in Klein Leppin nichts anfangen und ignoriert den Verein konsequent. Die Region und ihr Tourismusverband setzen vor allem auf fernseh- und touristentaugliche Formate wie das Operettenfestival »Elblandfestspiele« in Wittenberge oder das Mittelalterspektakel auf der Plattenburg – etwa unter dem anheimelnden und sicher marketingtauglichen Titel »Champagnerlaune und Wiener Charme« (Operettenfestival 2008). Das ist nicht verwerflich und entspricht durchaus dem kulturpolitischen Alltagsgeschäft metropolferner Regionen und Kommunen, hat mit Vorstellungen von Kultur als lebendigem Prozess und Kunst als interventionistischer, gesellschaftsgestaltender Kraft nichts zu tun, sondern setzt auf das Publikum als Konsumenten und auf Kultur als bloßes Unterhaltungsereignis. Die Klein Leppiner verkaufen deshalb Dachschindeln stückweise an die Besucher des Festivals und machen sie zu Ministiftern, deren Namen fortan auf dem Dach des Stalls zu lesen sein werden. Und sie überlegen, ob sie in genossenschaftlichen Methoden in der Lage wären, den Stall selbst mit Elektrizität auszustatten, weil es bisher keinen Fördertopf gibt, der sich dafür anzapfen ließe.

ZWEI (IM GASTHOF)

Im sächsischen Schönberg ist die Situation etwas anders. Die Gemeinde besteht aus drei zusammengeschlossenen Ortschaften, die gemeinsam 1.000 Einwohner zählen. Von der ostdeutschen Misere ist hier auf den ersten Blick nichts zu spüren, aber auch

nichts von ungewöhnlichem Wohlstand. Links und rechts der Hauptstraße reihen sich Häuser und Höfe wie Äste am Tannenbaum einer Kinderzeichnung, darunter zwei landwirtschaftliche Betriebe, ein großer Gasthof mit Biergarten und, auf einer kleinen Anhöhe, eine barocke Kirche, deren metallschwarz beschlagene Turmspitze von allen Seiten aus weithin sichtbarer Orientierungspunkt und deshalb Wahrzeichen des Ortes ist. Die Gemeinde hat ein reges Vereinsleben, dessen Hauptakteure der Fußball- und Sportverein SV Schönberg, ein Männerchor, ein Dorf- und Heimatverein und ein Seniorenverein sind. Nicht zu vergessen die Freiwillige Feuerwehr (mit angeschlossenem Verein), die, hoch angesehen, so etwas wie die männliche Bürgerschaft Schönbergs repräsentiert. Alle zusammen bestimmen den Veranstaltungskalender der Gemeinde von Ostern bis Weihnachten, der so ganz ohne die für ländliche Regionen typisch gewordenen Veranstaltungsimporte drittklassiger Schlagersternchen und alt gewordener Unterhaltungskünstler auskommt und anstelle dessen auf Traditionen wie Besenbrennen und Kutschentag setzt oder mit Landfest, gemeinsamen Fischessen und Weihnachtsfrühschoppen jahreszeitlich bestimmte Anlässe des gemeinsamen Feierns schafft. Dass das kein Zufall, sondern Lebenseinstellung der Menschen hier ist, berichtet die Gemeindepädagogin Ellen Krause, die im Jahr 2005 eine Laientheatergruppe gründete, weil sie nach neuen Ideen für das Kirchengemeindefest suchte. Die Aufführungen der ersten beiden Jahre fanden deshalb auch in der Kirche auf selbst gezimmerter Bühne statt, alle nachfolgenden im Dorfgasthof, der über einen Festsaal mit Bühne verfügt, die vom neuen Wirt wiederhergerichtet und vom Theaterverein mit neuem Vorhang ausgestattet wurde, nachdem immer mehr Menschen aus der Umgebung sich dafür interessierten. Das Ensemble besteht aus Einwohnern von Schönberg und dem

INSOERN IST DER ERFOLG DER
THEATERGRUPPE NICHT ERSTAUNLICH
ABER BEMERKENSWERT, DENN ER
SPRICHT WIE DIE ANDEREN
AKTIVITÄTEN IM DORF AUCH VON
EINER SELBSTBEWUSST BEHAUPTETEN
KULTURELLEN AUTONOMIE.

Nachbardorf Oberwiera zwischen 16 und Mitte sechzig, darunter eine Schülerin, ein Bankkaufmann, ein Physiotherapeut, eine Köchin, eine Verkäuferin. Ihr Repertoire sind heitere Stücke wie »Wunderdoktor« und »Das Geheimnis des Kleiderschranks«, die, kleinen Sittengemälden gleich, an die alltägliche Erfahrungswelt von Schauspielern und Publikum anknüpfen und damit parallel zum Handlungsstrang des Stückes einen kommunikativen Raum erschaffen, in

dem sich das Gespielte mit den Biografien der Spieler, die Rollen des Stückes mit deren tatsächlichen Rollen in der dörflichen Gemeinschaft mischen. An den Aufführungen wirken aber auch noch jene mit, die sich um Kostüme und Bühnenbild, um Maske und Kartenverkauf kümmern.

Beteiligt sind viele, noch mehr kommen als Publikum, um die Vorstellungen zu besuchen. Jedes Jahr steigt die Anzahl der Aufführungen im Gasthof, längst lassen sich ehemalige und jetzige Bürgermeister sehen und freuen sich öffentlich und voller Stolz über den Erfolg der kleinen Theaterunternehmung. Insofern ist der Erfolg der Theatergruppe nicht erstaunlich aber bemerkenswert, denn er spricht wie die anderen Aktivitäten im Dorf auch von einer selbstbewusst behaupteten kulturellen Autonomie. Nicht ohne Bedeutung dürfte dabei sein, dass eine Kirchenangestellte Initiatorin und die Kirche Träger der Theatergruppe ist, denn Kirchengemeinden sind im ländlichen Sachsen oft stark und so tief verwurzelt, dass kein Staat, auch nicht die religionsfeindliche DDR, sie in Frage stellen konnte. Zugleich ist dies nicht die frömmelnde Kirche der strengen Ge- und Verbote, wie sie hier durchaus auch anzutreffen ist, sondern die Kirche der reformbemühten Friedenskreise, in denen »Frieden, Gerechtigkeit und Bewahrung der Schöpfung« und damit Werte im Mittelpunkt stehen, die zu allen Zeiten religionsübergreifend und -unabhängig geteilt wurden und eine breite Bürgerschaft hinter sich versammelten.

DREI (IN DER KIRCHE)

Auch im Lassaner Winkel, einem kaum bekannten Landstrich an der Ostsee, ist die Kirche Träger einer Theatergruppe. In der Größe der Schönberger Gemeinde vergleichbar und historisch sicher sowohl kulturell als auch wirtschaftlich die bedeutendere der beiden, stellt sich die Situation der Region heute wie ein Lehrbuch für alle Negativentwicklungen in Ostdeutschland dar – statistisch untermauert vom letzten aller möglichen Plätze innerhalb des INSM-Regionalrankings 2009 für die Einkommensverhältnisse, und auch alle anderen Indikatoren liegen nur knapp über dieser Marge. Auf dem Festland genau zwischen den beliebten Urlauberrouten und damit in einem Winkel gelegen, der schlicht aus der Wahrnehmung fällt, scheint das fast folgerichtig, doch sah das Leben anders aus, als nicht der Tourismus, sondern Fischereiindustrie und Landwirtschaft das Leben und den Wohlstand der Menschen hier bestimmten. Die Altstadt Lassans berichtet von dieser Geschichte: die mächtige St. Johannes-Kirche, deren ältester Teil aus dem 13. Jahrhundert stammt, der Marktplatz mit dem Rathaus und einigen Bürgerhäusern, und der Hafen, gesäumt von kleinen Häusern der Fischer, Handwerker und Ackerbürger, die hier einst Werkstätten, Ställe, Scheunen, Speicher und Schuppen bewirtschaftete.

ten. Das Lassin von heute ist noch immer schön und zudem von herrlicher Landschaft umgeben, aber trostlos in den Perspektiven für Jugendliche und, ganz dem Klischee entsprechend, voller übrig gebliebener Rowdies, die ihren Frust mit rechtsradikalen Sprüchen aufpolstern, in den Bushaltestellen herum hängen und gern mal draufhauen, wenn es sich anbietet. Der Film »Da ist man lieber still. Am rechten Rand der Republik« fängt die Atmosphäre dieser janusköpfigen Idylle ein und zeigt, wie sie viele Bewohner dieses Landstrichs aus Angst vor gewalttätigen Racheakten verstummen und zu teilnahmslosen Besitzstandswahrern der kleinen Welt hinter dem Gartenzaun werden lässt. In diesem Klima versucht Phillip Graffam, Pfarrer der evangelischen Kirche Lassin, einen Akzent zu setzen. Auf der Homepage begründet er die Existenz einer Theatergruppe mit schlichten Nachrichten: »Lassin und der Lassaner Winkel sind geprägt durch Ländlichkeit, wenig Arbeitsplätze und hohe Arbeitslosigkeit. Die rechtsextreme Szene ist ebenfalls stark vertreten. Durch unsere Arbeit wollen wir Jugendlichen sinnvolle Freizeitangebote unterbreiten und die Gemeinschaft untereinander fördern.« Es scheint folgerichtig, dass die Gruppe den Namen »Sintflut« trägt.

Philip Graffam ist Jahrgang 1965. Er arbeitet seit Januar 1998 in Lassin, ein Jahr später gründete er die Theatergruppe. Die Idee dazu brachte er aus seinem Heimatort Bortfeld bei Braunschweig mit, wo sein Vater, ebenfalls Pastor, das Gleiche ein paar Jahre früher unternahm. Er ist deshalb Pfarrer, Vereinsvorsitzender und Intendant in Personalunion. Der Lassaner Theaterkreis zählt im Moment mehr als 40 Mitglieder aller Altersgruppen und versammelt vom pensionierten Systemprogrammierer über die Friseurin des Ortes und einen Elektromeister bis zum Arbeitslosengeldempfänger alle sozialen Herkunftsebenen und Gewordenseins des Ortes. Nach langer Probezeit spielt die Gruppe einmal im Jahr zwei Nachmittage in der Kirche vor maximal 200 Besuchern pro Veranstaltung. Fast alle kommen aus dem Ort und der direkten Umgebung. Auf die Bühne kommen Stücke wie Molières »Der Geizige« oder von Graffam geschriebene Adaptionen literarischer Vorlagen wie Jules Vernes »20.000 Meilen unter dem Meer«, mit denen man auch Gastspiele in anderen Ortschaften gibt. Zudem Krippenspiele und so genannte Anspiele für die sonntäglichen Gottesdienste, obwohl der Theaterverein keine Kirchenmitgliedschaft voraussetzt (gleichwohl, es gibt Theatermitglieder, die sich im Laufe der Jahre zur Erwachsenentaufe entschlossen) und ausdrücklich alle einlädt, etwas beizutragen, auch ohne besondere Kenntnisse und Fertigkeiten. Die Situation der Menschen in Lassin findet auch im Theater seinen Niederschlag: Der Pastor kann am Vormittag proben, weil viele arbeitslos sind; oder er muss mitten in den Proben Rollen umbesetzen, weil die Schülerin endlich einen Ausbildungsplatz in einer anderen Stadt gefunden hat – in der Region gibt es nun mal keine entsprechenden Möglichkeiten für Jugendliche.

Graffam berichtet, dass er bisher nur einmal offen von einem rechtsradikalen Jugendlichen angefeindet wurde. Und dass dieser Junge später kam, um sich bei ihm zu entschuldigen. Der Großvater drohte, ihn sonst aus der Familie zu verstoßen und behauptete damit patriarchalisch familiäre Werte gegen die der dominanten Jugendkultur – auch das ist eine unerwartete Geschichte aus dem Osten Deutschlands.

VIER (IM KULTURHAUS). UND SCHLUSS

Freie- und Laientheatergruppen finden sich an viel mehr Orten als den beschriebenen, und ein Blick auf die zuständigen Verbände zeigt, dass das keineswegs typisch ostdeutsch ist. Besonders sind allerdings zwei Aspekte, die dieses kulturelle Handeln bedeutender machen als anderswo: die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und die Gerichtetheit der Aktivitäten. Erstere sind hinlänglich beschrieben. Gerade die Beispiele Klein Leppin und Lassin machen deutlich, wie wichtig kulturelle Räume, die sich über gemeinsames künstlerisches Tun erschließen, für den öffentlichen Raum und damit für die Wahrung demokratischer Strukturen sind. Dort, wo es keine oder nur noch rechtsradikal besetzte öffentliche Orte gibt, schaffen Projekte wie die beschriebenen kulturelle Räume, in denen es um weit mehr als das Erreichen eines künstlerischen Zieles geht. Sie ermöglichen und erfordern in den Prozessen der Entstehung gemeinsames Handeln, Verständigung, Engagement, Disziplin, Kreativität – zusammengefasst als Aushandlung und Teilhabe bzw. Kommunikation und Partizipation unabdingbare Grundvoraussetzungen für demokratisches Gemeinwesen, die allerdings weder durch eine Verfassung, noch durch staatliche Kontrolle hergestellt werden können, sondern immer wieder neu und individuell erlernt und praktiziert werden müssen. »Cultural democracy emphasises the importance of reflective knowledge and meaningful communication for a healthy polity.«² Besonders Theater ermöglicht den Teilhabenden Erfahrungen, die bedeutungsvolle und verbindliche Kommunikation ermöglichen. Natürlich nicht nur, hier lassen sich die sozialen Effekte kulturellen Handelns nur besonders schnell und deutlich ablesen. In Niemegk, um noch ein anderes Beispiel zu nennen, vollzieht sich dieser Anspruch par excellence. Hier war es das einstige Kulturhaus, das von vier Akteuren in Anknüpfung an eine lange Erfolgsgeschichte des Hauses zum kulturellen Mittelpunkt des Ortes wiederbelebt wurde, um »einen Ort für Gemeinschaft und Austausch zu schaffen, ein Theater vom Volk für das Volk zu entwickeln, regionale Themen künstlerisch zu bearbeiten und auf der Bühne zu präsentieren«. Im 2004 gegründeten Verein »Neues Volkstheater Fläming e.V.« engagieren sich zahlreiche Stadtverordnete Niemegks, interessierte Bürger und Künstler aus der Region und Berlin, bis zu ihrem Konkurs stützte die wohlwollende Stadt die Gruppe mit

erheblichen Zuschüssen zu den Betriebskosten. Unter dem bezeichnenden Motto »Treibstoff Heimat« rief der Verein als Veranstalter eine Reihe mit musikalischen Lesungen, Filmvorführungen, Pantomimen, Gesprächen, Kindertheater und Musikveranstaltungen auf der Bühne des Kulturhauses ins Leben. Größte Resonanz aber erfährt die Gruppe, wenn sie sich mit regional brisanten Themen auseinandersetzt, wenn das Theaterspiel also etwas mit denen zu tun hat, die es anschauen sollen. Die erste Eigenproduktion des Volkstheaters hieß »Heim Kehren« und bildete den Anfang einer Reihe regionalspezifischer Theaterprojekte. Das aktuellste integriert Migranten aus der nahen Kreisstadt Belzig und Einwohner der Region. Schon jetzt ist abzusehen, dass die gemeinsame Bühnenerfahrung erstmalig im öffentlichen Raum so etwas wie gleichwertige, achtungsvolle, neugierige Begegnungen und damit Zugänge zueinander ermöglicht, die im Alltagsraum ausbleiben, weil es an Anlässen für gemeinsames Tun mangelt und Unsicherheit im Umgang miteinander überwiegt. Teilhabe bezieht sich deshalb nicht nur auf die Machenden, sondern auch auf die Rezipierenden, und Kommunikation meint jene, die bis zum künstlerischen Produkt zwischen den Aktiven betrieben wird, genauso wie jene, die nach bzw. bei der Veröffentlichung resp. Aufführung mit dem Publikum entsteht. Insofern geht es auch nicht mehr um kulturbetrieblich relevante Kategorien von Produzenten und Konsumenten, sondern um Dimensionen des Gemeinwesens, in dem sich Bürger auf eine spezifische Art engagieren und Gegenwart selbst gestalten. Deshalb ist hier aber auch von Schönberg die Rede – einer Gemeinde, die nicht am Ende der Negativschlaufen steht, sich dafür aber wie die anderen auch durch eine Gerichtetheit nach innen – als Engagement von Bürgern für Bürger – auszeichnet. Nicht Angebote für Touristen, deren Geld vielleicht die Stadtkassen aufbessern könnte, sondern bedeutungsvolle, verbindliche, kreative Kommunikation und Interessenaushandlung innerhalb einer heterogenen Gemeinschaft begründen den unersetzbaren Wert für das Gemeinwohl und das große, immer wieder mit Realität anzufüllende Wort von der Zivilgesellschaft, ohne die Zukunft zwar möglich aber nicht wünschenswert ist.

Dieser Text wurde erstmals abgedruckt in: Ch. Links/K. Volke (Hg.): »Zukunft erfinden. Kreative Projekte in Ostdeutschland«, Berlin 2009 | **1** Das wissenschaftliche Regionalranking der Initiative Neue Soziale Marktwirtschaft. 2009. Einzusehen unter http://www.insm-regionalranking.de/2009_k_landkreis-prignitz.html | **2** Beyond Social Inclusion. Towards Cultural Democracy

LINKS

www.festland-prignitz.de | www.schoenberg-sachsen.de |
www.theater-lassan.de | www.neues-volkstheater.de |



Der Regisseur **Tobias Rausch**, die Dramaturgin **Janette Mickan** und der Kulturwissenschaftler **Heiner Remmert** sind Mitglieder des Berliner Künstlerkollektivs **lunatik's produktion**, das seit 2002 in unterschiedlichen Team-Formationen Theaterstücke, Performances und Installationen entwickelt und gemeinsam mit wechselnden Koproduktionspartnern wie dem Staatstheater Stuttgart, dem Schauspiel Frankfurt oder dem Hebbel am Ufer Berlin realisiert. Die performativen Arbeiten von **lunatik's produktion** verstehen sich stets auch als Forschungsarbeit mit den Mitteln des Theaters sowie als kulturelle Interventionen.

SCHWÄRME IM SCHNEESTURM. DIE THEATERARBEITEN VON LUNATIKS PRODUKTION ALS PARTIZIPATIVE STADTPROJEKTE

VON JANETTE MICKAN, TOBIAS RAUSCH, HEINER REMMERT

DIE SCHNEEKATASTROPHE

Am 14. Februar 1979 wird das Kernkraftwerk Greifswald-Lubmin durch einen Schneesturm für acht Tage von der Außenwelt abgeschnitten. Im Süden der DDR sind die Braunkohlegruben eingefroren, weswegen die Kohlekraftwerke eins nach dem anderen vom Netz gehen. Ohne Schlaf, ohne Nachschub und zum Schluss ohne Kontakt zur Außenwelt müssen die fast tausend Ingenieure und Arbeiter in Lubmin die vier Reaktoren unbedingt am Laufen halten, weil sonst hunderttausende Haushalte, Fabriken und Krankenhäuser ohne Strom wären. Es ist die schlimmste Energiekrise, die Ostdeutschland je erlebt hat.

Gemeinsam mit dem Theater Vorpommern in Greifswald hat das Berliner Theaterkollektiv lunatik's produktion die Geschichte vom zugewehrten Kernkraftwerk wieder ausgegraben und mit Unterstützung des Fonds Heimspiel der Kulturstiftung des Bundes als Theaterprojekt rekonstruiert: *SCHICHT C - Eine Stadt und die Energie*¹. Bei den Recherchen zum Stück stießen wir jedoch auf zwei Probleme, die uns seitdem auch in anderen Theaterprojekten beschäftigt haben: 1. Das Stück basierte zum großen Teil auf Interviews und Zeitzeugenberichten. Immer wieder äußerten die Zeitzeugen die Sorge, durch das Stück zu Helden verklärt zu werden. »Wir haben ganz normal unsere Arbeit gemacht. Ich will nicht, dass das irgendwie heroisiert wird«, lauten zwei typische Aussagen. Verständlich werden diese vor dem Hintergrund der sozialistischen Propaganda, die nach der Schneekatastrophe die Kernkraftwerker und ihre Helfer zu Helden erklärt und als nationale Vorbilder hingestellt hat. Wie kurz der Weg vom Helden zum Bösewicht ist, haben die Betroffenen nach 1989 gemerkt, als die Reaktoren von westdeutschen Medien als »Tschernobyl Nord« bezeichnet und im Zuge der Wiedervereinigung

als Sicherheitsrisiko geschlossen wurden. 2. Tatsächlich gab es keine einzelnen heldenhaften Personen, keine dramatischen Konflikte einzelner, die Stoff für ein klassisches Theaterstück hergegeben hätten. Das Spannende am Ereignis war es gerade, dass tausende Menschen an unterschiedlichen Orten gegen den Schneesturm und für die Erhaltung der Stromproduktion gekämpft hatten. Entsprechend unterschiedlich und widersprüchlich waren auch ihre Erinnerungen daran. Im Kernkraftwerk von 1979 wurde so eine DDR im Kleinen sichtbar, mit all ihren Widersprüchen, Hoffnungen und Enttäuschungen. Eine Reduzierung auf wenige Protagonisten und Spielorte der Handlung hätte den Stoff zwar für die klassische Theaterarbeit kompatibel gemacht, ihn aber letztlich seines Wesenskerns beraubt. Die Geschichte vom Kernkraftwerk im Frost wäre durch eine klassische Dramaturgie nicht oder nur mit Verfälschungen einzufangen gewesen. Beide Fragestellungen haben letztendlich mit dem Problem der Enteignung zu tun, das entsteht, wenn persönliche Erfahrungen und Erzählungen durch Außenstehende verwendet werden, um daraus Kunst zu machen. Tatsächlich ist die Gefahr groß, dass Theatermacher ihre Interpretationsmacht dazu nutzen, als schulmeisterliche Besserwisser oder abgehobene Kritiker am Leben der Beteiligten vorbei zu inszenieren.

Um diesen Problemen zu begegnen, hat lunatiks produktion das Konzept der »Schwarmdramaturgie« entwickelt, das als Gegenentwurf zu klassischen dramaturgischen Theaterkonzepten zu verstehen ist und speziell für Rechercheprojekte konzipiert wurde, welche die Geschichten von vielen Menschen zusammentragen und zu einem Stück verweben sollen. Es hat ein stark partizipatives Element und beschreibt eine Form sozialer Intervention von Theaterarbeit in den Lebensalltag einer Stadt und ihrer Bewohner.

TATSÄCHLICH IST DIE GEFAHR
GROSS, DASS THEATERMACHER
IHRE INTERPRETATIONSMACHT
DAZU NUTZEN, ALS SCHUL-
MEISTERLICHE BESSERWISSER
ODER ABGEOBENE KRITIKER AM
LEBEN DER BETEILIGTEN VORBEI
ZU INSZENIEREN.

SCHWARM- UND NETZWERKMETAPHORIK

Die metaphorische Rede vom Schwarm ist derzeit in aller Munde, und in der Tat erscheint das aus der Biologie entlehnte Bild in mehrfacher Hinsicht als besonders geeignet dafür, gegenwärtige Formen der Organisation und Produktion – insbesondere auf dem Gebiet von im weitesten Sinne kreativen Prozessen – einprägsam zu veranschaulichen.² Zunächst ist da seine Grundstruktur: Bei einem Schwarm handelt es sich um ein

zweckmäßiges Kollektiv, um einen Zusammenschluss von Individuen, die im Verbund mehr erreichen können als jeder Einzelne für sich allein. Solch ein Zusammenschluss kann auf Dauer angelegt sein, er kann aber auch temporär, sozusagen projektbezogen, erfolgen, etwa wenn Zugvögel sich für den gemeinsamen Flug in den Süden zu Schwärmen zusammenfinden, um Energie zu sparen und sich gegenseitig Schutz zu bieten. Ein weiteres Charakteristikum des Schwarms besteht in der Hierarchielosigkeit, in welcher diese Form des Verbunds (im Unterschied beispielsweise zum Rudel) organisiert ist. Forciert durch die Erweiterung des Internets hin zum sogenannten »web 2.0« sowie durch andere Entwicklungen im Bereich der Kommunikationstechnologie, wird dieses Merkmal des Schwarms in jüngster Zeit mehr und mehr auf seine Anwendbarkeit im menschlichen Alltag überprüft und als zukunftsweisendes Organisationsprinzip propagiert. Projekte wie das Internetlexikon »Wikipedia« und Konzepte von »Multitude« und »Smart Mobs«³ basieren auf der Annahme, dass die effektivste Form der Kontrolle und Organisation gerade aus dem ursprünglich Nicht-Geordneten entsteht. Statt auf vorausschauende Planung setzt man hier auf Emergenz, auf sich selbst generierendes und organisierendes Wissen, sowie auf sich mittels der Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Produzenten selbst regulierende kollektive Intelligenz, die es versteht, sich dieses Wissen zu nutzen zu machen. Zur Veranschaulichung der Idee einer solchen »Schwarmintelligenz«⁴ wird häufig das Schwarmverhalten staatenbildender Insekten als Vergleich herangezogen: So wie eine Gruppe von Ameisen den kürzesten Weg zwischen Bau und Futterquelle findet und diesen zur Ameisenstraße ausbaut, indem sie sich anhand der Verdichtung der von ihren Mitgliedern hinterlassenen Pheromonspuren immer weiter der Idealroute annähert, so organisiert sich auch das Wissen innerhalb eines Kollektivs organisch, optimiert sich automatisch und gelange so zur effektivsten Lösung für ein Problem.

Auch die von lunatiks produktion (und einigen anderen freien Theatergruppen) gepflegte künstlerische Arbeitsweise lässt sich bereits als Schwarm beschreiben. Theaterproduktionen von lunatiks produktion haben in der Regel nicht einen einzigen geistigen Urheber, sondern entstehen aus dem Kollektiv heraus. Um eine Projektidee zu realisieren, formiert sich im zweiten Schritt dann ein, häufig nur teilweise aus dem ursprünglichen Kernteam bestehendes Produktionsteam – sozusagen der Vogelschwarm, der sich zu diesem Zweck zusammenfindet –, welches die Grundidee mittels Recherchearbeit und Szenenimprovisation weiter ausbaut. Die Parallele zum Schwarm, das »tertium comparationis« der Metapher, bestände hier also einerseits in der Masse der am Prozess beteiligten Individuen und andererseits in der relativen Hierarchielosigkeit innerhalb der Entwicklung und Entscheidungsfindung. Solange es lediglich um die



ES GEHT UM EINE EMOTIONALE AFFIZIERUNG
DER STADT, SO DASS NEUGIER, INTERESSE,
SPANNUNG UND ERREGUNG ENTSTEHEN.

Organisationsstrukturen unserer Theaterarbeit geht, könnte man diesbezüglich zum Beispiel auch schlicht vom »Netzwerk« sprechen.⁵

Was wir unter »Schwärm dramaturgie« verstehen und im Folgenden am Beispiel unseres Projekts *SCHICHT C* genauer beleuchten möchten, hat aber auch nur bedingt mit der Struktur unserer Gruppe und ihrer »Firmenphilosophie« und dafür um so mehr mit dem Gegenstand vieler unserer Projekte zu tun: dem Ereignishaften. Dabei spielt vor allem ein Aspekt des Schwarms eine zentrale Rolle, den wir in der Auseinandersetzung mit der Metapher bislang noch vernachlässigt haben: die ihm inhärente Dynamik. Was den Begriff des Schwarms deutlich von dem des Netzwerks unterscheidet ist, dass mit ihm in erster Linie eine bestimmte Form von Bewegungsverhalten bezeichnet wird, welches wir innerhalb der Recherchephasen unserer Produktionen fruchtbar zu machen suchen, und das sich auch im Endergebnis niederschlägt.

EINE STADT IN DEN SCHWARMZUSTAND VERSETZEN

Die Herausforderung bei einem Theaterprojekt, das sich mit einem historischen Ereignis auseinandersetzen soll, welches im kollektiven Gedächtnis einer Stadt verborgen liegt, besteht – wie gesehen – darin, nicht Geschichtsschreibung von außen zu betreiben, sondern die Stadt dazu anzuregen, dass sie *sich selbst* erinnert. Dies gilt vor allem bei Themen, die gern verdrängt (wie etwa die Barschel-Affäre beim Projekt *Statisten des Skandals*⁶) oder im Nachhinein nostalgisch verklärt werden (wie die Erinnerung an die DDR beim Projekt *ALLES OFFEN*⁷). Die Recherche für das Theaterstück hat also nicht primär den Auftrag, Geschichten ausfindig zu machen, sondern erst einmal einen Erinnerungsprozess innerhalb einer Stadt in Gang zu setzen.

1) *Ausschwärmen in den Stadtraum*. Das künstlerische Team sucht sich zahlreiche Anknüpfungspunkte innerhalb der Stadt, um das Projektthema zu recherchieren. Dabei werden bewusst sehr unterschiedliche Wege der Informationsgewinnung beschritten: persönliche Empfehlungen, Presseaufrufe, Vernetzung mit anderen Institutionen wie etwa Universität, Unternehmen, Vereinen und Stadtverwaltung. Der Anfang ist immer willkürlich, das Ergebnis offen und die Neugier muss breit gefächert sein. Der Beginn der Recherche gleicht dem Verhalten von Bienen, die in verschiedene, zufällige Richtungen ausfliegen, um nach Nektarquellen zu suchen. Das Ausschwärmen charakterisiert sich dadurch, dass es in viele Richtungen erfolgt, sein Ziel nicht definiert ist und es keine vorab festlegbaren Routen gibt. Diese Zufälligkeit ist mühsam, von vielen Fehlversuchen begleitet und benötigt Zeit. Während der Recherche von *SCHICHT C*, die anfänglich auf viel Skepsis und Abwehr seitens der Zeitzeugen traf, wurden fünf Veranstaltungen im Stadtraum durchgeführt, in denen erste Rechercheergebnisse verarbeitet

wurden: ein Speed-Dating-Abend mit Zeitzeugen, Autoren und Wissenschaftlern im Literaturhaus von Greifswald | eine Ausstellung mit historischen Fotos und Zeitungsartikeln in einem leerstehenden Ladenlokal im Greifswalder Ostseevierviertel | eine DDR-Spielshow im Mensa-Club der Universität | ein Strandkorb als Audio-

installation mit historischen Texten auf dem Marktplatz | eine inszenierte Ausflugsfahrt zum ehemaligen Kernkraftwerk. Von April bis Oktober 2008 war das Projekt permanent in der Stadt präsent. Erst allmählich entstand daraus ein »Ansteckungseffekt«, so dass die Zeitzeugen sich gegenseitig weiterempfahlen oder potentielle Gesprächspartner sich von selbst beim Theater meldeten: Der Schwarm begann sich zu vergrößern und selbständig zu steuern. Das impliziert allerdings, dass eine solche Schwarmbildung durch die Projektleitung nicht vollständig zu planen ist. Der Prozess kann initiiert und gefördert werden, und sobald er läuft, kann er moderiert und gepflegt werden. Aber sobald die Mund-zu-Mund-Propaganda einsetzt und sich viele Menschen am Projekt mit jeweils ganz eigenen Ansichten, Interessen und Erfahrungen beteiligen, geht die Möglichkeit der vollständigen Steuerung und Kontrolle verloren.

2) *Die Menschen zum Schwärmen bringen.* Bei der Recherche genügt es nicht, Präsenz zu zeigen und viele Menschen zu kontaktieren. Entscheidend ist, die Zeitzeugen und Partner für das Thema zu begeistern. Es geht um eine emotionale Affizierung der Stadt, so dass Neugier, Interesse, Spannung und Erregung entstehen. Dies ist nur dadurch möglich, dass die Interviews mit den Zeitzeugen und alle Kontakte mit Partnern von einem aufrichtigen und vorurteilslosen Interesse an den persönlichen Geschichten und Sichtweisen getragen werden. Die Interviews mit Zeitzeugen dauern nicht selten mehrere Stunden. Gesprochen wird nicht nur über die Ereignisse selbst (also über die Barschel-Affäre in Kiel oder die Schneekatastrophe in Greifswald), sondern auch über die Biographie vor oder nach den Ereignissen. So entstehen oft sehr persönliche Gespräche, in denen eine Beziehung zwischen den Interviewpartnern wächst, die ihre ganz eigene Intensität hat. »Zum Beginn des Gesprächs hatte ich das Gefühl der unbekannteren Distanz zwischen den Interviewten und mir, doch dieses löste sich mehr und mehr im Fluss des Gesprächs und mit dem Teilen von Erinnerungen und Ereignissen«,⁸ berichtet der Student Sebastian Thielke von seinem ersten Interview für das Greifswalder Projekt. Der Ausdruck des »Teilens« ist hier sehr treffend, denn es geht tatsächlich

VIELMEHR IST ES DER VERSUCH,
AUF DAS MATERIAL SELBST ZU HÖREN
UND DANACH ZU FORSCHEN, WIE ES
SICH SELBST ZUSAMMENFÜGT.

um Teilhabe – des Theaters an einem Stück Leben des Interviewten; und des Interviewten an einem vom Theater initiierten Erinnerungsprozess. Für viele Zeitzeugen ist es das erste Mal, dass sie jemandem ihr Leben so ausführlich schildern. Umso wichtiger sind hohe Sensibilität im Umgang mit der Situation und den erzählten Geschichten. Oft werden die interessantesten Anekdoten erst am Ende eines Gespräches erzählt. Denn Erinnerung ist ein Prozess, der nicht auf Knopfdruck funktioniert, sondern sich allmählich im Dialog entfaltet und eine Eigenwilligkeit hat, der gegenüber beide Seiten offen bleiben müssen.

3) *Die einzelnen Geschichten zum Schwarm zusammenfügen.* Wenn es irgendwann also die Stadt selbst ist – in Gestalt von Verbänden und Institutionen, Freundeskreisen, Familien und vielen Einzelpersonen –, die anfängt, sich ihre Erinnerungen und Geschichten zu erzählen, hat sich für das Theaterprojekt ein reichhaltiges Reservoir geöffnet, aus dem es für die Inszenierung nur noch zu schöpfen gilt. Das Selbstverständnis von Lunatik Produktion bei der Entstehung eines Theaterstücks aus den recherchierten Geschichten ist allerdings nicht das eines Autors oder eines Ingenieurs, der nun mit künstlerisch-genialer oder rational-planerischer Geste aus Bausteinen einen Stücktext entwirft. Vielmehr ist es der Versuch, auf das Material selbst zu hören und danach zu forschen, wie es *sich selbst* zusammenfügt. Wo gibt es Korrespondenzen, Widersprüche, Anschlussstellen? Welche Assoziationen stellen sich zwischen den Geschichten her, wo tauchen Motive mehrfach auf, wo geraten zwei Erzählungen miteinander in einen Dialog oder in Konflikt? Im Rahmen der Proben mit den Schauspielern werden die Interviews und Originaltexte improvisierend befragt, spielerisch zusammengefügt, verändert und verschoben. Was daraus im besten Fall entsteht, ist nicht ein geschlossener Stücktext, sondern eine offene Komposition von vielen Stimmen. Die Geschichten bilden zusammen ein Panorama, gefügt aus vielen Mosaikteilen, ohne dass daraus ein einheitliches Gesamtbild wird. Widersprüche, Brüche und fragmentarische Struktur sind seine Merkmale. Und doch kommunizieren die Einzelteile miteinander, so dass sie gemeinsam eine Form bilden – und in ihrer Zusammenstellung erst das Ereignis entstehen und sichtbar werden lassen, von dem jeder einzelne eine Teilperspektive repräsentiert. Das Eigentümliche eines Schwarms besteht darin, dass er eine Form ohne Zentrum und Hierarchie bildet und sich jeder einzelne darin individuell bewegen kann, dass aber aus der Summe der Bewegungen aller gemeinsam zugleich etwas Neues entsteht, das keiner von ihnen einzeln hervorzubringen in der Lage wäre. Wenn dies auf der Bühne bei der Aufführung der ineinander gefügten Erinnerungen geschieht, ist das ein magischer Moment: das Auftreten einer neuen Qualität, aus der heraus die einzelne Geschichte eine zusätzliche Dimension an Tiefe und Bedeutung erhält.

4) *Die Verwandlung des Einzelnen durch das Erlebnis des Schwarms.* Immer wieder passiert es, dass Zeitzeugen nach der Aufführung wie verwandelt durch das Foyer schweben. Das hat nicht unbedingt mit der Qualität der Inszenierung zu tun, sondern damit, dass hier das Theater ihnen ihre eigene Geschichte in durchgearbeiteter, intensivierter Form zurückgegeben hat. Nicht selten werden dadurch Gespräche in Familien angeregt, wie etwa zwischen einem ehemaligen Parteisekretär und seiner heute erwachsenen Tochter, die nach einer Aufführung von *SCHICHT C* erstmals über die Rolle des Vaters im Kraftwerk und seine Erinnerungen gesprochen haben. Eine Zeitzeugin aus Kiel schreibt: »Ich habe inzwischen drei Aufführungen besuchen können und muss Ihnen sagen, es ist für jemanden, der diese Zeit unmittelbar erlebt hat, ein ganz besonderes Erlebnis. Meine Begleitung waren einmal zwei Kolleginnen, die diese Zeit ebenfalls miterlebt haben und auch Freunde, die dies eher als »Geschichtsunterricht« angesehen haben. Es hat aber immer zu angeregten Gesprächen geführt und auch Erinnerungen wieder wachgerufen. Und es ist natürlich auch etwas Besonderes, wenn man bereits im Vorfeld so intensiv mit einem Theaterstück verbunden sein kann.« Man würde solche Rechercheprojekte vielleicht als dokumentarisches Theater bezeichnen. Jenseits der komplizierten Frage, was denn das Dokumentarische sein könnte und wie mit seinem Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch umzugehen ist, geht es uns bei diesen Projekten nicht so sehr um *Repräsentation* der Wirklichkeit – denn auch die Addition von vielen subjektiven Erinnerungen ist immer noch subjektiv –, sondern um einen *künstlerischen Eingriff* in die Wirklichkeit: Anregung von Erinnerung statt Rekonstruktion der Wahrheit, Partizipation statt Dokumentation. Die spezifische Form, wie lunatiks produktion versucht, Partizipation herzustellen, ist die der Schwarmbildung. Ein Schwarm zeichnet sich in der Regel dadurch aus, dass er eine zeitlich begrenzte Aggregation von Individuen ist, die sich anschließend wieder vereinzeln. Er fügt sich zu bestimmten Anlässen zusammen – zur Nahrungssuche, bei Gefahr oder vor Beginn einer Reise. Die Intervention in den Lebensalltag einer Stadt durch Rechercheprojekte ist ebenfalls temporär begrenzt. Irgendwann ist das Projekt vorbei, und jeder zieht wieder seines Weges. Ziel solcher Projekte ist es daher auch nicht, dauerhafte Netzwerke zu stiften, die langfristig weiterarbeiten. Das kann ein erfreulicher Nebeneffekt sein, aber die eigentliche Nachhaltigkeit besteht darin, diesen Augenblick der Verwandlung des Einzelnen und der Stadt bewirkt zu haben und sich damit ins individuelle und kollektive Gedächtnis eingeschrieben zu haben. Die Projekte von lunatiks produktion zielen auf Bewusstwerdung, Selbstverständigung und Infragestellung. Was jeder einzelne mit den durch den gemeinsamen Erinnerungs- und Gesprächsprozess hervorgebrachten Erfahrungen anstellt, ist offen. Das liegt in der Verantwortung des einzelnen.

1 SCHICHT C – Eine Stadt und die Energie, UA 02.10.2008, Theater Vorpommern, R: Tobias Rausch | **2** Vgl. Brandstetter, Gabriele / Brandl-Risi, Bettina / van Eikels, Kai (Hg.): Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse, Freiburg im Breisgau 2007 | **3** Mit dem Begriff »Smart Mob« werden Formen öffentlicher (Protest-)Versammlungen bezeichnet, die sich aufgrund des Einsatzes moderner Kommunikationstechniken durch ein hohes Maß an Spontaneität und Flexibilität auszeichnen. Vgl. dazu Rheingold, Howard: Smart mobs. The Next Social Revolution, Cambridge, Mass. 2003. Zum nur schwer ins Deutsche zu übersetzenden Begriff der »Multitude« vgl. die Schriften von Michael Hardt und Antonio Negri, insbesondere: Multitude. War and Democracy in the Age of Empire, New York 2004. Die Autoren selbst umschreiben den Begriff darin als eine Menge an Individuen, die als ein Subjekt handelt. | **4** Vgl. Horn, Eva / Gisi, Lucas Marco (Hg.): Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information, Bielefeld 2009 | **5** Vgl. Remmert, Heiner: »Ästhetik des Ökonomischen. ›Alles muß raus‹ und ›livingROOMS‹ von lunatiks produktion«, in: Schößler, Franziska / Bähr, Christine (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 115-125 | **6** Statisten des Skandals, UA 19.04.2009, Theater Kiel, R: Tobias Rausch | **7** ALLES OFFEN, UA 03.10.2009, Volkstheater Rostock, R: Tobias Rausch | **8** Theater Vorpommern (Hg.): SCHICHT C – Das Lexikon, Greifswald 2008, S. 35

DIE INSTITUTIONALISIERTE INTERVENTION. SOZIOKULTUR ZWISCHEN LEBENSWEISE, POLITISCHEM PROGRAMM UND FÖRDERTATBESTAND

VON CHRISTIANE ZILLER

Am Anfang stand die Idee von einem anderen Leben und Arbeiten. In den frühen 70er Jahren der westdeutschen Bundesrepublik schossen Initiativen, später Vereine, wie Pilze aus dem fruchtbaren Boden der neuen sozialen Bewegungen, die Industriebrachen, leergezogene Mietshäuser, stillgelegte Bahnhöfe und Ähnliches mehr oder weniger legal besetzten, um dort ihre Vorstellungen von einem neuen Gesellschaftsmodell zu verwirklichen. Frei sollte es zugehen und gerecht, und auf jeden Fall anders als nach den bisher herrschenden Regeln. Kultur war dabei ein wichtiger Baustein. Zum einen, weil insbesondere die Musikvorlieben dieser Generation in den traditionellen Musentempeln keinen Platz hatten. Nun schaffte man – und frau – sich die ORTE, an denen zusammen er- und gelebt werden konnte, was damals »Alternativ-« oder »Gegenkultur« hieß. Zum anderen waren unter denen, die gemeinsam anders leben wollten, viele KünstlerInnen, die ein anderes KULTURVERSTÄNDNIS entwickelt hatten. Sie traten für mehr künstlerische Selbstbetätigung, für die Ästhetik bzw. die Ästhetisierung des Alltäglichen ein und wollten ihr Wissen weiter geben. Sie suchten und fanden hier Räume für ihre oft die Grenzen des Herkömmlichen sprengende Kunst und auch Adressaten für die Weitergabe ihres Wissens und Könnens. Und schließlich sah man sich auch als Gegenentwurf zum bis dato dominierenden konsum- und unterhaltungsorientierten Verständnis von Kultur und Kunst.

Aus der Erfahrung heraus, dass diese und ähnliche Ansätze bei den Etablierten auf wenig Zustimmung stießen, forderten die Akteure Akzeptanz und Gleichbehandlung der unterschiedlichsten kulturellen Ausdrucks- und Organisationsformen durch politische Gremien und die Öffentlichkeit. Diese Akzeptanz lebten sie auch selbst, in der



Christiane Ziller studierte Musikwissenschaft/Dramaturgie in Leipzig und Berlin mit Engagements an der Dresdner Semper-Oper und dem Stadttheater Freiberg. Im Herbst 1989 wechselte die aus dem Kontext der kirchlichen Opposition kommende Thüringerin zur Politik. Sie war Gründungsmitglied und Vorstand der Bürgerbewegungen Demokratischer Aufbruch, Demokratie Jetzt und später von Bündnis 90. Sie sammelte umfangreiche Kampagnenerfahrungen als Verantwortliche für drei Wahlkämpfe auf nationaler Ebene (Volkskammer 1990, Bundestag 1990 und Bundestag 1994). Für die Fusion von Bündnis 90 mit den (West-)Grünen erarbeitete und verhandelte sie Satzung und Assoziationsvertrag. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin unterstützte sie die erste bündnisgrüne Volkskammer- bzw. Bundestagsfraktion im Bereich Kultur- und Medienpolitik. Hinzu kamen zahlreiche haupt- und ehrenamtliche Funktionen in Partei, Stiftungen und Vereinen mit den Schwerpunkten Demokratie, Kultur und Frauenpolitik, sowie zwei berufliche Weiterbildungen zu Organisationsmanagement und -beratung. Von 2000 bis 2009 führte die systemische Supervisorin und Organisationsberaterin (SG) die Geschäfte der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren.

Vielfalt der ethnischen Kulturen ebenso wie im Neben- und Miteinander aller Genres und Disziplinen. So entstand auch ein anderes DEMOKRATIEVERSTÄNDNIS, das für jedes Mitglied eines Gemeinwesens mehr Beteiligung an künstlerischen, an alltäglichen wie an gesellschaftlichen Prozessen ermöglichte und mehr Transparenz bei den Entscheidungen einforderte als je zuvor. Die »Basisdemokratie« war geboren, »Selbstverwaltung« das Credo. Kein Wunder, dass die Ausbreitung dieser demokratischen und kulturellen Praxis zusammentraf mit der Entwicklung alternativer Politikkonzepte. Es war vor allem und bekanntermaßen die Neue Kulturpolitik der SPD in den siebziger Jahren, von der das Kind dann auch seinen Namen bekam: »Soziokultur«. Hermann Glaser verwendete den Begriff als »Hilfskonstruktion« für ein gesellschaftspolitisches Verständnis von Kultur, das sich absetzen wollte gegenüber dem klassisch eher unpolitischen Kunstverständnis der Nachkriegszeit.

In dieser Zeit vor allem entstanden die sogenannten soziokulturellen Zentren Westdeutschlands, in denen die gesellschaftsbezogene künstlerische Praxis und das politische Konzept einer »Kultur für alle, von allen« ihren institutionalisierten Ausdruck fanden. Sie waren damit nicht allein, auch in anderen Teilen der emanzipatorischen Bewegungen vollzogen sich solche Institutionalisierungsprozesse. Frauenhäuser entstanden aus der Frauenbewegung, Dritte-Welt-Läden aus der Bewegung für ein global solidarisches Miteinander, Runde Tische gegen Gewalt wurden gegründet, auch Umweltverbände, später Attac.

OPERATION GELUNGEN

Insofern ist die Soziokultur von Anbeginn an eine Intervention – gegen den etablierten Kunst- und Kulturbetrieb, seine Auffassungen von Teilhabe und die Strukturen dafür. Und sie hatte durchaus zum Ziel, den gesellschaftlichen Diskurs über besseres Leben und Arbeiten zu beeinflussen, ja ihn überhaupt erst anzustoßen, verbunden mit der Bereitschaft, sich auch selbst im Prozess zu verändern. Dies gilt im Übrigen noch heute, nachzulesen in der ersten Ausgabe der Zeitschrift »Soziokultur« im Jahr 2009. Dort kamen 30 haupt- und ehrenamtliche Führungskräfte zu Wort, unter ihnen Ayse Gulec, heute Leiterin der Abteilung Migration und Interkultur im Kulturzentrum Schlachthof (Kassel). In ihrem Fall war es ein partizipatorisches Stadtteilprojekt, das sie Ende der Achtziger zu »ihrem« Zentrum brachte, an dem sie besonders die »Offenheit und die Diversität seiner GestalterInnen und NutzerInnen und seiner sozialen, kulturellen und politischen Arbeitsmöglichkeiten« schätzt.

Elisabeth Ramthun vom Stadtteilzentrum DESI in Nürnberg kam 1982 über die Initiative »Freie Flüchtlingsstadt Nürnberg« an »ihr« Haus. »Aus Protest gegen die

unmenschliche Behandlung von Flüchtlingen entstand der Bereich Flüchtlingsarbeit in der DESI, der auch in Zeiten größten Sparzwangs nicht zur Disposition steht«.

Der Thüringer Diplomingenieur Lutz Krannich leitete vor und in der »Wende« eines der DDR-typischen Kulturhäuser. Er wollte, dass »sein Haus« auch unter marktwirtschaftlichen Verhältnissen weiter bestand und organisierte dafür viel bürgerschaftliches Engagement: »Unser Verein mietete und kaufte Immobilien, verwandelte marode denkmalgeschützte Bauten in Konzert- und Theatersäle und in Räume für Kunst, in Kneipen und Beherbergungsstätten, kurz: in kulturelle Freiräume für ambitionierte Menschen östlich von Berlin. Wir machten uns wirtschaftlich unabhängig und gestalteten unter dem Motto »Kultur macht Schule« auch die Bildungslandschaft mit.« Heute betreibt die »Barnimer Alternative Jugend, Kultur, Kunst und Literatur« ein »Soziokulturelles Zentrum mit Veranstaltungsbetrieb, Grundschule, Gymnasium, Biorestaurant und Jugendgästehaus«¹.

Im Falle des »Alten Schlachthofs in Soest« wurde der alte Systemgegner gar zu einem Teil der Kulturverwaltung, ohne jedoch seinen innovativen und emanzipatorischen Anspruch aufgeben zu haben.²

Heute haben viele »Ausläufer« der neuen sozialen Bewegungen ihren festen Platz auch in soziokulturellen Zentren, neben dem Landfrauenrat, dem Hip-Hop-Workshop oder der CDU-Kreistagsfraktion. Die Zentren sind Teil einer demokratischen Infrastruktur geworden, die sich in den 70ern kaum jemand hätte so vorstellen können. Ihre Ausbreitung verlief so stabil und erfolgreich, dass sich viele alternative und subkulturelle Projekte, aber auch kommunale Kultureinrichtungen in Ostdeutschland, die sich – zum Teil aus ganz anderen Kontexten kommend – in dem gesellschaftspolitischen Kulturverständnis der Zentren wiedererkannten, begrifflich unter das Dach der Soziokultur stellten, wodurch wiederum die soziokulturelle Praxis à la BRD eine Aufwertung erfuhr. (Allerdings ist die relativ unreflektierte Adaption des Soziokulturbegriffes durch die Ostdeutschen sowie die meist nicht ausreichende Differenzierung zwischen kultureller Praxis und politischem Konzept beiderseits der ehemaligen Grenze ein noch weitgehend ausgeblendetes Feld, aus dem manche Fragen und Missverständnisse im Umgang miteinander resultieren.)

Es spricht vieles dafür, dass der größte Feldversuch einer kulturellen und künstlerischen Intervention erfolgreich gewesen ist. Einen der Parteilichkeit unverdächtigen Beleg dafür findet man im Abschlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«, die über zwei Legislaturperioden hinweg die Lage von Kunst, Kultur und ihren Akteuren in Deutschland untersuchte und über 450 Handlungsempfehlungen zu ihrer Verbesserung aussprach. Dieser Bericht widmet den soziokulturellen Zentren ein eige-

nes Kapitel und stellt dabei u.a. fest, dass dieser jüngste Kultureinrichtungstyp inzwischen »ein fester Bestandteil der kulturellen Infrastruktur in Deutschland« sei³.

Ein anderes Indiz liefern statistische Zahlen. Die Bundesvereinigung soziokultureller Zentren (BVSZ), in der fast 500 soziokulturelle Zentren in Deutschland über 15 Landesverbände⁴ vernetzt sind, kam in ihrer Auswertung der Erhebung von 2006 auf ca. 21,5 Millionen Menschen, die die Angebote ihrer Mitgliedseinrichtungen pro Jahr nutzen. Wie weitreichend die Auswirkungen der Impulse durch die institutionalisierte Soziokultur waren und sind, zeigt sich nicht zuletzt in der zunehmenden »Mainstreamisierung« von diversen Prinzipien soziokultureller Praxis, innerhalb wie außerhalb des kulturellen Sektors. Was früher typisch war nur für die soziokulturelle Szene, ist heute selbstverständlicher Bestandteil unserer Erlebnisgesellschaft. Zwar nicht in der für die heu-

ES SPRICHT VIELES DAFÜR,
DASS DER GRÖSSTE
FELDVERSUCH EINER
KULTURELLEN UND KÜNST-
LERISCHEN INTERVENTION
ERFOLGREICH GEWESEN IST.

ge Soziokultur typischen Mischung, aber doch in Einzelaspekten. Ganz selbstverständlich findet heute Kunst und Kultur statt an dafür nicht geschaffenen Orten (wie leerstehende Fabriken, Bahnhöfen, aber auch in Autohäusern und Konsumpalästen). Jedes Museum, jedes Theater, das auf sich hält, bietet Kunst und Kultur zum Anfassen und Selbermachen. Besonders bemüht man sich um die Bevölkerungsgruppen jenseits des Bildungsbürgertums und um den

Nachwuchs. Kunst und Kultur als Ausdruck und Mittel (gesellschafts-)politischer Einflussnahme sind heute fester Bestandteil jedes Quartiersmanagementkonzeptes und erprobtes Instrument der Sozialarbeit. Das Prinzip des Brückenschlags, das vermittelnde Konzept von Soziokultur – zwischen Genres, Generationen, Weltanschauungen, zwischen Geschichte und Zukunft, Profis und Laien, Wirtschaft und Freizeit, Kunst und Bildung – ist so selbstverständlich, dass sich kaum jemand noch an die Zeiten erinnert, wo Kunst nur den Eliten gehörte. Die meisten wissen auch gar nicht, wessen Ideen sie sich da bedienen. Die Erfahrung, dass kulturelle Interventionen Gesellschaft verändern, ist nicht zuletzt dank der Soziokultur im kollektiven Bewusstsein angekommen und setzt sich allerorten in reales Handeln um.⁵ Mehr Erfolg geht nicht.

PATIENT TROTZDEM TOT?

Andererseits zieht sich wie ein roter Faden durch die gut 30-jährige Geschichte der Soziokultur in Deutschland, dass den Zentren der Verrat an den eigenen Idealen und Zielen unterstellt wird. Gerade das politische und gesellschaftliche Engagement wird

als nachlassend, beliebig, zu gering kritisiert, mal als zweifelnde Selbstbeschreibung, mal als vorwurfsvolle Außenwahrnehmung, insbesondere durch vormals nahestehende Politiker- und WissenschaftlerInnen. Eine Ausweitung des Angebotspektrums – als Reaktion auf wachsenden Bedarf – zog den Vorwurf der »Gigantomanie« nach sich, aus der soziokulturell typischen Nutzerorientierung wurde »Fixierung auf den Markt«, die Zuschreibung »Dienstleistungszentren für das Gemeinwesen« war genauso abwertend gemeint wie »Feinkostzentren für das Selbstverwirklichungsmilieu«⁶.

Tatsächlich wurde nicht alles, was die Gründergeneration intendierte, auch so realisiert. Das betrifft insbesondere die Idee eines anderen LEBENS in Verbindung mit Arbeit. Auch hier war und ist die Soziokultur »vorbildlich«, wenngleich entgegen der beabsichtigten Richtung, nämlich als Vorreiter für das so genannte kreative Prekariat. Mehr als die Hälfte (!) aller MitarbeiterInnen in Mitgliedseinrichtungen der BVSZ arbeiteten 2006 in prekären Arbeitsverhältnissen, als Minijobber, Praktikanten, Honorarkräfte etc. Wenn man bedenkt, dass die hauptamtlich Angestellten i.d.R. teilzeitbezahlt werden für Vollzeitarbeit, und das oft weit unter Tarif, dann kann man sich vorstellen, was das für Auswirkungen haben wird auf die Altersvorsorge dieser Personengruppe.

Ein weiteres Problem entsteht durch die historisch gewachsene Abhängigkeit von der öffentlichen Förderung, vor allem im Westteil der Republik. Denn während die Zentren im Osten durch die fraktionsübergreifend positive Bewertung von Breitenkultur (oft gleichgesetzt mit Soziokultur) auch in Spardebatten einen relativ sicheren Stand haben (soweit es den bei den sogenannten freiwilligen Leistungen überhaupt gibt), Soziokultur in Sachsen sogar ein gesetzlich verankerter »Fördertatbestand« ist, unterliegen die Einrichtungen im Westen traditionell stärker politischen Konjunkturen und persönlichem Für oder Wider. Aus dieser vergleichsweise größeren Planungsunsicherheit, verstärkt durch den hohen Anteil an Projektförderung, resultiert ein Dilemma, das sich im Einzelfall entscheidend auf den Interventionsrahmen der Zentren auswirkt: Mit mehr Programmatik droht die Pleite, mit mehr Betriebswirtschaft die marktabhängige Beliebigkeit. Hinzu kommt, dass auch zentrale Qualitäten soziokultureller Arbeit darunter leiden: »Projekte mit Muße, mit ausdauernder inhaltlich-organisatorischer Vorarbeit, mit pädagogischem Langzeitansatz sind nicht oder nur noch schwer möglich. Sie bleiben die Ausnahme und immer auch ein physischer Drahtseilakt für die Akteure«⁷. Ähnliches gilt für Experimentierfreudigkeit, die Freiheit zu scheitern, die Weitergabe der Erfahrungen an Dritte und andere Aspekte von Nachhaltigkeit. Stattdessen ist ein neuer Berufszweig entstanden: der hochprofessionelle, multitaskingfähige, meist mehrfach qualifizierte und immer unterbezahlte Quereinsteiger, bei dem alle Fäden zusammen laufen. Dies ist ein Effekt, der ganz gewiss so nicht intendiert war.



WAS WIRKT WIE UND WARUM?

DAS BEISPIEL FELSENKELLER IN ALTENKIRCHEN

Wie sieht es nun konkret aus mit der Impulsgebung in der bzw. durch die soziokulturelle Praxis? Was hat sich verändert, wo sind Kontinuitäten? Den besten Einblick vermittelt immer das konkrete Beispiel, in diesem Falle der »Felsenkeller« in Altenkirchen. Das ehemalige Hotel – Anfang des 20. Jahrhunderts das erste Haus am Platze – hatte bereits ein wechselvolle Geschichte, als es 1985 erstmals Austragungsort für eine alternative Projektmesse wurde. Viele Jahre hatte das Haus leer gestanden, nachdem es Katasteramt, Kinderheim, zuletzt Zahnarztpraxis und -wohnhaus gewesen war. In der Stadt Altenkirchen besteht das Kulturprogramm zu dieser Zeit aus dem Angebot der Volkshochschule, und das passt auf eine Din A4-Seite.

Vierzehn Menschen fanden sich zusammen: SozialpädagogInnen und HandwerkerInnen, eine Psychologin mit Tanztherapieausbildung, mehrere Lehrer, je zur Hälfte Städter, die aufs Land ziehen wollen, und Kinder der Gegend, die nach dem Studium zurückkehren. Sie wollen die Gegend beleben, das in der Stadt Selbstverständliche aufs Land übertragen. Damit wollen sie ihr eigenes Leben bereichern und zugleich andere daran teilhaben lassen. Sie verhandeln mit dem Eigentümer, überreden ihn, noch ein-

mal zu investieren und das Haus mit Hilfe ihrer Hände Arbeit wieder zu einem Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens in der Region werden zu lassen. Kleinkunst steht im Mittelpunkt des »Felsenkeller«-Programms, und ein umfangreiches Bildungsangebot, zu dem vor allem moderner Tanz gehört. Bald folgen offene Treffs für Außenseitergruppen, z.B. Schwule, spezielle Programme für Frauen und vor allem eine andere Lokalität. Zwar werden die Langhaarigen anfangs misstrauisch beäugt von der einheimischen Bevölkerung, aber die Angebote sind bald so gut besucht, dass der große Saal aus allen Nähten platzt. Die achtzigprozentige Auslastung des Hauses überrascht selbst die Initiatoren, genau so wie die Aufforderung des Landrates an seine MitarbeiterInnen, ihm gefälligst auch so ein Bildungsprogramm auf die Beine zu stellen. Die Gründe für die starke, schnell wachsende Akzeptanz sind vielfältig, so wie die Aktivitäten. Mit der

IN DIESEN UND VIELEN
ANDEREN FÄLLEN HAT
DAS SOZIOKULTURELLE
ZENTRUM WICHTIGE
VORARBEITEN GELEISTET,
AKZEPTANZ GESCHAFFEN,
AUSGETESTET, DAMIT
ANDERE SICH
SCHLIESSLICH SELBST IN
BEWEGUNG SETZTEN.

Messe, die später noch mehrmals stattfindet, hat ökologisches Bewusstsein geweckt. Sie richtet sich gleichermaßen an Nahrungsmittelproduzenten wie an Handwerker, die nach ökologischen Kriterien arbeiten. Andere Anbieter lassen sich anstecken, das Thema bewegt die Menschen und es gibt einen Markt für die Produkte. Unter den NutzerInnen des Hauses sind viele Ehefrauen, die mit ihren berufstätigen Männern aus der Stadt aufs Land gezogen sind und sehr schnell die Möglichkeiten ergreifen, die ihnen das neue Kulturzentrum bietet. Das Frauenfrühstück ist ein Renner. Und irgendwann ist das Haus selbst ein Standortfaktor, Menschen ziehen in die Region, weil es dort eine lebendige Kulturszene gibt. Die

besteht inzwischen aus viel mehr Anbietern, denn die Nachbarorte haben sich anstecken lassen. Was in Altenkirchen geht, muss doch auch woanders möglich sein. So wachsen überall meist ehrenamtlich betriebene Kulturhäuser aus dem Boden. Die 14 km entfernt liegende Nachbargemeinde stellt sogar einen Kulturreferenten ein. Und selbst auf Landesebene muss man sich mit den Altenkirchnern befassen. Denn zu dem Bildungsprogramm, das sie zur Anerkennung als Weiterbildungsträger einreichen, gehört auch Tanz. Neben dem Jazz-Tanz ist es vor allem der Bauchtanz, den die Herren befremdlich finden. Wenige Jahre später übernehmen die Krankenkassen die Kosten für Bauchtanzkurse als medizinisch sinnvolle Bewegungstherapie, schließlich findet der Bauchtanz – und so manches andere – endlich auch Eingang ins Programm der

Volkshochschule. In diesen und vielen anderen Fällen hat das soziokulturelle Zentrum wichtige Vorarbeiten geleistet, Akzeptanz geschaffen, ausgetestet, damit andere sich schließlich selbst in Bewegung setzten. Die Akteure haben den Bedarf identifiziert, Bedürfnisse geweckt, Möglichkeiten geschaffen und Eigenaktivität angestoßen.

Seither hat sich viel verändert. Die Kinder der Initiatoren sind flügge, mancher hat sich selbst beruflich fortentwickelt, Programm und Organisationsstruktur des Hauses wurden mehrfach modifiziert. Geblieben ist der »Felsenkeller« als Kristallisationspunkt für gesellschaftliche Prozesse. Kritische Themen werden heute wie zu jeder Zeit angepackt. Vor einigen Jahren war es z.B. die Gründung der regionalen ATTAC-Gruppe im Haus, die zu intensiven Debatten führte, und schon vor der großen Finanzkrise wurde hier die GLS-Bank als Alternative empfohlen. Auch wenn der »Felsenkeller« seinen Alleinstellungscharakter – wie angestrebt – längst verloren hat, verbinden die Menschen in der Region mit diesem Namen noch immer »die, die sich flexibel mit neuen Themen befassen«.

VERSUCH EINER VERALLGEMEINERUNG

Jeder Verallgemeinerungsversuch stößt sofort auf den Widerspruch der PraktikerInnen. Jedes Haus sei anders als alle anderen, was sich im Detail auch begründen lässt. Dennoch erlaube ich mir nach zehn Jahren Draufsicht aus der Bundesperspektive ein paar Thesen:

Soziokultur wirkt.

Davon sind nicht nur die Akteure überzeugt, sondern auch die Politik auf allen Ebenen, und nicht zuletzt diejenigen, welche die Häuser nutzen. Die gesellschaftlichen Effekte sind vielfältig, die Effekte vor Ort werden von jedem und jeder sehr persönlich wahrgenommen. Wer diese Effekte absichtlich erzeugen will, sollte folgende Erfahrungen berücksichtigen.

Unabhängig von der konkreten Ausformung vor Ort gibt es ein paar konsistente Grundideen der Soziokultur, die heute noch genau so gelten wie vor 30 Jahren: Partizipation zu ermöglichen, sowohl am gesellschaftlichen Leben wie in der Verwirklichung der kulturellen Bedürfnisse jedes Menschen | die strikte Trennung von ProduzentInnen und KonsumentInnen zu überwinden | die Weiterentwicklung der Einrichtung und ihres Programmprofils in enger Verflechtung mit dem umgebenden Gemeinwesen und der integrative bzw. vermittelnde Charakter – zwischen Generationen, Schichten, Sparten, zwischen vielfältigen religiösen, ethnischen oder subkulturellen Hintergründen, zwischen Ressorts und Disziplinen etc. All das wirkt zusammen und bildet die Matrix,

innerhalb derer sich alle bewegen, die Soziokultur machen. Diese Konsistenz ist die Voraussetzung dafür, sich ständig neu zu erfinden, ohne sich zu verlieren, alle materiellen und organisatorischen Hürden zu überwinden und ein hohes Maß an Qualität und Glaubwürdigkeit beizubehalten.

Aber: Wirkung braucht einen langen Atem. Und Wirkung setzt Bedarf voraus.

Die Effekte und Impulse, die man von soziokultureller Arbeit beobachten kann, stellen sich nicht über Nacht ein. Ausgehend von dieser grundlegenden gemeinsamen Basis folgt auf den Gründungsimpuls meist eine Kette von weiteren, überwiegend reaktiven Interventionen: Was fehlt am Ort? Was macht niemand anders? Welches heiße Eisen fasst sonst niemand an? So entsteht eine Art »Wirkungsspirale«, die zu ganz verschiedenen Ergebnissen führt, hier zu Comedy, da zu Poetry-Slam, dort zu einem eigenen Mundart-Theater⁸. Natürlich können und müssen Bedürfnisse auch geweckt werden, aber wo kein Bedarf ist, das wird sich die Wirkung in Grenzen halten.

Kleine Aktion - große Wirkung: Manchmal genügen Impulse

Wo der Bedarf existiert, genügen oft schon kleine Impulse, um größere Prozesse in Gang zu setzen. Die Einrichtung einer Ganztagsgrundschule am Kultur- und Kommunikationszentrum Brunsviga in Braunschweig hatte zum Beispiel eine kommunale Gründungswelle zur Folge. Anderswo ist das kein Thema, weil das staatliche Schulsystem dort alle Bedürfnisse erfüllt.

Wirkung braucht ein Motiv und glaubwürdige Akteure

Wer Wirkung erzielen will, muss ein eigenes Interesse daran haben. So wie die vierzehn Altenkirchener. Deren hohe Motivation war zugleich die Voraussetzung für ihr Durchhaltevermögen wie für ihre Überzeugungskraft. Wer nur will, dass sich andere bewegen, braucht mit dem Intervenieren gar nicht erst anzufangen.

Wirkung ist nicht immer übertragbar

Auch wenn bisher schon viel von Vorbildwirkung die Rede war: Nicht jede Wirkung lässt sich beliebig kopieren. Die Besonderheit des »Gemischtwarenladens« soziokulturelles Zentrum ist z.B. das Wirkungsgeflecht, das so nur dort durch die Breite der Themen und Vielfalt der Akteure, die als MultiplikatorInnen wirken, entstehen kann. Weitere Vorteile der Zentren z.B. gegenüber traditionellen Kultureinrichtungen: Sie sind kleinteiliger, können flexibler auf gesellschaftliche Veränderungen reagieren, sind offener für Kooperationen und trotz allem finanziell oft beweglicher.

Wirkung hat Grenzen

Auch ein Erfolgsmodell stößt an seine Grenzen. Unter den heutigen Jugendlichen gibt es zwar viele, die die Zentren noch immer nutzen, regelmäßig (Kinderbetreuung) oder sporadisch, das ganze Paket (mit kreativer und/oder politischer Eigenaktivität) oder nur als Konsument, z. B. in der Disco. Für viele, gerade für die »soziokulturell kreativen« Jugendlichen gehören die Zentren aber heute genauso zum Establishment wie Musikschule oder Oper. Sie brauchen die Zentren nicht, suchen sich neue Orte, die noch nicht zur Institution geworden sind.

WER MIT KULTURELLEN
MITTELN INTERVENIEREN
WILL, MUSS BERÜCK-
SICHTIGEN, DASS KREATIVE
PROZESSE IHRER
EIGENEN LOGIK UND
DYNAMIK FOLGEN.

Wirkung ist nicht wirklich messbar

Es ist wie bei der Homöopathie: Keiner kann sagen, was geschehen wäre, wenn man sie nicht eingenommen hätte. Wie will man feststellen, was im kulturellen Niemandsland Altenkirchen (Westerwald) geschehen wäre, wenn es zum Beispiel den »Felsenkeller« nicht gegeben hätte? Man kann es sich denken, beweisen lässt es sich nicht. Wie kann man dann das, von dem man nicht weiß, ob es wirklich eine Wirkung ist, auch noch messen? Diese Debatte steht noch am Anfang,

Kultur lässt sich nicht instrumentalisieren.

Wer mit kulturellen Mittel intervenieren will, muss berücksichtigen, dass kreative Prozesse ihrer eigenen Logik und Dynamik folgen. Eineindeutige Beziehungen nach dem Motto »10 Euro mehr für die Kultur, dann sinkt die Jugendkriminalität im Kiez um ein Prozent« gibt es nicht und wird es nicht geben. Im Gegenteil: Wer Partizipation und Bürgerengagement will, muss auch in Kauf nehmen, dass sich dieses dann auch mal gegen die eigenen politischen Positionen richtet.

FAZIT

Selten zuvor hat eine Generation die Werte ihrer Vorfahren derart in Frage gestellt, selten hat sich Gesellschaftskritik auf eine ähnlich nachhaltige Weise institutionalisiert. Aus soziokultureller Perspektive ist der Bedarf für Interventionen, die auf die Verbesserung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen ausgerichtet sind, nach wie vor gegeben. Im Kontext der schier unüberblickbaren Vielfalt einer globalisierten Welt, in der alles

gleichzeitig und scheinbar distanzlos erlebt werden kann oder muss, ist das wertegeleitete Vermitteln und Überbrücken von Fremdheit und Andersartigkeit eine existenzielle Aufgabe von Kultur. Die Stichworte von heute sind Klimawandel und Nachhaltigkeit, neue Formen der Verbindung von Arbeit und Leben, Raum bieten für unterrepräsentierte Formen von Kunst, die Wiederentdeckung der Langsamkeit und des Scheiterns als wichtige Elemente kreativer Prozesse und nicht zuletzt die von Hermann Glaser geforderte »emanzipatorische Vision, dass die Beschäftigung mit den kulturellen Werten nicht mehr an bestimmte gesellschaftliche Schichten geknüpft sein darf«.⁹

Wenn Soziokultur diesen Intentionen folgend weiter Impulse setzt, dann hat sie gegenüber den meisten anderen Kultureinrichtungstypen den Vorteil einer gut 30jährigen Erfahrung und einer – trotz allem – gut entwickelten Infrastruktur.

Es gibt aber auch andere mögliche Entwicklungslinien für soziokulturelle Zentren, so das Modell von »sozialen Reparaturbetrieben für gesamtgesellschaftliche Krisenerscheinungen«, oder die bereits erwähnten »Dienstleistungszentren für das Selbstverwirklichungsmillieu«. Oder die Perspektive der massenkompatiblen Veranstaltungsorte, ein Weg, den einige Zentren aus Kostengründen oder im Zuge des Generationswechsels bereits beschreiten. Dann wäre allerdings von der Intervention nur die Institution übrig geblieben. Auch die Charakteristika »vor Ort« zu sein und »365 Tage« Kultur zu bieten, reicht nicht aus als Intervention. Was nicht heißen soll, dass es für solche Einrichtungen keine Existenzberechtigung gäbe. Aber ohne den Willen zur kulturellen Intervention, zum wertegeleiteten Gestalten gesellschaftlicher Prozesse mit den Mittel von Kunst und Kultur, wäre es dann keine Soziokultur mehr.

1 weitere O-Töne im Heft 1/09 der Zeitschrift »soziokultur« | **2** Kulturpolitische Mitteilungen | **3** BT-Drucksache 16/7000, S. 133 | **4** Ausnahme Saarland | **5** Schwerpunktthema im Informationsdienst Soziokultur 4/08 | **6** Jörg Siewert im Infodienst 3/95 u.a. | **7** Martin Schmidt-Rossleben über die Brotfabrik Bonn, Infodienst Soziokultur 3/96 | **8** Wie am GREND in Essen das Ruhrpott-Theater | **9** Glaser, Hermann, Kulturpolitische Mitteilungen, II/2008, S. 52

ARBEIT – WAS IST DAS? DER SELBSTFÖRDERFONDS IM »100.000-EURO-JOB« UND DIE EROBERUNG EINES METADIS- KURSES DURCH KÜNSTLERISCHE PROJEKTE JUGENDLICHER.

VON SEBASTIAN SOOTH

DIALOG ZWISCHEN JUGENDLICHEN, ANFANG 20,
IN EINER LEIPZIGER KNEIPE, FREITAG, 14:40 UHR, DAS ZWEITE BIER:

»... NA JA, ICH KÖNNTE EBAY-POWERSELLER WERDEN. ABER DANN MUSS ICH JA DIE GANZE WARE HORTEN UND DANN IMMER ONLINE SEIN. UND DAS GANZE ZEUG ZUR POST BRINGEN ...«

»SHORTY HAT DOCH GESAGT, WIR KÖNNEN FÜR IHN AUCH AUTOS ÜBERFÜHREN ...«

»WAS DER IMMER SAGT. WIR MÜSSEN DAS EINFACH SELBER MACHEN ...«

»KLAR, KANN JA NICHT SO SCHWER SEIN. MUSSTE MAL KLÄREN, WAS MAN DAFÜR FÜR PAPIERE BRAUCHT.«

»HAST DOCH 'NEN FÜHRERSCHEIN, KANNSTE IN GANZ EUROPA MIT FAHREN ...«

DIE FREUNDINNEN DER BEIDEN KOMMEN REIN: »NA, WAS MACHT IHR?«

»WIR QUATSCHEN ÜBERS LEBEN, UND CHECKEN, WIE WIR BALD GELD VERDIENEN ...«

»DANN MACHT MAL, WIR WAREN GERADE SHOPPEN, ABER OHNE KOHLE ...«

(MITGESCHRIEBEN BEIM ENTWICKELN DES PROJEKTKONZEPTES)



Sebastian Sooth ist Projektmanager für Medien-, Web 2.0-, Kulturprojekte und Events sowie Herausgeber von »Der 100.000 EURO JOB – Nützliche und neue Ideen zum Thema Arbeit«. Aktuell baut er mit dem hallenprojekt.de an einer deutschen Coworking-Plattform für die Verbreitung neuer Orte für neue, mobile und kollaborative Arbeit. Im von ihm mitinitiierten Netzwerk atoms&bits (atomsandbits.net) beschäftigt er sich mit der Frage, wie die Möglichkeiten, die das Netz und die neue Version der Kultur des Selbermachens bieten, für freiere gemeinsame Arbeits- und Lebensmodelle genutzt werden können. Er war Projektleiter des Projekts »Der 100.000 EURO JOB«, ein Initiativprojekt im Programm »Arbeit in Zukunft« der Kulturstiftung des Bundes.

Wie blicken Jugendliche heute auf die Biografien ihrer Eltern? Wie sehen ihre Wunschberufe aus? Sind Geld, Karriere oder Selbstverwirklichung oder alles zusammen wichtig? Gibt es – angesichts der rasanten Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt – neue Ideen und Wünsche für die eigene oder sogar die gesellschaftliche Zukunft? Solche Fragen waren Thema des Projekts »Der 100.000 Euro Job«, einer bundesweiten Ausschreibung für Jugendliche, die die Kulturstiftung des Bundes initiierte und die ausdrücklich nicht die nächste Studie zum Thema werden sollte, in der Jugendliche »beforscht« werden. Das Projekt war auch nicht als sozialpädagogisches Projekt zur Jugendberufshilfe oder Berufsorientierung angelegt. Vielmehr sollten hier Jugendliche selbst zu Wort kommen und Jugendlichen Unterstützung gegeben werden, damit sie sich mit ihren eigenen Mitteln und Codes mit dem Thema Arbeit auseinandersetzen können.

Gesucht wurden dafür originelle, experimentierfreudige, ungewöhnliche Projektideen, Geschichten und Visionen, mit denen die Jugendlichen auf ihre Weise Fragen, Wünsche und Thesen zum Thema Arbeit formulieren. Den künstlerischen Formaten für die Projekte waren keine Grenzen gesetzt: Von Fotoserien über Theaterstücke, Online-Präsentationen, Hörspiele, Filme und öffentliche Aktionen – alles war möglich. Die Jugendlichen wurden animiert, kreativ tätig zu werden und ästhetische Formen für den Umgang mit einem Thema zu entwickeln, das sie selbst in ihrem täglichen Lebensumfeld existentiell betrifft. Hauptsache, die Projekte waren in vier Monaten durch die Jugendlichen selbst und mit dem zur Verfügung stehenden Geld realisierbar.

Konsequenterweise erfolgte daher auch die Auswahl der geförderten Projekte im Rahmen eines Selbstförderfonds durch die Jugendlichen selbst. Die Projekteinreicher waren aufgefordert, sich die eingereichten Projekte der anderen Bewerber genau anzuschauen, sie zu bewerten und zu entscheiden, welche der anderen Projekte sie fördern wollten und welche nicht. Durch dieses Verfahren wurde ein intensiver Austausch zwischen den Jugendlichen ermöglicht, der Prozess lebte von wechselseitigen Anregungen und Diskussionen – nicht nur über die konkreten Projektideen, sondern, implizit, über das Thema Arbeit und die Position von Jugendlichen selbst.

Der Titel war dabei bewusst in Anlehnung an die vielfältigen Jobverheißungen aus Castingshows, Filmen, Zeitungsanzeigen und Werbeemails gewählt. Er sollte mit dem Bekannten spielen, Erwartungen wecken. Selbst Verheißung von schnellem Geld, entpuppte sich der »100.000-Euro-Job« beim näheren Hinsehen als Job, den sich Interessierte mit vielen weiteren Bewerbern untereinander aufteilen mussten, um künstlerische Projekte zum Thema »Jugend und Arbeit« zu entwickeln und zu präsentieren. Hauptziel des Projektes war es, Jugendliche dazu zu animieren, sich mit eigenen Mitteln und Inhalten mit der kulturellen Dimension des Themas »Zukunft der Arbeit«

zu beschäftigen. Über die von den Jugendlichen selbst geschaffenen ästhetischen Produkte, die soziale Fragestellungen und Problemlagen anschaulich und fernab abstrakter statistischer Übersichten konkret diskutierbar machten, wurden Ansatzpunkte für eine offene Debatte über die Situation auf dem Arbeitsmarkt und in der Gesellschaft geschaffen. Auf diese Weise wurden von den Jugendlichen nicht nur eigene Arbeiten geschaffen, sondern es wurde darüber hinaus die Darstellungskompetenz der Beteiligten ausgebildet und gestärkt. Einige der Beteiligten verfügten dabei bereits über künstlerisch-kulturelle Kompetenzen, andere erwarben sie erst im Laufe der Auseinandersetzung und Realisierung.

Damit die Projektergebnisse nicht nur im selbstreferentiellen Raum der Projektteilnehmer verblieben, war die Präsentation der Ergebnisse an eine breite interessierte Öffentlichkeit durch verschiedene Vermittlungsformen ein Baustein aller Einzelprojekte. Dafür wurden möglichst vielfältige Präsentationsforen bei verschiedenen Partnern und Institutionen angestrebt, um die Ergebnisse der Jugendlichen vorzustellen und mit den einschlägigen Diskussionen und Debatten zum Thema zu verknüpfen. Weitere Projektziele waren die Vermittlung und Stärkung kultureller Kompetenzen der Jugendlichen sowie die Unterstützung von ersten Schritten in Projektkonzeption und -durchführung.

DER SELBSTFÖRDERFONDS

Insgesamt gab es 100.000 Euro Fördergeld von der Kulturstiftung des Bundes für die Umsetzung der Ideen. Welche Projekte davon finanziert werden, wurde durch das innovative Modell eines Selbstförderfonds entschieden. Nicht wie sonst üblich durch Jurymitglieder, sondern durch die Projekteinreicher selbst wurde über die Verwendung des Fördergeldes entschieden. Verwirklicht wurde das neue Fördermodell über Abstimmungen in einem für die Teilnehmer eingerichteten Bereich der Projektwebsite. Mit einem extra dafür eingerichteten Online-Auswahltool konnten die Jugendlichen einen jeweils gleich großen Anteil des Gesamtbudgets jenen Projekten zuteilen, die sie verwirklicht sehen wollten.

Die Grundregeln waren einfach gehalten: Alle Einreicher von umsetzbaren Projektskizzen können an den Abstimmungen teilnehmen | der eigene Anteil muss an andere Projekte weitergegeben werden | Projekte, die ihr beantragtes Budget zugeteilt bekommen, sind gefördert.

Die beteiligten Projekte wurden vom extra eingerichteten Projektbüro intensiv betreut. Neben Workshops und Treffen wurde der Entwicklungs-, Auswahl- und Umsetzungsprozess der Projekte durch eine intensive Kommunikation via Fon, E-Mail, Chat und unterstützende inhaltliche und methodische Inputs begleitet.

Innerhalb von zweieinhalb Monaten erhielt das Leipziger 100.000-EURO-JOB-Projektbüro 306 Projektideen zum Thema »Arbeit in Zukunft«. Mit dessen Unterstützung entwickelten die Einreicher aus ihren Ideen Projektskizzen, in denen die Eckpunkte »Was? Wann? Wo?« und das jeweilig geplante Budget zu Papier gebracht wurde. Das Konzept des Selbstförderfonds setzte stark auf Kooperation. Die Teilnehmer konnten miteinander kommunizieren, in der Projektentwicklungsphase gab es Möglichkeiten, sich mit anderen Projekten abzustimmen, um z.B. gemeinsame Präsentationen zu planen.

Am Ende dieses Prozesses waren 98 Projektskizzen soweit ausgearbeitet, dass sie an der Auswahl teilnehmen konnten. Der Auswahlkatalog mit Beschreibungen der jeweiligen Projekte wurde in den folgenden Tagen an die Teilnehmenden geschickt. So konnten sie sich ein genaues Bild von den anderen Projekten machen, bevor es an die Auswahl ging. Anfang September stand schließlich fest, welche Projekte durch diese Geldverteilung ihr beantragtes Budget erhalten, und sich so für die Förderung qualifiziert haben.

DIE UMGESETZTEN PROJEKTE

Von 306 eingereichten Projektideen wurden 47 zur Förderung ausgewählt. Die Antragsteller stammten aus 15 Bundesländern, sie bedienten sich unterschiedlichster Formate und Medien: Musik/Musikvideo (5 Projekte), Aktion/Performance (11 Projekte), Ausstellung-Installation/Foto/Graffiti (13 Projekte), Film (12 Projekte), Internet (2 Projekte) und Theater (3 Projekte). Orte, in denen Projekte entstanden und präsentiert wurden, waren Altdorf, Berlin, Bonn, Bremen, Duisburg, Düsseldorf, Eichstätt, Frankfurt, Halle an der Saale, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Lutherstadt Wittenberg, München, Oldenburg, Parchim, Pirmasens, Potsdam, Pritzwald, Quierschied, Regensburg, Riegelsberg, Salzmünde, Senftenberg, Tessin, Trier, Weimar, Zwenkau. Die Altersspanne der Projektverantwortlichen reichte von 16 bis 26 Jahren, davon zehn unter 20 Jahren, 21 unter 25 Jahren und 16 Teilnehmer 25 oder 26 Jahre alt. Die Einzelbudgets der Projekte lagen zwischen 315 und 4.772 Euro.

Die Teilnehmer haben mit ihren Projektideen zu »Arbeit in Zukunft« bewiesen, wie facettenreich dieses Thema bearbeitet werden kann: MUT-MACH-MASCHINEN mit Konfetti-Dusche, ein Arbeitslosenstreichelzoo mit Ein-Euro-Jobs wie »Wolken zählen«, ein Film über Öko-Dörfer, in denen Arbeit und die Menschen frei sind. Und das Konzert, das erst beginnen würde, wenn das Publikum die Stirnlampen der Band zum Leuchten bringt - und dafür auf Fahrrädern strampeln muss und Humanvital.de - die im Mockumentary-Stil mit professioneller Website ausgestattete Klinik zur Arbeitsentwöhnung. Das Fördergeld hat für die Projektteams eine attraktive Situation geschaffen. Sie konnten erleben, was es heißt, Projektplanungen ohne von Geldsorgen zu verwirklichen.

FAZIT UND ERFAHRUNGEN

Es ist gelungen, eine große Bandbreite unterschiedlichster Projekte zu gewinnen und umzusetzen, in denen Jugendliche selbst ihre eigenen Positionen zur Zukunft der Arbeit ausdrücken konnten. Die sehr unterschiedlichen Vorerfahrungen der Projektteilnehmer und die große Zahl geförderter Einzelprojekte erforderte eine umfangreiche Unterstützung.

Da die Teilnehmer ihre Projekte nicht hauptberuflich, sondern zusätzlich zu ihren Tätigkeiten als Schüler, Studenten und junge Berufstätige umsetzen, war es oft notwendig, in Terminfragen flexibel zu sein und schnelle Unterstützung bei Einzelfragen zu geben. Viele der Teilnehmer sind weiterhin künstlerisch-kulturell tätig. Die Unterstützung durch das Projekt und das Projektbüro half den Teilnehmenden dabei, ihre eigenen Ansätze professionell umzusetzen. »Vielen Dank nochmal für die Möglichkeit mit dem 100.000 EURO JOB – habe mittlerweile fünf bis sechs Wettbewerbe, Preise, Stipendien, etc. erhalten ... ohne eure Unterstützung wäre das sicher nicht so!« (C.S., Teilnehmer)

Thematisch lässt sich feststellen, dass in den einzelnen Projekten die Auseinandersetzung mit aktuellen Arbeitserfahrungen oder pragmatischen Einzelschlägen zur Veränderung von Einzelsituationen im Vordergrund stand. »Den unterschiedlichen Ansätzen eigen ist ein auffallend sensibler und wenig abstrahierender Blick darauf, was passiert, wenn man erst einmal drin ist im Kreislauf von Aufstehen, Arbeiten und Schlafengehen« (Tagesspiegel, Berlin). Allerdings ist festzustellen, dass sich nur wenige Teilnehmer auch nach Projektende weiter mit dem Thema »Arbeit« künstlerisch beschäftigt haben.

Zum ersten Mal wurde das Modell eines Selbstförderfonds in Deutschland umgesetzt. Diese Form der Fördermittelentscheidung fand großes Interesse bei Multiplikatoren und Teilnehmern. Sehr hilfreich bei der Projektumsetzung war die hervorragende Unterstützung durch die Kulturstiftung des Bundes in allen Fragen und Phasen der Projektdurchführung. Zur Nutzung der Erfahrungen aus der Projektarbeit ist eine weitere Arbeit mit den Teilnehmern zu weiteren Fragestellungen oder künstlerischen Formaten und ein Weiterentwickeln des Instruments des Selbstförderfonds wünschenswert.

AUSWAHL ENTSTANDENER PROJEKTE

Arbeit im Jahre 2107 Performance, Zwenkau/Sachsen, Katja Marx

Der Begriff Modenshow wurde bei diesem Projekt neu definiert. Ein Wettbewerb forderte junge Kreative dazu auf, an einem Designprozess teilzunehmen, der sich mit dem Thema »Arbeit in Zukunft« beschäftigt: Wird Kleidung zukünftig Arbeit erleichtern? Ist der Monitor zukünftig am linken Ärmel integriert und am rechten Unterarm die Tastatur? Oder passt sich die Arbeitsuniform etwa an die Außentemperatur an? Nach der Auswahl der besten Entwürfe wurden die Teilnehmer mit einem Starterpaket von 5 kg Stoff aus der Altkleidersammlung ausgestattet.



Auf Speed ... Auf Koks ... Auf Arbeit Internetseite, Berlin, Maja Frank

Slogans wie »Keine Macht der Arbeit«, »Sport statt Arbeit«, »Triff deine Entscheidung – Gib Arbeit einen Korb« sind nur der erste Schritt um zu zeigen, dass mit Arbeit keine fröhliche Zukunft zu gestalten ist. Sich der Arbeit hinzugeben heißt nicht selten Vernachlässigung der Familie, Betrug seiner besten Freunde, Krankheit, Armut und am Ende steht oft sogar der Tod. Bei jungen Leuten ist es am Anfang oft nur Neugier, die Suche nach Anerkennung oder die Flucht vor Problemen, doch schnell kommen die Last der Abhängigkeit, Sorge und Geldnot. Es gibt zahlreiche Berichte von Aussteigern, die davon erzählen, wie lang und hart der Weg war, wieder »ohne« zu leben, wieder unabhängig zu sein. Das Projekt »Auf Speed ... Auf Koks ... Auf Arbeit« sollte grundlegende Aufklärungsarbeit leisten. Eine Internetseite informiert über Risiken, körperliche und psychische Abhängigkeit, Alternativen und Präventionsmaßnahmen: www.humanvital.de

Ich und die Anderen Kurzfilm, Oldenburg/Niedersachsen, Amon Thein

Paul ist 20 Jahre, in der Blüte seines Strebens. Er hat einen gut bezahlten Job, eine Freundin und digitales Fernsehen. Und weil das so ist, lässt er keine Gelegenheit aus, dies seinen Mitmenschen mitzuteilen. Ob er schlaue Sätze auswendig lernt, um andere zu beeindrucken, einen heißen Flirt an der Bar mit medizinischen Fachbegriffen schmückt oder dem Busfahrer erklärt, wie er die Route zu fahren hat – Paul weiß alles, vor allem alles besser. Als er eines Tages überraschend von seinem Chef gefeuert wird, gerät sein vermeintlich überlegener Lebensstil ins Wanken. Als ihn seine Freundin verlässt und ihm der unfähige Sachbearbeiter im Arbeitsamt deshalb auch noch Liebes- tipps geben will, wird Paul klar, dass sich in seinem Leben etwas radikal ändern muss.

**Kauf dich frei!** Film, Berlin, Birgit Kribben

Wer ist wirklich unentbehrlich? Am Anfang steht die Frage: Können wir ihren Angestellten freikaufen? Menschen mit möglichst unterschiedlichen Berufen wurden auf der Straße und an ihrem Arbeitsplatz angesprochen – auf der Suche nach drei Kandidaten für ein Gewinnspiel. Als Preis winkte ihnen nicht mehr und nicht weniger als Zeit ohne Arbeit. Somit führte der erste Weg zum Arbeitgeber. Diesem wurden 1.000 Euro dafür angeboten, dass er den Kandidaten, bei Fortzahlung des Gehalts, von seiner Arbeit befreit. Willigte er ein, wurden Verhandlungen über die Zeitspanne, die den Kandidaten zur freien Verfügung stehen würde, geführt: eine verlängerte Mittagspause, zwei Tage, einen Monat oder länger? Diese Verhandlungen, auch wenn sie scheiterten, wurden von einem Kamerateam dokumentiert.

WAS IHR SOLLT und wie [H]einer die Welt sah Theaterstück, Berlin, Thomas Jäckel
 Arbeit gab es, gibt es und wird es geben. Aber ihre Form wandelt sich. Im Projekt »WAS IHR SOLLT und wie [H]einer die Welt sah«, basierend auf dem Stück »Der Lohn-drücker« von Heiner Müller, wurden die Arbeitsformen der Jahre 1948 und 2006 ein-ander gegenübergestellt: Ort der Handlung ist eine Baustelle. Dabei spielt die erste Fassung im »real existierenden Sozialismus« der DDR, die zweite in der »sozialen Markt-wirtschaft« der BRD. 1948 plagen Materialmangel, Aufbauideologie und Normen die Arbeiter, 2006 sind es Rationalisierungen, Existenzängste und die Senkung der Lohn-nebenkosten. Am Ende des Projektes stand ein Doppelstück, das in jeweils 45 Minuten die gleichen Charaktere in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Systemen zeig-te. Die große Frage dabei: Gibt es einen wirklichen Unterschied?



Der Rhythmus der Arbeit Musikvideos (elektronische Musik), Leipzig/Sachsen, Christian Laukat

Das im Rahmen von 100.000 Euro Job geförderte Projekt »feel the rhythm« erforschte die Beziehung von Arbeit und Rhythmus - inspiriert von Begriffen wie Arbeitstakt, Tempo, Akkordarbeit oder Pause. Aufnahmen aus verschiedenen Arbeitsbereichen bilden die Grundlage für die entstehenden Musikclips. Einige Clips und Original-geräusche sind auf der Website zu hören. www.rabota2006.de/rhythm.htm

Wer hat die Brezel gemacht? Druck, Fotografie, Karlsruhe/Ba-Wü, Elisabeth Roth
 Wer hat die Brezel gemacht, in die ich gerade hineinbeiße? Leute, die an der Produktion von Backwaren einer ausgewählten Bäckerei beteiligt waren, wurden während ihrer Arbeit fotografiert, die Fotos auf Bäckertüten gedruckt. Personen, die sonst im Hintergrund arbeiten, sollten auf diese Weise mehr Aufmerksamkeit bekommen: Vom Bauern über Müller und Lieferant bis zum Bäcker. Elisabeth: »Ein persönliches Erlebnis brachte mich auf die Idee: Ich war zu Besuch in einer Kleinstadt, dort aß ich ein Brötchen und las währenddessen den Text hinten auf der Tüte. Der letzte Satz war: »Unser derzeitiges Getreide kommt aus Orsingen vom Landwirt Roth«. Landwirt Roth – das ist mein Onkel! Ich war total überrascht über diese persönliche Beziehung zu einem ansonsten anonymen Produkt.« Um anderen ein ähnliches Erlebnis zu ermöglichen, wurden zunächst



Deine Karriere ist unser Symptom.



acht Fotos auf 16.000 Tüten gedruckt und in Umlauf gebracht. Eine Bäckerei in Karlsruhe, in der die Fotos gemacht wurden, hat ihren Kunden mehrere Wochen lang die Backwaren in diese Tüten eingewickelt. Die Fotos wurden zusammen mit weiteren Aufnahmen von Mitarbeitern der Produktionskette in einem Ausstellungsraum in Karlsruhe präsentiert.

LITERATUR UND LINKS

Der 100.000 EURO JOB – Nützliche und neue Ansichten zur Arbeit. Verbrecher Verlag. 232 Seiten. 13 Euro. ISBN 978-3-940426-00-0. Leseprobe und Bestellung: www.verbrecherverlag.de | Weitere Informationen zum Projekt Der 100.000 EURO JOB auf der Website der Kulturstiftung des Bundes und auf www.100.000-euro-job.de | Buch: Der 100.000 EURO JOB – Neue und nützliche Ansichten zur Arbeit | Film: Wie wir arbeiten – 100.000 EURO JOB im Netz auf <http://bit.ly/100TEJFILM> | Katalog aller geförderten Projekte: www.kulturstiftung-des-bundes.de/media_archive/1165310018025.pdf | Website: 100.000-EURO-JOB.de

MEINE ERINNERUNG – UNSERE GESCHICHTE. MUSEALE ANGEBOTE UND PROJEKTE DEUTSCHER STIFTUNGEN, GESCHICHTSSCHREIBUNG ALS AKTIVEN PROZESS ZU GESTALTEN.

VON HILMAR SACK

Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht die Erinnerung. Denn: Ist das Erinnern nicht per se eine kulturelle Intervention? Im Sinne von Vermitteln, nämlich zwischen früher und heute. Erinnern bedeutet doch, Vergangenheit im Lichte der Gegenwart zu betrachten – und umgekehrt. Kulturelle Intervention wird in diesem Band als kulturelle und künstlerische Reaktionen auf gesellschaftliche Fragestellungen begriffen, als aktives Eingreifen in einen gesellschaftlichen Diskurs. Sind aber dann historische Ausstellungen, Geschichtsprojekte und die Angebote von Museen nicht zwangsläufig als Orte kultureller Intervention anzusehen? Weil sie Gegenwartsprobleme auf den Prüfstand historischer Erfahrung legen? Antworten aus der Vergangenheit auf Fragen der Gegenwart suchen – und so für Zukunftsaufgaben Orientierung geben?

Ich möchte diese zugegeben idealisierte Argumentation konkretisieren, sie an Projektbeispielen veranschaulichen. Meinem Plädoyer lege ich zwei Ausgangsüberlegungen zu Grunde. Erstens: Erinnern – als Wesenszug jedes menschlichen Individuums *und* als Kulturtechnik einer Gemeinschaft von Menschen – kann dazu genutzt werden, um in gesellschaftliche Debatten zu intervenieren; die – im doppelten Wortsinn *geteilte* – Erinnerung ermöglicht neue, veränderte Zugänge zu komplexen Herausforderungen der Gesellschaft. Zweitens: Erinnerungskultur ist heute als ein eigenständiges, hart umkämpftes gesellschaftliches Politikfeld selbst Gegenstand der Intervention, sei es durch das Implementieren neuer, Ergänzen bestehender oder aber Ersetzen überholter kollektiver Erinnerungsgegenstände. Hier soll es vor allem um innovative Ansätze gehen, die



Dr. Hilmar Sack, geb. 1972, Historiker mit den Forschungsschwerpunkten Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« und arbeitet heute als Referent im Deutschen Bundestag. Hilmar Sack ist Mitbegründer der »Vergangenheitsagentur Berlin«. Letzte Veröffentlichungen: Der Krieg in den Köpfen – Die Erinnerung an den Dreißigjährigen Krieg in der deutschen Krisenerfahrung zwischen Julirevolution und deutschem Krieg, Berlin 2008 | zus. mit Alexander Schug: Die Berliner Mauer. Geschichtstouren für Entdecker, Berlin 2009

nach neuen Formen der gesellschaftlichen Teilhabe suchen, also die Erinnerungskultur – zugespitzt formuliert – »demokratisieren« wollen, zum Beispiel, indem sie breiteren Schichten aktiv den Zugang zur Geschichte vermitteln und die klassischen Rollen von Produzent und Rezipient im historischen Kulturbetrieb in Frage stellen und neu bestimmen. Geschichte soll nicht allein den klassischen Akteuren in Wissenschaft und Lehre überlassen bleiben – und sie ist es schon längst nicht mehr, wie ein Rundflug über die neuere deutsche Erinnerungslandschaft zeigt.

SEHNSUCHT NACH GESCHICHTE IN ZEITEN GLOBALEN WANDELS: AKTEURE DER ERINNERUNGSKULTUR

»Die Suche nach der Erinnerung hat eingesetzt.«¹ So lautete bereits 1982 das bemerkenswerte Postulat eines Sammelbandes, dem der Geschichtsdidaktiker Karl-Ernst Jeismann schon 1977 die Beobachtung vorausgeschickt hatte, das individuelle und gesellschaftliche Geschichtsverständnis würde zu einem wesentlichen Element politischer Grundsatzentscheidungen. Und er hatte vorausgesagt: »Geschichtsbewusstsein als politisch heikler, feuergefährlicher Stoff lagert heute flächig.«² Diese Prophezeiung hat sich offenbar bewahrheitet. Sie wird jedenfalls von unzähligen, in der deutschen Öffentlichkeit äußerst kontrovers geführten Geschichtsdebatten gestützt. Drei Jahrzehnte später findet Jeismanns Gedanke bei Harald Welzer eine weitere Zuspitzung: »Erinnern ist ein politisches Auseinandersetzungsfeld par excellence, vielleicht das wichtigste. Wer definiert die richtige Erinnerung – darum geht es.« Dieser Kampf werde eher schärfer, sagt der Sozialpsychologe, denn Erinnerung sei nicht auf dem Rückzug, sondern auf dem Vormarsch: »Erinnerung gilt als Wert an sich, und sie wird immer mehr zur Obsession.«³ Der Historiker Paul Nolte empfiehlt deshalb bereits, der übermäßigen Historisierung Grenzen zu setzen und sich wieder dem Gegenwartsprojekt der Gesellschaftsreform zuzuwenden.⁴ Und der Kulturhistoriker Thomas Macho fragt angesichts der Gedächtniskonjunktur, wie viel Zukunft wir eigentlich noch der Zukunft geben würden.

Doch gerade in Zeiten sozialen Wandels gewinnt das historische Bewusstsein als eine kulturelle Fähigkeit an Bedeutung, entweder kompensatorisch oder gestaltend. Dabei wird das selbst im Wandel befindliche, höchst lebendige und weite Feld der Erinnerungskultur heute von mehreren Akteuren bestellt. Der Staat und seine offizielle Gedenkpolitik gehören genauso dazu wie die Wissenschaft. In der öffentlichen Wahrnehmung zwar längst in die Defensive gedrängt, beackert diese mit stets neuen analytischen Begriffen das noch immer junge Forschungsgebiet. Daneben folgen seit Jahren Bürger zu tausenden in Geschichtswerkstätten dem Aufruf: »Grabe, wo Du stehst!« Geschichte

erweist sich heute auch wieder als film- und fernsehtauglich – und obendrein als quotenstark. Auf den Bestsellerlisten erscheinen Autobiographien, die persönlichen Erinnerungen an und die literarische Verarbeitung von Krieg und Vertreibung. Magazine füllen regelmäßig ihre Titelgeschichten mit Serien zur deutschen Geschichte. Diese hat als wichtiger Bestandteil der Globalisierungskultur auch vor der Wirtschaft und ihren Unternehmen nicht Halt gemacht. »Zukunft braucht Herkunft«: Odo Marquards Kurzformel zur nachhaltigen Bedeutung der Vergangenheit für Gegenwart und Zukunft ist als eingängiger Claim bis in die Etagen der Marketingabteilungen vorgedrungen. Auch die Werbung kann heute ein Erinnerungsträger sein; sie bedient eine »Erinnerung en passant«, wie Harald Welzer sagen würde. Im Folgenden ist der Fokus auf zwei dieser zahlreichen Akteure gerichtet: das mit öffentlichen Mitteln finanzierte Museum einerseits und die privat geförderte Initiative andererseits.

DAS MUSEUM IM SOZIALEN WANDEL: »ERSTE-HILFE-STELLE« ODER DIALOGPLATTFORM

Der Begriff der Intervention ist im musealen Kontext nicht neu. Bereits 2003 verwendeten ihn Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch für ihre Gedanken zum Museum als Raum gesellschaftlicher Auseinandersetzung, hier verstanden im Sinne von Vermitteln, Eingreifen, Einschreiten, Einflussnahme. Sie spürten der Beziehung wechselseitigen Intervenierens zwischen Museum, Kultur- und Gesellschaftspolitik nach und beschrieben das Museum als einen »umkämpften Ort«, der gleichsam Interventionen ausgesetzt ist, z.B. durch künstlerische Aktionen, die das gesellschaftspolitische Potenzial von Museen kritisch reflektieren.⁵

»Die Geschichte des Museum ist in vielem die Geschichte von einer Plattform gesellschaftlichen Wandels im Wandel«, sagt Joachim Baur, Mitarbeiter beim Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig.⁶ Der Blick in aktuelle Zeitschriften der musealen Fachöffentlichkeit zeigt zumindest eine intensiviertere Debatte über die gesellschaftspolitische Rolle des Museums, verstanden nicht als Ort allein der Dinge, sondern als einen Raum für den davon ausgehenden Dialog. Die Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes lotete 2008 die Rolle der Museen in der Informations- und Wissensgesellschaft

DOCH GERADE IN ZEITEN
SOZIALEN WANDELS GEWINNT
DAS HISTORISCHE
BEWUSSTSEIN ALS EINE
KULTURELLE FÄHIGKEIT AN
BEDEUTUNG, ENTWEDER
KOMPENSATORISCH ODER
GESTALTEND.

aus. Stimmt es aber, dass es nur noch um das Wie, das Maß und Ausmaß der wechselseitigen Einmischung geht?⁷

Besondere Beachtung verdienen im Kontext kultureller Intervention die Überlegungen Joachim Baus. Er entwickelte sein Ideal vom Museum als Plattform gesellschaftlichen Wandels in kritischer Distanz zum Philosophen Hermann Lübbe. Dessen einflussreiche Kompensationstheorie hatte in den achtziger Jahren den Siegeszug nicht nur, aber auch der Museen mit der Dynamik moderner Gesellschaften und dem von ihr verursachten Vertrautheitsschwund erklärt. Baur sieht hier das Museum »als Metapher wie als realen Ort stets als Widerlager zu gesellschaftlichem Wandel gedacht, als Entschleunigungsanstalt der veloziferischen [=beschleunigten, H.S.] Zeit, als bremsende Kraft gegenüber der Dynamik sozialer und politischer Veränderung«. Oder kurz und bündig: Als »Erste-Hilfe-Stelle für diejenigen, die sich von dieser überrollt fühlen.« Baur will das Museum dagegen gerade nicht als Zufluchtsort vor gesellschaftlichen Veränderungen verstanden wissen, sondern als Kultureinrichtung, die diese selbst in Gang setzt und aktiv gestaltet. Er skizziert dazu eine Institution, angelehnt an Peter Weibels Überlegungen zum »Museum 2.0«⁸, die die überkommene Top-down-Beziehung zur Öffentlichkeit in eine Beziehung auf Augenhöhe überführt. Stichwort Partizipation: Der Besucher soll jenseits klassischer museumspädagogischer Programme und dem Eintrag in das Gästebuch Mitsprachrechte bekommen, substanziell an der Produktion von Museen, ihren Sammlungen und Ausstellungen beteiligt werden: »Im Angesicht der Pluralisierung von Erinnerungsgemeinschaften wird so mit der Abtretung eines Teils des Museums zugleich ein zentralisierter Repräsentationsanspruch partiell aufgegeben.« Ein eindringliches Berliner Projektbeispiel, das den Gedanken vom Museum als Dialogplattform und Ort neuer Partizipation bereits heute aufgegriffen hat, widmet sich dem Thema Migration. Geteilte Erinnerungen erweisen sich dabei, wie zu zeigen ist, als wesentlicher Impulsgeber. Diese gezielt anzusprechen und in einen Dialog zu bringen: hierin liegt auch eine Chance, um gesellschaftliche Gruppen zu erreichen, denen der Zugang zum und die Kompetenz im Umgang mit Museen bisher verstellt geblieben war.

»DAS VIELFÄLTIGE IST DIE ZUKUNFT DER VERGANGENHEIT«

Dieser programmatische Satz aus dem Sammelband »Crossover Geschichte« zeigt: Das Kaleidoskop der historischen Betrachtung wird in der Einwanderungsgesellschaft bunter werden. Historische Erzählungen und Geschichtsbilder können neue, bislang nicht vorhandene Formen annehmen. Migrationsgeschichte, Herkunftsgeschichte, Familiengeschichte und die Geschichte der Aufnahmegesellschaft müssten demnach zukünftig weit stärker nach ihren Gemeinsamkeiten, Zusammenhängen und Wechselwirkungen

hin betrachtet werden.⁹ Aber ist die Musealisierung der Migration wirklich schon diskursfähig, wie Michele Barricelli behauptet? Sicher ist: Im Einwanderungsland Deutschland ist Migration ein Thema von höchster gesellschaftspolitischer Relevanz. Museen sollten sich dazu positionieren.

Brigitte Vogel, Museumspädagogin am Deutschen Historischen Museum in Berlin (DHM), sagt: »Das Museum ist für viele Bürger nichtdeutscher Herkunft – aber auch für Deutsche – ein heiliger Gral.« Diese Aura des Museums trage teilweise zu hoher Schwellenangst bei. Jugendliche, zumal solche mit Migrationshintergrund, fänden ihre eigene Geschichte nur selten im Museum wieder. Das viel beschworene »offene Haus ohne Eintritt für Jugendliche unter 18 Jahren« ist Vogel deshalb zu wenig. Das Museum müsste vielmehr offensiv einladen, auch mit speziellen, zielgruppenorientierten Programmen auf Menschen mit Migrationshintergrund zugehen. Ein Beispiel für ein über bloße Angebote hinausgehende Intervention ist die Sonderausstellung des DHM »Zuwanderungsland Deutschland«. 2005/2006 wurde nicht nur ein museumspädagogisches Programm für Grundschulklassen sowie Klassen der Sekundarstufen I und II ausgearbeitet, sondern auch gezielt für 9. und 10. Klassen von Realschulen.¹⁰ Die Verantwortlichen sprachen Lehrpersonen dieses Schultyps direkt an, weil in diesen Klassen der Migrantenanteil besonders hoch ist. Insbesondere in Westberliner Bezirken wurden die Museumspädagogen mit Klassenverbänden mit mehreren Nationalitäten konfrontiert; in einer Klasse befanden sich elf Nationalitäten unter den anwesenden 28 Schülern und Schülerinnen. Die Museumspädagogen und auch die Lehrer stellten überrascht fest, dass die Schüler sich untereinander kaum über ihre Herkunft und die jeweils eigene Zuwanderungsgeschichte austauschten. Diese wurden deshalb nicht nur als potenzielle Besucher der Ausstellung angesprochen, sondern auch als Akteure, die – ausgehend von ihren Familienerinnerungen – in einen Dialog treten sollten. Die Perspektive der eigenen Familienmigration sollte Eingang in die Museumsschau finden. Die Jugendlichen – Deutsche genauso wie Türken, Araber und Schüler osteuropäischer oder afrikanischer Herkunft – wurden gebeten, in ihren Familien Wanderungserfahrungen zu erkunden. Sie sollten nach einem Objekt recherchieren, das in der eigenen Familie die Erinnerung an die Migration symbolisiere, seine Bedeutung beschreiben und die Geschichte in der Gruppe vorstellen. Als Ausstellungsexponat in eigens dafür angefertigten Vitrinen gingen die verschiedenen Gegenstände in eine kleine Präsentation im Rahmen der Ausstellung ein.

Das Konzept bedeutete die Ausweitung der autobiographischen Ebene in die allgemeine Geschichte. Die Schüler sollten gleichzeitig die historische Dimension ihrer gegenwärtigen Lebenswelt begreifen lernen. In einer Familie zum Beispiel erinnert bis heute

ein weißer Teller mit blauen Rand an die Vertreibung aus Swinemünde. Der älteste Sohn der Urgroßmutter eines Schülers hatte ihn beim letzten Heimaturlaub benutzt, bevor er im Zweiten Weltkrieg fiel. Der Teller war einer der wenigen Gegenstände, die die Urgroßmutter auf der Flucht im Handgepäck hatte mitnehmen können, zudem eine Erinnerung an den toten Sohn. Der Teller wurde über die Generationen weitergegeben, die damit verbundene Geschichte von der Urgroßmutter bis hin zu den Enkeln und deren Kindern tradiert. | In einer türkischen Familie war nach der Ausreise nach Deutschland nur die Erinnerung an einen Teppich geblieben, den der Großvater in seinem ersten Haus in Ankara, wo die Mutter des Schülers aufwuchs, ausgelegt hatte. Heute lebt sie in Berlin, den Teppich konnte sie nur in der Erinnerung mitnehmen. Dem Sohn hat sie jedoch so oft von diesem besonderen Teppich erzählt, dass dieser ihn für die Ausstellung nachmalen konnte. | Ein angolischer Schüler wiederum stellte sein T-Shirt zur Verfügung. Er hatte es wenige Jahre zuvor, um sein Leben fürchtend, auf der Flucht aus dem Bürgerkriegsland getragen. Damals war er dreizehn Jahre alt – heute bindet sich an das verwaschene Kleidungsstück die Erinnerung an seine Mutter. In dem Projekt erzählte er erstmals seine dramatische Fluchtgeschichte seinen Mitschülern. | Eine Familie, von der ein Foto in der Ausstellung zu sehen war, war 1962 nach Berlin gekommen. Nun kamen von den Urgroßeltern über die Großeltern bis hin zu den Enkeln alle Familienmitglieder in das Museum und zeigten sich stolz, ihre Vergangenheit als Geschichte im Museum ausgestellt zu sehen. Viele der Erlebnisse, berichtet Vogel, lernten die Schüler selbst erst im Rahmen des Projektes kennen oder berichteten davon zum ersten Mal ihren Mitschülern ausführlich und reflektiert. Für alle Schüler aber war es eine neue Erfahrung, wie viel Migrationshintergrund in den jeweiligen Klassen vorhanden war – vor allem auch in den Ostberliner Klassen. Gerade bei der Spurensuche in vermeintlich »rein deutschen« Familien kamen die Schüler zu überraschenden Ergebnissen, etwa wenn sie auf bislang unbekannte Familienbeziehungen nach Polen oder Frankreich stießen. Grenzen fand das Projekt in traumatischen Ereignissen, insbesondere von Bürgerkriegserlebnissen oder von illegalen Einreisegeschichten. Über die Erzählungen kamen die Schüler miteinander ins Gespräch. »Manche Klassen«, berichtet Vogel, »gingen danach verständnisvoll

JUGENDLICHE, ZUMAL SOLCHE
MIT MIGRATIONSHINTER-
GRUND, FÄNDEN IHRE EIGENE
GESCHICHTE NUR SELTEN
IM MUSEUM WIEDER.

ler miteinander um. Das Projekt nahm Einfluss auf die Klassengemeinschaft.« Kein Wunder, dass die Lehrer eine Wiederholung des Projektes wünschten. Da sich das Programm jedoch als sehr zeit- und personalintensiv erwies, kann es ohne personelle Unterstützung durch die Schulverwaltung vorerst nicht für andere Ausstellungsprojekte umgesetzt werden. Die Rückwirkung auf das Museum, das die Moderatorenrolle einnahm und von der Rezeption privater Erinnerung für den Zeitraum der Ausstellung profitierte, blieb damit nur temporär.

NUN KAMEN VON DEN
URGROßELTERN ÜBER DIE
GROßELTERN BIS HIN ZU DEN
ENKELN ALLE FAMILIEN-
MITGLIEDER IN DAS MUSEUM
UND ZEIGTEN SICH STOLZ,
IHRE VERGANGENHEIT
ALS GESCHICHTE IM MUSEUM
AUSGESTELLT ZU SEHEN.

Eine Chance, solch zeitlich befristete Projekte kontinuierlich anbieten zu können, sieht Brigitte Vogel in der Ausfüllung des 2007 verabschiedeten »Nationalen Integrationsplan« der Bundesregierung. In diesem Programm werden ausdrücklich auch Kulturinstitutionen angesprochen. Sie sollen den interkulturellen Dialog als eine Schwerpunktaufgabe begreifen, auch um – aus öffentlichen Mitteln gefördert – ihrer sozialen und gesellschaftlichen Mitverantwortung gerecht zu werden. Ein Feld, auf dem Museen aktiv werden, sind die so genannten Integrationskurse, die mit Inkrafttreten des Zuwanderungsgesetzes 2005 zu den staatlichen

Integrationsangeboten zählen. Ergänzt werden die Sprachkurse von so genannten Orientierungskursen, in denen die Themenbereiche »Politik in der Demokratie«, »Geschichte und Verantwortung« und »Mensch und Gesellschaft« im Vordergrund stehen. Das Ziel: Migranten sollen sich im Alltag verständigen und am deutschen gesellschaftlichen Leben teilhaben können – eine Möglichkeit für Museen zur konkreten Intervention also. Den Orientierungskurs müssen die Teilnehmer mit einer Prüfung abschließen, die u.a. Fragen zum Nationalsozialismus und zur deutsch-deutschen Teilung beinhalten. Bei den Teilnehmern hat Vogel jedoch den Wunsch festgestellt, deutsche Geschichte jenseits eines durch Prüfungen erzwungenen Tunnelblicks auf die Geschichte des Nationalsozialismus und den Holocaust kennen zu lernen. Sie wollen nicht nur ausgewähltes Faktenwissen vermittelt bekommen, sondern einen eigenen Zugang zur Geschichte ihres Aufnahmelandes finden. Ein möglicher Weg wäre, die integrationswilligen Teilnehmer bei ihrer Erinnerung an das jeweilige Herkunftsland und die eigene Migrationsgeschichte »abzuholen«. Damit könnte eine Brücke zwischen vorhandenem historischen Wissen und geforderten neuen Erkenntnissen geschlagen

werden. Gerne würde Vogel in diesem Zusammenhang auch in der ständigen Ausstellung des DHM das Thema Migration prominent und multiperspektivisch behandelt sehen. Derzeit ist es eher versteckt zwischen dem großen nationalen Narrativ. Dies ist eine Forderung, die Joachim Baur allgemein erhebt. Er fordert Museen dazu auf, einen Paradigmenwechsel zu vollziehen, das heißt: die Rahmenerzählungen weiter zu öffnen und Migration als Normalfall in die Darstellungen in toto einzuschreiben.

SPURENSUCHE VOR ORT – DER GESCHICHTSWETTBEWERB DES BUNDESPRÄSIDENTEN

Der Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten, eine private Geschichtsinitiative, hat das Thema Migration schon sehr früh aufgegriffen. Viele der unter der Fragestellung kultureller Intervention bislang ausgelegten Fäden laufen hier zusammen. 1973 wurde der Wettbewerb auf Anregung des damaligen Bundespräsidenten Gustav Heinemann erstmals durchgeführt, maßgeblich gefördert vom Hamburger Mäzen Kurt A. Körber. Die Ausschreibung steht praktisch am Anfang der Wende von der Geschichtsmüdigkeit hin zur Rückbesinnung auf eigene Vergangenheit und Traditionen. Die Resonanz war überwältigend – und daran hat sich seitdem wenig geändert. Heute wird der Wettbewerb von der Körber-Stiftung getragen und von einem Netzwerk unterstützt, das aus über 200 Experten und Praktikern aus Wissenschaft, Schule, Archiven, Museen und weiteren Bildungs- und Kultureinrichtungen besteht.

»Forschendes Lernen« und »lebensweltlicher Bezug«, sind die zentralen Stichworte eines Stiftungsprojekts, das zwar in seinen Anfängen mit seiner auf die Vergangenheit gerichteten Fragestellung konträr zum reformbewegten Zeitgeist der Post-68er-Ära stand, sich dabei aber als überaus innovativ erwies. Denn der Wettbewerb, so eine treffende Feststellung aus seinen frühen Tagen, stellte mit seiner alltags- und lokalgeschichtlichen Orientierung Fragen an die Geschichte, denen in der historischen Fachwissenschaft allzu lange nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Und er geht diesen Fragen mit methodischen Ansätzen nach, die in der historischen Fachwissenschaft durchaus nicht unumstritten sind aber offensichtlich doch neue Erkenntnismöglichkeiten eröffnen. So betreten viele Schüler mit den Mitteln der *oral history* methodisches Neuland und förderten früh das intergenerationelle Gespräch. Aber auch inhaltlich sah man sich vom Leitgedanken dieser Jahre beeinflusst: »Mehr Demokratie wagen.« Einem möglichen Gegenwartsdefizit an demokratischer Substanz und Tradition wollte man durch die Erforschung der Geschichte vergangene Befreiungsbewegungen und demokratischer Strömungen sowie deren Gegenkräfte und Hindernisse begegnen; ein Gedanke, der – betrachtet man die heutige Debatte um ein

Einheits- und Freiheitsdenkmal in Berlin – fortschrittlicher und aktueller denn je ist. Die Praxis des Schülerwettbewerbs sei, so Bodo von Borries, »handlungsbezogene politische Bildung und eine effektive Einübung demokratischen Handwerkszeugs«. Jugendliche, in der Schule auf das Angebot angesprochen, dabei nicht selten in außerschulischer Projektarbeit angeleitet und unterstützt von Tutoren aus der Lehrerschaft, strömten freiwillig zu hunderten und tausenden in die heimischen Archive. Sie stöberten unter Fragestellungen, die dem dortigen Personal so bislang nicht untergekommen war, in den Akten und setzten zum Teil neue Akzente bei der Auswahl erinnerungsrelevanter Archivalien. Heute beteiligen sich Schüler aller Schularten, von den Grundschulen an, aber auch Auszubildende und Studierende unter 21 Jahren an dem Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten. Prämiert werden die Arbeiten von Einzelpersonen ebenso wie die Beiträge von Gruppen oder ganzen Klassen.

Seit der Reihe »Gegenwartsprobleme auf dem Prüfstand historischer Erfahrungen« zeigt sich der Wettbewerb stets aufs Neue auf Höhe der drängenden gesellschafts-politischen Fragestellungen der Zeit – und nicht selten diesen auch weit voraus. Die Ausschreibungen zur Alltagsgeschichte des Nationalsozialismus boten Anfang der 1980er Jahre Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, den flächendeckenden Einsatz von Zwangsarbeitern zu dokumentieren, noch bevor dieses Thema Ende der 1990er Jahre im Zusammenhang mit Entschädigungszahlungen durch die Industrie größere mediale Aufmerksamkeit erfuhr. Mit den Themen »Umwelt hat Geschichte« 1986, vier Monate nach dem Reaktorunfall von Tschernobyl, oder »Unser Ort – Heimat für Fremde?« 1988, kurz bevor Deutschland von ausländerfeindlichen Anschlägen erschüttert wurde, hat der Wettbewerb Probleme thematisiert und Fragen aufgegriffen, die erst in der Folgezeit ihre ganze Tragweite entfalten sollten.

Geht es den Verantwortlichen also in der Themensetzung um bewusste Intervention? Sven Tetzlaff, Projektleiter in der Körber-Stiftung, erklärt, die Auswahl der Wettbewerbsthemen würde weniger den Konjunkturen der tagespolitischen Nachrichtenlage folgen, sondern Probleme von mittlerer oder längerer Dauer in den Blick nehmen. So könnten Themen gezielt zu einem Zeitpunkt in die Öffentlichkeit getragen werden, in dem es noch keine größere oder intensivere Debatte um sie gibt. Genauso würden aber auch Themen gewählt, die in den Medien und der Öffentlichkeit bereits größere Aufmerksamkeit erfahren hätten und zu denen bundesweit Kinder und Jugendliche eine eigene Perspektive hinzufügen könnten. Der jüngste Wettbewerb »Helden: verehrt – verkannt – vergessen« habe so 2008 die Frage nach Vorbildern und Werten für gesellschaftlich wünschenswertes Handeln in einer Phase zugespitzt, als beides massiv in die öffentliche Diskussion geriet.

Der Wettbewerb trägt dazu bei, bloße nostalgische »Erinnerungsbegeisterung« in echte Auseinandersetzung mit der Geschichte umzuwandeln. Die Schüler lernen, Wissenschaft kritisch zu hinterfragen. »Nach dem Wettbewerbsprinzip des forschenden und entdeckenden Lernens werden junge Menschen dazu angeleitet, keine fertigen Geschichtsbilder zu übernehmen, sondern einen eigenen und unverstellten Blick auf die Vergangenheit zu werfen und in aktuellen Auseinandersetzungen um die Erinnerungskultur eigene Positionen zu beziehen«, betont Tetzlaff. In über 30 Jahren Wettbewerbs-

DER WETTBEWERB TRÄGT
DAZU BEI, BLOSSE NOSTAL-
GISCHE »ERINNERUNGS-
BEGEISTERUNG« IN ECHTE
AUSEINANDERSETZUNG MIT
DER GESCHICHTE
UMZUWANDELN.

geschichte haben über 120.000 Kinder und Jugendliche von dem Angebot Gebrauch gemacht, professionell mit eigenen Beiträgen in historisch-politische Debatten vor Ort zu intervenieren. Die Projektarbeit intensiviert und stärkt dabei die Bezüge zu den Orten, Stadtteilen, Regionen, in denen sie leben. Dies ist in einer Zeit, in der die Anonymisierung der Beziehungen, die weitergehende Auflösung, beispielsweise von Nachbarschaftsverhältnissen, zu beklagen ist, eine wichtige Aufgabe geworden. Gerade die kritische Aufarbeitung des

Nationalsozialismus hat vielerorts Spuren hinterlassen, kann Tetzlaff berichten und weist neben einer Fülle lokaler Publikationen auf Straßenumbenennungen oder Denkmalssetzungen hin. Seine besondere Stärke habe der Wettbewerb als Impulsgeber für Diskussionen um die Erinnerungskultur im lokalen Raum. Hier vermöge er regelmäßig die Auseinandersetzung um Geschichte und Identität anzuregen. Es hieße die Reichweite des Wettbewerbs aber zu überschätzen, schränkt Tetzlaff ein, wenn man von ihm eine kampagnenartige Initiierung bundesweiter Debatten erwarten würde – seine gesellschaftspolitische Relevanz schmälert das freilich nicht.

1 Wolfgang Ruppert (Hg.): Erinnerungsarbeit. Geschichte und demokratische Identität in Deutschland, Opladen 1982, S. 9 | **2** Jeismann, Karl Ernst: Didaktik der Geschichte. Die Wissenschaft von Zustand, Funktion und Veränderung geschichtlicher Vorstellungen im Selbstverständnis der Gegenwart, in: Kosthorst, Erich (Hg.): Geschichtswissenschaft. Didaktik – Forschung – Theorie, Göttingen 1977, S. 12f | **3** tageszeitung, 22.1.2005 | **4** Vgl. Paul Nolte: Jürgen Habermas und das bundesrepublikanische Geschichtsfühl, in: Geschichtsfühl, hg. von Jens Hacke u.a. (= Ästhetik & Kommunikation 122/123), 2003, S. 28 | **5** Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch: Museum und Intervention. Schreib- und Denk-Werkstatt Museologie Drosendorf, 9. – 15. Juni 2003 (www.iff.ac.at/museologie/service/lesezone/intervention.pdf). | **6** Vgl. Museumskunde, Bd. 73, 2/08, S. 43 | **7** Vgl. Museen in der Informationsgesellschaft (= Museumskunde, Bd. 73, 2/08), hg. vom Deutschen Museumsbund, Berlin 2009. Im Jahr zuvor widmete sich die Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes bereits dem Thema »Museen gestalten Zukunft. Perspektiven im 21. Jahrhundert« | **8** Vgl. Peter Weibel: Das Museum im Zeitalter von Web 2.0, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ 49/2007) | **9** Vgl. Viola B. Georgi/ Rainer Ohliger (Hg.): Crossover Geschichte. Historisches Bewusstsein Jugendlicher in der Einwanderungsgesellschaft, Hamburg 2009, S. 20 | **10** Vgl. dazu Michele Barricelli: »Hat doch bei allen stattgefunden gehabt!« Empirische Erkundungen in einem Kooperationsprojekt von Schule und historischem Museum zum Thema »Migration 1500-2005«, in: GWU 58 (2007), S. 724-742

LITERATUR

Jörg Calließ (Hg.): Geschichte, wie sie nicht im Schulbuch steht (Loccum Protok. 2/90), Loccum 1991 |
 Viola B. Georgi/ Rainer Ohliger (Hg.): Crossover Geschichte. Historisches Bewusstsein Jugendlicher in der Einwanderungsgesellschaft, Hamburg 2009 |
 Jan Motte/ Rainer Ohliger (Hg.): Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft. Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik, Essen 2004 |
 Museen in der Informationsgesellschaft (Museumskunde, Bd. 73, 2/08), hg. vom Deutschen Museumsbund, Berlin 2009 |
 Wolfgang Ruppert (Hg.): Erinnerungsarbeit. Geschichte und demokratische Identität in Deutschland, Opladen 1982

Die breite Masse ist genauso träge.



Dr. Judith Siegmund lebt als bildende Künstlerin und Philosophin in Berlin. Sie studierte Kunst in Dresden und Stuttgart sowie Philosophie in Berlin und Potsdam, 2007 promovierte sie an der Universität Potsdam. Ebenfalls 2007 erschien ihr Buch »Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation.« Judith Siegmund präsentiert ihre Arbeiten in Ausstellungen, Vorträgen und Publikationen. Neben ihrer Ausstellungspraxis unterrichtete sie an den Kunsthochschulen Mainz und Hannover und an der Freien Universität Berlin.

www.judithsiegmond.de

INTERVENIERENDE, KONTEXT- BEZOGENE KUNST – AUTONOM UND NÜTZLICH ZUGLEICH? EINE ABWÄGUNG AN EIGENEN BEISPIELEN

VON JUDITH SIEGMUND

Das Leben in die Kunst hineinholen – nichts zeigen, das losgelöst von außerkünstlerischen Dingen existiert – von diesem Impuls sind die Arbeiten vieler Künstler, vermutlich schon vor dem Aufkommen der Avantgarde der Moderne, geprägt. Den meisten Künstlern dürfte es dabei um eine Veränderung des künstlerischen Feldes gegangen sein, das heißt, sie wollten die Kunst nicht als vom Leben losgelöstes Spezialgebiet verstanden wissen. Die Frage, ob sich mit künstlerischen Arbeiten in gesellschaftlich-soziale Bereiche eingreifen lasse, ist allerdings noch eine anders gestellte, die über den Impuls, die bildenden Künste sollten etwas mit dem Leben zu tun haben, hinausgeht. Im Zuge einer gegenwärtigen Aufwertung von kreativer Arbeit, die oft als der künstlerischen nah gedacht wird, und im Zuge eines politischen Ansinnens, Kunst könne sich gesellschaftlich als nützlich erweisen, ist es angemessen, zum wiederholten Male zu fragen: Wie funktionieren kontextbezogene künstlerische Interventionen, wo sind ihre Möglichkeiten und Grenzen? *Wer* erwartet *was*, und überschneiden sich die Erwartungen und Hoffnungen der Produzenten mit denen von Veranstaltern und Organisatoren, die der Kunst einen Bereich zuweisen – sei es die Schule, sei es der öffentliche Raum, seien es das Quartiersmanagement im Stadtviertel oder politische Events?

Wenn ich an dieser Stelle als Bildende Künstlerin schreibe, die seit langem auf außerkünstlerische Kontexte bezogen, oft partizipatorisch und immer zugleich im künstlerischen Feld verankert arbeitet, so ist dem Text eingeschrieben, dass es sich bei meinen Ausführungen um die Darstellung und Begründung *einer* künstlerischen Position handelt und nicht um einen generalisierenden, quasi objektiven Blick von außen auf das

ganze Genre. Als Teilnehmerin am künstlerischen Betrieb kann ich über Erfahrungen berichten, Überlegungen zu Situationen und Projekten anstellen und diese konkret beschreiben. Exemplarisch möchte ich folgende Fragen anhand der Vorstellung von drei künstlerischen Projekten behandeln:

Welche Stellung kommt dem Adjektiv »bildend« heute zu, wenn man von bildender Kunst spricht? | Welches Verhältnis zu anderen Disziplinen ist die bildende Kunst in ihrer Ausprägung als Kontextkunst eingegangen: zum Journalismus, zur Soziologie, zur Ethnologie? Oder anders gefragt: Sind Ausübung und Rezeption von Kunst tatsächlich eine Art eigener Zugang zur Welt? | Ist ein Modell der Autorschaft geeignet, um kontextbezogenes künstlerisches Arbeiten zu beschreiben, und wenn ja, wie sollte dieses Modell aussehen? | Ist es angemessen, sich von kontextbezogener künstlerischer Arbeit einen »Nutzen« zu versprechen? Ist dieser Nutzen planbar oder tritt er nur zeitweilig ein? | Erwarten die AutorInnen, ihre künstlerischen Projekte sollten gesellschaftlich nützlich sein, oder gibt es andere Motivationen, nicht im Rahmen des kommerziellen Kunstmarktes zu agieren? | Kann für kontextbezogene künstlerische Arbeiten eine Art von (neu gedachter) Autonomie in Anspruch genommen werden? | Ist für den Markt produzierte Kunst heute überholt? | Wovon leben Künstler, vor allem die, die nicht für den Kunstmarkt im alten Sinne produzieren?

»SOZIALE GERÄUSCHE« FRANKFURT (ODER) UND GRAZ – EIN PROJEKT AN ZWEI EU-AUSSENGRENZEN.

ABER, DARF MAN ZURÜCKFRAGEN – IST DAS NOCH KUNST?

In den Jahren 1999/2000 beschäftigte mich besonders das Thema Alltagsrassismus und die Frage, ob rechtsradikale Überfälle auf Fremde ihren Nährboden in einem Klima des allgemeinen Misstrauens gegenüber Fremden finden. Mit Interviews an der deutsch-polnischen Grenze, mit Fragebögen, die auf beiden Seiten der Oder verteilt wurden, und in Interviews, die ich mit Schülern auf den Straßen von Frankfurt (Oder) inszenierte, ging ich der Frage nach dem Alltäglichen in der Fremdenfeindlichkeit nach. Bei dieser Aktion, die ich innerhalb eines Jahres durchführte, lernte ich von den Bewohnern in Frankfurt (Oder) und Ślubice, dass sie selbst erst einmal Aufmerksamkeit für ihre Lebensgeschichten im Sozialismus und Postsozialismus beanspruchen, bevor sie bereit sind, über die Situation von anderen, von Menschen mit Migrationshintergründen und von Menschen auf der anderen Seite der Grenze nachzudenken. Meine Rolle als jemand, die vom Museum der Stadt eingeladen, von außerhalb in den Kontext der Grenzstadt hineinkommt und schon alles weiß, musste ich dabei aufgeben. Ich entschied mich, im öffentlichen Stadtraum auf beiden Seiten – der deutschen und der polnischen –,

Ausschnitte aus Interviews auf großen werbeähnlichen Transparenten zu präsentieren. Die Strategie einer solchen Präsentation bestand darin, den Bewohnern der Stadt das »zurückzugeben«, was sie mir gegenüber selbst geäußert hatten, also rein formal auf einen eigenen Kommentar zu verzichten. Natürlich waren die Auswahl und die ästhetischen Entscheidungen, wie die Transparente gestaltet sind, von mir als Autorin getroffen; insofern hatte ich nicht alles aus der Hand gegeben. Ebenso hielt ich es mit der Ausstellung im Museum Junge Kunst – die Schriftsammlungen, Fragebögen und Videos zeigte ich im Gestus der Recherche, ohne eine Auswertung mitzuliefern.¹ Jedoch waren auch bei den Videos die einzelnen Szenen und die Art ihrer Kombination von mir bewusst gewählt. So kombinierte ich in der Videoarbeit *Ufa-Palast* Aufnahmen von Asylbewerbern, die in einem – alten Völkerschauen ähnlichen – »Urwaldambiente« anlässlich der Aufführung des Tarzan-Films trommeln, mit der Erzählung einer jungen westdeutschen Frau, die sich daran erinnert, wie sie zusammen mit Lehrern und Mitschülern beim Mauerfall Bananen an die Ostdeutschen, die über die Grenze kamen, verteilte.²

2007 wurden Teile der Arbeit in einer Rückschau im Museum Junge Kunst erneut gezeigt. In der Märkischen Oderzeitung erschien zur Ankündigung der Ausstellung folgender Artikel, den ich zitieren will, weil er mehrere Dimensionen der Rezeption des hier beschriebenen Kunstprojekts sichtbar macht: »Mädel setz dich hin, es gibt keine Lehrstellsen«, steht auf einem Zettel. Und daneben: »Ausländerfeindlichkeit ist hier deutlicher sichtbar, als in westdeutschen Städten.« »Soziale Geräusche« hat 2000 Judith Siegmund ihre Umfrageaktion in Ślubice und Frankfurt (Oder) genannt. Die Einwohner sollten zu politischen Fragen Stellung beziehen. Einige Aussagen hat sie auf Stellwände geklebt – für die heute 42-jährige Künstlerin ein Weg, individuelle Antworten auf brennende Fragen der Zeit öffentlich zu machen. Aber, darf man zurückfragen – ist das noch Kunst?«³

Dass die Einwohner von Frankfurt (Oder) und Ślubice Stellung beziehen sollten, wie im Artikel steht, ist nicht ganz genau richtig: Sie wurden eher zwanglos nach diesem und jenem gefragt, nach ernstesten Dingen zuweilen: »Kann man zu einer Kultur gehören, wenn man nicht dort, wo sie existiert, geboren ist?« »Stellung beziehen« sollte man vielmehr damals öffentlich: kollektiv und generell – nämlich gegen Fremdenfeindlichkeit und rassistische Übergriffe und für ein friedliches Zusammenleben. Stellung beziehen konnte man nicht so leicht, wenn man sich eingelassen hatte auf das Kunstprojekt »Soziale Geräusche«. Denn durch die Fülle der Fragen und Antworten waren einseitige und eindeutige Zuschreibungen und Bekundungen nicht mehr möglich. Das, was in dieser Zeit oft in den Medien zu lesen und zu hören war – nämlich, dass es sich bei den Ostdeutschen um fremdenfeindliche Bürger, die der Demokratie noch nicht mächtig sind,

handelt – ließ sich nicht nachweisen anhand des im Museum präsentierten Materials – aber auch nicht das Gegenteil. Dass es sich bei alltäglichen Rassismen um Subtiles, um Unreflektiertes handelt, kommt einer Beschreibung des großen Fundus an Material schon näher. Eine Stellungnahme schließt immer etwas ab, sie ist gegebenenfalls eine Provokation, das Kunstprojekt hatte dagegen einen öffnenden Charakter, wie viele Reaktionen seitens der Beteiligten in den Fragebögen und seitens der Ausstellungsbesucher gezeigt haben. Ich hatte mir also herausgenommen, erstens mit unpräntiösem Materialien zu arbeiten, zweitens ein öffentlich brisantes Thema zu wählen und drittens dieses Thema anders als im zeitlichen und örtlichen Kontext üblich zu gestalten.

DAS VERHÄLTNISS ZU DEN
MENSCHEN, IN DEREN
LEBENS-KONTEXT ICH
EINDRINGE, KANN AUF
KEINEN FALL EINES SEIN, IN
DEM ICH IN DER LAGE WÄRE,
IHNEN »EINE STIMME ZUR
VERFÜGUNG ZU STELLEN.«

Die Rückfrage »Ist das noch Kunst?« könnte sich aber auch auf eine angenommene Nähe zu nichtkünstlerischen Disziplinen beziehen – zum Beispiel zur Soziologie oder zum Journalismus. So sind Fragebögen nicht per se ein künstlerisches Medium, sie gehören in die Soziologie, die Ethnologie; Interviews werden auch im Journalismus oft verwendet. In keinem der genannten Felder werden Fragen und Gespräche jedoch unkommentiert präsentiert: Sie werden vielmehr ausgewertet, zu Statistiken verarbeitet, in Qualifikationsarbeiten erläutert

oder es wird eine Story aus ihnen gemacht, wie es in den Medien üblich ist. Die Autonomie der künstlerischen Arbeiten, will man sie denn behaupten, besteht hier also nicht in der Wahl der Medien, sondern in deren eigener Benutzung. So waren auf den Fragebögen beispielsweise Fragen im Stil von Unterhaltungsmagazinen gekoppelt mit solchen im Stil von Meinungsumfragen sowie mit schwer zu beantwortenden Fragen nach Definitionen der politischen und sozialen Situation. Die Teilnehmer, die die Fragebögen in eigens dafür im Stadtraum installierte Kästen warfen, ließen sich von dieser Vielfalt nicht abschrecken und schrieben zu allen Arten von Fragen Antworten. Die Anfrage von Soziologen, die die Ausstellung besucht hatten, ob ich ihnen das Material zur Auswertung überlasse, lehnte ich konsequenterweise ab, denn mit einer Auswertung wäre die Arbeit dann doch zur soziologischen geworden.

In Graz und der slowenischen Steiermark wiederholte ich 2001 die Fragebogenaktion und die Interviews. Material von beiden damaligen EU-Außengrenzen ist dokumentiert in dem dreisprachigen (deutsch-polnisch-slowenischen) Buch *Soziale Geräusche*, das 2003 erschien.⁴

VIDEOS VON SEXARBEITERINNEN UND FREIERN INTERVENTION VIA RECHERCHE

Die Auseinandersetzung mit der Prostitution, einem Kontext, dem ich aus künstlerischer Sicht näherzukommen versuchte, beinhaltete zwei Schwerpunkte: Wie gestalten sich erstens die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Sexarbeiterinnen und welchen Einfluss üben die Freier direkt und indirekt auf diese aus? Und zweitens, welche Darstellungen von Sexarbeiterinnen gibt es in der Kunstgeschichte und welche Projektionen sind mit diesen Darstellungen verbunden? Die Intervention lag hier nicht direkt im Produkt, den beiden Filmen (die in Ausstellungen gezeigt werden), sondern in einer Interview-Recherche, mit der ich in einen mir fremden Bereich eindrang, um diesen zunächst zu verstehen. Die Zusammenarbeit mit dem Verein Belladonna e.V., der die Interessen von osteuropäischen Prostituierten an der deutsch-polnischen Grenze vertritt, half mir, Zusammenhänge zu sehen, und vermittelte mir Kontakte zu Prostituierten und zu Freiern. Der Vertrauensvorschuss, den ich von den Mitarbeiterinnen von Belladonna e.V. erhielt, gründete sich auf deren positivem Bild vom Künstler-Sein, das sie in etwa so verstehen, dass ein Künstler/eine Künstlerin etwas Wesentliches zu zeigen habe und dafür einen spezifischen gesellschaftlichen Raum bzw. Freiraum beanspruchen könne. So war die Leiterin von Belladonna e.V. gar nicht verwundert, als ich ihr bei unserem ersten Gesprächstermin auseinandersetzte, dass ich vorhabe ein Video zu drehen, in dem ich die osteuropäischen Sexarbeiterinnen nicht nach ihrem Leben, sondern vielmehr nach ihren Meinungen über die deutschen Freier befragen wolle. Der gewährte Vertrauensvorschuss galt nicht mir als Person, sondern mir als Künstlerin; denn die Figur des Künstlers hat sich in der Moderne oft mit gesellschaftsverändernden Utopien verbunden. Unabhängig davon, ob man an die verändernde Potenz der Kunst glaubt oder dieser mit Skepsis begegnet, lassen sich Erwartungen, Kunst solle über ihre eigenen Grenzen hinaus wirken, strategisch in außerkünstlerischen Kontexten von Seiten der Künstler nutzen.

Was die Darstellung der Prostituierten in der Kunst und Kunstgeschichte betrifft, so versuchte ich, die vielen Projektionen auf Prostituierte, die auch in der Kunst- und Literaturgeschichte vorgenommen wurden und werden, selbst zu vermeiden und Aus-

EINE STELLUNGNAHME
SCHLIEßT IMMER ETWAS AB,
SIE IST GEGEBENENFALLS
EINE PROVOKATION,
DAS KUNSTPROJEKT HATTE
DAGEGEN EINEN ÖFFNENDEN
CHARAKTER.

schau nach neuen Formen der Darstellung von Sexarbeit zu halten. In den Interviews mit den russischsprachigen Prostituierten fragte ich diese nicht nach ihren eigenen Lebensumständen, sondern nach ihrer Sicht auf deutsche Freier, die 90 Prozent ihrer Kunden (auch auf der polnischen Seite der Grenze) darstellen.⁵ In einem zweiten Schritt sprach ich selbst mit einigen Freiern und entwickelte aus diesen und den Gesprächen, die ich mit Sexarbeiterinnen geführt hatte, ein Script für einen 21-minütigen Videofilm. Die Geschichte von einer jungen Russin, die nach Deutschland kommt und in eine Zwangssituation gerät, und einem 50-jährigen Freier und Familienvater, der sich in die junge Frau verliebt, wird von vier Schauspielern nachgespielt. Diese so entstandene Videoarbeit »Meine besten Wünsche für den gefallenen Engel« ist auch ein Versuch, mit dem Voyeurismus der Zuschauer umzugehen bzw. ihn nicht wie erwartet zu befriedigen.⁶ Dabei war mir von Anfang an klar, dass es keine Authentizität der Darstellung als Gegensatz zum Voyeurismus geben kann. Das Verhältnis zu den Menschen, in deren Lebenskontext ich eindringe, kann auf keinen Fall eines sein, in dem ich in der Lage wäre, ihnen »eine Stimme zur Verfügung zu stellen«, wie man es oft so schön hört oder liest. Für die künstlerische Arbeit kann es auch nicht allein darum gehen, politische Forderungen im Namen von Schlechtgestellten zu stellen, sondern die engagierte Kunst setzt m.E. bereits auf einer anderen Ebene an: auf der Ebene kultureller Vorurteile und Sichtweisen, die unreflektiert Gesellschaft und Politik mitbestimmen. So ist ein Kunstpublikum unter Umständen in ästhetischen Fragen gebildet; was die Prostitution betrifft, bringt es aber oft gängige unreflektierte, ja klischeehafte Meinungen mit in die Ausstellung. Die Besucher werden nicht allein als Kenner angesprochen, sondern als Teil der Gesellschaft, die z.B. aus Freiern besteht oder aus Menschen mit bestimmten Ansichten über das prädestinierte Opfersein von SexarbeiterInnen.

BERUFUNG – JOB – MALOCHE?

EIN LESEPROJEKT ZUM THEMA ARBEIT

AUS OHNMACHT MACHT ERZEUGEN?

UND WAS IST DAS PRODUKT?

Ein drittes Projekt, auf das ich hier eingehen will, ist das der Hannah-Arendt-Lesekurse mit dem Titel *Berufung - Job - Maloche?*, die ich 2006 in Weißenfels durchführte, einer Stadt in Sachsen-Anhalt, die mit den typischen Schrumpfungsprozessen kleiner ostdeutscher Städte zu ringen hat.⁷ In vielen Aktionen, dem Verteilen von Flyern, Besprechungen in der regionalen Presse, in Gesprächen mit Einzelnen und einer Rede auf der Montagsdemonstration lud ich die Weißenfelser ein, mit mir zusammen Ausschnitte aus Arendts Buch *Vita activa* zu lesen. Acht Kurse kamen zustande, an denen ca.

90 Menschen aus den unterschiedlichsten Schichten teilnahmen und so miteinander in Kontakt kamen. Der erste Teil der Sitzung bezog sich immer auf die Frage, wie sich die Situation im Moment in der Stadt und in der Region darstellt, die durch den Wegzug Arbeitssuchender gekennzeichnet ist. Gefühle wie Ohnmacht und Verzweiflung kamen genauso zum Vorschein, wie es Diskussionen z.B. über die Situation der Jugend gab. Die Stimmungen, die im Raum standen, konfrontierten wir dann mit den Ideen und Beschreibungen Arendts zum Thema »Arbeit«, die wir gemeinsam lasen. Im Mittelpunkt stand zunächst das Textverstehen. Erst zum Schluss versuchten wir, das Gelesene auf die Diskussion am Anfang zu beziehen. Am Ende eines jeden Kurses stand meine Bitte an die Teilnehmer, vor der Kamera etwas zu ihren Erfahrungen mit Arbeit, den eben gelesenen Texten und auch mit dem Lesekurs zu erzählen. Etwa ein Drittel der Teilnehmer traute sich vor die Kamera. Das aufgenommene Material teilte ich thematisch in elf kurze Filme, die auf fünf Monitoren in der internationalen Ausstellung »Hannah-Arendt-Denkraum« in der ehemaligen Jüdischen Mädchenschule in Berlin gezeigt wurden.⁸ Die Installation bestand aus drei Ebenen – den anonymisierten Zitaten der Kursteilnehmer an den Wänden, den »akademischen« Pulten, auf denen die Textausschnitte lagen, die wir gemeinsam gelesen hatten, und aus den Filmen, in denen Ebene eins und zwei zusammengekommen sind – als eine neue Dimension des Erlebens von Arendts Text und der eigenen Situation vor Ort. Der Künstler Andreas Wegner, kommentierte das Projekt in seiner Eröffnungsrede und verwies damit auf eine hinter dem Konkreten stehende Frage:

DER GEWÄHRTE
 VERTRAUVENSVORSCHUSS
 GALT NICHT MIR ALS PERSON,
 SONDERN MIR ALS
 KÜNSTLERIN,
 DENN DIE FIGUR DES
 KÜNSTLERS HAT SICH
 IN DER MODERNE
 OFT MIT GESELLSCHAFTS-
 VERÄNDERNDEN UTOPIEN
 VERBUNDEN.

»Vergleicht man diese Vorbereitungen für ein Kunstprojekt mit traditionelleren Formen der Bilderzeugung, so läuft es auf die wesentliche Frage hinaus: Was ist das Produkt?«⁹

Sollte man von »bildender« Kunst sprechen, einem Kunstwerk, das hergestellt worden ist, oder sind die Bezeichnungen »visual art« und »performative art«, die im englischen Sprachraum verwendet werden, passender? Kann performative Kunst auch bildend sein, und welche Vorannahmen stecken hinter solchen Beschreibungen? Entgegen heute bestehenden Bemühungen, die Kontextkunst sowohl von einem autonomen Kunstbegriff als auch von jeder traditionellen Form der künstlerischen Pro-

duktion zu befreien, plädiere ich dafür, auch prozesshafte Arbeiten als Produkte zu verstehen – ein Produkt könnte dann auch eine Provokation oder die Herstellung einer bestimmten *Situation* bedeuten. Spartenübergreifend betrachtet ist das nichts Neues, denn auch Theateraufführungen oder künstlerische Performances sind spezifische Situationen, an deren Herstellung Künstler (und viele andere) arbeiten. Dem Zufall kommt als Gestaltungselement auch dort eine bestimmte Rolle zu. Im weiteren Verlauf der Eröffnungsrede bestimmt Wegner das künstlerische Projekt dann als ein Modell. Die Beschreibung eines modellhaften Charakters spricht zugleich dafür, dass praktische Konsequenzen und Lösungen für die Region und zum Thema Arbeit nicht mehr im Rahmen der Kunst liegen: »Das Projekt ist eine Aufforderung und zugleich die Realisierung eines Modells, einer Form, wie aus Ohnmacht Macht werden könnte, zumindest die Macht der Selbstdefinition, die Restrukturierung der eigenen Sprache, indem anhand von politischer Theorie (und als solche verstand Hannah Arendt ihr Programm) die eigenen Situationen im kritischen Verhältnis zu dieser Theorie neu bestimmt werden können. Welche praktischen Konsequenzen zu ziehen sein werden, steht auf einem anderen Blatt.«

Die praktischen Konsequenzen wären der Output des Kunstprojektes, den nicht selten diejenigen im Auge haben, die kontextbezogene Kunst initiieren, in Auftrag geben oder unterstützen. Oft erscheint es Veranstaltern und Organisatoren von Kunstprojekten bis hin zu Politikern so, als ließen sich praktische Konsequenzen schon im Vorfeld einplanen. Dem möchte ich widersprechen. Kunstprojekte lassen sich nicht einspannen in den engen Rahmen von Nützlichkeitsabwägungen. Denn wenn es einen gesellschaftlichen Nutzen geben sollte (was jedenfalls nicht durch die Wahl der Gattung sicherzustellen ist), dann ist dieser nicht planbar, weder von der Seite der Produzenten noch von der Seite der Auftraggeber, Teilnehmer und Rezipienten. Denn die Wirkung kontextbezogener Interventionen ist subtiler, unübersichtlicher, als dass sie im Rahmen von politischen Programmen gedacht und geplant werden könnte. Von einem gesellschaftlichen Wirkungsanspruch und mithin von einer entsprechend subtilen Nützlichkeitsauffassung zeugt andererseits die Tatsache, dass sich immer mehr KünstlerInnen entscheiden, nicht nach den Kriterien des kommerziellen Kunstmarktes zu produzieren, sondern sich in selbst gesuchte soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge begeben, um in ihnen und mit ihnen zu arbeiten, ja zum Schluss auch, um diese zu verändern. Dies weist darauf hin, dass es vielen durchaus um eine Gestaltung des Öffentlichen geht und dass es häufig nicht genügt, »das Leben in die Kunst hineinzuholen« wie es am Anfang des Textes beschrieben ist. Es besagt aber beiläufig auch, dass es Geld für Kunstprojekte außerhalb des Kunstmarktes geben muss. Trotzdem wäre es ein

Irrtum, würde die Kunst (auch von ihren ProduzentInnen) mit sozialer oder politischer Arbeit verwechselt werden. Kunstwerke, so politisch sie auch immer gemeint sein mögen, können kein Ersatz für rechtliche und politische Handlungen sein. Nichtsdestotrotz muss ihre Wirkung nicht auf ein rein künstlerisches Feld bzw. auf den Kunstbetrieb beschränkt bleiben. In diesem Zusammenhang wird es wichtig, Autonomie und Nützlichkeit gegeneinander abzuwägen. Kunstinterventionen in außerkünstlerische Kontexte sollten um ihrer selbst Willen gefördert werden und nicht, weil man sich etwas Konkretes von ihnen verspricht. Und auch die KünstlerInnen sollten nicht der Selbsttäuschung unterliegen, ihre Arbeiten wären in gleicher Weise wirksam wie sozialarbeiterische oder politische Maßnahmen. Dann wäre die Besonderheit der Kunst verspielt – und die gilt es in jedem Fall zu behaupten, ansonsten wäre das Feld der (kontextbezogenen) Kunst irgendwann von den KünstlerInnen selbst abgeschafft. Und warum es wichtig ist, dabei spezifisch *künstlerisch* zu agieren, davon war die Rede weiter oben.

OFT ERSCHEINT ES
VERANSTALTERN UND
ORGANISATOREN VON
KUNSTPROJEKTEN SO, ALS
LIESSEN SICH PRAKTISCHE
KONSEQUENZEN SCHON
IM VORFELD EINPLANEN.

1 Vgl. hierzu ausführlicher: »Zwischen Ost und West: Soziale Geräusche und Polnisch für Eilige«, in: Baumann, Sabine (Hg.): Künstlerische Erfolgsstrategien – ein Dialog zwischen Ost und West, Wolfenbütteler Akademie-Texte Bd. 20, Wolfenbüttel 2005 | **2** Video: Ufa-Palast, 2000, 6 min | **3** Märkische Oderzeitung vom 31. August 2007 | **4** Forum Stadtpark Graz (Hg.): Siegmund, Judith: Soziale Geräusche – Szumy Społeczności – Socialna Šumenja, Verlag Forum Stadtpark Graz 2003 | **5** Video: Fremde Freier, 2004, 28 min | **6** Video: »Meine besten Wünsche für den gefallenen Engel«, 2006, 21,5 min. Vgl. auch Siegmund, Judith: »Die unbekannte Spezies. Ein Versuch, sich dem Phänomen Freier zu nähern«, in: Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde (Hg.): Mythos Europa, Prostitution, Migration, Frauenhandel (Themenheft der Zeitschrift Osteuropa), Berlin 2006 | **7** Ausführlicher in: Siegmund, Judith: »Berufung – Job – Maloche. Kunst mit Arendt zum Ende der Arbeit«, in: polar. Zeitschrift für Politik, Theorie, Alltag. Themenheft: Tun und Lassen. Über Arbeiten, 2008 | **8** Siehe auch: www.hannaharendt-denkraum.com | **9** Vgl.: Siegmund, Judith: »Berufung – Job – Maloche. Kunst mit Arendt zum Ende der Arbeit«, in: polar. Zeitschrift für Politik, Theorie, Alltag.

DEN RAUM NEU ORDNET. WIE KÜNSTLER NACH ALTERNATIVEN STRUKTUREN SUCHE UND ÜBER KULTURELLE ARBEIT LOKALE IDENTITÄT STIFTEN WOLLEN.

VON HERMANN VOESGEN

Art is what makes life
more interesting than art.
(Robert Filliou)

»Temporäre Komplizenschaften« nennt es Hanne Seitz (2009), wenn Künstler zeitweise mit künstlerischen Mitteln in unterschiedliche Lebenswelten eingreifen. Dabei steht nicht das künstlerische Produkt, sondern der Prozess mit den Rezipienten im Vordergrund. Damit verschwimmt die eindeutige Abgrenzung zwischen Kunst und alltäglichen Praktiken. Das Handeln in einem konkreten sozialen Umfeld, *site specific*, auf den Ort und die jeweiligen Konstellationen bezogen. Die Künstler verlassen die für Kunst vorgesehenen Räume der Theater, Ateliers, Galerien, Kulturzentren. Dabei schlüpfen sie teilweise in die Rolle der jeweiligen Lebenswelt oder sie bleiben als Künstler sichtbar und irritieren Alltagssituationen. Die Motive sind vielfältig: Sie können, wie vor allem in den 1970er Jahren, politisch, mit dem Ziel kunstferne Schichten zu erreichen, begründet sein, oder es kann auch mit einer ästhetischen, künstlerischen Sackgasse im Kulturbetrieb zu tun haben.

Im ländlichen Bereich kommt hinzu, dass es wenige Kultureinrichtungen gibt und insbesondere die Möglichkeiten, aktuelle Kunst zu betreiben, kaum institutionell abgesichert sind. Vielfach sind es auch persönliche Vorlieben und ökonomische Gründe, die Künstler dazu veranlassen, aufs Land zu ziehen.

Temporäre Komplizen gehen enge Verbindungen mit sozialen Kontexten auf Zeit ein. Die Kunst bleibt für sich, weil sie sich wieder herausnimmt, um sich nicht in den Sog



Prof. Dr. Hermann Voegen, geb.1951 in Detmold, promovierte 1986 mit einer Arbeit über die Geschichte der Bedürfnistheorien (Bedürfnis und Widerspruch).

1989 bis 1993 leitete er ein Modellprojekt zu neuen Wegen in der ländlichen Kulturarbeit in der Region Ostfriesland, danach arbeitete er als freiberuflicher Kulturberater.

Im Studiengang für Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam ist Prof. Dr. Voegen seit 1995 verantwortlich für Theorie und Praxis der Projektarbeit. In der Forschung konzentriert er sich zurzeit auf das Problem des Klimawandels und die Konsequenzen für die Kultur.

Weitere Forschungsschwerpunkte sind Rollenkonzepte von Kulturmanagern und Fragen der Kooperation im kulturellen Sektor. Von Juni 2005 bis Juni 2007 war er Präsident des European Network of Cultural Administration Training Centres (ENCATC).

des Alltäglichen ziehen zu lassen. Die Künstlergruppen sind oft nicht örtlich gebunden, sie haben vielmehr Einsätze, zu denen sie sich an bestimmten Orten einfinden, um dann wieder ihrer Wege zu gehen (Voesgen 2009 und Kissling 2005). Im Unterschied dazu versuchen die hier vorgestellten Künstler, punktuelle Interventionen mit kontinuierlicher Präsenz zu verbinden und Distanz und Nähe immer wieder neu zu sortieren.

RAUMUMORDNUNG IN BRANDENBURG

Die Künstler, die sich unter dem Dach »Raumumordnung« 2007 zusammengefunden haben, sind aus Berlin oder anderen Regionen nach Brandenburg gezogen. Sie sind gekommen, um auf unterschiedlichen Ebenen des Alltags einzugreifen. In der Selbstdarstellung des Instituts zur Entwicklung des ländlichen Kulturraumes e.V. in Baruth, einem Mitglied des Netzwerkes, heißt es: »Das Institut versteht sich als Forum zur Erforschung ländlicher Räume und der Entwicklung von Perspektiven vor dem Hintergrund des derzeit stattfindenden sozialen, demographischen und politischen Wandels unserer Gesellschaft«. (Infoblatt zum Projekt Rooming des Netzwerkes Raumumord-

DIE KÜNSTLER RICHTEN SICH
NICHT IN EINEM VON DEN
LEBENSWELTEN ABGESCHIRMTE
KUNSTBETRIEB EIN, SONDERN
LASSEN SICH AUF EIN FORT-
WÄHRENDES SPIEL ZWISCHEN
DISTANZ UND NÄHE MIT DEN
ÖRTLICHEN GEGEBENHEITEN EIN.

nung 2008). Das Netzwerk setzt sich mit »der politischen und ästhetischen Relevanz von aktueller Kunst in ländlichen und peripheren Gebieten auseinander« (www.raumumordnung.net). Dabei wird besonderer Wert auf ortsbezogene Projekte gelegt. »Der besondere Reiz solcher Projekte entsteht zum einen durch die Integration bestimmter lokaler Merkmale in die künstlerische Arbeit und zum anderen durch den Kontrast dieser Arbeiten zu ihrem Environment« (www.kunstpflug.de).

Bevor ich die Arbeitsweisen im Netzwerk Kulturumordnung vorstelle, kann man jedoch vorwegnehmen, was sie nicht sind: Sie sind kein Kunstverein, die es auch in einigen Brandenburger Kleinstädten gibt, der lokalen und regionalen Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten geben und ihre Kunst vermitteln will. Sie sind auch kein reines Kunstprojekt, in dem Elemente des Ländlichen als Verweise auf einen Kunstdiskurs benutzt werden, die ohne diesen Bezug nicht zu verstehen sind – Interventionen also, die das soziokulturelle Umfeld eben nicht berücksichtigen. Und es ist auch keines jener

Entwicklungsvorhaben, die mit exemplarischen Projekten den Umbau und die Neuausrichtung einer Region befördern wollen. In Brandenburg findet so ein Versuch zurzeit mit der IBA Fürst Pückler Park statt. In diesem Rahmen gestaltet der Schweizer Künstler Jürg Montalta Abschlussprojekte unter dem Leitthema »Paradies 2« (Montalta 2008, www.paradies2.com).

Die Künstler des Brandenburger Netzwerkes Raumumordnung wollen sich langfristig auf die gewählten Lebenswelten einlassen. Sie haben sich niedergelassen, wohnen in der Region, einige haben sich Häuser gekauft. Sie haben keinen Auftrag erhalten, sind nicht berufen worden und haben keine Stelle angetreten. Es waren immer persönliche Entscheidungen, sich auf die Region einzulassen, sie arbeiten auf eigene Rechnung.

Im Mai 2008 veranstaltete das Netzwerk Raumumordnung eine Konferenz unter der Überschrift »Land's End oder Lands Anfang?« Im Ankündigungspapier wird Brandenburg als ein Land im Umbruch dargestellt. Eine Region mit vielen offenen Enden, zwischen Preußischem Adel, LPG-Vergangenheit, Arbeitslosigkeit, Wellness, Kulturtourismus und *creative industries*. »Welche Funktion kann die zeitgenössische Kunst darin übernehmen, wenn sie sich selbst und ihren Zielen treu bleibt – sei es als interventionistische Praxis zur Eröffnung neuer Denkweisen und Entwicklung gesellschaftspolitischen Bewusstseins, als freies avantgardistisches Experiment oder ganz einfach als seriöses Wirtschaftsunternehmen zur produktiven Umwertung von Räumen?« (www.raumumordnung.net).

Damit ist die Bandbreite an Funktionen und Rollen angedeutet, in der die Akteure des Netzwerkes ihre Beiträge zu den kulturellen Umbrüchen Brandenburgs erproben. Die Künstler richten sich nicht in einem von den Lebenswelten abgeschirmten Kunstbetrieb ein, sondern lassen sich auf ein fortwährendes Spiel zwischen Distanz und Nähe mit den örtlichen Gegebenheiten ein. Es ist ein »work in progress«, in dem die Spielregeln immer wieder neu justiert werden – riskante Versuche zum Teil, aber auch die Suche nach einem verlässlichen Rahmen. Die Rolle des Künstlers und seine soziale Einbindung werden dabei in wechselnden Varianten durchgespielt. Einige davon möchte ich im Folgenden vorstellen.

KUNSTPROJEKTE

Der Verein Kunstpflug wurde 1995 von Künstlern gegründet, die sich in einem Dorf in der Nähe der Kreisstadt Belzig, 80 km südwestlich von Berlin, niederließen, um aktuelle, orts- und situationsbezogene Kunst im Hohen Fläming zu befördern. Es begann mit leer stehenden Konsumläden, durch die ein Eckpunkt des dörflichen Lebens verloren ging. Der Verein lud Künstler ein, sich mit dieser Situation in sechs Dörfern auseinanderzu-

setzen und auf die nun funktionslosen Räume zu reagieren. Die folgenden Projekte orientierten sich an diesem Muster. Immer wurden besondere sozial-räumliche Konstellationen der Region ausgewählt und eingeladen, sich damit auseinanderzusetzen. So wurde 2008 die Kleinstadt Beelitz zum Schauplatz künstlerischer Interventionen unter dem Titel »Village Resort«, in der Künstler sich in der Kleinstadt Beelitz mit »künstlerischen Kommentaren« in die Stadtentwicklung einbrachten. Sie reichten von minimalen Veränderungen an einer Hausfront bis zu auffälligen Irritationen wie einer Seilbahnkabine. Im Projekt »En Route« wurden 2003 Autofahrer an einer Landstraße mit Objekten konfrontiert. »Der routinierte Blick durch die Scheibe wird angenehm irritiert: die Landschaft verwandelt sich in eine surreale Kulisse. Die Durchfahrt wird zum filmischen Erlebnis« (www.kunstpflug.de). 2009 fand in Belzig unter dem Titel »Vox Populi« ein internationales Kunstprojekt statt, das mit Beiträgen zum Thema Demokratie Kunst und Bürger zusammenbrachte. Das Projekt »Village Resort« wurde von Andrea Böning kuratiert, alle anderen Projekte wurden von Susken Rosenthal, der Leiterin des Vereins Kunstpflug, entwickelt und realisiert.

»Wie autonom muss Kunst sein, um sozial wirksam zu werden?« fragt Hanne Seitz in ihrem bereits zitierten Aufsatz (Seitz 2009). Die Antwort in meiner Interpretation der Kunstpflugprojekte lautet: Gerade wenn die Kunst ganz nah an der Welt der alltäglichen Dinge und Verstrickungen dran ist, brauchen die Künstler die Autonomie des ästhetischen Kommentars. Die Künstler agieren also aus »ferner Nähe« und nur so können sie wirksam, weil irritierend, sein. Die Wirksamkeit ist aber wie bei einem Theaterbesuch kaum messbar, weil die Intervention zunächst individuell rezipiert wird. Weil das Objekt aber in einen öffentlichen Raum gesetzt wurde, besteht die Chance, dass die Irritation kommuniziert wird. Im Unterschied zu Kunstobjekten im öffentlichen Raum, für die im Vorfeld abgrenzende Kunstsettings geschaffen werden, wie bei Kunst am Bau, haben die temporären Installationen von Kunstpflug etwas Anarchistisches. Sie gehören da nicht hin und könnten damit Anlass für Fragen geben. Die Organisation solcher Frageunden und die Vermittlung dessen, was sich die Künstler da geleistet haben, ist bisher jedoch noch wenig entwickelt und wäre eine Aufgabe, um die Autonomie mit örtlicher Achtung und Wahrnehmung zu verbinden. Ein Vorzug der Projekte von Kunstpflug und anderer Künstler des Netzwerkes ist, dass sie international wahrgenommen werden

GERADE WENN DIE KUNST GANZ NAH AN DER WELT DER ALLTÄGLICHEN DINGE UND VERSTRICKUNGEN DRAN IST, BRAUCHEN DIE KÜNSTLER DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN KOMMENTARS.

GERADE WENN DIE KUNST GANZ NAH AN DER WELT DER ALLTÄGLICHEN DINGE UND VERSTRICKUNGEN DRAN IST, BRAUCHEN DIE KÜNSTLER DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN KOMMENTARS. Die Künstler agieren also aus »ferner Nähe« und nur so können sie wirksam, weil irritierend, sein. Die Wirksamkeit ist aber wie bei einem Theaterbesuch kaum messbar, weil die Intervention zunächst individuell rezipiert wird. Weil das Objekt aber in einen öffentlichen Raum gesetzt wurde, besteht die Chance, dass die Irritation kommuniziert wird. Im Unterschied zu Kunstobjekten im öffentlichen Raum, für die im Vorfeld abgrenzende Kunstsettings geschaffen werden, wie bei Kunst am Bau, haben die temporären Installationen von Kunstpflug etwas Anarchistisches. Sie gehören da nicht hin und könnten damit Anlass für Fragen geben. Die Organisation solcher Frageunden und die Vermittlung dessen, was sich die Künstler da geleistet haben, ist bisher jedoch noch wenig entwickelt und wäre eine Aufgabe, um die Autonomie mit örtlicher Achtung und Wahrnehmung zu verbinden. Ein Vorzug der Projekte von Kunstpflug und anderer Künstler des Netzwerkes ist, dass sie international wahrgenommen werden

und ihre Besucher aus dem Großraum Berlin kommen. Das kann aber auch zu einem Nachteil werden. Die Vernissagen sind gut besucht von kunstaffinem Publikum und die örtlich bespielte Population könnte dabei in den Hintergrund rücken.

KULTURENTWICKLUNG

Fast alle Gruppen des Netzwerkes lassen sich auf die Region ein, haben dort zugleich ihren Lebensmittelpunkt und den Ort für ihre künstlerischen Interventionen. Die Künstler sind mit ihrer Lebensweise präsent. Insofern könnte man sie alle als »local heroes« bezeichnen. Die Besonderheit (im Unterschied zu den Kunstprojekten), um die es mir hier geht, ist die Verknüpfung der Kunst mit anderen Lebensbereichen. Besonders deutlich wird diese Haltung in der Arbeit des iku Baruth (Institut zur Entwicklung des ländlichen Kulturraumes e.V.) und des Vereins LandKunstLeben in Steinhöfel. Beide kultivieren Land und setzen damit auf ganz reale Weise die Dimensionen des Wortes Kultur [lat.: colere, urbar machen, pflegen.] um: Das iku betreibt seit zwei Jahren einen Weinberg und möchte damit an die örtliche Weinbautradition anknüpfen, im Mittelpunkt des Vereins LandKunstLeben steht seit 2001 ein großer Zier- und Nutzgarten.

Die »Landnahmen« stehen für ein langfristiges Engagement, ein Sich-Einlassen auf die natürlichen Bedingungen des Klimas, des Bodens und der Jahreszeiten. Die »Bodenständigkeit«, der besondere Bezug zur kultivierten Natur, galt früher als Merkmal der Landbevölkerung. Die Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts suchten in den naturnahen Lebensweisen ein Gegengewicht zur zivilisatorischen Beliebigkeit. Gleichzeitig stand das Landleben auch für sozial-räumliche Begrenztheit der Lebensmöglichkeiten. Diese Vorstellungen vom ländlichen Leben sind inzwischen überholt. Die Fernsehprogramme und die Angebote der digitalen Welt bestimmen heute weit mehr den Lebensrhythmus der ländlichen Bevölkerung als der Jahresrhythmus des Landbaus, mit der Herstellung von Nahrungsmitteln, ihrer Zubereitung und dem daraus entstandenen Gemeinschaftsleben der Feste und Rituale.

Künstler greifen das einst Selbstverständliche, Alltägliche auf und machen es in Form von Kunstprojekten wieder verfügbar. Sich um alte Gemüsesorten zu kümmern, damit zu kochen und ein Fest zu inszenieren wird zu einem ungewöhnlichen Ereignis. Es geht um eine Kultivierung des Lebens, um die Verfeinerung der sinnlichen Genüsse. Zur Bedeutung des Weinbergs in Baruth schreiben Anja Osswald und Karsten Wittke (2008, S. 8): »In dieser symbolischen Funktion bildet der Weinberg den Grundstein für ein Archiv des Geschmacks, das in der Verbindung von Schmecken, Riechen, Fühlen und Sehen einer mono-sinnlichen Fokussierung auf das Visuelle, wie sie in unserer Kultur

nach wie vor dominiert, entgegenwirken soll«. In Steinhöfel werden Kochkurse angeboten, im fliegenden Wechsel von regionalen Küchen, mit Produkten aus dem örtlichen Garten, mediterranen Einflüssen, vegetarisch und fleischlich, mit unterschiedlichen Temperamenten der Köche. Dazu werden Feste inszeniert, anknüpfend an örtliche Traditionen, vermischt mit anderen Spezialitäten und aufgemischt mit dem, was die Akteure erfinden.

Auch die Künstlergruppe »Atelier Havelblick« in Strodehne im Landkreis Havelland macht sich um die Genussfähigkeit der Region verdient. Die beiden bildenden Künstler Gabriele Konsor und Roland Eckelt gründeten 2000 das atelier havelblick. Es »thematisiert in seinen Medienkunstwerken und interdisziplinären Aktionen Phänomene des Alltags, häufig mit Bezug auf die Gegebenheiten der ländlichen Umgebung und im aktiven Dialog mit den Menschen vor Ort« (www.atelierhavelblick.de). Die Künstler fördern hier die Laienfilmarbeit, haben ein Amateurfilmarchiv angelegt, veranstalten Film- und Medientage in einer Mischung aus Laien- und Profifilmen, und sie organisieren wunderbare Feste. So geht auf ihre Initiative eine Kampagne zur Rettung des Weißfisches zurück und ein kollektives Suppenfest »Schluss mit Soljanka«. Sie zeigen in der Reihe »Erlebniskino« regionale und internationale Filme an besonderen Orten. Ein Filmabend unter dem Motto »Alles aus Fisch« wurde beispielsweise bei einem örtlichen Fischer gestaltet. So wird Kino wieder zu einem Gemeinschaftserlebnis, in einer guten Mischung aus Dorfbewohnern und Besuchern.

Und die Künstlergruppe betreibt aktuelle Kulturarbeit, etwa mit dem Projekt »Parallelwelten«, das sie 2007 in das nahe gelegene Rathenow führte. In der »Brillenstadt« der DDR wurde die Produktion optischer Geräte nach der Wende in stark reduziertem Umfang fortgesetzt. Im Rahmen des Projektes wurde ein Dokumentarfilm des DDR Fernsehens aus den Optischen Werken aus heutiger Sicht nachgefilmt und als Parallelprojektion in der jetzigen Produktionsstätte der Rathenower Optik GmbH aufgeführt. Bei den Diskussionen dazu ging es um Arbeitsbedingungen, Veränderungen in den Arbeitshaltungen, Disziplin, Identifizierung mit der Arbeit etc.

Die Künstler des Netzwerkes belassen es nicht bei der historischen Aufarbeitung von Ereignissen und Konstellationen, sie bearbeiten vielmehr das Material für eine gegenwärtige Wirkung. Ein gutes Beispiel ist auch das Projekt »Ein Haus (von und für) Gilly« (2008) von LandKunstLeben e.V. (Projektentwicklung Rainer Görß, Kuratorin Christine Hoffmann). Der Architekt Friedrich Gilly war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Gestaltung des Ensembles Schloss und Park Steinhöfel (wozu LandKunstLeben gehört) beteiligt. Die Idee: Eine Skizze Gillys »Kuben im Sand« aus dem Jahr 1799 wird als Bauanleitung für eine temporäre Holzkonstruktion »als eine begehbare Plastik und

Denkraum« (www.LandKunstLeben.de) genutzt. Dort wurde dann sowohl dokumentarisches Material zum Architekten Gilly ausgestellt wie auch aktuelle künstlerische Positionen. Und es war ein Veranstaltungsort, an dem historische Utopien auf aktuelle Lebensentwürfe trafen. Die Skizze Gillys, die über die damalige Zeit hinauszugreifen scheint, wird zum Anlass genommen, über unser Verhältnis zu Städtischem und Ländlichem, zwischen Möglichkeiten und Hindernissen, nachzudenken.

Im Garten von Steinhöfel kann man einen wunderbaren Sonntag auf dem Lande genießen und entspannt zurück in die Stadt fahren. Der Garten lädt aber auch zu Denk- und Erfahrungsarbeit ein. Die Kuratorin Christine Hoffmann versteht das Ensemble als das Modell eines »Oikos«: eines Haushalts, in dem Ökonomie und Ökologie noch nicht bzw. nicht mehr getrennt sind. Es geht um Experimente jenseits der Verwertungsgesellschaft, ein Gegenentwurf zum »Konsumistischen Manifest« (Norbert Bolz 2002), nicht in Buchform, sondern als experimentelles Handeln. Die Kunst lässt die Möglichkeit aufscheinen, Teile unserer modularisierten Gesellschaft wieder miteinander zu verschränken.

Der preußische Gartenarchitekt Joseph Lenné hatte sich im 19. Jahrhundert als Ziel gesetzt, das Nützliche und das Schöne zu verbinden.

Daran knüpfen die vorgestellten Künstler an, indem sie sich auf die Alltagswelten ihrer Umgebung einlassen. »Der Kunstlehrgarten in Steinhöfel bietet die Möglichkeiten (...) Kunst und Garten kultiviert und sensibel zusammenzubringen, und dabei die regionalen Bedürfnisse und Potenziale zu aktivieren und zu respektieren.« (zit. nach Gernentz/Kron 2006, S. 323).

Ausgangspunkt der Projekte sind die Lebensgeschichten der Bewohner des Dorfes, der Region. In Projekten, wie z. B. dem Vergleich von Arbeitsbedingungen in der DDR und heute, dem veränderten Umgang mit Lebensmitteln usw., werden die Bewohner eingeladen, sich spielerisch und reflektierend mit ihren Lebensweisen auseinanderzusetzen. In anderen Angeboten geht es primär um Zukunftsideen. So war in dem von Doris Koch kuratierten Projekt »perspektiven. Steinhöfel – eine Gemeinde mit 12 Dörfern« (ebenda S. 322 ff.) die Zusammenlegung historischer Dörfer zu einer neuen Verwaltungseinheit das Thema von Diskussionen, Texten, Bildern und Planungen.

Durch Gartenfeste, Filmabende im Dorf, kulinarische Ereignisse usw. tragen die Künstler zum Gemeinschaftsleben in der Region bei. Dabei wird teilweise an traditionelle

DIE KÜNSTLER VERSTEHEN
SICH NICHT ALS PÄDAGOGEN,
OBWOHL SIE ETWAS MIT
UND FÜR DIE BEWOHNER
TUN WOLLEN.

Formen angeknüpft, zum Teil werden sie neu interpretiert und zu den aktuellen Lebensstilen in Bezug gesetzt. Wesentlich ist, dass es immer um die Aktivierung, die Möglichkeiten, sich selbst einzubringen, geht. Die Künstler verstehen sich nicht als Pädagogen, obwohl sie etwas mit und für die Bewohner tun wollen. Ihr wesentlicher Impuls ist ihre Neugier auf die Geschichten und Gegenstände ihrer Umgebung. Damit wollen sie arbeiten und experimentieren.

Wenn es gut geht, werden damit Möglichkeitsräume für die Bewohner, die Künstler und die Besucher aus Berlin geschaffen. Das ist ein schwieriges Unterfangen und es kann nur in kleinen Schritten gelingen. Dabei stehen die Projekte in ständiger Konkurrenz zu den konsumorientierten Angeboten, wie z. B. den Stadt-/Dorffesten und folkloristischen Vergnügungen.

Die vorgestellten Gruppen sind seit vielen Jahren vor Ort, und diese Kontinuität ist unabdingbar, um sich auf dem Lande Anerkennung zu verschaffen. Auch die Produkte ihrer Arbeit werden immer vor Ort gezeigt. Die Künstler konfrontieren die Bewohner damit, und sich selbst mit den Reaktionen ihrer Mitbürger. Das Verhältnis von Distanz und Nähe wird also nicht zu einer Seite hin aufgelöst, es ist vielmehr ein ständiger Balanceakt zwischen der Anpassung an die Erwartungen und den eigenen Intentionen, dem Werben um die einheimischen Besucher und die »kunstnahen« Besucher aus Berlin.

REALITÄTSAUBER

Es geht, um es noch mal zu betonen, bei den gewählten Kategorien um graduelle, sich überlappende Unterschiede der Interventionen. Im dritten Typus werden Realitäten konstruiert, die den Strukturen der gewohnten Wirklichkeiten teilweise zum Verwechseln ähnlich sind. Es wird eine fiktionale Realität geschaffen, in der reale Probleme bearbeitet werden.

Von den Mitgliedern des Netzwerkes Raumumordnung wählt Michael Kurzwelly besonders eindrücklich diesen Zugang. Er lebt und arbeitet in Frankfurt an der Oder (www.arttrans.de) und setzt sich in seinen Projekten mit Themen und Problemen der Region auseinander. Exemplarisch für seinen Ansatz ist die Behandlung des Themas Polen und Deutsche bzw. Frankfurt und die polnische Stadt Slubice auf der anderen Seite der Oder. Kurzwelly setzt sich für einen Städteverbund ein und propagiert dafür in vielfältigen Aktionen den Namen »Slubfurt«. In einem Teilprojekt errichtete er eine symbolische Mauer von West nach Ost, durch Frankfurt und Slubice. Damit wird auf die tatsächliche Abgrenzung zwischen den beiden Orten verwiesen und ein Symbol für Kontexte geschaffen. Daneben organisiert Kurzwelly Sommercamps für Jugendliche

aus beiden Städten, er gibt eine Zeitung für Slubfurt heraus und organisiert Wahlen für ein Stadtparlament.

Die Slubfurt-Kampagne ist offensichtlich ein Kunstprojekt. Es hebt sich eindeutig von unseren Erinnerungs- und Wahrnehmungsmustern ab: die Oder-Neiße-Grenze, Deutschland und Polen – zwei sich fremde Völker, die Realitäten und Sachzwänge von Verwaltungen, politische Gliederungen. Andererseits ist die Idee einer gemeinsamen Stadt nahe liegend: Es war früher eine Stadt, heute sind die beiden Städte aufeinander angewiesen, und im Rahmen der EU wirkt eine Trennung nach Nationalstaaten sogar eher künstlich. Kurzweilys Angebot reflektiert auf die Möglichkeiten: Wir können uns verzaubern lassen, selber zaubern, an den Wahlen teilnehmen, nur noch von Slubfurt sprechen und das Gebilde immer mehr als einen Zusammenhang wahrnehmen. Der Künstler macht das Konstruierte unserer Realitäten deutlich und die reale Möglichkeit, die Konstruktionen zu verändern, nach selbst gewählten Wirklichkeitszusammenhängen zu handeln und mit anderen zu kommunizieren.

In einem anderen Projekt erklärt Michael Kurzweily einen ehemaligen Truppenübungsplatz in der Prignitz, den die Bundeswehr zukünftig als Bombenabwurfplatz nutzen will, zur »Weißen Zone«. Es ist eine Umdeutung des Nutzungskonfliktes zwischen der Bundeswehr und einer Bürgerinitiative, die das Gelände als Erholungs- und Urlaubsgebiet nutzen möchte. In der von Kurzweily erklärten »Weißen Zone« ist gar nichts mehr möglich bzw. eröffnet er die Möglichkeit einer Unterbrechung der Nützlichkeiten. Die sich darin andeutende Polarität von Nützlichkeit und Verweigerung wird wiederum ironisch gebrochen durch einen Wirbel von Aktivitäten, von Wanderwegen um die Weiße Zone bis zu einem Institut zur Erforschung Weißer Zonen. Auch hier werden wieder Möglichkeiten angeboten, man kann sich darauf einlassen, Wahrnehmungen in Frage zu stellen, um die Chancen zu be- oder gar zu ergreifen.

AUSBLICK

Ein häufig geäußerter Einwand gegen Künstler, die auf dem Land Gegenwartskunst betreiben: Die Gruppen behalten ihren Status als tolerierte Exoten und die Besucher kommen vorwiegend aus der benachbarten Großstadt. Zunächst ist hervorzuheben, dass Offenheit und Anschlussfähigkeit für die Arbeit der Künstler lebenswichtig ist, um nicht in einer örtlichen Borniertheit zu verkommen.

Die notwendige Distanz, die im Begriff Intervention bereits enthalten ist, schaffen sich die Künstler des Netzwerkes Raumumordnung auf drei Ebenen:

Durch das Bestehen auf Gegenwartskunst, die Ausflüge und Verknüpfungen mit der Populärkultur werden ironisch gebrochen und verfremdet. | Durch den Bezug zum

Großraum Berlin; alle Örtlichkeiten sind von Berlin höchstens eine Stunde mit dem Auto oder der Bahn entfernt. Keine Veranstaltung ist ausschließlich auf die örtlichen Besucher angewiesen, Berliner Besucher und Kollegen sind wesentliche Bezugspunkte. | Die Künstler bauen internationale Kontakte aus, beteiligen sich an Ausstellungen, Projekten mit ausländischen Kollegen und laden diese ein. Die Einrichtungen sind an EU-Projekten beteiligt.

In dem Einwand wird auch eine Polarität von städtischen, kunststoffenen und ländlich, traditionell orientieren Besuchern angenommen. Dieser Gegensatz ist überholt angesichts der vielfältigen Lebensstile und der Überlappungen zwischen städtischen, ländlichen und medialen Lebenswelten. In der regionalen Kulturentwicklung reagiert man darauf, indem der Aspekt des Versorgungsstandards für Kultureinrichtungen (z. B. bei Musikschulen) ergänzt wird um die Suche und die Förderung von Personen, Initiativen sowie besonderen materiellen und ideellen Ressourcen (s. Projekte der Forschungsgruppe Regional Governance an der FH Potsdam, www.regional-governance-kultur.de). Die Künstler des Netzwerkes Raumumordnung sind Kreateure von Aussichten und wesentliche Stützen der Kulturentwicklung in Brandenburg. Sie sind Raumpioniere (Matthiesen 2004), die nicht nach Stellenplan und Dienstanforderungen arbeiten, vielmehr aus eigenem Antrieb Themen und Arbeitsweisen wählen.

Der innovativen Flexibilität der Gruppen fehlt jedoch ein verlässlicher Rahmen der Anerkennung und Förderung. Bei der oben genannten Tagung des Netzwerkes wird festgestellt, Künstler wirken »zunehmend als Multitasker. Projekte, die Akquise, Organisation, Vermittlung und bürokratische Abwicklung« (www.raumumordnung.net) überfrachten immer mehr die künstlerische Arbeit.

Die von mir vorgenommene Typisierung der Interventionen zeigt, dass es möglich ist, die sehr persönlichen Zugänge der Künstler nach ihren gesellschaftlichen Funktionen zu bewerten. Darauf aufbauend wären Zielvereinbarungen zwischen Land/Kommunen und den Künstlervereinen sinnvoll. Darin würden Künstler ihre Produkte/Interventionen realistisch darstellen. So sollten z. B. nicht ökonomische Effekte anvisiert werden, wenn sie nicht absehbar sind, weil die Künstler gar nicht kaufmännisch handeln wollen (müssen sie auch nicht). Die öffentliche Seite wiederum müsste sich mit den Arbeiten und vor allem mit den entwickelten Möglichkeiten für die Region auseinandersetzen und darauf eine verlässliche Förderung aufbauen. Diese würde die pauschalen Absichtserklärungen, mickrige Projektförderungen und wechselnde Themenjahre ersetzen oder zumindest ergänzen. Dann könnte Kultur tatsächlich sozial wirksam sein. Eigentlich gute Aussichten für Brandenburg!

LITERATUR

- Bolz, Norbert: Das konsumistische Manifest. München 2002 |
- Gernentz, Johanna, Kron, Ulrike: »Alltagsweltorientierte Diskursanregungen« - Interventionen in künstlerischer Praxis und Zeitzeugenarbeit. In Voegen 2006 |
- Levine, David: Bauerntheater. Projektkatalog 2007, ohne Ortsangabe |
- Kissling, Markus: SPACEWALK - Kunst als Trainingsraum. In: Mandel, Birgit (Hrsg.): Kulturvermittlung. Bielefeld 2005 |
- Matthiesen, Ulf: Raumpioniere. In: Oswalt, Philipp (Hrsg.): Schrumpfende Städte. Ostfildern 2004 |
- Montalta, Jürg: Paradies 2, IBA Fürst-Pückler-Land 2000-2010. Großräschen 2008 |
- Osswald, Anja; Wittke, Karsten: Die (Un)möglichkeit der Utopie. Baruther Gespräch II. Berlin 2008 |
- Seitz, Hanne: Temporäre Komplizenschaften - Künstlerische Interventionen im sozialen Raum. In: Marie A. Wolf et al. (Hrsg.): Konglomerationen. Bielefeld 2009 |
- Voegen, Hermann (Hrsg.): Brückenschläge. Neue Partnerschaften zwischen institutioneller Erwachsenenbildung und bürgerschaftlichem Engagement. Bielefeld 2006 |
- Ders.: Zwischen Verwertung und Intervention: Kunst als lokale Wissensressource.
- In: Matthiesen, Ulf; Mahnke, Gerhard (Hrsg.): Das Wissen der Städte. Wiesbaden 2009 |
- Ders.: Kooperation und Konkurrenz. In: Föhl, Patrick; Neisener Iken (Hrsg.): Regionale Kooperationen im Kulturbereich. Bielefeld 2009 |

LINKS

- www.raumumordnung.net
- www.arttrans.de
- www.atelierhavelblick.de
- www.I-Ku.net
- www.institut.weisse-zone.net
- www.kunstpflug.de
- www.kunstraume-burg-eisenhardt.de
- www.LandKunstLeben.de

LEITSYSTEM ZUM NEUEN. WIE REINIGUNGSGESELLSCHAFT IM LÄNDLICHEN RAUM MIT ZUKUNFTSBILDERN GEGEN DAS STERBEN DER LÄNDLICHEN RÄUME INTERVENIERT

Unter der Überschrift »Kunst fürs Dorf - Dörfer für Kunst« rief die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft ein Modellprojekt ins Leben, das die Erhaltung und Entwicklung des ländlichen Raums mit den Mitteln der Kunst zum Ziel hat. Der Dialog mit den Bewohnern des Ortes und die Sichtbarmachung der künstlerischen Arbeit als Prozess sind Anforderungen an jeden eingeladenen Künstler.

Das Projekt der REINIGUNGSGESELLSCHAFT (RG), die sich selbst als »Labor im Denkraum Kunst an der Schnittstelle zu anderen gesellschaftlichen Bereichen« versteht und seit 1999 künstlerische Interventionen praktiziert, ist dabei eines von mehreren. Dafür realisierten die beiden Dresdner Künstler Martin Keil und Henrik Mayer über sechs Monate gemeinsam mit den 700 Bewohnern der Gemeinde Grambow in Nordwestmecklenburg ein partizipatives Kunstprojekt, das sich zur Aufgabe stellte, ein neues Gemeinschaftsbewusstsein zu befördern und Handlungsperspektiven für das Leben vor Ort anzuregen, um damit der Ausdünnung der Region und dem Verlust kommunaler Souveränität im ländlichen Raum entgegenzuwirken.

Basierend auf einer Umfrage über die Lebensbedingungen und Zukunftsperspektiven im ländlichen Raum entwickelte die RG ein »Leitsystem zum Neuen«. Es besteht aus Verkehrsschildern, deren Piktogramme auf die Aufgaben der Zukunft verweisen. Ausgehend von strukturellen Herausforderungen wie Klimawandel, demographische Entwicklung, Arbeitsplatzperspektiven und Lebenschancen im ländlichen Raum bietet das Leitsystem Orientierungspunkte zum gesellschaftlichen Handeln.

Das Projekt wurde im Laufe der sechsmonatigen Laufzeit schrittweise und ergebnisoffen realisiert. Dabei stand die Kommunikation mit den Menschen vor Ort im Mittelpunkt. Dazu gab es mehrere öffentliche Treffen mit den Dorfbewohnern, die meist im Gemeindehaus stattfanden. Darüber hinaus haben die Künstler das Gespräch mit Bürgern gesucht, die sich ehrenamtlich engagieren. In einem weiteren Schritt wurde eine Befragung entwickelt, die sich mit der Lebensqualität im ländlichen Raum auseinandersetzt. Es wurden Fragen nach den Vor- und Nachteilen für das Leben im ländlichen Raum, nach beruflichen und privaten Lebensperspektiven und Zukunftswünschen gestellt. Sowohl qualitative als auch quantitative Ergebnisse der Umfrage wurden grafisch und bildhaft umgesetzt in einer Ausstellung zugänglich gemacht. Gemeinsam wurde ein Neun-Punkte-Plan abgeleitet, der zeigt, wie die Bewohner Veränderungen durch Eigeninitiative selbst auslösen können. Dazu gehören Vorschläge wie: Bildung von Fahrgemeinschaften, die selten verkehrende Buslinien ersetzen, ein Dorfladen mit Produkten aus der Region, ärztliche Betreuung, vor allem für ältere Dorfbewohner, bis hin zur Dorfzeitung, die als »Grambower Moorbote« während Projektzeit im Ort gegründet wurde. Die Zeitung erscheint seitdem monatlich und wird kostenlos an alle Haushalte verteilt. Sie soll den Bewohnern vor allem ein besseres Kennenlernen ermöglichen aber auch kommunale Themen verständlich machen und neue Initiativen unter den Bewohnern befördern.

Das Leitsystem zu Neuen ist eine Agenda der Bewohner Grambows, die sich den kommenden Herausforderungen im ländlichen Raum stellen, und ihre kommunale Souveränität durch aktives Handeln behaupten wollen.

Als Motivation, zu diesem Pilotprojekt beizutragen, nennen Keil und Mayer die Neugier auf soziale Zusammenhänge im strukturschwachen ländlichen Raum. Gemeinsam mit Einwohnern eine künstlerische Thematik zu entwickeln, sehen sie als lohnende Aufgabe.

[Die Einleitung basiert auf Texten der REINIGUNGSGESELLSCHAFT und der Deutschen Stiftung Kulturlandschaft. K. Volke]

LINKS

www.landschaftt.info

www.reinigungsgesellschaft.de

Die Gemeinde in der Nähe von Schwerin hat seit 1990 einen tiefgreifenden Strukturwandel durchlaufen. Während die Beschäftigung in der Landwirtschaft abnahm, verdoppelte das Dorf seine Einwohnerzahl durch die Ansiedlung von Eigenheimbesitzern.



Der »Moorbote«, das Informationsblatt über das Leben in der Gemeinde, wird jedem Haushalt gratis zugestellt. Er wurde in Eigeninitiative der Einwohner gegründet und soll zum besseren gegenseitigen Kennenlernen beitragen.



Das Grambower Moor ist Naturschutzgebiet.
Hier gibt es auch einen Naturlehrpfad.
Der Förderverein »Grambower Moor e.V.« ist wichtiger
Bestandteil des öffentlichen Lebens.



Mitglieder der Freiwilligen Feuerwehr machen bei der Montage des »Leitsystems zum Neuen« mit. Das Schild weist auf die wachsende Bedeutung einer altersgerechten dörflichen Infrastruktur hin.



Dorfidyll mit Eigenheimen: In der Gemeinde existieren
dörfliche und suburbane Lebensformen nebeneinander.



»Leitsystem zum Neuen«: Gemeinsame Installation von Schildern zu den Themen Klimawandel und Migrationsströme als Herausforderungen der Zukunft.



Grambow im Jahr 2057:
Die Fotocollage der REINIGUNGSGESELLSCHAFT
ist dauerhaft im Gemeindehaus
von Grambow zu sehen.







Dr. Cornelia Dümcke ist als Kulturökonomin und Projektentwicklerin tätig.

Sie gründete 1991 das Büro »Culture Concepts« mit Sitz in Berlin (vgl. www.cultureconcepts.de). Sie ist für nationale und internationale Organisationen tätig,

u.a. für den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Deutsche UNESCO-Kommission, Europarat, Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) mbH, Schweizer Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) und Pro Helvetia. Forschungs- und Beratungsleistungen sowie Projektentwicklungen in der Bundesrepublik und im Ausland erfolgen an den Schnittstellen von künstlerischer und kultureller

Produktion zu ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen.

Cornelia Dümcke hat zahlreiche wissenschaftliche Publikationen sowie Studien und Gutachten verfasst. Sie ist Mitglied im Kuratorium des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft sowie des wissenschaftlichen Beirats der Österreichischen

Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen

mit Sitz in Wien.

DIE GRAFFITI CONNECTION. KREATIVE IM WANDLUNGS- PROZESS. WIE EINE SUBKULTUR IN DER KREATIVWIRTSCHAFT AUFGEHT

VON CORNELIA DÜMCKE

Mit Kollegen der Smithsonian Foundation Washington D.C. sowie des englischen Think-Tank's Comedia war ich 1999 in Berlin unterwegs. Wir waren auf der Suche nach neuen Modellen und »Interventionen«, die sich parallel zu den klassischen bürgerlichen Kulturinstituten des 19. und 20. Jahrhunderts (gemeint sind das Theater, das Museum, die Bibliothek etc.) im Kultur- und Freizeitbetrieb entwickeln. Für diese Spurensuche in Berlin hatte ich unter anderem GRACO auf die Interviewliste gesetzt. Meine Kollegen schrieben mir später, dass diese Begegnung für sie die mit Abstand interessanteste Erfahrung in Berlin gewesen sei.

GRACO VOR 10 JAHREN

Zunächst einmal: GRACO ist die Abkürzung für »GraffitiConnection«, deren Ursprünge bis in die Berliner Graffiti-Szene der Wendezeit reichen. GRACO entstand aus einem von Jugendlichen selbstverwalteten Berliner HipHop-Projekt namens »Swat Posse«. 1992 starteten die Beteiligten die Graffitiagentur mit dem Namen »GraffitiConnection«, welche einen Baustein für die unabhängige Finanzierung des Projektes darstellte. Aus dieser Struktur wurde 1997 schließlich GRACO ausgegründet.

Bei unserem Besuch vor ca. 10 Jahren bestand GRACO also gerade erst zwei Jahre. Wir sprachen mit Erik Mahnkopf, heute einer der beiden Geschäftsführer, sowie mit Malte Nickau, heute noch Mitarbeiter des Teams. Beide waren damals um die 20 Jahre alt und seit 1990 als Graffiti-Sprüher in Berlin bekannt. Die Fabriketage in der Saarbrücker Straße, in der wir uns trafen, hatte eher den wilden Charme eines Berliner Szeneclubs und

Ateliers als eines Agenturbüros. Zum losen Verbund von GRACO gehörten Akteure, deren gemeinsames Gestaltungsinteresse aus der Graffiti-Szene gewachsen war. Von den Unternehmen und Akteuren der »Kultur- und Kreativwirtschaft« war damals in Deutschland vergleichsweise wenig bekannt. Als Teil dieses Wirtschaftssektors haben sich Erik und Malte zum damaligen Zeitpunkt wohl kaum verstanden. Wir berührten dieses Thema auch nicht. Aber wir sprachen über flexible Arbeitsweisen und Praktiken, über die Möglichkeit, in selbst geschaffenen Strukturen zu arbeiten, etc. Wir nahmen den Eindruck mit, hier wird experimentiert und nach Gestaltungsmöglichkeiten außerhalb tradierter Arbeitsformen gesucht. Ein Satz aus dem Interview blieb mir im Gedächtnis: »Wenn Ihr (gemeint waren wir Fragenden) feststellt, was und wo wir sind, dann sind wir schon längst einen Schritt weiter.«

WIE LEBEN
»DIE«
EIGENTLICH?

GRACO HEUTE

Heute ist GRACO eine Berliner Fullservice Werbe- und Kommunikationsagentur. Spezialisiert auf Positionierungsstrategien, Corporate Design, Guerillamarketing und Werbekampagnen für Unternehmen, machte sich GRACO international vor allem durch urbane Gestaltungskonzepte und ganzheitliche Designlösungen einen Namen. Auf ihrer Website taucht vor dem Hintergrund des Sendesignals des Fernsehens der DDR der ursprüngliche Name »gracoundspinner.de« noch auf. Nicht »Spinner«, sondern »Spinne« im Netz, was programmatisch gemeint ist. GRACO beschäftigt aktuell ca. 20 Mitarbeiter und zwei Auszubildende. Durch Überführung in eine GmbH und Co. KG im vergangenen Jahr hat sie den Sprung von einem eher losen Netzwerk zu einem Unternehmen getan. In Berlin ist GRACO Mitbegründer verschiedener Designnetzwerke wie z.B. »CreateBerlin«, Partner von »Berlinomat« und anderes mehr. Die Auftraggeber des heutigen GRACO Büros für »Urbane Lebensgestaltung und Kommunikation« reichen von Hauseigentümern, Hausverwaltungen, Gewerbetreibenden, Bürgerinitiativen und Kommunen bis zu Unternehmen aus Wirtschaft, Medien und Politik, darunter ganz große wie Nike Deutschland, die Volkswagen AG, der VVB Verkehrsverbund Berlin Brandenburg, die Berliner Sparkasse und die SPD Brandenburg, aber auch klein- und mittelständische Unternehmen der Berliner Kreativwirtschaft. Außerdem hat GRACO einen Verlag, der originelle Bücher zu Berlin und Ratgeber mit ausgefallenen Titeln wie »Die Imagefalle«, »Wie man Aufträge angelt und mit Fischen spricht« herausgegeben hat. Selbstverständlich hat GRACO auch Graffiti-Bücher verlegt.

ORTSWECHSEL IN BERLIN

2006 hat GRACO ihr Gründungsquartier in der Saarbrücker Straße verlassen und residiert nun in der »Marienburg«. Beide Adressen liegen im »hippen« Stadtteil Prenzlauer Berg, der in Berichten der Berliner Stadtentwicklung zur Kreativwirtschaft als »urban etabliertes innerstädtisches Quartier« bezeichnet wird. Die Marienburg war ein stillgelegtes Umspannwerk der Berliner Stromversorgerbetriebe, das den Bedürfnissen der neuen Nutzer entsprechend saniert wurde. Die neuen Besitzer waren zum Zeitpunkt des Umzugs über die Phase der Gründung bereits weit hinaus. Deshalb ist die Marienburg kein klassisches Gründerzentrum für sogenannte Start-ups der Kreativwirtschaft in Berlin, sondern definiert sich betont sachlich als »Mediendienstleistungszentrum«. Neben GRACO befinden sich dort eine hochmoderne Offset-Druckerei, ein Spezialanbieter für hochwertige Digitaldruckerzeugnisse sowie weitere Firmen aus der Medienbranche. Eine Gemeinsamkeit mit Gründerzentren der Kreativwirtschaft besteht dennoch. Die räumliche Nähe und Konzentration setzt zahlreiche Synergien durch kurze Wege zu branchennahen Kooperationspartnern frei. Schließlich bestätigt sich mit der Umnutzung einer Industriebrache zu einer »Medienburg« ein Berliner Slogan der Stadtentwicklung konkret, demzufolge »Kreative« urbane Räume verändern. GRACO und Co. haben hier einen Standort besetzt und auf eigene Weise entwickelt. Damit sind sie allerdings auch eine erhebliche unternehmerische Verpflichtung eingegangen.

STANDORT BERLIN

Berlin ist in Deutschland DIE Stadt der »Kreativen« und der Kreativwirtschaft. In einer weltweiten Umfrage des Internetportals »Hubculture« zu »Zeitgeist-Metropolen« im Jahr 2008 rangiert Berlin nach Los Angeles auf Platz 2 und ist damit Nummer 1 in Europa. Mit dem zweiten Bericht zur Kulturwirtschaft in Berlin – auch 2008 – ist zudem die wirtschaftliche Bedeutung der Kreativwirtschaft klargestellt: Etwa 20 Prozent des Bruttosozialprodukts Berlins hängen von ihr ab. Mit über 160 Tausend arbeiten ca. 10 Prozent der Berliner Erwerbstätigen in der Kulturwirtschaft. Das ist wesentlich mehr als in anderen Städten – was zu einer intensiveren Wahrnehmung der Unternehmen der Kreativwirtschaft durch Politik und Verwaltung beigetragen hat. Andererseits ist bekannt, dass in Schule und Ausbildung »Kreativität« und vor allem »Individualität« zunehmend entwertet wird. Zusätzlich ist in Bezug auf die Unternehmensstrukturen der Kreativwirtschaft zu berücksichtigen: Die Mehrzahl der Unternehmen (branchenabhängig bis zu 80 Prozent) sind Kleinst- und Kleinunternehmen sowie Freiberufler, sogenannte Soloselbständige, deren Jahreseinkommen kaum über der Armutsgrenze liegt. Deshalb stellen sich viele die berechtigte Frage, WIE leben DIE eigentlich?

Verglichen damit, gehört GRACO bereits zu den »gehobenen« Mittelständlern der Branche. In ihrem Berliner Umfeld beobachten sie aber, wie schwierig die Lage vieler »Kreativer« tatsächlich ist, denen in sozialwissenschaftlichen und kulturpolitischen Debatten die Insignien des »modernen Prekariats« zugesprochen werden. Steigen die Grundkosten der kreativ Tätigen, wie Miete, Nahrung etc., die in Berlin im bundesweiten und internationalen Vergleich noch auf einem niedrigen Niveau liegen, verliert Berlin einen entscheidenden Standortvorteil, ganz einfach. Im räumlichen Umfeld von GRACO im Prenzlauer Berg sind die Ausweichbewegungen im subkulturellen Bereich bereits klar zu sehen. Fortschreitende »Gentrifizierung« ist das Wort der Stadtplaner dafür.

VON DER SUBKULTUR ZU EINEM KREATIVWIRTSCHAFTLICHEN UNTERNEHMEN

Kann man den Weg der GRACO von der Subkultur Graffiti, zu deren Szene die Gründer als Graffiti-Sprüher in den 90er Jahren gehörten, zu einem kreativwirtschaftlichen Unternehmen mit dem heutigen Wissen um die Kreativwirtschaft erklären? *Eher nicht!* Selbst in England, wo die Forschung zu den sogenannten »Creative Industries« wesentlich weiter fortgeschritten ist, wird heute beklagt, dass das Wissen darum, wie Kreativität entsteht, welcher Voraussetzungen und Rahmenbedingungen es bedarf und wie die Prozesse und Arbeitspraktiken in den kreativwirtschaftlichen Unternehmen tatsächlich laufen, noch immer begrenzt ist.

Zurück aber zur GRACO, um deren Entwicklungsgenese sowie heutigen Aktionsfelder konkreter zu betrachten und um nachzufragen, ob der Weg der GRACO zu einem Berliner Kreativunternehmen eventuell ein Sonderfall ist, der sich der gängigen Betrachtung entzieht.

Warum Erik, Malte und Co. zu Graffiti-Sprühern wurden, können sie nicht in Gänze erklären. Feststellbar aber ist, das Sprühen begann für den Freundeskreis aus Ost-Berlin 1990 in den Turbulenzen der Wendezeit und mit der damit verbundenen besonderen historischen Situation eines politischen Vakuums, dem Wegfall hierarchischer ostdeutscher Strukturen. Nicht nur für sie selbst, auch und vor allem für Ihre Elterngeneration änderte sich in dieser Zeit viel.

Das Netzwerk von Graffiti-Sprühern hat schnell gemeinsam illegale Erfahrungen gemacht, zuvor aber im geschützten Raum zu Hause, in der Schule und mit Freunden sowie mit rivalisierenden Graffiti-Gruppierungen prägende Erfahrungen gesammelt. Jugendclubs, die ihre eigenen Wände und Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt haben, sowie öffentlich legalisierte Flächen, spielten dabei eine besondere Rolle. Diese



»WENN IHR FESTSTELLT,
WAS UND WO WIR SIND,
DANN SIND WIR SCHON LÄNGST
EINEN SCHRITT WEITER.«

Fassaden und Räume boten geschützten Raum zur Erprobung. Hier konnte legal gestaltet werden, das heißt ohne den Zeitdruck, den die in der Öffentlichkeit illegale Tätigkeit mit sich bringt. Hier waren es zumeist einzelne erfahrene Jugend- und Sozialarbeiter, die den Anstoß gaben, sich zu professionalisieren. Die illegale Gruppenarbeit stärkte in besonderem Maße den Sinn für soziale Interaktion.

Der Schritt des Graffiti-Netzwerks in die illustrierende Auftragsarbeit, das heißt, in den Gestaltungsberuf, ergab sich – man kann nicht sagen zwingend, war es aber irgendwie doch. Am Anfang der Auftragsarbeit standen Privatpersonen, die ihre Garage besprühen ließen, Hausverwaltungen und Supermärkte, die Außenfassaden bebildert haben wollten. Der größte Auftraggeber in der Anfangszeit war der ProMarkt (Technik-Markt), der jede in Deutschland neu eröffnete Filiale komplett besprühen ließ. Hier entstanden die ersten Kontakte zu über den mittelständischen Bereich hinaus reichenden Wirtschaftsfeldern.

Die Graffiti-Bewegung ist im besonderen Maße auf Positionierung durch Gruppenaktionen spezialisiert, da sich häufig die großflächig angelegten Bildwerke nur in Gruppenarbeit realisieren lassen. Charakteristische Züge dieser Praxis und ihr zugrunde liegende subkulturelle Organisationsmuster wurden in die Arbeitspraktiken von GRACO übernommen bzw. bestimmen diese bis heute. Das war und ist noch heute ein Erfahrungsfundus einerseits für ein großes Netzwerk, andererseits hat diese Praxis lange Zeit die planerische Herangehensweise, die Gruppendynamik und Arbeitsgeschwindigkeit sowie die wenig hierarchische Firmenstruktur der GRACO bestimmt. Interessen und Projekte werden gemeinschaftlich erdacht und umgesetzt, was in gewisser Weise als Gegenmodell zur Praxis der vielen »Soloselbständigen« in der Kreativwirtschaft gesehen werden kann.

Die Aufbauphase von GRACO beinhaltete auch persönliche Gegen-Entscheidungen der Hauptakteure. Sie haben das Unternehmen Schritt für Schritt aufgebaut, ohne Kunst, Design oder andere artverwandte Bereiche zu studieren, wie manch ihrer Freunde aus der Graffiti-Bewegung dieser Zeit. Diese Entscheidung basierte möglicherweise auf ihrem persönlichen Erfahrungshorizont als Graffiti-Sprüher und einer damit verbundenen idealistischen Position, etwas Eigenes machen zu wollen.

Heute wird das Unternehmen klassisch im »Intendantenmodell« geführt, von Erik Mahnkopf als dem kreativen künstlerischen Kopf und von Christian Dabbert als dem kreativen wirtschaftlichen Kopf, der ein studierter Betriebswirtschaftler ist. Mit dem Wachstum des Unternehmens musste die spontane Vorgehensweise einer stärker reflektierten, auf längerfristige Planung ausgerichteten Praxis weichen. Dennoch bleiben Freiräume und Experimentierfelder für die GRACO wichtig, um dem Anspruch der

HIER WAREN ES ZUMEIST
EINZELNE ERFAHRENE
JUGEND- UND
SOZIALARBEITER,
DIE DEN ANSTOSS
GABEN, SICH ZU
PROFESSIONALISIEREN.

kreativen Nische und Subkultur, aus der sie stammen, auch in Zukunft gerecht zu werden. Die Aktionsfelder von GRACO haben sich im Vergleich zu den Anfängen gewandelt. Noch immer gibt es die klassische Hausfassadengestaltung (siehe Foto S. 159). Hinzugekommen sind Aktionen und Sonderkampagnen für Unternehmen, die eine Kombination aus klassischem und Guerilla-Marketing sind durch Eingriffe, Zeichen, Installationsobjekte etc. im öffentlichen Raum. Man bedient sich aus dem Fundus subkultureller und künstlerischer Aktionen für Werbezwecke und Aufmerksamkeitswert. Eine subkulturelle Intervention ist dies allerdings nicht (mehr), trotz aller visuellen Ähnlichkeit mit Graffiti, Street-Art oder Aktions- und Installationskunst.

Wie sehen diese Auftragarbeiten konkret aus?
Auf der Website der GRACO kann man dabei

sein und die »Staubaktion« für die Volkswagen AG auf einem Video verfolgen. Der Film vermittelt durchaus den Eindruck einer spontanen Graffiti-Aktion, in deren Technik es darum geht, den Staub an den Wänden in einem Berliner Auto-Tunnel zu entfernen. Die sauberen Stellen wurden schließlich mit dem VW-Logo und dekorativen grafischen Elementen gestaltet. Autofahrer konnten so Aktion und Werbung so auf ungewöhnliche Weise erleben. Das Ganze wurde auf Werbeniveau fotografiert.

Auch die Aktion für Nike Deutschland anlässlich des Marathons in München steht für neuartig verknüpfte Aktionen und experimentelle Ansätze in der Werbung. Auf der Strecke des Marathons und an besonderen öffentlichen Plätzen wie dem Münchener Hauptbahnhof wurden in Absprache mit den Hausbesitzern für die Dauer von zwei Wochen Schatten von Marathon-Läufern auf die Hauswände gesprayt. In jeden Schattenriss wurde das Firmenzeichen integriert. Der Eindruck illegalen Graffitis wurde simuliert, obwohl die Aktion in Absprache mit Polizei und Hausbesitzern verlaufen ist. Oder die Auto-Aktion vom Potsdamer Platz (siehe Foto S. 154). Wieso fiel das Auto vom Himmel? Und für wen? Auch mit dieser Aktion geht es um die Produktion von Aufmerksamkeit im öffentlichen Raum, die Verstörung und Fragen auslöst.

AUSBLICK

Ist es Glück oder Unglück der »Kreativen« sich entscheiden zu müssen, in welchen Verwertungsbereichen und -logiken sie arbeiten, um selbstbestimmt Eigenes zu entwickeln, mit dem sich auch Einkommen und Existenz sichern lässt? Die GRACO-Akteure sind möglicherweise ein Sonderfall, da sie »geschützte«, resp. öffentlich geförderte Räume und Möglichkeiten nur partiell gesucht und gefunden haben. Allerdings hatten sie am Anfang durchaus einen geschützten Raum.

Erik, Malte und Co. haben sich für ein privatwirtschaftlich agierendes Unternehmen entschieden und tragen das Risiko selbst.

Die Interventionen im städtischen Raum, insbesondere ihre Konzepte für urbane Lebensgestaltung sind präsent, manche eher flüchtig. Sie haben in Berlin und an vielen anderen Orten visuelle Spuren hinterlassen. Das gehört nun mal zu ihrem Gestaltungsberuf, den sie durch ihren persönlichen Erfahrungsfundus ausüben können. Dieser Fundus beruht darauf, dass sie sich selbst erfunden haben, und dem Werbemarkt etwas Neues geben können durch »Authentizität«. Ihr Interesse auch an anderen »Interventionen« existiert, soweit sie sich diese als Berliner Unternehmen der Kreativwirtschaft leisten können.

WEBSITES UND QUELLEN

www.graco-berlin.de | www.gracoundspinner.de | www.create-berlin.de

Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen; Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten; Senatsverwaltung für Stadtentwicklung (Hsg.).

»Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklung und Potentiale« Berlin. Dezember 2008 |

STADTart; Kunzmann K. R., Culture Concepts: »Kreativräume in der Stadt – Integration von Kunst, Kultur und Co. in der Berliner Stadtentwicklungsplanung«. Studie im Auftrag der Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin/Dortmund. 2007

KULTUR UND ENTWICKLUNG. VON DER KRAFT KULTURELLEN HANDELNS, IHRER RELATIVITÄT UND DEN HERAUSFORDERUNGEN FÜR KULTURPOLITIK

FAZIT DER HERAUSGEBERIN

1 (BEKENNTNISSE)

Dieses Buch begann mit einer kleinen Andeutung der immensen Bedeutungszuschreibungen, die Kultur in unserem Land erfährt. Andeutung deshalb, weil man ein Buch allein mit emphatischen Zitaten – Hymnen geradezu – füllen könnte, was Kultur in Deutschland alles so zugeschrieben wird. Die Realität indes sieht anders aus. Die im Moment dieses Schreibens gegenwärtige Forderung des Deutschen Kulturrats, einen »Nothilfefonds Kultur« einzurichten, steht mehr als symbolisch für die Situation der Kultur in Deutschland. Vor allem die Kommunen, als Hauptverantwortliche zugleich die ärmsten im föderalen System, müssen schlechte Alternativen gegeneinander abwägen und kürzen häufig zuerst bei der Kultur. Dass ein Theater im Vergleich zu Kindertagesstätten, Schulen oder Krankenhäusern eher verzichtbar scheint, ist niemandem zu verübeln. Wohl aber, dass diese Alternativen überhaupt so stehen. Nur, an wen richtet man die Klage?

Manche vermuten, dass wir bereits Zeugen des Untergangs von Deutschland als Kulturstaat sind – und das, obwohl hierzulande noch immer mehr staatliches Geld für Kultur ausgegeben wird als in den meisten anderen Ländern der Welt. Während die einen deshalb gern von einem Gesundschumpfen sprechen und so tun, als handele es sich um eine Art Fettabgaugung, beklagen andere die Verluste als Verletzung des Corpus, der bereits erwähnten Substanz. Die Hymnen sind deshalb als Beschwörungsformel zu verstehen, als Versuch, sie vor den immer wieder als unvermeidlich dargestellten Verlusten zu schützen. Otto Schily, um noch einmal ein Beispiel zu bringen, verkündete 2004, damals Innenminister, gar, wer Musikschulen schließt, gefährde die innere Sicherheit¹.

Der Vorstoß war nicht unbedeutend, denn er kämpfte nicht aus Eigeninteressen für die Kultur, sondern entwarf ein »umfassendes und andere Ressorts einbeziehendes Modell von Innenpolitik«, in dem Kultur und Bildung die zentrale Rolle für Inklusion und Teilhabe spielten. Leider blieb er ungehört wie so manch andere Forderung, Kultur nicht zu schwächen, sondern zu stärken – gerade in Zeiten von Abschwung und Krise.

2 (VON KULTUR UND ENTWICKLUNG. ODER: WIE VIEL KRISE BRAUCHT ES, UM SICH AUF DIE KRÄFTE DER KULTUR ZU BESINNEN?)

Im Sommer 2009 berichtete der SPIEGEL² über ein Projekt der deutschen Initiative *Peace counts* an der Elfenbeinküste, in der Journalisten und Friedensforscher mit einer Bühnenshow durch die Städte und Dörfer des kriegesgebeutelten, oft von Unsicherheit, Leid und Feindlichkeit unter den Volksgruppen geprägten Land tourten, um ihnen in einer Mischung aus geplanter und spontaner Inszenierung Geschichten über »Friedensmacher« aus dem eigenen Land zu erzählen und zum Nachmachen anzuregen. Der Ansatz ist pädagogisch, die Initiative richtet sich vor allem an die Unterinformierten, oft Analphabeten. Grundlage aber ist eine der ältesten tradierten Kulturtechniken des Kontinents: das Erzählen, von dem schon Tania Blixen in ihren Erinnerungen an Afrika berichtete, wie groß die Macht der Worte und der mit ihnen absichtsvoll erzeugten Bilder ist.

Der Grund, an dieser Stelle von dieser Initiative zu berichten, liegt nicht nur im Projekt, das auch für kulturelle Interventionen und deren weit reichende gesellschaftliche Relevanz stehen könnte, sondern vor allem in der Strategie, Themen in der Öffentlichkeit zu platzieren und in politische Sphären zu heben. *Peace counts* ist eine typische NGO, in diesem Falle eine von Journalisten, Reportern und Fotografen, die sich zum Ziel gesetzt haben, »die Arbeit und Methoden erfolgreicher Friedensmacher in aller Welt in den Mittelpunkt«³ zu stellen. Sie schreiben also nicht nur über Menschen, Projekte, Ideen, die ihrer Meinung nach beachtenswert sind, sondern sie sorgen dafür, dass sie an der richtigen Stelle und zum richtigen Zeitpunkt in die Öffentlichkeit gelangen. Darüber hinaus initiieren sie so genannte *Peace-counts*-Tours, über die »das weltweit gesammelte Wissen über Friedenslösungen zur Verfügung gestellt«, an Multiplikatoren weitergegeben und damit ständig erweitert und lebendig gehalten wird. Obwohl ein Teil der Motivation Selbstzweck sein dürfte, ist die Initiative ein Paradebeispiel dafür, wie man öffentliche Aufmerksamkeit generieren und den gesellschaftlichen Stellenwert von Themen beeinflussen kann, obwohl die Inhalte gerade noch alles andere als von allgemeinem Interesse waren.

Auch in anderer Hinsicht ist ein Blick in die Entwicklungspolitik lohnend. Große Aufmerksamkeit erregten etwa die Theatergruppen, die direkt nach dem Sturz der Taliban in Kabul vom Goetheinstitut initiiert und finanziert wurden und seitdem zu den wichtigsten Lernorten für Demokratie und Selbstverständigung, für Gleichberechtigung und Konfliktaustragung gehören – und es gibt jede Menge weitere Beispiele, wie Kunst und Kultur in der Friedens- und in anderen Arten der Entwicklungsarbeit erfolgreich eingesetzt werden. Im Koalitionsvertrag von CDU, CSU und FDP ist sogar verankert, dass auswärtige Kulturpolitik »noch stärker als Beitrag zu Krisenprävention, Menschenrechtsschutz und Freiheitsförderung«⁴ gesehen wird. Kann man sich gleiches für Kulturpolitik in Deutschland vorstellen?

Nun ist Deutschland bekanntlich kein Entwicklungsland, und die Krisen der Schwellenländer sind mit den westeuropäischen Problemlagen nicht zu vergleichen. Aber es ist ja nicht so, dass Deutschland keine Krise zu beklagen hätte. Projekte wie Simon Rattles »Rhythm is it« etwa konnten so beflügelnd, so visionär wirken, weil sie es schafften, jungen Menschen nicht weniger als ein Stück »Leben« beizubringen, wie ein Rezensent einst meinte, oder, wie der Untertitel des Projektes hieß, es auf eine Weise zu ändern, wie es angesichts der Lebenssituation vieler Teilnehmer nicht ohne Wunder möglich schien: »You can change your life in a dance class!«. Nicht nur in Rattles Projekt ging es unterhalb der verkürzten Marketingsprache um soziale Kompetenz, um die Fähigkeit zu konstruktiver, also nicht tätlicher Auseinandersetzung, die Entwicklung von Ehrgeiz und die Schaffung von Räumen, diesen schöpferisch umzusetzen – Werte und Prozesse also, die im normalen familiären Umfeld nachweislich immer häufiger unzureichend entwickelt und gefördert werden, so dass nicht In-, sondern Exklusion gerade jener zu beobachten ist, die die Gesellschaft eigentlich qua Generationenabfolge sozial reproduzieren und mit eigenen Entwürfen erneuern sollten.

Dies ist nur eine Wirkungsweise von kulturellem Handeln – aber eine zentrale. Sie soll etwas später noch einmal eingehender beschrieben werden. Die in dieser Publikation versammelten Beiträge verfolgen unterschiedliche Aspekte gesellschaftlicher Problemlagen. Sie reichen von der Notwendigkeit und der Chance, für Städte und Regionen über Kunst und Kultur als verbindendem, als verbindlichem Element neue Leitbilder zu generieren, die mehr sind als fescche Sprüche aus Marketingagenturen, über Museen, Film- und Theaterprojekte, die sich in Strukturen von Erinnerungskultur und Zukunftsentwürfen einmischen und einen Raum für aktive Beteiligung an den hegemonialen und streng hierarchisch beherrschten Aushandlungsprozessen schaffen, bis zu unterschiedlichsten Projekten von Künstlern, die konkrete, lokal bedeutsame Themen aufgreifen, um sie mit der und für die dort lebende Bevölkerung so bearbeiten,

dass sie nicht nur sichtbar, sondern auch verhandelbar werden. Absichtlich wurde dabei die gedankliche Klammer der Intervention gewählt – ein Kunstgriff, der nicht zuletzt ermöglichen soll, über die gesellschaftliche Wirkkraft von Kunst und Kultur zu sprechen, ohne in die Falle des ideologischen Diskurses um Freiheit und Indienstienstnahme zu geraten. Dass dieser geführt werden muss, ist jedoch unbestritten, gerade weil Deutschland im Vergleich mit allen anderen Staaten berechnigte Vorbehalte gegenüber allen Konzepten staatlicher – oder anderer – Vereinnahmung hat. Aber wie ist diese Debatte zu führen? Und was gewinnen wir, wenn wir uns hineinbegeben?

3 (DIE MÖGLICHEN EFFEKTE KULTURELLEN HANDELNS)

Im April 2009 widmete die ZEIT ihren Wissensteil dem Thema »Gemeinschaft als Therapie«⁵ und beschrieb die »heilsame Kraft der sozialen Beziehungen«. Dafür zitierte der Autor eine US-amerikanische Studie, die erst kürzlich nachgewiesen hatte, dass Zugehörigkeit zu Gemeinschaften nicht nur Wohlbefinden steigert, sondern das Fehlen sozialer Beziehungen ein ebenso hohes Gesundheitsrisiko darstelle »wie Zigarettenkonsum, hoher Blutdruck, Übergewicht und Bewegungsmangel«.

Dies sind keine neuen Nachrichten, aber bekanntlich braucht es immer wieder neue Belege für eigentlich geläufige Einsichten wie im konkreten Falle die, dass Gemeinschaft den ihr verhafteten Individuen Identität und Stabilität, also Antworten auf die fundamentalen Fragen des Menschseins: Wer bin ich? Bin ich Teil eines größeren Zusammenhangs? Und: Bin ich erwünscht, respektive: Darf ich so sein, wie ich bin – und damit ein Gefühl von Sicherheit, Geborgenheit, Zugehörigkeit ermöglicht. Dabei ist es offensichtlich relativ egal, ob diese Gemeinschaft eine Partnerschaft, die eigene Familie oder ein Verein ist, wenn die Bindungen nur eng und verlässlich sind. Weitert man den Blick zum größeren Zusammenhang, kann Gemeinschaft synonym gesetzt werden mit sozialer Einbindung (*social inclusion*), die nicht weniger als die Befriedigung eines menschlichen Grundbedürfnisses darstellt, ganz gleich, ob man über Kinder, Erwachsene oder Senioren, über Arbeitslose oder Manager, Analphabeten oder Hochschulabsolventen, Globetrotter oder Gefängnisinsassen redet. Sie zu verweigern, kommt im Extremfall Folter gleich, sie nicht zu wollen, spricht von schwerwiegenden Persönlichkeitsstörungen. Kunst und Kultur ermöglichen nicht nur Gemeinschaft, sie gehören neben Sportvereinen auch zu den am häufigsten praktizierten, außerhalb der Familie natürlich. Aber gerade weil die familiären Bindungen in westlichen Gesellschaften immer häufiger zerfallen und an Bedeutung verlieren, und weil Ordnungs- und Orientierungsmuster in einer technisierten, globalisierten Welt schneller verfallen als sie sich

neu ausbilden können, wächst der Wert von Alternativen, in denen verbindliche Muster von Identität durch Einbindung in größere Zusammenhänge und Anbindung an Möglichkeiten, diese im Heute zu praktizieren, ermöglicht werden. Man könnte sagen, dass jede Art von Zugehörigkeit zu einem Heimat-, Schützen-, Sport-, Tanzverein solche Einbindung gestattet, denn alle funktionieren über gemeinsame Interessen, Werte, Praktiken, diese auszudrücken und zu pflegen, und geben dem individuellen Mitglied Bedeutung als Teil dieser Gemeinschaft.

Dies ist die individuelle Dimension des Zusammenhangs von Kultur und Entwicklung, die natürlich gesellschaftlich bedeutend, an sich aber unspezifisch ist und ebenso gut für Sport oder andere Freizeitbereiche gilt. Spezifischer ist hingegen die Dimension von Teilhabe oder Partizipation, die keineswegs nur von Kultur ermöglicht, hier aber besonders gefördert wird. Die Dimension ist groß, denn Teilhabe meint nicht weniger als die Einbindung von Individuen in Entscheidungs- und Willenbildungsprozesse, die Voraussetzung für ein demokratisches Gemeinwesen also. Der Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas koppelte das Wesen der Demokratie an politische Partizipation, die sich realisiere, indem »der mündige Bürger« durch die »richtige Delegation seines Willens und durch wirksame Kontrolle« seiner Ausführung die Einrichtung seines gesellschaftlichen Lebens selbst in die Hand nehme. Auf diese Weise sei die Demokratie jene Gesellschaftsform, die »die Freiheit der Menschen steigern und am Ende vielleicht ganz herstellen« könne⁶.

Ganz ohne diesen großen Anspruch stellt sich Teilhabe zunächst als das Gegenteil des passiven Konsumierens dar. Das wichtigste Moment an Teilhabe ist der Prozess der Aneignung, in dem kulturelles Handeln Teil der eigenen Erfahrung wird und nicht nur einfach Rezeption bleibt. Es hat Engagement, Gestaltungswillen zur Voraussetzung, fördert Empathie und rekurriert auf den mündigen, den selbst bestimmten und aktiven Bürger, der willens und fähig ist, Gesellschaft in einer öffentlichen, einer gemeinschaftlichen und also gemeinwohlorientierten Dimension mitzugestalten. Dies erschöpfte sich schon zu Zeiten des erwähnten Habermasschen Aufsatzes nicht in der Teilnahme an Wahlen, sondern in individuellen Formen, Gesellschaft zu gestalten. Aber so oder so – demokratischer Gestaltungswille setzt den Verantwortung übernehmenden Bürger voraus, und genau an dem mangelt es zunehmend, wenn man auf den Rückgang an Wahlbeteiligungen, an Engagement in Parteien, politischen Bewegungen, Vereinen und Interessensgruppen und wachsende Gleichgültigkeit gegenüber öffentlichen Aushandlungsprozessen überhaupt blickt, ganz zu schweigen von gewaltbereiten Jugendkulturen, ausländerfeindlichen Erwachsenenmilieus, gleichgültigen Halbwüchsigen etc. Die Aufsätze in diesem Buch berichten davon, was kulturelles Handeln dem entgegen-

zusetzen hat. Wichtig für die Debatte ist dabei, dass alle Autoren konkrete künstlerische und kulturelle Ansätze und Zugänge beschreiben, die im Effekt sozial wirken – eine wichtige Unterscheidung zu sozialarbeiterischem Handeln, das gern aber eben fälschlich zum Vergleich herangezogen wird, weil es von der entgegengesetzten Position motiviert ist. Während Sozialarbeit aus dem Defizit heraus agiert, liegt eines der wichtigsten Potenziale von kulturellem Handeln darin, an positiven Möglichkeiten anzuknüpfen. Im Effekt befördern Kunst und Kultur Kommunikation, Selbst- und Fremderfahrung, Wahrnehmung, Ausdrucksvermögen, auch Teilhabe an Prozessen, die sonst hegemonial von den intellektuellen oder politischen Eliten geführt werden. Gelingt die gesellschaftliche Teilhabe, wird über kulturelles Handeln gesellschaftliches Klima geprägt und verändert. Kunst und Kultur sind klassische Beispiele für den ebenfalls nur englisch zu gebrauchenden Begriff des *Empowerments*, bei dem es um Strategien und Maßnahmen geht, die das Maß an Selbstbestimmung und Autonomie erhöhen und Menschen in die Lage versetzen, ihre Interessen wieder selbst zu vertreten, die Gestaltungsspielräume und Ressourcen wahrzunehmen und zu nutzen – ein Handlungskonzept, das nicht nur in der entwicklungspolitischen, sondern auch in der psychosozialen Arbeit zu einer Leitidee zeitgenössischer Praxis avanciert ist. Der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung entsprungen, meint es die Befreiung aus Abhängigkeit und Bevormundung, die Stärkung von Eigenmacht und Autonomie, das Freisetzen von individuellen Fähigkeiten und Ressourcen, also so etwas wie Interesse am eigenen Selbst als soziales und moralisches Wesen – ein Handlungsanleitung zur Herstellung eines mündigen Bürgers, könnte man meinen, und gerät dabei natürlich ins Stocken.

4 (... UND DEREN BERECHENBARKEIT. ODER: DER MÜNDIGE BÜRGER AUF BESTELLUNG?)

Theoretisch wäre es demnach ganz einfach: Die Rede von den Werten der Kultur ist eine Rede über die Grundlagen der Gesellschaft, an denen jedem gelegen sein müsste, der demokratisches Gemeinwesen schaffen oder bewahren will, denn nur mit dem mündigen Bürger lässt sich Demokratie als selbstbestimmter Prozess organisieren, zumal in Krisenzeiten. Warum also ist Kulturpolitik nicht längst ein hartes Politikfeld?

Zum einen, weil Politik anders funktioniert und nicht genuin politische Werte wie Teilhabe in den Mittelpunkt stellt, sondern ressortgebundene Ziele wie Wirtschafts- oder Arbeitsmarktförderung, in denen der mündige Bürger bestenfalls Voraussetzung, nicht aber Ziel ist. Zum anderen, weil die Kraft kulturellen Handelns eben nicht ohne Verluste in Politik einzuspannen ist – ohne dabei bei einer Art sozialistischem Realismus oder zumindest Erzieher-Lyrik landen, die am Ende nur die Erzieher, nicht

aber die Beteiligten interessiert. In vielen Texten lässt sich deshalb der Spagat nachvollziehen, der dem Thema innewohnt: Auch kulturelle Interventionen funktionieren nur, wenn sie der Freiheit und damit dem ergebnisoffenen Prozess verpflichtet bleiben, der sich durch einen künstlerischen oder kulturellen Impuls ergibt. Dabei gibt es weder Erfolgsgarantien, noch einfache Kausalzusammenhänge. Alle Autoren berichten von konkreten Impulsen, deren Wirkung von vielen Parametern und einem komplexen Ursache-Wirkungs-System abhängt, in denen es gerade nicht um Berechenbarkeiten, sondern um Prozesse geht, innerhalb der Lösungsansätze entstehen, die wandelbar sind und zeitweilig gelten. Wenn sie gelingen, ist vielen geholfen – aber in harten Zahlen evaluierbar und damit politiktauglich ist das ganze oft noch nicht einmal dann. Denn wie misst man das Klima in einem Dorf, in dem über ein Kunstprojekt Kommunikation und Interessenaushandlung für das Gemeinwesen stimuliert wird? An der Anzahl der Neonazis? An denen, die weggehen, weil sie begriffen haben, dass die Welt größer ist als das eigene Dorf? Jenen, die bleiben, weil sie ihre Wurzeln als etwas Wertvolles entdecken? Und was passiert eigentlich mit denen, die über ein Kulturprojekt Interesse an wirklicher Teilhabe haben – aber, zurück im »echten« Leben, gar keine Chance dazu erhalten? Dazu später noch einmal.

Vor allem führen die Beispiele zu der fundamentalen Einsicht, dass gesellschaftliche Wirkung möglich, die konkrete Ausformung aber über weite Strecken unbestimmt ist – was alle politischen Erwartungshaltungen von vornherein in die Schranken weist. Die meisten Projekte, die in diesem Buch zu lesen sind, beschreiben nicht nur kulturelles Handeln, sondern auch die konkreten Interventionen als offenen Prozess, bei dem nicht sicher ist, ob, wie und mit welchem Ergebnis er endet. Vor allem aber wird eine Bedingung sichtbar, die diesen Prozess in Gang setzt und ermöglicht – ganz gleich, ob man dabei von der millionenschweren Ruhr 2010, vom ungleich ärmeren Neukölln, von Künstlerprojekten mit Prostituierten, von Geschichtsprojekten mit Migranten oder Theaterprojekten mit dokumentarischem Ansatz spricht: das Agieren auf Augenhöhe und zwar unter allen Beteiligten nach allen Seiten, also zwischen Künstlern und Laien, Erwachsenen und Jugendlichen, Kulturmanagern (oder wie nennt man die Verantwortlichen von Kulturhauptstadtbewerbungen?) und Künstlern – und vice versa.

Ein dritter Aspekt ist aus den Beispielen zu lesen: Nicht nur Offenheit, auch Abseitigkeit ist Voraussetzung für erfolgreiche kulturelle Interventionen. Gemeint ist, dass die Kraft kulturellen Handelns nicht aus Mainstream und Bekanntem, sondern aus neuen, individuellen, oft anarchischen Zugängen und Umsetzungen entsteht, aus ernst gemeinten aber offenen Angeboten, die Impulse und Bedürfnisse aufnehmen können und nicht vorgeben, wie am Ende alle fröhlich lächelnd zum Gutbürger geworden sind oder das

tun, was man von ihnen erwartet hat. Wenn dies gelingt, können Kunst und Kultur tatsächlich Katalysatoren für gesellschaftliche Entwicklungen und Innovationen werden. Wie politikkompatibel aber sind solche Konzepte?

5 (WIE NÜTZLICH IST EIN NÜTZLICHKEITSDISKURS FÜR DIE KUNST? UND WEM IST DAMIT GEDIENT?)

Bis auf die Geschichte des Scheiterns in Görlitz sind alle im Buch versammelten Beiträge Berichte des Erfolgs von kulturellem Handeln und seinen Bedingungen. Das war absichtsvoll so gewählt, schließlich geht es um das Aufzeigen von Potenzialen und deren Etablierung in einem Diskurs, in dem es um den Zusammenhang von Kultur und gesellschaftlicher Entwicklung geht. Damit stehen sie allerdings nur sehr eingeschränkt als Beispiel für die Kulturlandschaft Deutschlands.

Um die Schwierigkeiten, die sich mit der Etablierung in der Realpolitik ergeben, nicht nur nebulös, sondern konkret zu beschreiben, hier ein Beispiel eines politisch verursachten Scheiterns kultureller Intervention:

Das Lindenau-Museum Altenburg ist einer der so genannten kulturellen Leuchttürme im Osten der Republik. Es verfügt über eine international renommierte Kunstsammlung, deren Leuchtkraft maßgeblich von 180 Tafeln früher italienischer Malerei, aber auch von herausragenden Beständen antiker Keramiken und zeitgenössischer Malerei bestimmt wird. Sammlung und Museum waren einst im Besitz von Bernhard von Lindenau, ein Politiker von hohen Würden und Astronom mit guter Reputation, dessen Besitz und Kunstverstand beispielhaft für die Bewohner Altenburgs im 19. Jahrhundert steht, als die Stadt wirtschaftlich und kulturell prosperierte. Schon damals hatte Altenburg eine große Vergangenheit. Als einstige Residenzstadt besaß (und besitzt noch heute) eine der schönsten Altstädte Deutschlands, die Spielkarten, die hier seit vielen Jahrhunderten hergestellt wurden (und werden), sorgten weithin für internationale Bekanntheit. Von heute aus gesehen kann man sagen, dass die bürgerlichen Gelehrten wie Lindenau und seine Zeitgenossen (Brockhaus oder der Verleger Pierer) dies komplettierten, indem sie nicht nur mit ihren erfolgreichen wirtschaftlichen Unternehmungen, sondern auch mit ihren Salons und Zirkeln für ein großes städtisches Selbstbewusstsein und weitere architektonische und künstlerische Hinterlassenschaften sorgten, die zusammengenommen eine »kulturelle Substanz« erzeugten, wie sie großen Zentren in Europa gleichkommt. Obwohl weder im Zweiten Weltkrieg, noch in der DDR zerstört, findet sich die Stadt seit der Wiedervereinigung Deutschlands in einem rasanten Prozess des Bedeutungsverlustes. Die periphere Lage, fehlende Wirtschaftskraft, mit ihr

einhergehende Arbeits- und damit Perspektivlosigkeit für Jugendliche und überhaupt einen Großteil der Bevölkerung können auch nicht durch das kulturelle Erbe wettgemacht werden. Im Gegenteil, die »Größe und überregionale Bedeutung des kulturellen Erbes gerät in ein zunehmendes Missverhältnis zu den wirtschaftlichen Möglichkeiten«⁷ der Stadt. Der Bevölkerungsverlust in Altenburg seit 1990 liegt bei 25 Prozent, in der Nähe von Leipzig und Chemnitz gelegen, scheint das Schicksal als verlorene Provinz und bedeutungslose Peripherie besiegelt. Was aber ist dann die Rolle eines solchen kulturellen Reichtums? Die Zeiten möglichst unbeschädigt zu überdauern? Vor sich hinzuleuchten, um der sonst tristen Gegenwart abseitiger Regionen etwas Glanz zu verleihen? Das Museum stellte sich dieser Frage und erhob die Frage nach Peripherie und Zentrum in einem vereinigten Europa. Die Ausstellung »Altenburg – Provinz in Europa« verscrieb sich dem Anspruch, am Beispiel Altenburgs Antworten auf europäische Fragen zu finden (Welche Rolle kann ein Ort wie Altenburg in einem »Europa der Provinzen spielen? Kann man sich von den vermeintlichen Beschleunigungszwängen der Globalisierung abkoppeln – und wenn ja, zu welchem Preis? Mit welchen Strategien lässt sich die lange vernachlässigte und inzwischen schmerzhaft perforierte Innenstadt erhalten und neu definieren? ...) um damit letztlich der Frage näher zu kommen, welche Zukunft welche Vergangenheit hat und wie viel Kraft für Veränderung im eigenen Sein zu entdecken ist, wenn man sich endlich darauf einlässt, Errettung nicht von außen zu erwarten (»Besser mit eigenen Stärken als mit importierten leben«). Das Projekt bestand aus einer Ausstellung, einem Buch, einer Schülerwerkstatt und einem Beiprogramm, beteiligt waren internationale und regionale Künstler, die sich auf Altenburg eingelassen hatten und nun mit einem eigenen Ansatz, einer eigenen Geschichte zu den aufgeworfenen Fragen Stellung bezogen – allesamt zugleich poetisch und durch den Gegenwartsbezug politisch, vor allem aber darum bemüht, etwas Substantielles zu einem Diskurs beizutragen, den anzustoßen diese Ausstellung unternahm. Ohne die Einzelpositionen im Detail beschreiben zu können, ist die Ausstellung getrost als eine der mutigsten zeitgenössischen Ansätze für kulturelle Interventionen zu benennen – sie suchte und fand lokale Verankerung und Anschluss an hiesige Diskurse, vermittelte das vielleicht nicht gleich Einsichtige, machte Spaß, forderte heraus. Und sie scheiterte auf geradezu groteske Weise, und zwar von Anfang an: Der Oberbürgermeister gab die Stimmung vor, indem er noch vor Eröffnung verlauten ließ, dass man eine solche Ausstellung nicht brauche. Besonders ins Auge gestochen war ihm eine als Buch herausgegebene Fotodokumentation von Ulrich Wüst, der Altenburg 2007 porträtiert und dabei auch jene Seiten der Stadt gezeigt hatte, die nicht ins offizielle Stadtbild passten, aber die Realität der Randlage leise und damit besser ins Bild setzten als jede dramatische Beschreibung.

Man fühlte sich angegriffen. Ein Kreistagsbeschluss verfügte, dass die Ausstellung entgegen den Plänen der Kuratoren 4 Euro Eintritt kosten sollte – in Städten wie Altenburg mit 25 Prozent Arbeitslosigkeit eine echte Hemmschwelle. Eine Installation des tschechischen Konzeptkünstlers Ivan Kafkas im Außenbereich des Museums wurde als illegal bezeichnet und mit dem Vorwurf bedacht, den Tatbestand der Sachbeschädigung zu erfüllen. Sie sollte wenig später zwei Mal bei Nacht und Nebel mutwillig zerstört werden, was endlich die überregionalen Medien auf den Plan rief, aber das eigentliche Thema völlig in den Hintergrund treten ließ, weil man (sehr wahrscheinlich zu unrecht) rechtsradikale Täter vermutete und so einen Anlass hatte, endlich mal wieder über die Exzesse in »Dunkeldeutschland« zu schreiben. Altenburg, und insofern bestätigte sich die Befürchtung der Kommunalpolitiker, wurde ein weiteres Mal marginalisiert, die aufgeworfenen Fragen bewegten zwar die trotzdem und vor allem an eintrittsfreien Donnerstag Abenden kommenden Besucher aus der Stadt, verblieb damit aber weit hinter dem zurück, was an Möglichkeiten und Prozessen in der Ausstellung angelegt und beabsichtigt war.

Was ist daraus zu lernen? Vor allem, dass die Erwartungshaltungen an die Rolle von Kunst und Kultur sehr unterschiedlich sind – auch wenn, und das ist mit Ausrufezeichen zu versehen, in vielen Fällen die gleichen Vorzeichen oder gar Vokabeln davor stehen. Denn es wäre zu kurz gesprungen, den Kulturverantwortlichen Altenburgs kein Interesse an Kultur zu unterstellen oder gar, dass sie nicht verstanden hätten, was man mit ihr bewirken könne. Aber sie wollten anderes: Aufwertung, Glanz, Ermutigung, nicht Subversion, kritisches Hinterfragen, das Aufzeigen der Wunden und Fehlstellen. Dies führt zu einem Grundproblem des Themas, das wahrscheinlich schon so oft anklang, dass es nicht mehr gesagt werden müsste. Trotzdem, es ist ein banal klingendes Fazit mit weit reichender Bedeutung: Kultur kann sehr wohl viel und wahrscheinlich mehr als andere Politikbereiche, die unhinterfragt ausfinanziert und in ihrer Bedeutung nie hinterfragt werden – aber nicht immer. Und es ist keineswegs selbstverständlich, dass alle, die diesem Grundsatz zustimmen, das Gleiche meinen oder erwarten. Nützlichkeitsdenken ist im Bereich der Kultur deshalb nicht nur unangemessen, sondern es führt zu nichts als Frustration und Enttäuschung. Kann man Politikern oder anderen, die Kultur fördern, abverlangen, sich trotzdem darauf einzulassen und sie nicht nur zu erhalten, sondern sie gar als gesellschaftsgestaltende Kraft einzulassen? Man kann. Und man muss. Aber es wäre eitel, es darauf hinaus laufen zu lassen.

Viel wichtiger ist zunächst einmal die Frage, warum es nicht gelingen will, den Diskurs um die Bedeutung von Kultur für unsere Gesellschaft so zu etablieren, dass nicht nur die immer Gleichen sprechen bzw. zuhören. Viel ist dabei von anderen zu lernen, etwa

von den europäischen Nachbarländern oder Initiativen wie der eingangs zitierten. Mehr als je zuvor kommt es darauf an, einen Aufbruch zu wagen, andere Fragen zu stellen und bessere Antworten zu finden.

Folgende **THESEN** seien deshalb ans Ende dieses Buches gestellt. Sie sind dazu gedacht, den kulturpolitischen Diskurs zu beleben und konkrete Handlungsansätze zu befördern:

1. Wenn fest steht, dass der Mehrwert von Kunst und Kultur in unserer Gesellschaft in der nachhaltigen Veränderung des gesellschaftlichen Klimas, in Inklusion und Teilhabe, in der Beförderung demokratischer Räume und der Stärkung von Engagement und Empathie besteht, die ihrerseits nicht Selbstzweck sind, sondern konkrete, lokal und regional verankerte wirtschaftliche, städtebauliche, soziale, manchmal auch »nur« individuelle Entwicklungsansätze ermöglichen, dann sind Kunst und Kultur vor allem und zuerst in Regionen wichtig, in denen nicht Prosperität, sondern Krise vorherrschend ist. Die Konsequenz: Nicht Abbau, sondern Stärkung der Kultur gerade dort, wo die Notlagen am größten sind. Dass das den konkreten Möglichkeiten der föderal Zuständigen entgegensteht, kann keine Begründung dafür sein, den Diskurs nicht zu forcieren und die Belege besser, genauer, fundierter ins Feld zu führen. Kulturpolitik darf nicht länger Verteidigungspolitik sein, sondern muss Offensivpolitik werden. Die kommunikativen Räume dafür zu erobern, gehört zu den zentralen kulturpolitischen Aufgaben der Zukunft.

2. Dazu braucht es weder Hymnen noch die Unterwerfung unter das Nützlichkeitsdiktat. Will man die Werte der Kultur stärken und Bewusstsein für die Kraft kulturellen Handelns schaffen, kann es nicht, wie im gegenwärtigen Diskurs oft aber eben oft auch hilflos praktiziert, um möglichst präzise Evaluierungen gehen, in denen es um klar benennbare Größen von Input und Outcome geht. Die Gefahr, dabei kulturelles Handeln zur Dienstleitung zu degradieren, ist hoch, erst recht, die Versuchung zu schüren, dass man mit einmal erfolgreichen Konzepten in einem Copy-and-paste-Verfahren immer überall das Gleiche erreichen könne. Trotzdem wird es darum gehen müssen, der Frage, was der Staat als Gegenleistung für öffentliches Geld erwarten darf, mit mehr als vagen Antworten zu begegnen. Diesen Prozess aktiv und anders als bisher zu führen, ist eine der schwierigsten Herausforderungen. Viel ist zu gewinnen, denn im Umkehrschluss profitieren die Kulturlandschaften Deutschlands. Begreift und etabliert man sie als zivilgesellschaftliche Motoren der Gesellschaft, dürfte ihr Status weit weniger gefährdet

sein als bisher. Gerade weil die Kulturlandschaften Deutschlands bedroht sind, braucht es die Einsicht, dass es nicht um den Erhalt des Status Quo gehen kann, sondern um neue Ideen davon, was Kunst und Kultur in der Gesellschaft sein wollen und welche konkreten Möglichkeiten kulturellem Handeln innewohnen.

3. Kultur in Deutschland braucht deshalb eine breite gesellschaftliche Debatte. Vorauszusetzen, dass alle von ihrer Relevanz wissen, bringt genauso wenig wie anzunehmen, dass es sich dabei um Tatsachen handelt. Die Wirkungen von Kultur sind keine absoluten, sondern schwankende Größen, die zu beschreiben und in politischen Kategorien sichtbar zu machen, Aufgabe der Akteure aus Kunst und Kultur selbst sein muss, denn nur sie wissen um Versuchung und Gefahr des Themas. Wie man das am besten macht, ist eine der Fragen, die erst noch zu beantworten sind. Modelle finden sich in zum Beispiel in Großbritanniens *round tables* für Kultur und Monitorings, in denen es um kulturelle Projekte und ihre Effekte, auch um das gegenseitige Lernen von Erfolgen und Fehlschlägen, um Strategienbildungen für kulturelles Handeln und die Interaktion mit der Geld gebenden Politik geht. Zur Agenda gehört dabei die Verständigung über alternative Techniken der Sichtbarmachung von Wirkung. Initiativen wie *Peace- und Culture counts* können dabei beispielgebend sein, aber es wird auch darum gehen müssen, wie die, deren wenig Geld es zu verteilen gilt, bessere Grundlagen für ihre Entscheidungen bekommen.

4. Bei allen Potenzialen, die in diesem Buch exemplarisch beschrieben werden, darf man jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kultur eines nicht kann: Die Konflikte dieser Welt lösen. Dorothea Kolland resümiert in ihrem Text: »Die großen sozialen und gesellschaftlichen Probleme unseres Gemeinwesens, des Landes, ja der Welt sind mit Kunst und Kultur nicht zu verändern. Weder das Problem der Massenarbeitslosigkeit noch das Problem der Segregation, das heißt, der Kluft zwischen arm und reich, die weltweit immer größer wird, ist durch Kulturarbeit, Schärfung der ästhetischen Wahrnehmung oder künstlerische Aktivitäten abzubauen.« Man kann weiter fragen, wofür man Jugendliche aus Problemquartieren in Selbstbewusstsein und -wahrnehmung stärkt, sie zu Engagement und Teilhabe auffordert, wenn sie wegen nicht so schnell wett zu machender Noten, dem »falschen« Elternhaus, mangelnder Sprachkenntnisse oder anderer Defizite doch keine Lehrstelle finden, geschweige denn bezahlte Arbeit - und das gilt nicht nur für Jugendliche, sondern auch für alle anderen Altersgruppen. Mindestens ebenso wichtig wie der Nachweis, dass kulturelles Handeln gesellschaftliche Wirkung zeitigt, ist deshalb die Frage nach der Verantwortung, die aus kulturellem



Handeln erwächst: Nicht nur Simon Rattles Projekt geriet in die Kritik, weil die Kinder zwar »aufgeweckt« wurden, ihre individuellen Potenziale aktiviert, ihr Willen zur Gestaltung aufgerufen wurde – sie danach aber umso gnadenloser in die Wirklichkeit ihrer tatsächlichen, ihrer alltäglichen Existenz zurückfielen und sich nun weder hier noch dort beheimatet fühlen. Wirkungsmessung muss also auch die Frage stellen: Partizipation woran? Und wenn Kultur die Konflikte nicht lösen kann: Wer dann?

Kristina Volke

1 Pressemitteilung des SPD-Landesverbandes Hamburg vom 29. Jan. 2004, Internetquelle www.presseportal.de/pm/4959/522318/spd_landesverband_hamburg | **2** Spiegel vom 24. August 2009, S.97: Fiona Ehlers: Die Macht der Worte. Global Village: Wie Deutsche und Afrikaner in der Elfenbeinküste mit Reportagen vom Frieden erzählen | **3** Internetquelle: www.aja-online.org/de/peace-counts/ueber-peace-counts | Wachstum. Bildung. Zusammenhalt. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und FDP, S.17. Legislaturperiode S. 127 | **5** Harro Albrecht: Gemeinschaft als Therapie. Nicht nur Schnupfen ist ansteckend, sondern auch das Wohlbefinden. ZEIT Nr. 17 vom 16.4.2009, S.31 ff | **6** Jürgen Habermas: Kultur und Kritik, Verstreute Aufsätze, Frankfurt/Main 1973 | **7** Buch zum gleichnamigen Ausstellungsprojekt »Altenburg: Provinz in Europa«, Vorwort der Herausgeber Jutta Penndorf, Matthias Flügge, Wolfgang Kil, Altenburg 2007, S. 8

FOTONACHWEISE

5, 14, 19, 20 | 32–36 | 39–41: alle Fotos von und © bei Ines Borchart (Legenden S. 38)

10: »Tankstelle« im Unterallgäu, Foto und ©: Kristina Volke

42: Feuerwerk zur Eröffnung der Ruhr 2010 im Zollverein Essen. Foto: Rupert Oberhaeser | **49:** Essen und die Ruhrregion | beide © Ruhr.2010

59: Görlitz im Jahr der Kulturhauptstadtbewerbung, Foto und © Manuela Lück

69: Inszenierungsfoto aus »Dorf macht Oper« 2008 (Shakespeares »Sommernachtstraum«), Foto und © Carsten Bredhauer, Frankfurt/Main.

78: sturm(c)GarryWilliams. Schneesturm auf der Bühne: Der Schauspieler Christian Banzhaf kämpft gegen Windmaschine und Konfettischnipfel (Uraufführung 2.10.2009, Theater Vorpommern Greifswald) © Garry Williams | **82:** Winter 1978–79, Zeitzeugenfoto vom Freischaufeln der Bahnstrecke durch Arbeiter des Kernkraftwerks und Kampfgruppen der Reichsbahndirektion (Februar 1979). Archivfoto

89: Peter und der Wolf, 2008, Choreografie: Ester Ambrosino, © Tanztheater Erfurt e.V. | **94:** Marcelo Moguelevsy (Buenos Aires/Argentinien) Unterricht Teilnehmer der Winter Edition des Yiddish Summer Weimar 2010 in dirigierter Improvisation. Foto: Katrin Petlusch, © other music e.V. (Weimar)

101: Foto aus dem Projekt »Wer hat die Brezel gemacht?« **106 li:** Humanvital.de | **106 re:** »Auf Speed, auf Koks, auf Arbeit.« | **107 li:** »Kauf Dich frei« | **107 re:** »Ich und die anderen« | **108 li:** »Was ihr sollt« | **108 re:** »Rhythmus der Arbeit« | **109 li:** Postkarte »Humanvital.de« | **109 re:** »Wer hat die Brezel gemacht?« | © immer bei 100.000-EURO-JOB

111: Vitrine des Realschulprojekts in der Geschichtswerkstatt zur Sonderausstellung des Deutschen Historischen Museums »Zuwanderungsland Deutschland«, Foto: Jurek Sehrt © DHM/Fachbereich Museumspädagogik

122: Blick in die Ausstellung »Berufung - Job - Maloche«, Weißenfels 2006, Foto und © Uwe Walter

133: Netzwerk Raumumordnung, Foto von SnapShot Island, © A.Böning und D.Hugk

146–153: Aufnahmen aus dem Projekt »Leitsystem zum Neuen« in Grambow. Erläuterungen an den Bildern. Foto und ©REINIGUNGSGESELLSCHAFT.

154: Guerilla-Aktion am Potsdamer Platz, Foto und Copyright: Graco | **159:** Hausfassade Kieffholzstraße, Berlin-Baumschulenweg, Foto und © Graco

175: Streetart in Berlin Prenzlauer Berg, Foto und ©: Kristina Volke