



Kultur weiter denken

Kulturräume

Kunst und Kultur brauchen Räume: um zu entstehen, um präsentiert zu werden und zu wirken, um erlebt und gelebt werden zu können. Betreten wir also das weite Themenfeld der „Kulturräume“ und betrachten ihre Vielfalt in der Kulturlandschaft.

Schwerpunkt ab Seite 15



Hereinspaziert!

„Räume“ sind für unser gesellschaftliches Zusammenleben essenziell. Ihr Vorhandensein, ihre Gestaltung und Nutzung haben erheblichen Einfluss auf unser tägliches Leben und unsere Interaktionen – so auch im Kulturbetrieb. Ob sich das Publikum willkommen fühlt, hängt maßgeblich von der Beschaffenheit und Offenheit der jeweiligen Kulturräume ab, wodurch wir Kunst und Kultur rezipieren und etwas mitnehmen können. Das gilt für analoge wie für digitale Räume. Gleichzeitig sollten im Diskurs um Neu- und Umbauten von Kultureinrichtungen kritische Stimmen aus der Stadtgesellschaft sehr viel ernster genommen werden: Diese sind ein Zeichen von Interesse und Identifikation mit dem Haus, das es noch stärker zu nutzen gilt. Angesichts der dringend notwendigen Lösungen für die Publikums- und Legitimationskrise braucht es damit verbunden weitere Anreize in Form von sozialer Interaktion und Partizipation, um Menschen aus der Stadtgesellschaft zu ermutigen, Kulturorte neu – oder überhaupt – zu nutzen. Warum nicht also das Vermittlungspotenzial von Kultureinrichtungen stärker ausschöpfen, um außerschulische Lernorte zu schaffen? Weiterhin bieten Kulturräume wichtige Rückzugsmöglichkeiten, etwa um marginalisierten Gruppen das Kulturschaffen und -erlebnis in einem Safe Space zu ermöglichen. Oder aber um überhaupt (wieder zu lernen,) miteinander zu sprechen und dabei auch Meinungen auszuhalten, die nicht der eigenen entsprechen; sei es über die erlebte Kunst selbst oder eine gesellschaftliche Debatte. Nicht zuletzt sind „Kulturräume“ für Kulturarbeiter*innen und Künstler*innen als Arbeitsorte relevant: So sorgt die Raumnot, insbesondere in urbanen Räumen, verstärkt dafür, dass bezahlbare Arbeitsorte immer mehr verschwinden. Gleichzeitig gibt es Leerstände, die nicht genutzt werden. Was wäre also, wenn genau diese Räume Kulturakteur*innen in Form einer Zwischennutzung als Arbeits- und Wirkungsstätten zur Verfügung gestellt werden würden? Darüber hinaus kann das Wirken außerhalb der gewohnten Umgebung für Begegnungen mit neuen Publika sorgen. Dies kann herausfordernd sein, birgt aber auch wichtige Chancen – für die Kulturschaffenden selbst und für den Ort, an dem sie wirken. Diese vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten von Kulturräumen und Antworten auf damit verbundenen Raumfragen beleuchten unsere Autor*innen aus verschiedenen Blickwinkeln. Treten Sie also herein und machen Sie sich selbst ein Bild von den Kulturorten der Zukunft – und wie diese erobert werden können.

Kultur weiter denken

Ihr Dirk Schütz
(Herausgeber)

Ihre Julia Jakob
(Chefredakteurin)

Kaleidoscope

- 02** Editorial
- 04** Rundschau
- 05** CfP: KMN Magazin Nr. 180: „Kulturstatistik“
- 07** Medientipps – von Laura Wikert
- 08** Projekt Selbstermächtigung – Kolumne von Levend Seyhan
- 137** Impressum

Schwerpunkt: Kulturräume

- 15** Bindung und Widerstand – von Gernot Wolfram
- 21** Spiel-Plätze und Frei-Räume, Frei-Plätze und Spiel-Räume – von Alexander von Nell
- 28** Das Museum in den Stadtalltag integrieren – von Alexandra Ullmann
- 35** Räume für eine lebenswerte Stadt – Interview mit Karina Halbauer, Theresa Kroemer und Mandy Rasch
- 47** Bridging Spaces – von Rebecca Heinzler und Amélie Strobel
- 54** Neuer Sinn für leere Räume – Interview mit Eva Großblotekamp
- 64** Berlin als Creative City – von Rosa Toplak
- 70** Raus in die Stadt. Rein ins Festival. – von Corinna Preisberg und Klaus Harth
- 77** Künstlerische Arbeit im Raum – künstlerische Arbeit mit dem Raum – von Julia Cloot
- 84** Ein Fest der Netzwerke – von Nora Wagner und Anna Wille
- 90** Künstlerische Safer Spaces in Schwarzen Communities – von Malayika A. Mbassè und Anna Lampert
- 102** A Blast From the Past – von Anja Mutschler und Claudia Langosch
- 114** Die Diskurskrise in der Kultur – von Ralf Schlüter
- 121** Virtuelle Ausstellungsräume und ihr Publikum – von Theresa Stärk
- 129** Kulturräume als außerschulische Lernorte – von Lara Leuschen, Tania Kaya, Markus Emden und Frank Hannich

... weiter denken

- 12** Mut ... Ein Appell für mehr Courage in der Kulturarbeit – Kolumne von Jérôme Jussef Lenzen



Spiel-Plätze und
Frei-Räume, **21**



Räume für eine
lebenswerte Stadt, **35**



Künstlerische Safer
Spaces, **90**



A Blast From
the Past, **102**

BUCHREZENSION

Systemkritik!

Die Krise der Kulturbranche, die sich in veränderten Publikumsinteressen und Kritik an veralteten Strukturen, Führungsstilen und mangelnder Diversität zeigt, besteht nicht erst seit der Corona-Pandemie. Der Band versammelt Forderungen und Vorschläge für eine Reform.

von **Jasmin Meinhold**

[Rezension lesen](#)

REIHE „BERUFSBILD“



Vielfältige Brücken zwischen Kultur und Publikum
Kulturvermittlung verknüpft eine sinnstiftende Tätigkeit mit vielseitigen Aufgabenbereichen. Häufig herrscht jedoch Unsicherheit darüber, was es bedeutet, als Kulturvermittler*in zu arbeiten. Wie tickt also der Arbeitsmarkt Kulturvermittlung und welche Kompetenzen werden dafür benötigt – auch aus dem Berufsfeld Kulturmanagement?

von **Andrea Zsotty**

[Beitrag lesen](#)

NEUES AUS DEN SOZIALEN MEDIEN



KM Kulturmanagement Network GmbH

4.378 Follower:innen
1 Std. • 🌐

"Statistiken" können mitunter recht kompliziert sein, wodurch nicht immer direkt ersichtlich ist, auf welche Trends und Entwicklungen sie hinweisen. Was sich hierbei etwa von der Theaterstatistik seit 1949 für die öffentlich geförderte Theaterlandschaft ablesen lässt, hat **Rainer Glaap** daher in seiner Publikation "Publikumsschwund" untersucht, die Dieter Haselbach rezensiert hat:
<https://lnkd.in/eYkZ6NZb>

STELLENMARKT KULTURMANAGEMENT

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

AUSSERDEM:

Börse für Jobgelegenheiten mit freien Mitarbeitern u.ä.

Finden Sie Ihre neue Stelle unter:
stellenmarkt.kulturmanagement.net

REIHE „ZUKUNFT DER ARBEIT“

Auswirkungen auf das Management von Musik

Die Erstellung künstlerischer Inhalte sowie von Materialien für Marketing und Vertrieb sind die naheliegendsten, aber längst nicht die einzigen Anwendungsbereiche Künstlicher Intelligenz im Kulturbetrieb. Die Musikwirtschaft zeigt, wie viele Aufgaben sich durch KI absehbar verändern werden.

von **David Stammer und Alexander Endreß**

[Beitrag lesen](#)

KONFERENZRÜCKBLICK

Wer sein Publikum nicht ehrt, ist in Zukunft nichts wert

Öffentlich geförderte Theater werden von der breiten Bevölkerung finanziert, doch nur ein Bruchteil dieser findet sich im Publikum wieder. Wie es Theater in Deutschland, Frankreich und England in Zukunft schaffen können, ansprechender für ein breiteres Publikum zu werden und mehr Menschen teilhaben zu lassen, darüber diskutierte Anfang November 2023 das internationale Symposium „Becoming Public!“ in Berlin.

von **Julia Jakob und Susanne Eger**

[Konferenzrückblick lesen](#)

CfP: KMN Magazin Nr. 180 „Kulturstatistik“

Sinkende Einnahmen bei steigenden Ausgaben, verändertes Publikumsverhalten oder zu hoch gesteckte Klimaziele: Daten im und zum Kulturbetrieb zu sammeln und auszuwerten, kann (bestenfalls frühzeitig) auf Handlungsbedarfe hinweisen. Doch welche Einrichtungen tun das bereits? Und: Verfügen sie überhaupt über die Kompetenzen, um die richtigen Schlüsse daraus zu ziehen? Diese und weitere Fragen beleuchtet im Oktober 2024 die 180. Ausgabe des KMN Magazins zum Schwerpunkt „Kulturstatistik“. Einsendeschluss für Beitragsvorschläge ist der 08. Juli 2024.

Geht es um die Arbeit im Kulturbetrieb, denken wohl nur die wenigsten an die Arbeit mit Statistiken und anderen umfangreichen Datensammlungen. Zumal das für viele Kulturmenschen (auch in Management-Positionen) keine attraktive Aufgabe darstellen mag: So ist das Know-how, mit Daten richtig umzugehen, in kulturbezogenen Aus- und Weiterbildungen nur unzureichend bis gar nicht verankert und wird selten in Stellenprofilen gefordert. Gleichzeitig besteht mitunter die Sorge, dass mit Datenauswertungen unschöne Wahrheiten zum Vorschein kommen, die kritischen Stimmen eine Argumentationsgrundlage gegen das eigene Haus geben könnten. Also lieber Augen zu und fest darauf gehofft, dass niemand merkt, dass man etwa längst nicht so viele unterschiedliche Menschen erreicht, wie man gern behauptet? Oder dass die Produktion doch mehr Ressourcen verbraucht, als gegenüber den Fördergeber*innen ausgewiesen? Irgendwann wird jede Schiefelage sichtbar, doch dann ist es vielleicht zum Handeln bereits zu spät. Warum also nicht Daten und Statistiken – egal ob sie positiv oder negativ sind – als Arbeitsauftrag und Leitlinie für die eigene Kultureinrichtung sehen, als Argumentationsgrundlage für mehr Geld, um Ziele erreichen zu können, als Reflexionsauftrag für das eigene, vielleicht manchmal falsche Bauchgefühl?

Rechtzeitig getroffene, datenbasierte Entscheidungen spielen eine entscheidende Rolle für die Zukunftsfähigkeit des Kulturbetriebs. Wie

können sie stärker in der Kulturarbeit und -politik verankert werden? Wie lernen Kulturschaffende, sie Statistiken und Daten richtig zu erheben und auszuwerten? Gibt es bereits Kultureinrichtungen, die so arbeiten? Was haben sie daraus gelernt? Und wie schafft man es, dass negative Ergebnisse im kulturpolitischen Diskurs nicht gegen das Haus verwendet, sondern als Chance begriffen werden, um es in Zukunft besser zu machen?

Sie haben Antworten auf diese und weitere Fragen zum Thema „Kulturstatistik“? Dann laden wir sie ein, Autor*in der 180. Ausgabe des KMN Magazins zu werden und entsprechende Ansätze und Ideen in einem Beitrag vorzustellen!

Ihre Beiträge können folgendes einbeziehen:

- > theoretische Analysen
- > quantitative, qualitative oder gemischte Forschungsergebnisse
- > Beispiele, Erfahrungen und angewandte Fallstudien aus Kunst- und Non-Profit-Organisationen sowie Beispiele aus anderen Bereichen, die auf das Kulturmanagement übertragen werden können
- > Studien, die Mikro-, Meso-, Makro- und Querschnittsperspektiven behandeln
- > Interviews mit Wissenschaftler*innen, Führungskräften und Praktiker*innen
- > Erfahrungen und Kenntnisse außerhalb des deutschsprachigen Kulturbetriebs

Redaktionelle Vorgaben und Fristen für die Einreichung

Beitragsvorschläge für die Oktober-Ausgabe des KMN Magazins können bis zum **08. Juli 2024** per Mail an [redaktion\(at\)kulturmanagement.net](mailto:redaktion@kulturmanagement.net) eingereicht werden. Sie sollten einen kurzen Abstract (nicht mehr als 1.500 Zeichen) sowie eine Kurzvita enthalten.

Unsere Redaktion wird sich alle Beitragsvorschläge anschauen und den Autor*innen für die Finalisierung der Beiträge bis zum 15. Juli 2024 eine Rückmeldung geben. Deadline für den endgültigen Beitrag, mit einer Länge von bis zu 12.000 Zeichen (inkl. Leerzeichen) und gern mit Abbildungen und Referenzen, ist der **09. September 2024**.

.....



Wut und ganz großes Kino

Die Wut, die bleibt

Roman von Mareike Fallwickl

Rowohlt Verlag, Oktober 2023

Helene springt beim Abendbrot aus dem Fenster. Dabei hinterlässt sie einen überforderten Ehemann, drei Kinder und ihre beste Freundin, die sich irgendwie zuständig fühlt, diese Familie aufzufangen – dabei selbst im Chaos versinkt. „Die Wut, die bleibt“ ist kein Wohlfühlroman. Die Autorin zeigt auf, wie belastend Carearbeit ist, wie Rollenzuschreibungen und Sozialisierung Frauen beherrschen – selbst Frauen, die eigentlich glauben, ein selbstbestimmtes und freies Leben zu führen. Jede Seite des Romans schmerzt beim Lesen, gleichzeitig konnte ich das Buch nicht aus der Hand legen, weil ich wissen musste, wie Helenes jugendliche Tochter Lola den Tod ihrer Mutter und die bis zum Ende bleibende Wut überlebt. Es bleibt aber auch ein Funken Hoffnung auf Veränderung – nicht nur im Roman.

@the_zuckergoscherl

Instagram-Kanal der Autorin Mareike Fallwickl

Die österreichische Autorin Mareike Fallwickl rezensiert als [@the_zuckergoscherl](#) auf Instagram Bücher mit weiblichen und diversen Erzählstimmen. Sie kämpft (auch auf dieser Plattform) ständig für deren Sichtbarkeit. Ich stöbere sehr gerne in Buchhandlungen, aber die geballte Ladung Inspiration finde ich schnell und einfach auf diesem Kanal. Fallwickl ist eine äußerst kritische Leserin und hinterfragt Geschichten und Figuren sehr genau. Dank [@the_zuckergoscherl](#) habe ich schon einige wunderbare, neue Bücher entdeckt und potenzielle Fehlkäufe im Laden gelassen.

Score Snacks – Die Musik deiner Lieblingsfilme

Podcast von SWR Kultur

Mich faszinieren Formate, die fachspezifische Themen vereinfachen, ohne Inhalte zu verfälschen. Deshalb freue ich mich auf jeden Freitag mit einer neuen Folge „Score Snacks – Die Musik deiner Lieblingsfilme“. Das Team rund um den SWR Kultur Musikredakteur Malte Hemmerich analysiert Filmmusik und verpackt die Erkenntnisse in ca. 10minütige, sehr unterhaltsame Podcast-Folgen. Eine Prise Musikwissenschaften darf da natürlich nicht fehlen. Kleines Highlight: Man kann selbst Filmwünsche einreichen!



Foto: Huizi Yao

Laura Wikert ist Musikvermittlerin, Konzertdramaturgin und Projektmanagerin. Seit 2018 gestaltet sie den Bereich „Junges Konzert“ für das Staatsorchester Kassel. Sie ist immer auf der Suche nach erzählenswerten Geschichten – und Musik, die Menschen bewegt.

Projekt Selbstermächtigung

Eine Kolumne von Levend Seyhan

Aktuell versucht die Ampel-Regierung um SPD, Grüne und FDP mittels Fördermaßnahmen gemeinnützige Kultur- und Sozialeinrichtungen dazu zu ermächtigen, in den Kampf gegen die demokratiefeindliche AfD einzutreten. Allerdings darf es nicht bloß ein reaktives Instrument als Reaktion auf gegen die AfD sein, birgt es unter diesen Umständen eher die Gefahr des Scheiterns, wenn die Selbstermächtigung (auch Empowerment) nicht zugleich als Schlüsselgrundlage im diversen Kulturraum Deutschland verankert wird. Zwar handeln viele Einrichtungen bereits selbstermächtigt aus dem Selbstverständnis heraus, Teil einer diversen, menschenfreundlichen Kultur zu sein. Aber in der Gesellschaft muss sich eine breitere, partei- und kulturübergreifende Befürwortung von Diversität etablieren.

Viele Einrichtungen handeln bereits selbstermächtigt aus dem Selbstverständnis heraus, Teil einer diversen, menschenfreundlichen Kultur zu sein.

Der Versuch der Etablierung von wichtigen Themen hatte schon Angela Merkel versucht, war angesichts der Vielzahl an Themen und Krisen an der Anschauung in der Gesellschaft gescheitert und hat die CDU beinahe auseinander gesprengt. Neben der von ihr so konsequent verfolgten Flüchtlingspolitik im Sinne eines offenherzigen Deutschlands nahm sie sich zunehmend Themen wie beispielhaft der Unterstützung von Familien mit Blick auf eine gerechtere Verteilung der Care-Arbeit sowie der Gleichberechtigung von Frauen an. Allerdings war das zu viel auf einmal, obgleich ihre Absichten richtig waren. Stattdessen wird Merz nun dafür gelobt, dass er die CDU 2024 wieder zusammengeschweißt und das Selbstverständnis der Partei wiederhergestellt habe. Warum eigentlich? Als erklärter Kanzlerkandidat Nr.1 fängt seine Arbeit doch gerade erst an. Bisher waren seine Äußerungen und Reaktionen auch wegen seiner temporären Gewogenheit zugunsten einer Koalition mit der AfD teils sehr ernüchternd. Steht er für

eine geistlose Stillstandspolitik und -kultur und ist er möglicherweise der Hindenburg unserer Zeit? Oder kann er den längst stattfindenden Kulturwandel zugunsten einer besseren Gesellschaft vollenden? In diesen Zeiten kommt es gerade auf Merz und seine Konservativen an. Denn wir haben ein grundlegend gravierendes Problem, das über die Grenzen der verschiedenen Kulturen innerhalb Deutschlands hinausreicht: Und dieses liegt im Konservatismus durch die immer gleiche Pauschalverurteilung der Jugend.

„Es braucht nur irgendwo „Museum“ stehen, und schon kommt niemand“, sagte vor kurzem jemand in einem offenen Gespräch mit mir. Mit dieser Aussage meint er insbesondere die jungen Menschen, bei denen Kultureinrichtungen zunehmend an Reiz verlieren. Und weil ja schon immer die Jugend die Schuldige war, schob er dann gleich ein Zitat von Sokrates hinterher, der gesagt hatte: „Die Jugend ... hat schlechte Manieren, verachtet die Autorität, hat keinen Respekt vor den älteren Leuten und schwatzt, wo sie arbeiten sollte.“ Er zeigte eine Aversion gegen diese Pauschalverurteilung der Jugend, weshalb er an einem Ausstellungsprojekt arbeite, das ebendiese jungen Menschen erreichen soll. Wir waren uns darüber hinaus einig, dass es nicht am mangelnden Interesse der jungen Menschen liege, sondern dass es vielmehr darum gehe, eine Brücke zu diesen aufzubauen und ihr Interesse an unserer Kultur zu entfachen. . .

Wie müssen sich herkömmliche Museen, Kunsträume und weitere Kultureinrichtungen verändern, damit sie nicht länger abschrecken?

Jemand anderes hatte mir mal in einem Gespräch Ende des letzten Jahres gesagt, dass Traditionen wichtig seien. Ich teile diese Meinung nicht, denn Traditionen ändern sich, nicht alle sind erhaltenswert, neue entstehen, weil sie zeitgemäß sind. Das ist die Folge von kulturellem Wandel, da sich Verhaltensweisen und Sprache an das Hier und Heute nun einmal anpassen. So war es immer, und so wird es auch immer sein. Manche Traditionen überdauern gar Jahrhunderte und doch stellt sich irgendwann auch hier die Frage, wie sich eine Tradition verändern und anpassen muss, damit sie wieder Zuspruch findet. Oder enger betrachtet, um bei dem politischen Begriff der Kultur zu bleiben: Wie müssen sich herkömmliche Museen, Kunsträume und weitere Kultureinrichtungen verändern, damit sie nicht länger abschrecken?

Jene Menschen, die entscheiden, müssen offener werden und die neuen Formen von Kunst und Kultur akzeptieren und würdigen, also mit gutem Beispiel vorangehen, wenn sie denn eine ganze Bevölkerung vertreten. Wer Veränderung nicht akzeptiert, kann sich nur radikalieren. Schließlich sollte Teilhabe entgegen der weitläufigen Auffassung nicht bloß der Zugang zu künstlerischen Räumen sein, sondern die aktive Motivation zur Erschaffung von eigener Kunst umfassen, was Kultur erst formt. Wer kennt die NFT-Kunst? Oder Street-Art? Man hat es gehört, aber was heißt es konkret und welche Formen gibt es oder könnten noch entstehen? Was könnte ein Museum damit zu tun haben? Und wie würden Schulen in das Bild passen? Der Ingenieursverband möchte beispielsweise mehr weibliche Kinder erreichen und hat in einer Kooperation mit der Stadtbücherei Frankfurt/Main in der Zentralbibliothek eine Bau- und Experimentiercke errichten lassen. Keine Bücher! Traditionalisten würden schimpfen: „Aber da gehören doch nur Bücher rein!“ Engstirnigkeit nützt allerdings nichts, sondern sie entzweit bloß – vielleicht sogar eine ganze Gesellschaft. Es heißt ja nicht, dass man Altes aufgibt, sondern vielmehr, dass man es in eine neue Zeit gekonnt überführt, wenn nötig, rettet: Man denke etwa an Schützenvereine, die heute zusammengeschlossen sind unter dem Dach des Bundes Deutscher Sportschützen.

Teilhabe sollte entgegen der weitläufigen Auffassung nicht bloß der Zugang zu künstlerischen Räumen sein, sondern die aktive Motivation zur Erschaffung von eigener Kunst umfassen, was Kultur erst formt.

Die unerträglich negative Stimmung in Deutschland fühlt sich aktuell so an wie der Satz des Herrn in Goethes „Faust. Der Tragödie Erster Teil“, als dieser sagte: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt.“ Es bleibt zu hoffen, dass alles besser kommt in diesen mehr als überflüssigen AfD-Zeiten, als befürchtet. Das würde unsere Vorreiter Goethe, Gutenberg, die Brüder Grimm, Kant, Dürer, Fritz Lang und so viele mehr ausnahmslos ehren. Das Ziel sollte also die Erschaffung des neuen sein, das kulturell bereichert. Das ist aber nur zu erreichen, wenn das Fundament für eine kulturelle Vielfalt mit identitätsstiftender Wirkung gegeben ist und einer Polarisierung, Homogenisierung und vor allem einer Wir/Die-Haltung entgegenwirkt. Dafür sollten Ängste überwunden, Gemeinsamkeiten geschaffen

und alle gleichermaßen dazu aufgefordert werden, an einer gemeinschaftlichen Kultur zu basteln. Selbstüberwindung ist der Schlüssel, damit die Versuche der Ampel-Regierung nicht nur Versuche bleiben, sondern endlich in der Breite der Gesellschaft ankommen, weil die kulturverändernden und demokratie-stärkenden Themen uns alle betreffen.



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

Foto: Angelika Stehle Fotografie

Anzeige

PDF

(NICHT-) BESUCHER*INNEN VERSTEHEN

der Leitfaden zu Besucher*innen-forschung!

BESUCHER*INNEN-FORSCHUNG UND EVALUATION

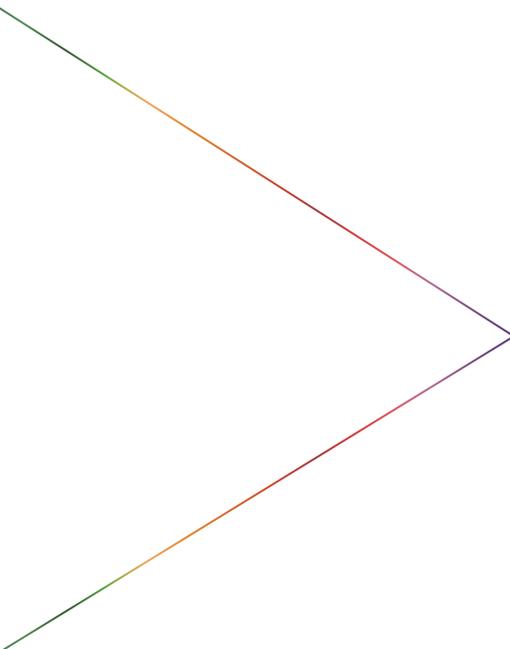
EIN LEITFADEN FÜR ZIELGERICHTETE PUBLIKUMSTUDIEN

KMKCN

>KMKCN
Kultur Management Network

Ein Appell für mehr Courage in der Kulturarbeit

Eine Kolumne von Jérôme Jussef Lenzen



Als wir uns auf der Bühne nackt ausgezogen haben, ist das Publikum geblieben. Als wir angefangen haben zu schreien, hat das niemanden nachhaltig abgeschreckt. Warum sollten die Menschen ausgerechnet jetzt nicht mehr kommen, wenn wir das Bühnengeschehen endlich auch inklusiv gestalten? Im Vorgespräch für eine Podiumsdiskussion, die ich Anfang diesen Jahres in Düsseldorf moderiert habe, stellte ein junger Regisseur die ganz entscheidende Frage: Wovor haben wir eigentlich Angst? Müssten wir nicht mutiger sein, wenn wir als Kulturakteure vorwärtskommen möchten?

Wovor haben wir eigentlich Angst? Müssten wir nicht mutiger sein, wenn wir als Kulturakteure vorwärtskommen möchten?

Denn prinzipiell scheinen sich alle zunächst einig zu sein, wenn es um die notwendigen Öffnungsprozesse geht: Dann ist von mindestens drei Ps die Rede, manchmal auch von vier oder fünf.¹ Geht es anschließend um die konkrete Umsetzung, ergreifen jedoch vielfach die Bedenkenträgenden das Wort:

Das Stammpublikum darf nicht verschreckt werden!

Für Inklusion brauchen wir mehr Geld!

Bei einfacher Sprache fühlt sich unser Förderverein nicht ernst genommen.

Letztes Jahr gab es doch schon ein Audience Development Projekt!

Dafür haben wir kein Personal!

¹ Personal, Publikum, Programm, Partner, Presse, Public Relations, ...

Statt Zukunftslust und ‚jedem Anfang wohnt ein Zauber inne‘, schwingt ein lähmende ‚Trägheit‘ zwischen den Zeilen mit. Dabei ist die kulturpolitische Zukunfts-Vision hinter Audience Development weit weniger radikal, als es die Reaktionen vermuten lassen: Eine Kunst- und Kulturlandschaft, die so vielfältig ist wie unser Land, wird nicht nur ein diverseres Publikum anziehen, sondern auch ein zahlreicheres. Wir haben also gerade jetzt mehr zu gewinnen, als zu verlieren. Aber warum dann die Zurückhaltung?

Wir müssen ausgerechnet in der Krise die schmerzliche Diskussion darüber beginnen, von welchen lieb gewonnenen Positionen im Etat wir uns notfalls zu Gunsten der Zukunftsfähigkeit unserer Kulturszene verabschieden müssen.

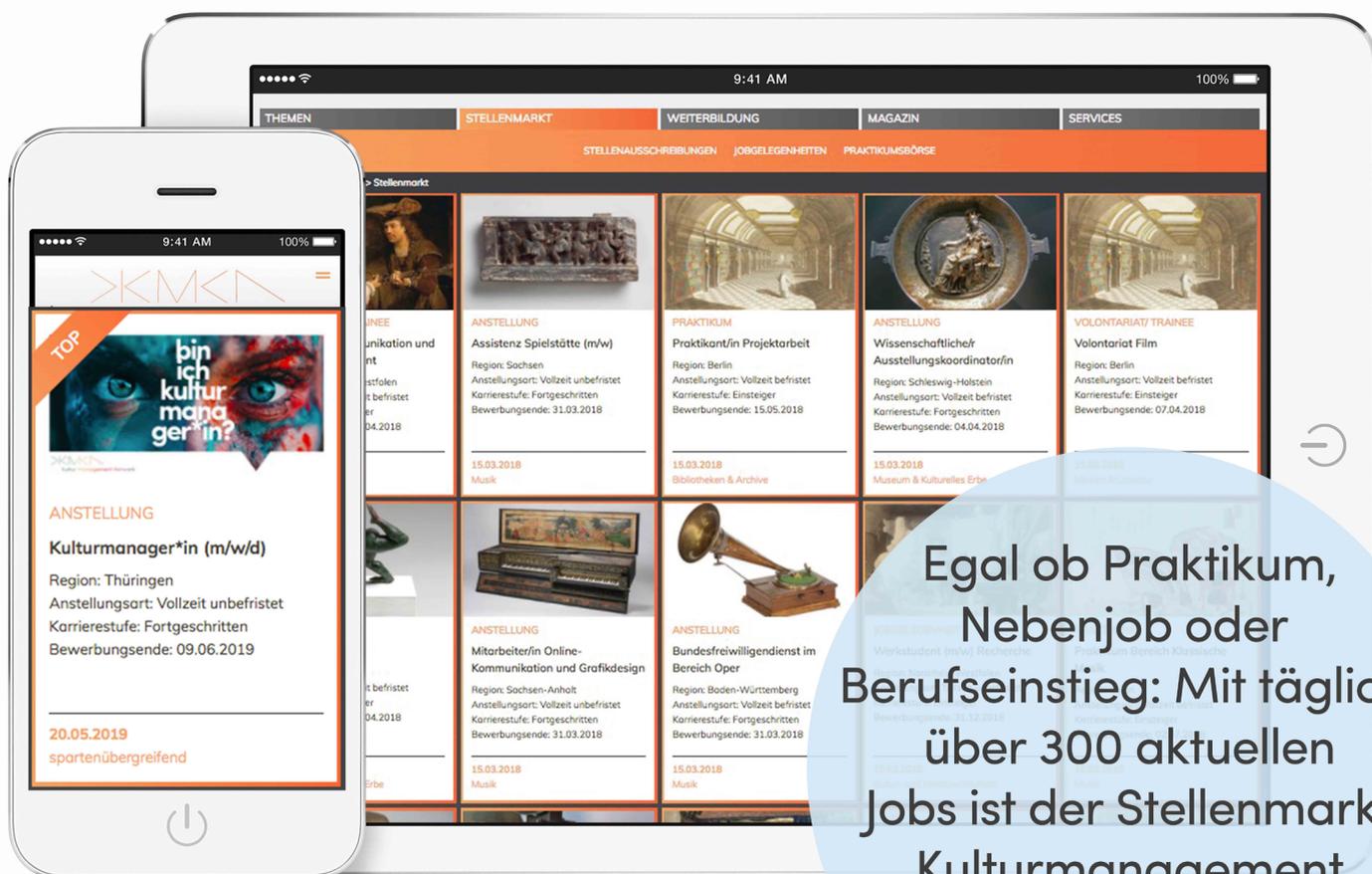
Mit dieser Kolumne möchte ich appellieren: Zu mehr Mut in der Kultur! Notfalls auch zu mehr Mut beim Sparen und Kürzen im Angesicht der angespannten Haushaltslage. Damit meine ich nicht die gemütliche Lösung: einem Rasenmäher gleich allen ein paar Prozent zu streichen. Denn das dürfte ganz gewiss die schlechteste Variante sein; Öffnungsprozesse, Inklusion und Audience Development als traditionell unter chronischer Projektitis leidende Zusatz-Aufgaben würden auf Jahre zurückgeworfen werden. Stattdessen müssen wir ausgerechnet in der Krise die schmerzliche Diskussion darüber beginnen, von welchen lieb gewonnenen Positionen im Etat wir uns notfalls zu Gunsten der Zukunftsfähigkeit unserer Kulturszene verabschieden müssen. Denn manch ein damit verbundener Wandel ist notwendig, damit unsere Kulturlandschaft auch in Zukunft noch Bestand hat. Und wer, wenn nicht wir, sollte am besten wissen, dass nur der Wandel beständig ist.



***Jérôme Jussef Lenzen** ist ungeduldig. Deswegen versucht er als Kulturarbeiter an der Schnittstelle zwischen Vermittlung, Management und Politik die Weichen auf Zukunft zu stellen. Als Leiter im Kulturgetriebe sowie als Vorsitzender von ArtAsyl und Studio Audience interessiert er sich insbesondere für Audience Development als Leitungsaufgabe.*



Job finden und für die Zukunft vorsorgen



Bindung und Widerstand

Warum haben es kulturelle Großprojekte schwer, ihr Potential breit zu vermitteln?

Ein Beitrag von Gernot Wolfram

Kulturelle Diskurse sind häufig von Defizitdebatten bestimmt. Die Sorge um ausbleibendes Publikum, steigende Kosten für neue anspruchsvolle Produktionen, der Konkurrenzdruck zu Streamingplattformen, Social-Media-Kanälen und generell verändertes Freizeitverhalten sind nur ein paar Stichpunkte, um aktuelle problemorientierte Sichtweisen zu umreißen.¹

Sie füllen mittlerweile Bände der Kulturmanagementliteratur. Umso seltener dagegen lässt sich der Versuch beobachten, Kultur ganz selbstverständlich als große belastbare Idee zu denken, als mitreißende Quelle für Stadt- und Landesgesellschaften, als Mittelpunkt tiefgreifender Veränderungen und Transformationen einer Gesellschaft.²

Die Kraft großer Erzählungen

Der Neubau von Opernhäusern, Museen und Theatern ist eine solche „große Erzählung“, die Orte zum Positiven hin verändern können. Zugleich sind diese Projekte fast immer von Widerstand, Skepsis, Zweifeln, mitunter auch Häme aus den Kulturszenen selbst begleitet. Warum fällt es aber so schwer, positive Perspektiven auf große Kulturprojekte in den Vordergrund zu rücken?

In diesem Zusammenhang wird die nordspanische Stadt Bilbao oft zitiert: Deren Image hat Frank O. Gehrys Guggenheim-Museum 1997 so stark verändert, das es als Ikone eines transformativen Kulturprojektes gilt und man vom „Bilbao-Effekt“³ spricht. In Deutschland ist die Hamburger Elbphilharmonie innerhalb kurzer Zeit zu einem neuen Wahrzeichen Hamburgs geworden und sendet durch ihr Programm, ihre Konzepte und ihr öffentliches Nachdenken über die eigene Rolle wichtige Impulse aus, sodass sie nun in die Dauerschleife der so genannten Best-Practice-Beispiele gerät.⁴

¹ Symptomatisch sind hierbei Publikationen, die nicht nur von Defiziten, sondern gleich vom „Aussterben“ der Kultur sprechen. Vgl. exemplarisch: <https://szenekultur.de/ist-die-kultur-vom-aussterben-bedroht-ein-kommentar-zur-roten-liste-kultur/>.

² Vgl. hierzu den Ansatz der Neuen Auftraggeber, welche durch eine Demokratisierung der Planung von größeren wie kleineren Kulturprojekten eine positive Erzählung über die transformative Kraft von Kultur zu erzeugen versuchen: <https://www.neueauftraggeber.de/>.

³ Vgl. exemplarisch: <https://www.bauwelt.de/rubriken/bauten/Die-Langzeitwirkung-des-Bilbao-Effekts-Guggenheim-Frank-Gehry-Baskenland-3850331.html>.

⁴ Vgl. <https://koerber-stiftung.de/mediathek/ayad-al-ani-rol-len-kultureller-institutionen-in-der-digitalen-transformation/>.

⁵ Die bemerkenswerten Charaktereigenschaften einer Person lassen sich genau so wenig durch Kopie übertragen wie die Charakteristika einer bestimmten topografischen und kulturellen Konstellation. Es gibt im Theater für Schauspieler*innen die berühmte Übung: 2 Menschen führen spontan ein Gespräch, wobei sie nach wenigen Minuten aufgefordert werden, dasselbe Gespräch mit derselben Person erneut zu führen. Es ist unmöglich, denn in der Wiederholung steckt schon eine fatale Falle: Sie steht immer im Kontext von (vergehender) Zeit, Raum und Wissen. Schon der Gedanke, etwas „Ähnliches“ zu wollen, macht blind für die möglichen Optionen. Vgl. Münster, Holle (2024): Antrittsvorlesung Macromedia Hochschule Berlin: Spiel und Spielen im Theater, (nach dem Skript).

⁶ vgl. Föhl, Patrick & Wolfram, Gernot (erscheint 2024): Miteinander – wie Kultur-Kooperationen gelingen können: Eine Einführung (Kunst- und Kulturmanagement). Springer.

⁷ Vgl. die Debatte hier: <https://www.operamrhein.de/magazin/artikel/forummodz2/>.

Die Bilbao-Effekte

Viele Städte orientieren sich an diesen „Bilbao-Effekten“. Dabei zeigt sich ökonomisch verständlicher Gedanke: Man will das einmal woanders Gelernte am eigenen Ort wiederholen. Es wird nach dem Rezept für einen „Signature-Bau“ gesucht, nach Konzepten mit internationaler „Strahlkraft“ und einer Fülle an positiven Wirkungen, die sich scheinbar aus den gelungenen Beispielen übertragen und übernehmen lassen. Was das oft außeracht gelassen wird, ist die Unmöglichkeit der Wiederholung und Übertragung eines spezifischen Erfolgsfalles auf einen anderen.⁵

Kooperationskompetenz der Stadtbewohner*innen

Zudem wird die wichtigste Ressource bei der Planung häufig nicht ausreichend berücksichtigt: kritische Stimmen aus der Stadtgesellschaft einzubinden. Und das, was man die „Kooperationskompetenz“ der Stadtbewohner nennen könnte. Ihre Fähigkeit, ihr Wissen, ihren Widerstand und ihre Zustimmung in die Planung mit einzubringen.⁶ Die vielen Vereine, Stadtteilbüros, Beiräte und Interessensgruppen bringen schon häufig eine Struktur mit, bei der sich ansetzen lässt. Diese unterschiedlichen Akteure gilt es anzusprechen und einzubinden.

Beispiel Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf

Gut zu beobachten ist diese Herausforderung im Moment im Zuge der Planungen zum Neubau des Opernhauses in Düsseldorf. Immer wieder geht es dabei in Politik, lokalen Medien und Stadtgesellschaft um die Frage, ob die enorme finanzielle Investition gerechtfertigt ist (manche Beobachter*innen rechnen mit Kosten bis zur 1 Milliarde Euro). Düsseldorf sei eben nicht Bilbao.⁷ Und auch nicht Hamburg. Müsste das Geld nicht für anderes ausgegeben werden? Es gebe beispielsweise eine hohe Nachfrage nach bezahlbaren Wohnungen. Es wird sich dabei regelmäßig an bekannten negativen Argumentationen orientiert (was immer auch eine Form der Wiederholung ist), um am Ende bei einer generell skeptischen Fragestellung anzukommen: Ist Oper heute noch eine zeitgemäße Form?

Warum so viel Geld für die Kultur?

Solche skeptischen Fragen sind alle berechtigt und richtig. Sie gehen aber von einem defizitären Standpunkt aus: Warum wird so viel Geld ausgerechnet für Kultur, für eine neue Oper, für ein neues Schauspielhaus ausgegeben?

⁸ Vgl. exemplarisch: Keller, H., Rickfelder, B., Audick, A. (1989). Bindung an Orte: Folgen für die Stadtplanung. In: Keller, H. (eds) Handbuch der Kleinkindforschung. Springer, Berlin, Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-642-83882-8_32.

Es wird dabei ein lang eingeübtes Narrativ einfach wiederholt: Die großen Ideen der Kunst sind zu Ende, postmoderne (westliche) Gesellschaften leben in einem fragmentarisierten Zeitalter und sind mit symbolischen Aushandlungskämpfen beschäftigt. Vor allem hinsichtlich kultureller Entwicklungen zeigt sich innerhalb dieser Diskurse immer auch eine kulturpessimistische Note, die schlichtweg auf einer langen Tradition der Kulturskepsis aufruht.

Vor allem hinsichtlich kultureller Entwicklungen zeigt sich innerhalb dieser Diskurse immer auch eine kulturpessimistische Note, die schlichtweg auf einer langen Tradition der Kulturskepsis aufruht.

Spannenderweise werden diese Diskurselemente nicht dort permanent wiederholt, wo sie viel eindeutiger zutreffen, etwa bei der Weiterentwicklung von Künstlicher Intelligenz oder anderen aktuellen technischen Innovationen. (Die notwendigen Kosten für Forschung und Entwicklung sind in dem Bereich permanent hoch und investitionsintensiv.)

Kostenvergleiche

Hier ist die Begründung für große Investitionen bereits vorab verankert, gerechtfertigt und geradezu in den öffentlichen Diskurs eingeschrieben. Denn natürlich würde es nicht von viel Weitsicht zeugen und schwer an neue Generationen zu vermitteln sein, wenn man an der Forschung für technische Innovationen aus Verteilungsgründen zu sparen beginnt. In der Kultur scheint diese Argumentation jedoch selbstverständlich zu sein. Aber warum ist das so?

Eine mögliche Antwort könnte in der kulturellen Bindungsforschung⁸ liegen, in der Frage nach dem fragilen Verhältnis von Ort, Mensch und Beziehung.

Relevanz sichtbar machen

Es lohnt noch einmal ein Blick auf Bilbao und auf Hamburg, aber auch auf das Opernhaus in Oslo oder die Nationaloper in Athen – ein von der Bevölkerung intensiv genutzter Neubau des Architekten Renzo Piano direkt

⁹ Vgl. hierzu auch exemplarisch den Ansatz von Aat Vos (2023): <https://www.includi.com/de/ansatz/>.

¹⁰ Zitiert nach Mele und Rosanas (2015). Siehe hier auch die Einbettung in einen Managementkontext: <https://www.iese.edu/insight/articles/power-authority-ethics-mary-parker-follet/>.

¹¹ Taleb, Nassim Nicholas (2018): *Skin in the Game. Da Risiko und sein Preis*. Penguin.

am Meer. Obgleich sehr viel über die Strukturen, Voraussetzungen und Kosten dieser sehr teuren Häuser geschrieben wurde, ist ihr eigentliches Merkmal – im Unterschied zu vielen anderen weniger erfolgreichen Kulturinvestitionen – spannenderweise ihre Bindungskraft.

Diese gibt es als passive Bindungskraft – akzeptiert zu werden von jenen, die sich eigentlich nicht für Kultur, Musik, Musiktheater und Oper interessieren. Und eine aktive – bewundert, geschätzt und besucht zu werden von Menschen, denen diese Kunstformen etwas bedeuten. Freilich gibt es noch weitere Ebenen:

- > gesellschaftliche Gruppen, denen diese Stätten gleichgültig sind,
- > jene, die sie sich nicht leisten können oder wollen und
- > jene, die gegen sie kämpfen und sie ablehnen, aus welchen Gründen auch immer.⁹

Bis auf die Gruppe der Gleichgültigen stehen alle anderen Gruppen zu diesen Orten in einem Verhältnis der Bindung.

Bindung und Widerstand

„A reaction is always a reaction to a relation“¹⁰, schrieb Mary Parker Follet bereits im frühen 20. Jahrhundert.

Jede Form der sozialen, kommunikativen Reaktion ist also Ausdruck einer grundsätzlich vorhandenen Bindung. Über hundert Jahre später schreibt der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Nassim Nicholas Taleb: „Es kann sein, dass ein bestimmtes eigentümliches Verhalten auf der Ebene der Individuen (das auf den ersten Blick ‚irrational‘ erscheint) notwendig für einen reibungslosen Ablauf auf der kollektiven Ebene ist.“¹¹

Das heißt, es liegt in der Diskussion um kulturelle Großprojekte in Städten ein Bindungsreiz vor, der gerade im oft eigentümlichen Widerstand gegen neue Kulturprojekte eine wichtige Beteiligungsressource ist.

Auch negative Reaktionen sind klare Indikatoren für Bindung

Auch negative Reaktionen sind klare Indikatoren für Bindung: Denn es lohnt sich offensichtlich für viele Menschen, über Kultur zu streiten. Und

¹² Vgl. die Diskussionen symptomatisch hier: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/sechs-irrtuemer-um-den-bau-der-elbphilharmonie-in-hamburg-14613337.html>.

sei es, um sie abzulehnen, zu teuer und überflüssig zu finden. Salopp: Es reizt zur heftigen Aufregung. (Ein Blick in die Debatten im Zuge der Erbauung der Elbphilharmonie sind hier ein eindrücklicher Beleg für dieses disparate Bindungsverhalten.)¹²

Folgt man diesem Gedanken, kann man zu einer anderen Deutung des defizitären Diskurses über Kultur kommen: Ihm liegt eigentlich eine starke Bindungskraft zugrunde. Eine oft heftige, emotionsgeladene Form der Auseinandersetzung, die aber trotz vieler destruktiver Momente doch eine grundsätzliche Anerkennung, vielleicht auch Bewunderung des Bereiches mit sich bringt.

Kritik als Form von Bindung und Beziehung verstehen

Heftige Kritik an kulturellen Projekten, so könnte eine Hypothese lauten, ist daher Ausdruck einer Bindung, in der sich enttäuschte Erwartungen, partizipative Wünsche und symbolische Repräsentationen vermischen zu einer Form des Widerstands gegen die Repräsentationsmacht von anderen.

Die Debatten wie in der Düsseldorfer Stadtgesellschaft zum Neubau der Oper sind per se wertvoll. Denn sie zeigen eine Sorge, aber auch eine Auseinandersetzung an, die auf die Bindungskraft von Kultur verweist.

Diese Hypothese funktioniert aber nur, wenn es die Repräsentationsmacht auch wirklich in irgendeiner Form gibt. Offensichtlich wird sie dem Kulturbereich immer noch zugeschrieben. Und das ist eine wertvolle Ressource. Daher sind die Debatten wie in der Düsseldorfer Stadtgesellschaft zum Neubau der Oper per se wertvoll. Denn sie zeigen eine Sorge, aber auch eine Auseinandersetzung an, die auf die Bindungskraft von Kultur verweist. Das ist nicht normativ oder idealistisch zu verstehen, sondern als Analyse einer Intensität, bei der man ansetzen kann, um Kritik wirkungsmächtig und konstruktiv werden zu lassen. Das heißt, es ist gut zu streiten, andere Optionen zu erwägen, generelle Kritik zu äußern. Statt sie abzuwehren, sollten diese Widerstände produktiv gemacht werden.

¹³ Als Einblick in die Debatte: <https://www1.wdr.de/nachrichten/rheinland/duesseldorf-ersatzoper-bau-messe-ausschuss-100.html>.

¹⁴ Vgl. Degeling, Jasmin (2021). *Medien der Sorge, Techniken des Selbst. Büchner. Und hier: file:///C:/Users/ASUS/Downloads/10.14361_zfmw-2021-130103.pdf*.

Kritik und Gegenkritik

Denn bislang reagieren Kulturpolitiker*innen innerhalb der Debatten um neue kulturelle Großprojekte wie dem Opernbau in Düsseldorf verständlicherweise oft mit Abwehr, wenn sie auf massive Kritik an ihren Plänen stoßen.¹³ Solche Abwehrmechanismen lassen sich nachvollziehen, wenn etwa, wie in vielen Städten mit kulturellen Großprojekten, der Mangel an sozialen Investitionen ins Feld geführt wird, als ob es eine automatische Frontstellung zwischen sozialen und kulturellen Investitionen geben würde.

Bürger*innen, die sich hier aktiv einbringen, die mitdenken und mitstreiten wollen, sind jedoch nicht zwangsläufig unversöhnliche Gegner*innen solcher Großprojekte. Sie sollten vielmehr als kritische Kooperationspartner*innen verstanden werden. Dafür braucht es im öffentlichen Diskurs eine Einübung in konstruktiver Debattenkultur. In den Kulturwissenschaften gibt es dazu auch den Begriff der „Sorge“¹⁴, der das Bemühen um ein Gelingen, ein Aufeinander-Achtgeben, ein gemeinsames Wachstum, ein Erzeugen von positiven Effekten als Denkhaltung beschreibt.

„Skin in the game“

Der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Nassim Nicholas Taleb formuliert es pragmatischer als „Skin in the Game“: die Fähigkeit, sich in Debatten verantwortlich einzubringen mit der ganzen Person und der eigenen Kompetenz. Denn Opernneubauten wie in Düsseldorf haben die Chance, nicht die „zweite“ Elbphilharmonie zu werden, sondern etwas höchst Eigenständiges. Nicht unbedingt ein äußerlich auffälliger „Signature-Bau“, aber vielleicht ein lebendiger, von der Stadtgesellschaft aktiv wie passiv geprägter Ort für Musik, aber auch für Kooperation, Diskurssensibilität und die Sichtbarkeit von Bürger*innen. Deren vielfältige Kompetenzen könnten so in den Bau und in das Programm eingeschrieben stehen.



Prof. Dr. Gernot Wolfram ist Professor für Kultur- und Medienmanagement an der Macromedia University Berlin und lehrt seit 2015 als Gastdozent an der Universität Basel im Studiengang MAS Kulturmanagement. Er beschäftigt sich intensiv mit Fragen von Teilhabe, Democracy Building durch Kultur und Dritte Orte.

Kontakt: g.wolfram@macromedia.de

Spiel-Plätze und Frei-Räume, Frei-Plätze und Spiel-Räume

Ein Beitrag von Alexander von Nell

„Architektur ist ein Abenteuer, in dem die Menschen aufgefordert sind, sich als Akteur*innen intensiv zu beteiligen“ postulierte die brasilianische Architektin Lina Bo Bardi in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Sie realisierte das ikonische Museu de Arte de São Paulo (MASP) als schwebenden Baukörper und imaginierte auf der Freifläche unter dem Bau unterschiedlichste Möglichkeiten der sozialen Interaktion. Dass 1972 der Zirkus Piolin dort Station machte, war ihr eine eigene Zeichnung wert, unterstrich genau dieses Zusammenspiel doch den partizipativen Ansatz ihrer Vision einer gesellschaftsorientierten Architektur. So entstand in den 1950er Jahren in São Paulo ein Ort, den Hilmar Hoffmann 20 Jahre später mit Wohlwollen hätte betrachten müssen. Ein Raum, der sein Außen der Gesellschaft zur Gestaltung zur Verfügung stellt und sein Innen so einladend und zugänglich wie möglich gestaltet. Ein Ort, der den Anspruch hat, die Kunst nach bester Möglichkeit zu demokratisieren und vom hohen Sockel der ehrfürchtigen Anbetung herabzuheben, um sie auf Augenhöhe betrachten zu können: „Es war meine Intention, die Aura, die ein Museum immer umgibt, zu zerstören, das Kunstwerk als ein Werk zu präsentieren, als eine Prophezeiung für ein Werk, das jedem zugänglich ist.“¹ Zumindest in der Theorie... Es bleibt das Geheimnis der Architektin, warum sie für diesen Ansatz den Baukörper in schwindelerregender Höhe schweben lässt und dadurch der theoretische Anspruch eines milieuübergreifenden Museumspublikums offenbar nicht zu gelebter Praxis wurde: So bezeichnete die Künstlerin und Aktivistin Maria Thereza Alves den Bau als eine Festung, die besonders einschüchternd wirke, weil der Eingang nicht sichtbar sei und dadurch unklar bliebe, ob man überhaupt eingelassen würde,

¹ Neubauer, Susanne (2022).
1.2 Lina Bo Bardi: Das soziale
Museum und die Gegen-
ausstellung als Beitrag zur
gesellschaftlichen Bildung. In:
Susanne Neubauer, Verknüpfte
Modernitäten (61-92). Bielefeld:
transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839453353-003>.

² Ebd.

wenn man die Stufen erklommen habe. Sie selbst getraute sich daher auch nie, das Museum zu betreten – bis sie als Künstlerin im Jahr 2010 dort eine Ausstellung realisierte.²

Nach der Erfahrung des zweiten Weltkriegs und den damit einhergehenden fundamentalen historischen Brüchen thematisierten nicht nur avantgardistische Museumsbauten in Südamerika die Frage von Gleichwertigkeit und Beteiligung; auch die Mütter und Väter der Deutschen Verfassung. Sie schrieben dazu zwei zentrale Gedanken in das Grundgesetz: Artikel 3 „Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich“ und Artikel 5,3: „Kunst, Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“. Was sie für die damalige Bundesrepublik in dieser Gründungsurkunde festschrieben, manifestierte sich in den 70er Jahren auch unter der Chiffre „Kultur für alle“. Eine bis heute uneingelöste Fragestellung und hehre Forderung zugleich: Orte zur Verfügung zu stellen, in denen Menschen gleichberechtigt in Freiheit Kunst erschaffen und erleben können; in denen gesellschaftliche und künstlerische Prozesse ausgehandelt und sichtbar gemacht werden; Orte, die gleichsam als Lagerfeuer dienen, an denen sich die Gemeinschaft versammeln und wärmen kann.

Context Creates Content

In ganz besonderer Weise kann dies für Räume gelten, in denen Musik erklingt. Denn in der akustischen Ausbreitung von Klang entsteht eine eigene Raumdimension, eine metaphysische Ebene, die im besten Falle nicht



© Naldo Arruda - Flickr, CC BY 2.0, via Wikimedia Commons

Das Museu de Arte de São Paulo, das die brasilianische Architektin Lina Bo Bardi als schwebenden Baukörper realisierte, um auf der Freifläche unter dem Bau unterschiedlichste Möglichkeiten der sozialen Interaktion zu ermöglichen.

³ S. dazu: <https://www.berliner-philharmoniker.de/ueber-uns/philharmonie-berlin/architektur/>.

nur die Luft, sondern auch die Menschen in Schwingungen versetzt und berührt. Dabei macht es genreunabhängig einen erheblichen Unterschied, ob dieser Klang-Raum ein U-Bahnhof, eine mittelalterliche Kirche, eine Arena, ein Fetisch-Club oder ein bürgerlich-prunkvoller Konzertsaal des 19. Jahrhunderts ist. Durch die Verortung in einem spezifischen Raum wird das Dargebotene inhaltlich und sozial aufgeladen. Die Entscheidung für oder gegen einen bestimmten Raum, für oder gegen einen bestimmten Inhalt (ein musikalisches Genre, eine interdisziplinäre Kollaboration...) setzt das Erlebte auch in einen sozialen Kontext und sorgt gegebenenfalls für Irritation. Die räumlichen Koordinaten geben aber darüber hinaus vor, ob und wie stark sich die Anwesenden beteiligen können. Müssen sie still sitzen und den Musiker*innen auf einem emporgehobenen Podium lauschen? Ist der unmittelbare Austausch mit anderen Mitgliedern des Publikums erwünscht? Kann man direkten Einfluss auf das Erlebte nehmen und wie spontan reagieren die Musiker*innen mit ihrem Spiel auf ihr Publikum?

Der Konzertsaal für klassische Musik in seiner ursprünglichen, als „Schuhschachtel“ bezeichneten Form, denkt wohl am wenigsten Interaktionsmöglichkeiten mit.

Die Freiheit der Künstler*innen und der Zuhörenden ist in unterschiedlichen Settings mehr oder weniger gegeben, mehr oder weniger gleich verteilt – mehr oder weniger spielerisch. Der Konzertsaal für klassische Musik in seiner ursprünglichen, als „Schuhschachtel“ bezeichneten Form, denkt dabei wohl am wenigsten Interaktionsmöglichkeiten mit. Der bürgerliche Konzertritus des 19. Jahrhunderts sah diese auch gar nicht vor. Austausch unter seinesgleichen fand man in den Pausenfoyers genug. Nicht weiter verwunderlich, dass ähnlich dem Ansatz von Lina Bo Bardi in São Paulo Hans Scharoun im Berlin der 1950er Jahre erstmals einen Saal erdenkt und ab 1960 realisiert, der das Publikum um das Podium herum verteilt, indem er ein „Tal [schafft], auf dessen Sohle sich das Orchester befindet, umringt von den ansteigenden Weinbergen“³, die die Publikumsränge bilden. So entstehen bis dato unbekannte Sichtachsen auf das Geschehen: das Mit-Publikum wird gleichzeitig zum Mit-Akteur, es gerät in den Blick, wird zum Teil des Erlebten, beginnt mitzuspielen, indem es aus der Reihe der uniform gekleideten Musiker*innen tanzt. Vergleichbar der Museumsarchitektur Bo Bardis löst sich der demokratische Ansatz dieser gebauten Vision jedoch nicht vollständig ein, bleiben einige Spiel-Möglichkeiten des Gebäudes ungenutzt: das Skaten auf den Rampen des Vorplatzes? Streng

⁴ Norbert Trawöger, *Spiel*, 2022, S. 91.

⁵ S. dazu: <https://www.spiegel.de/kultur/sprenge-die-opernhaeuser-in-die-luft-a-ac664ef2-0002-0001-0000-0000463533894f2-0002-0001-0000-000046353389>.

verboten! Dies suggeriert im Nahfeld des „Circus Karajani“: Hier hört das Spielen auf, hier beginnt der Ernst der musikalischen Exzellenz.

Kulturorte sind Orte der Identifikation

Eine vertane Chance, wenn Kultur „der Spielraum sein [kann], in dem das Menschliche, das Wir möglich wird“⁴, wie es der Flötenspieler und künstlerische Direktor des Bruckner Orchesters, Norbert Trawöger in seinem Essay-Band „Spiel“ postuliert und ergänzt: „Das Wir, das besonders in diesen Tagen wieder so gefährdet ist, im Aufsplitten in Arm und Reich, unten und oben, links und rechts, nah und fremd in Befürworterin und Gegner.“ Solche zwanglosen, milieu-überschreitenden Begegnungsorte mit einer spielerischen Grundhaltung, durch die Kulturbauten als im besten Sinne nutzlose Orte verstanden werden – als „Great Good Place“ (Ray Oldenburg) – stecken besonders im klassischen Musikleben auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch immer in den Kinderschuhen. Will man sich nicht den radikalen Ansatz Pierre Boulez‘ zu eigen machen und einfach alle Opernhäuser in die Luft sprengen⁵, muss man die gebaute Substanz in ihrer Gesamtheit in den Blick nehmen: eine städtische Struktur, die in ihrer europäischen Tradition häufig durch zentral gelegene Theater und Konzertsäle geprägt ist. Warum sollen dabei nicht auch die Freitreppen und Wandelgänge der klassizistischen Musentempel in den Fokus geraten, um zu Orten einer zwanglosen Begegnung zu werden? Eine Schaukel zwischen dorischen Säulen, Sitzkissen auf der Treppe, Kaffee-Station in einer Nische, um einen Aufenthaltsort zu gestalten und Spielräume zu ermöglichen?



erstellt mit ChatGPT/ Dall-E

So entwirft die KI ChatGPT/ Dall-E mit dem im Text gegebenen Stichpunkten das Umfeld eines Kulturorts als Great Good Place.

⁶ Anm. d. Red.: Weitere Einblicke in die Arbeit der Community-Musik gibt Matthew Robinson in seinem Beitrag in der 136. Ausgabe des Arts Management Quarterly ab S. 37: <https://www.artsmangement.net/journal/No-136-Serving-Communities,225>.

⁷ S. dazu: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bw-002:1975:62::1568#739>.

⁸ S. dazu: <https://www.theater-basel.ch/de/foyerpublic>.

Es sind vermutlich auch strenge Vorgaben des Denkmalschutzes, die eine solche Einladung zur Eroberung durch die Öffentlichkeit verkomplizieren – aber auch schwerfällige innerbetriebliche Strukturen, kulturpolitische Haltungen und städteplanerische Akrobatik tragen dazu bei. Als etwa in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts das Konzerthaus Dortmund geplant wurde, sah man dies als Chance für die „Aufwertung“ des Brückstraßenviertels. Ein Kino und ein Kaufhaus wurden abgerissen und ein Hochkultur-Ufo landete mitten im Drogen- und Rotlichtmilieu. Dass es beinahe zwanzig Jahre benötigte, bevor eine Abteilung für Community-Musik den Kontakt zur Umgebung, ihren Bewohner*innen und Gewerbetreibenden suchte, ist Skandal und Pionierleistung zugleich. Seither kommen in Formaten wie dem Community Jam, Sing Sing Sing oder dem Community Orchester Menschen unterschiedlichen Alters und Herkunft in das Haus und eignen sich seine Möglichkeiten an.⁶

Auch in Basel entstand mit dem Neubau des Theaters in den 70er Jahren die Möglichkeit, städtebaulich Akzente zu setzen. Die Architekten Schwarz & Guttman schildern ihr Vorhaben selbst „Das neue Theater versucht diese Widersprüche [zwischen geschlossener Strassenarchitektur und freistehenden Bauten] als Mitspieler, aber auch als Solist ins städtebauliche Konzept zu integrieren. [...] Im Foyer animieren die diagonale Treppenkaskade und die „Haus-in-Haus-Architektur“ zu unkonventionellem Theater.“⁷ Durch den Theaterneubau entstanden neue Plätze, Sichtachsen und Wege durch die Stadt. Inzwischen wurde mit dem „Foyer Public“ die Grundidee der Architekten wieder aufgenommen, die Stadtgesellschaft aufgerufen, sich diesen Spielraum zu erobern „Hier können alle, die wollen, zusammensitzen, spielen, lesen, chillen, tanzen, arbeiten oder einfach da sein. Der Raum lädt zu unterschiedlichsten Aktivitäten ein, ist konsumfrei und von Dienstag bis Sonntag jeweils von 11:00 bis 18:00 Uhr geöffnet.“⁸ Inwieweit die bloße Einladung der Stadtgesellschaft zu einer tatsächlichen Eroberung dieses freigestellten Raums führt, bleibt zu beobachten. Eine Zwischenbilanz durch



© Peter Adamik



In der Zukunftswerkstatt „Exzellente Zukunftsorte“ lud das NJO 2023 zur kreativen Auseinandersetzung mit Orten der Kunstproduktion ein.

⁹ S. dazu u.a. Beitrag von Anna Hohler, Lorenz Nufer und Gernot Wolfram im 174. Kultur Management Network Magazin ab S. 12: <https://www.kulturmanagement.net/dlf/5a55fe3eea2a-6b51191a6ab498112c0a,4.pdf>.
¹⁰ S. dazu: <https://www.southbankcentre.co.uk/about/what-we-do>.

EDUCULT bringt gemischte Einschätzungen darüber zu Tage.⁹ Um zu verstehen, wie wichtig der Faktor Zeit – und die aktivierende Rolle der Institution selbst – für solche Vorhaben ist, lohnt ein Blick über den Ärmelkanal, wo das Londoner Southbank Centre sich seit Jahrzehnten an der Gesellschaft orientiert, den Anspruch postuliert „We work with thousands of artists to take you out of the everyday, every day“, sein Angebot als „culturally democratic and expressive space for everyone, artists and audiences, to engage in the arts“¹⁰ beschreibt – und über die Hälfte des Angebots in und um die verschiedenen Säle kostenlos anbietet.

Zugänglich – Wandelbar – Imperfekt

In der Vorbereitung einer Zukunftswerkstatt der Jungen Oper Rhein-Ruhr im Jahr 2022, bat das NJO (Netzwerk Junge Ohren) unterschiedlichste Persönlichkeiten in einem Video-Statement ihre Vision einer zukunftsfähigen Opernarchitektur zu schildern. Neben distinkten Forderungen nach ständiger Veränderung und partizipativen sowie inklusiven Aspekten autonomer Mitgestaltung formulierte der Architekt Aat Vos dazu: „Das Opernhaus der Zukunft ist auch ein Gebäude für Hoffnung. In diesem Gebäude liegt auch die Stimme meiner Seele. Das Gebäude soll in meine Haut hineindringen. (Es) muss so sein wie ich: kein Institut, nicht elitär, nicht abgehoben – aber persönlich, zugänglich, wandelbar, imperfekt. Das Opernhaus wird meins, mit meiner Musik und der Verkörperung meiner Hoffnung.“ Eine Hoffnung, die angesichts von Multi-Krisen und damit verbundenem radikalen Spar- druck öffentlicher Haushalte leider viel zu schnell zur Disposition gestellt wird: So gerät die Planung für den bereits beschlossenen innerstädtischen Theaterneubau in Düsseldorf aktuell unter politischem Druck ins Stocken. Zudem zeigt die unsägliche „Denkpause“ des bayerischen Ministerpräsidenten in Hinsicht auf das Konzerthaus in München, das im darauf folgenden Koalitionsvertrag nur noch als „Konzertsaal“ auftaucht, dass die Ansprüche an Teilhabe und Vermittlung, für die eben erheblicher Platz und auch dauerhaft finanzielle Mittel benötigt werden, schon längst wieder kassiert werden.

Viel zu häufig ist das „für Alle“ immer noch mehr wohlfeile Behauptung, als im Stellenplan berücksichtigte Realität.

Global lässt sich diese Diskussion auch auf die organisationale Ebene herunterbrechen: Viel zu häufig ist das „für Alle“ immer noch mehr wohlfeile Behauptung, als im Stellenplan berücksichtigte Realität. Stattdessen ersetzen Glasfassaden Transparenz und der marketingtaugliche „begehbare

¹¹ S. dazu: https://kupoge.de/kumi/pdf/184/kumi184_40-42.pdf.

Bühnenturm“ wird zu einer hohlen Metapher der Beteiligung. Immerhin, so kann man der Hochkultur einmal auf's Dach steigen...

Kein Karstadt, keine Innenstadt?

Nicht zuletzt stellt sich die fundamentale Frage nach einer Neubelebung und -erfindung der Innenstädte post Corona, post Autostadt, post Kaufhaus, in der „eine selbstbewusste und beteiligte Kulturszene einen wesentlichen Beitrag leisten“ kann. Vorausgesetzt, sie wird bei den „anstehenden umwälzenden Stadtentwicklungsprozessen als eigenständiges kapillares System mitgedacht“¹¹, schreiben sich die Beigeordneten für Kultur und Stadtentwicklung der Stadt Aachen ins Pflichtenheft und richten dies als Appell auch an ihre Kolleg*innen aus anderen Stadtverwaltungen. Wünschenswert wäre, dass das Spielerische, das der Kunstproduktion so sehr zu eigen ist, in diesem Prozess zur Geltung kommt. Besonders, da viele der aktuellen (Musik)Theater-Spielstätten in Deutschland dringenden Sanierungsbedarf haben und in den kommenden Jahren Ausweichspielstätten werden nutzen müssen. Was liegt darin für eine Chance! Die Stadt Kassel etwa bezieht für die Sanierungsphase des Opernhauses eine modulare Spielstätte „am Platz einer ehemaligen Kaserne, im Brachland, zwischen gerade entstehenden sozialen Wohnbau-Projekten und den Stadien der lokalen Fußball- und Eishockey-Clubs. Die Stadtgesellschaft kann sich ein neues Quartier erschließen und rückt in die Südstadt vor. Eine spannende Phase, die gestaltet werden kann und muss und die für die Quartiers- und Stadtentwicklung vielfältige Chancen bietet,“ wie es Dieter Ripberger, Geschäftsführender Direktor des Staatstheater Kassel einschätzt. Wenn es gelingt, die Stadtbevölkerung in solchen Situationen zusammenzubringen, um Spiel-, Frei- und Austauschräume zu schaffen und zu pflegen, entstehen neue Great Good Places und damit zeitgemäße Lagerfeuer für die Zivilgesellschaft.



Foto: Peter Adamik

Alexander von Nell studierte Musikwissenschaften, Germanistik und Kulturmanagement. Er war als Künstler*innen-Agent im internationalen Opern- und Konzertbetrieb sowie für das Ensemble Collegium Novum Zürich tätig. Nach Stationen beim Österreichischen Kulturforum Berlin und der Kanadischen Botschaft leitete er beim NJO zunächst den Bereich Consulting und ist seit 2019 Teil der Geschäftsführung.

Das Museum in den Stadtalltag integrieren

Von den Kulturinstitutionen besitzen insbesondere Museen unausgeschöpftes Potenzial, den öffentliche nutzbaren Alltagsraum zu erweitern. Dieser progressive Ansatz stellt das Museumsmanagement vor Herausforderungen und bietet zugleich die Chance, die gesellschaftliche Relevanz von Museen zu vertiefen.

Ein Beitrag von Alexandra Ullmann

Kulturinstitutionen in der Stadt

Kulturräume befinden sich im Wandel und besitzen besonders in Städten transformatives Potenzial. Institutionalisierte Kulturräume – wie Bibliotheken, Theater oder Museen – zeichnen sich zumeist durch zentrale Lagen im Stadtteil aus und sind mit öffentlichen Nahverkehrsmitteln gut erreichbar. Sie werden oft durch Gelder der öffentlichen Hand (mit)finanziert und sind prägende Orientierungspunkte. In diesem stadträumlichen Kontext sind Kulturinstitutionen als Sozialräume zu verstehen und sollten aus der Alltagsperspektive der Stadtbewohner*innen betrachtet werden.

Im stadträumlichen Kontext sind Kulturinstitutionen als Sozialräume zu verstehen und sollten aus der Alltagsperspektive der Stadtbewohner*innen betrachtet werden.

Das gemeinschaftliche Miteinander, Dialog und Diskussion, öffentliche Räume und die Gestaltung unserer gebauten Umwelt sind in der aktuellen Zeit wichtiger denn je, die von globalen Wandlungen und Krisen geprägt ist. Kulturinstitutionen in Städten können auf diese Herausforderungen reagieren und lösungsorientiert handeln: Sie können ein Ort für Bildung,

¹ ICOM 2022.

Aufenthalt, Zusammenkunft und Austausch sein, der den Alltag der Stadtbewohner*innen bereichert. Insofern sind Kulturinstitutionen auch als soziokulturelle Infrastruktur zu verstehen, die mit der Nachbarschaft interagieren und einen Ankerpunkt im Stadtteil darstellen können. Dass (öffentliche) Kulturinstitutionen lebensnaher und alltagstauglicher werden müssen, hat uns auch die Corona-Pandemie gezeigt, als die Türen der Kulturbauten geschlossen bleiben mussten: Öffentlich nutzbare Räume sind ein essenzieller Bestandteil unsres städtischen Zusammenlebens. Kultureinrichtungen wie Bibliotheken und Theater entwickeln sich bereits vermehrt dahingehend weiter und werden zu offenen und niederschwellig zugänglichen Räumen für die Stadtbewohner*innen, was allerdings auch noch längst nicht State of the Art ist. Als Beispiele sind hierfür das Foyer Public des Theater Basel oder auch die Oodi Zentralbibliothek in Helsinki zu nennen, die ihre Räume als Aufenthaltsräume zur öffentlichen Nutzung für die Stadtbewohner*innen zur Verfügung stellen. Im Vergleich dazu besitzen Museen noch unausgeschöpftes Potenzial, um für die urbane Alltagskultur relevant zu werden.

Progressives Museumsverständnis und alltägliches Museum

Die gegenwärtigen Aufgaben von Museen sind vielfältig: Neben den traditionellen Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Ausstellens gehören dazu auch weiterführende Bildungs- und Freizeitaktivitäten. Doch was wäre, wenn wir diese Aufgaben erweitern und Museumsräume für die städtische Alltagskultur als Ressource begreifen, die für Öffentlichkeiten aktiviert werden kann? Museen könnten dadurch als soziale Infrastrukturen und Treffpunkte, öffentlich nutzbare Stadtbausteine für Nachbarschaften und alltagstaugliche Institutionen weitergedacht und gestaltet werden – dem progressivem Museumsverständnis des International Council of Museums (ICOM) entsprechend. Die weiterführenden Aufgaben der Institution Museum werden in der neuen Definition als „Open to the public, accessible and inclusive“ beschrieben, sowie auch die „participation of communities“¹ hervorgehoben. Daran orientieren sich Museen weltweit und greifen sie für ihre individuellen Leitbilder sowie Mission Statements auf.

Allerdings ist eine Divergenz zwischen der Positionierung der Museen und ihrer Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit zu erkennen, wie die Kulturwissenschaftlerin Luise Reitstätter in ihrer Forschung zu musealen Öffentlichkeitskonzepten feststellt: Museen möchten zwar lebensnaher

² Reitsstätter 2023: 09:48–10:33.

³ Renz 2016: 130.

⁴ Reitsstätter/Galter 2022: 9.

⁵ Reitsstätter 2023: 18:18–18:35.

⁶ Baum/Vogl 2022: 64–66.

sein, etwa indem sie als städtische Aufenthaltsräume – beispielsweise durch das Einrichten offener Foyers – zur Verfügung stehen. Von der Bevölkerung werden sie allerdings immer noch als ästhetische Bildungsinstitution wahrgenommen.² Demnach stellen Museen (noch) nicht für alle Stadtbewohner*innen gleichermaßen offene und zugängliche Räume dar. Der Kulturwissenschaftler Thomas Renz stellt in seinen Untersuchungen zudem fest, dass nur etwa 15 Prozent der Bevölkerung Deutschlands regelmäßig Kultureinrichtungen besucht, was Museumsbesuche einschließt.³ Ergänzend zeichnen Luise Reitsstätter und Karolin Galter ein deutliches Bild der Personen, die nach einem öffentlichen Aufruf Interesse an der Teilnahme zu ihrer Untersuchung „Recht auf Museum?!“ zeigten: hauptsächlich Personen mit abgeschlossenem Universitätsstudium und hoher Museumsaffinität.⁴

Darüber hinaus sind Museumsräume in Bezug auf ihre Zugänglichkeit privilegierte Räume, in denen neben ökonomischen Barrieren (etwa als geforderte Eintrittskosten) auch soziale Barrieren vorherrschen. Ein progressives Museumsverständnis verlangt danach, die Institution Museum von diesen Schwellen loszulösen und sie zu offenen, zugänglichen und inklusiven Orten zu machen.

Ein „alltägliches Museum“ fungiert als Gastgeber, das sich um die Bedürfnisse der Stadtbewohner*innen kümmert und in dieser Hinsicht für sie bedeutsam macht.

Museen in einem alltagskulturellen Kontext zu positionieren, hat eine Wirkung auf ihre gesellschaftliche Relevanz: Sie können sich als relevante Institution bezeichnen, wenn sie im Leben von möglichst vielen Menschen bedeutsam sind.⁵ Museumsräume in ihrer Nutzung zu erweitern und in den Alltag der Stadtbewohner*innen zu integrieren, ist insofern ein verfolgenswerter Ansatz, den die Architekt*innen und Stadtplaner*innen Martina Baum und Markus Vogl über das Museum hinaus mit ihrem Raumkonzept „Täglich“ beschreiben: einen radikal öffentlichen Ort, der ein grundlegender Bestandteil eines urbanen Lebensraums ist und als Gemeingut fungiert.⁶ Übertragen auf ein „alltägliches Museum“, fungiert dieses als Gastgeber, das sich um die Bedürfnisse der Stadtbewohner*innen kümmert und in dieser Hinsicht für sie bedeutsam macht.

⁷ Ullmann 2024, in Vorbereitung.

Museumsarchitektur als Einladung

Auf inhaltlicher Ebene der Museumsarbeit hat ein solches Verständnis schon Einzug gehalten: etwa als Museum Outreach und Community Curating. Um Museen aber tatsächlich zu öffentlich nutzbaren und konsumfrei zugänglichen Orten werden zu lassen, müssen ihre Räume entsprechend gestaltet werden. Denn die schon erwähnte Divergenz zwischen dem Selbstbild der Museen und deren Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit hängt mit der architektonischen Gestaltung der Museumsräume zusammen: Sie kommuniziert die weiterführenden Aufgaben von Museen niederschwellig und intuitiv in den Stadtteil hinaus, an die Stadtbewohner*innen sowie Nachbarschaft und spielt demnach eine entscheidende Rolle dabei, wie Menschen den Ort wahrnehmen und erleben. Architektur umgibt uns als gebauter Raum täglich und inszeniert unseren Alltag. In ihrer sozialen Dimension kommuniziert sie, ob sich jemand in einem Raum willkommen oder ausgeschlossen fühlt. Architektonische Gestaltung vermittelt auf intuitive Weise die Zugänglichkeit und Offenheit eines Raumes. Das ist insbesondere bei institutionellen Räumen wichtig, die bisher exkludierend und nur für eine bestimmte Öffentlichkeit zugänglich waren.

Die Museumsarchitektur kommuniziert die weiterführenden Aufgaben von Museen niederschwellig und intuitiv in den Stadtteil hinaus, an die Stadtbewohner*innen sowie Nachbarschaft.

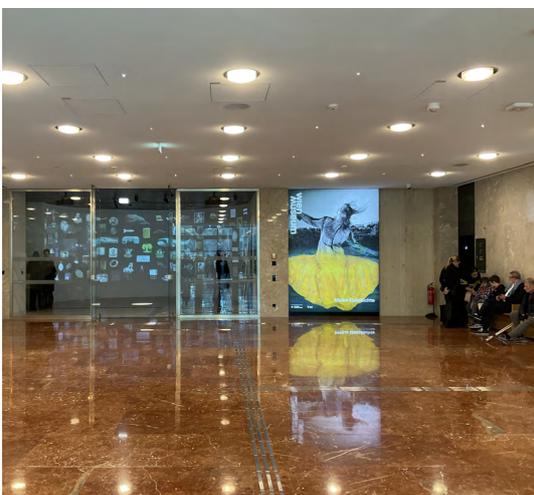
Um hier einen Wandel in der Wahrnehmung vorzunehmen, soll der gebaute Raum nach bestimmten Motiven gestaltet werden: wie einsehbar, nutzungs-offen und mit einladenden Gesten wie offenen Türen, u.ä. Neben der architektonischen Gestaltung ist auch die räumliche Verortung des Museums grundlegend, da Museen sich mit öffentlichen Stadträumen verbinden können – derartige Museumsräume bezeichne ich als *MuseumStadtRäume*. Diese sind ohne obligatorische Eintrittskosten als öffentlich nutzbarer Raum zugänglich, der sich im Museumsgebäude selbst oder auch als Erweiterung dessen im öffentlichen Stadtraum befindet, wie etwa auf öffentlichen Stadtplätzen. Stadtbewohner*innen sind eingeladen, in *MuseumStadtRäumen* beiläufig vorbeizukommen und sie als räumliche Ressource für ihren Alltag zu nutzen: zum Beispiel als Aufenthaltsraum, um die vorhandene Infrastruktur

zu nutzen oder um an den kostenlosen Programmen teilzunehmen. Durch diese Angebote und Routinen fügen Museen dem öffentlichen Raum eine weitere Facette hinzu.

Bereits umgesetzte Beispiele für *MuseumStadtRäume* sind das Wien Museum und der Open Space des K20 der Kunstsammlung NRW in Düsseldorf. Nach seinem Umbau und Erweiterung ist das Wien Museum mit einer kostenfrei zugänglichen Dauerausstellung 2023 wiedereröffnet worden (s. Fotos). Dadurch wird es zu einem alltagstauglichen Stadtbaustein für die Wiener Stadtbewohner*innen. Im Unterschied dazu wird der Open Space im K20 nur für einen temporären Zeitraum als Raum für alltägliche Aktivitäten geschaffen. Ein Ausstellungsraum des Museums wurde dazu als Aufenthaltsraum möbliert, unterschiedliche Unterhaltungsmöglichkeiten angeboten und mit einem vielfältigen Programm (Sportkurse, Kreativworkshops, Diskussionsrunden, Vorträge, etc.) bespielt. Zusätzlich zu den traditionellen Aufgaben des Museums gesellen sich in *MuseumStadtRäumen*, wie die beiden erwähnten Beispiele zeigen, weitere Nutzungsangebote und Aneignungsmöglichkeiten dazu, die das Museum zu einem soziokulturellen Stadtbaustein machen.

Chancen und Herausforderungen für das Museumsmanagement

Um das Museum als Ressource für den öffentlichen Raum und Bestandteil der Alltagskultur in der Stadt zu gestalten, sind die ersten Schritte dazu bereits getan: Denn Museumsmitarbeitende setzen entsprechende Projekte um und entwickeln die Museumsinstitution dadurch weiter, wobei das



© Alexandra Ullmann



Links: Eingangsbereich des Wien Museum zur Dauerausstellung. Da diese kostenfrei zugänglich ist, gibt es keine Ticketkontrolle. Davor befindet sich ein Aufenthaltsbereich.

Rechts: Blick in den großvolumigen Hauptraum des neu umgebauten Wien Museum mit regem Besucher*innenandrang. Eine Mischung aus Aufenthalts- und Ausstellungsraum.

⁸ Reitsstätter 2023: 28:47-29:07.

Museumsmanagement im besten Fall ein progressives Museumsverständnis vertritt und sich dementsprechend positioniert. Für die nächsten Schritte gilt es, diese Haltungen anhand der architektonischen Gestaltung des Museumsraumes sichtbar und erfahrbar zu machen.

Ein alltägliches Museum zu sein, ist mit Mehraufwand und notwendigen Ressourcen verbunden, beispielsweise um den Museumsraum (oder zumindest einen Teil davon) kostenfrei zugänglich zu machen. Was in einem solchen Museumsraum passieren soll und kann, bleibt offen für mögliche Aneignungen durch die Museumsbesucher*innen. Es gibt hier keine vollkommene Kontrolle und dennoch handelt es sich um einen geschützten Raum, in dessen Rahmen für gewisse Handlungen kein Platz ist, was sich beispielsweise auf diskriminierendes Verhalten bezieht. Insofern kommt der Museumsinstitution auch eine moderierende Aufgabe zu, wenn sie sich dem städtischen Alltag öffnet.

Ein alltägliches Museum zu sein, ist mit Mehraufwand und notwendigen Ressourcen verbunden, beispielsweise um den Museumsraum (oder zumindest einen Teil davon) kostenfrei zugänglich zu machen.

Um den Erfolg eines alltäglichen Museums zu bewerten, sind andere Messkriterien notwendig. Die bisher vordergründige Besucher*innenzahl der einzelnen Museen sagt in diesem Zusammenhang wenig über die tatsächliche Qualität eines Museumsbesuchs aus.⁸ Für die alltagskulturelle Bedeutung eines Museums braucht es insofern andere Kriterien: Beispielsweise könnte dies durch die messbare Aufenthaltsdauer, die beobachtbare Nutzungsvielfalt, die erfragbare Diversität der Besucher*innen, die Anzahl neuer Besucher*innen, das verfügbare kostenfrei zugängliche Raumangebot oder die Anzahl wiederkehrender Besucher*innen festgemacht werden. All diese Aspekte geben Aufschluss darüber, wie sehr ein Museum mit der städtischen Alltagskultur verbunden ist.

Letztendlich benötigen Museumsinstitutionen für eine derartige Positionierung Unterstützung durch die Kulturpolitik. Das Museumsmanagement steht dabei vor spannenden, aber auch anspruchsvollen Aufgaben: Museen als öffentlichen nutzbaren Orte und konsumfrei zugänglichen Raum weiterzuentwickeln, dementsprechend architektonisch zu gestalten

und in den Stadtalltag zu integrieren. Um dabei zwischen Tradition und Innovation zu agieren, braucht es ein agiles und vorausschauendes Management, das bestrebt ist, Museen als lebendige und relevante Orte für die Stadtgesellschaft zu gestalten. Für die Museumsinstitution bedeutet das Lern- und Erfahrungsprozesse anzustoßen, offen und experimentierfreudig zu sein.

LITERATUR

Baum, Martina; Vogl, Markus (Hg.) (2022): *Täglich*, Weimar.

ICOM (2022): *Museum Definition*, URL: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition> (zuletzt aufgerufen: 26.10.2022).

Reitstätter, Luise; Galter, Karolin (Hg.) (2022): *Recht auf Museum? 10 Erkenntnisse zu musealen Öffentlichkeitskonzepten und deren Wahrnehmung*, Heidelberg.

Reitstätter, Luise (2023): *B wie Besucher*in*. Mit Kulturwissenschaftlerin Luise Reitstätter über Bedürfnispyramiden, (nicht) sprechende Objekte und Recht auf Museum (Interview), in: Sofie Wünsch/Sophie Führer (Moderatorinnen), *kunstgeschichten abc* (Audio-Podcast), Staffel 1, Folge 5, 03.02.2023, URL: <https://kunstgeschichtenabc.letscastr.fm/episode/1-5-b-wie-besucher-in-mit-kulturwissenschaftlerin-luise-reitstaetter-ueber-beduerfnispyramiden-nicht-sprechende-objekte-und-ein-recht-auf-museum> (zuletzt aufgerufen: 23.04.2024).

Renz, Thomas (2016): *Nicht-Besucher-Forschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*, Bielefeld.

Ullmann, Alexandra (2024, in Vorbereitung): *MuseumStadtRäume. Die neue Öffentlichkeit des Museums*, Wien.



Foto: Arber Koni

Alexandra Ullmann ist Architekturschaffende, deren Interesse bei der Vermittlung von Architektur durch das Medium der Sprache sowie interdisziplinärem Arbeiten und Forschen liegt. Neben Architektur studierte sie auch Kunstgeschichte, ist ausgebildete Schreibmentorin und als freie Architekturjournalistin tätig. Ihre Forschungsarbeit zu MuseumStadtRäumen wird im Herbst 2024 publiziert.

In der thüringischen Landeshauptstadt Erfurt gibt es vielfältige Orte, an denen Kultur erlebt werden kann. Damit diese jedoch überhaupt erst entsteht, braucht es auch Räume für die Kulturschaffenden und Kreativen, die in der Stadt wirken (wollen). Wie es darum bestellt ist und welche Bedarfe hierbei die Kulturdirektion Erfurt erfüllen kann, dazu geben Karina Halbauer, Theresa Kroemer und Mandy Rasch Einblicke im Interview.

Räume für eine lebenswerte Stadt

Das Gespräch führte Julia Jakob

Welche Räume und Orte gibt es in Erfurt, um Kulturschaffenden und Kreativen Möglichkeiten zum Arbeiten zu bieten und Kunst und Kultur erlebbar zu machen?

Theresa Kroemer: Es gibt zahlreiche Räume, die für Kultur genutzt werden können. Als Kulturlotsin der Stadt Erfurt werden immer wieder unterschiedliche Raumanfragen für kulturelle Nutzung an mich gestellt. Dabei haben die Kulturschaffenden ganz unterschiedliche Anforderungen für die Raumnutzung: Innen- oder Außenbereich, Schaufenster oder bestehender Publikumsverkehr? Nicht alle geeigneten Räume müssen explizit als Kulturräume bezeichnet sein; auch andere Räume können dafür genutzt werden. Erfurt bietet vielfältige Möglichkeiten, wie temporäre kreative Nutzungen im handwerklichen Bereich in den Künstlerwerkstätten oder eine langfristige Ateliernutzung über das Wächterhaus-Konzept. Menschen suchen nach passenden Räumen für Ateliers, Workshops, Konzerte oder Bandprobenräume. In solchen Fällen berate ich individuell und finde passende Angebote, sei es durch Kontakte, gezielte Recherche oder Besichtigungen in den Stadtteilen, um Leerstände zu identifizieren und Interessenten mit Eigentümerinnen und Eigentümern zusammenzubringen.

Karina Halbauer: Um hier noch unkomplizierter zu unterstützen und eine bessere Übersicht zu den unterschiedlichen Räumen zu bekommen, erarbeitet Theresa gerade eine Raumdatenbank, die online zugänglich sein soll.

TK: Kriterien wie Zeit, Ort, Größe, Kosten und Zugänglichkeit sind entscheidend. Zum Beispiel wäre ein 24/7-Schließsystem, wie es die „Erlebe, was geht gGmbH“ in Altenburg hat, auch in Erfurt hilfreich, um Räume flexibler und eigenständiger nutzbar zu machen. Hier sollen aber beispielsweise auch Angaben zu möglichen Barrieren abgefragt werden. Schon mit der Abfrage hoffe ich, einen Reflexionsprozess anzustoßen, um diese zukünftig zu minimieren.

Mit dem erfurtkultur-Laden habt ihr einen wichtigen Ort geschaffen. Was steckt dahinter, und wie kam es dazu?

KH: Der erfurtkultur-Laden ist ein kleiner Raum mit großer Fensterfläche im Erfurter Rathaus, direkt hinter der KiKA-Figur Bernd das Brot. Wir nennen ihn aus Spaß auch „das Hinterzimmer von Bernd das Brot“. Der flexible Kulturraum soll der vielfältigen Erfurter Kulturszene mehr Sichtbarkeit im Stadtzentrum geben. Kultur-Werbematerialien liegen aus, und Monitore zeigen unsere [Instagram-Stories vom erfurtkultur-Kanal](#) oder informieren über die Ausstellungen in den Erfurter Museen. Außerdem bietet die gut sichtbare Kunstwand eine kleine Ausstellungsfläche für Nachwuchskünstler*innen, die alle zwei Monate wechselt. Die Nachfrage ist so groß, dass wir auslosen müssen, wessen Werke als Nächstes ausgestellt werden. Der Raum wird von der Kulturdirektion auch als Beratungs- und Meetingraum genutzt, was Theresa als Kulturlotsin oft macht.

TK: Manche denken sogar, es sei mein Büro (lacht).



Außenansicht des erfurtkultur-Ladens in zentraler Lage am Fischmarkt 1 – direkt im Erfurter Rathaus.

© Stadtverwaltung Erfurt

KH: Wir haben den erfurtkultur-Laden flexibel eingerichtet, sodass er für Büro- oder Besprechungssituationen genutzt und schnell für Veranstaltungen umgeräumt werden kann. Jeden Freitag von 10 bis 16 Uhr sind wir vor Ort, damit Leute mit uns sprechen, sich zum Kulturprogramm beraten lassen oder Werbematerialien vorbeibringen können. Unabhängig davon bleibt der Raum flexibel nutzbar.

„Wir haben den erfurtkultur-Laden flexibel eingerichtet, sodass er für Büro- oder Besprechungssituationen genutzt und schnell für Veranstaltungen umgeräumt werden kann.“

Karina Halbauer

Um den erfurtkultur-Laden sichtbarer zu machen, haben wir knallige Farben für die Innengestaltung verwendet. Das führt manchmal zu Fragen, welcher Verein den Laden betreibt, weil es nicht den gängigen Vorstellungen einer Stadtverwaltung entspricht. Dieses Klischee aufzubrechen, ist ein positiver Nebeneffekt.

Wie wird das Angebot freitags oder generell im erfurtkultur-Laden angenommen?

TK: Die Nachricht hat sich schnell in der Kulturszene verbreitet, und unsere Sprechzeiten sind beliebt. Manchmal müssen wir Besuchende bitten, ein paar Minuten später wiederzukommen, oder vereinbaren individuelle Termine. Freitags kommen viele Reisende zu uns, die uns manchmal mit der Touristeninformation verwechseln. Bei unserer Eröffnung im Mai 2023 hatten wir ungefähr 200 Besuchende, die begeistert waren, dass es diesen Ort gibt. Seitdem erhalten wir zahlreiche Anfragen, und die Lostrommel für die Kunstwand ist immer gut gefüllt.

KH: Es ist schön zu sehen, dass unser erfurtkultur-Laden auch Menschen anzieht, die sonst keine Informationen aus der Kulturszene oder Verwaltung erhalten hätten.

TK: Viele Besuchende sind neugierig und fragen, was der erfurtkultur-Laden ist und wie er funktioniert. Wir erhalten Impulse aus anderen Städten, und Touristinnen und Touristen erzählen von ihren Strukturen. Manchmal kommen Besuchende ohne digitalen Zugang, dann beraten wir mit anfassbarem Infomaterial zu Ausstellungsmöglichkeiten. Wir behandeln alle gleichberechtigt, unabhängig von ihrer Technikaffinität.

Wir sind für das Gespräch an einem weiteren Erfurter Kulturort: den Künstlerwerkstätten. Mandy, was hat es mit diesen Werkstätten auf sich?

Mandy Rasch: Die Künstlerwerkstätten bieten Arbeitsräume mit speziellen Maschinen und technischer Ausstattung, die Künstlerinnen und Künstler nach Anmeldung und Einweisung für eine bestimmte Zeit nutzen können. Ursprünglich befanden sie sich in einer Garagenanlage im Erfurter Norden, wo großformatige Kunst möglich wurde, die in einem kleinen Atelier kaum machbar wäre. Die Kulturdirektion setzte sich damals dafür ein, diese leerstehenden Flächen zu nutzen.

Die Werkstätten wuchsen, weil Künstlerinnen und Künstler mit viel eigenem Engagement Maschinen und Technik aus DDR-Zeiten retteten. Sie spezialisierten sich auf Emaille, Schmuck, Metall, Töpferei und Textil. Am neuen Standort im Erfurter Norden wurde die Werkstatt komplett neu aufgebaut und den aktuellen Sicherheitsvorgaben angepasst. Die Räume der ehemaligen Geriatrie wurden innen für die Künstlerwerkstätten umgebaut und angepasst. Neue Geräte wie ein Emaille-Ofen sorgen für hohe technische Standards. Eine technisch versierte Person mit fachlichen Kenntnissen führt die Künstlerinnen und Künstler in die sichere Bedienung ein. Darüber hinaus gibt es neutrale Räume, untere anderen ein Seminarraum mit Bibliothek für Schulklassen sowie Kurse in freier Malerei. Alle Räume können für eine kleine Gebühr gemietet werden, sodass Künstlerinnen und Künstler hier arbeiten können, was in privaten Räumen oft nicht möglich ist. Mit all dem – speziell durch den frei nutzbaren großen Emaille-Ofen – sind wir im europäischen Raum einzigartig, wodurch Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt die Werkstätten kennen.



© Stadtverwaltung Erfurt



Links: Außenansicht der Künstlerwerkstätte in der Nordhäuser Straße 81/81a im Erfurter Norden.

Rechts: Innenansicht des Großraumateliers.

Wird das gut genutzt?

MR: Ja, die Nachfrage ist hoch. Viele Künstlerinnen und Künstler aus der Vergangenheit sind zurückgekehrt, und neue Kontakte wurden und werden geknüpft. Es gibt Schulklassen, Fortbildungen und verschiedene Projekte. Bei besserem Wetter steigt die Nachfrage, und mehr Menschen fragen nach unseren Angeboten. Viele kommen über den erfurtkultur-Laden und suchen Orientierung, um selbst kreativ tätig zu werden.

KH: Die Erfurterinnen und Erfurter selbst nutzen die Werkstätten noch nicht so viel. Mit der neuen Platzierung im Kreativquartier, direkt gegenüber vom Wächterhaus, ist die Sichtbarkeit jedoch gestiegen. Durch die BUGA wurde auch die Aufenthaltsqualität im Außenbereich verbessert. Ein Café und die Universität in der Nähe sorgen für mehr Besuchende. Das neue Design und die Öffentlichkeitsarbeit zur Eröffnung im Oktober haben ebenfalls dazu beigetragen.

MR: Die großen, lichtdurchfluteten Fenster wecken Neugier. Manchmal drücken Menschen ihre Gesichter dagegen, um zu sehen, was innen passiert. Das stört gelegentlich die Künstlerinnen und Künstler, die Ruhe zum Arbeiten brauchen. Ich erkläre dann freundlich, dass der Raum nicht immer öffentlich zugänglich ist. Viele fragen nach Kursen, doch wir können diese momentan nicht selbst organisieren. Künstlerinnen und Künstler sowie Gruppen werben für ihre eigenen Ideen und finden so Teilnehmende.

„Obwohl die Kunst oft international anerkannt ist und Preise gewinnt, ist selten sichtbar, dass sie in Erfurt entstanden ist. Ein „Made in Erfurt“-Logo könnte das hervorheben.“

Mandy Rasch

Werden die hier entstandenen Werke auch in Erfurt ausgestellt?

MR: Obwohl die Kunst oft international anerkannt ist und Preise gewinnt, ist selten sichtbar, dass sie in Erfurt entstanden ist. Ein „Made in Erfurt“-Logo könnte das hervorheben. Leider fehlen passende Ausstellungsräume, um die Werke angemessen zu präsentieren. Besonders die Emaille-Kunst sollte mehr Präsenz in der Stadt erhalten. Ein großer, lichtdurchfluteter Raum wie in der Kunsthalle oder ein Bereich im Angermuseum wäre ideal. Wir haben aber bereits mit der Galerie Rothamel an den Wänden im Großraumatelier der Künstlerwerkstätten eine kleine Ausstellung des Emaillekünstlers Moritz Götze organisiert.

KH: Die Verwendung von Emailleschildern als Wegweiser könnte die kreative Arbeit weiter hervorheben, oder?

MR: Genau! Für das Gebiet um die Künstlerwerkstätten ist das bereits geplant. Dennoch sollte das Konzept tiefer in der Stadtgesellschaft verankert werden. Das braucht Zeit, da die Werkstätten erst im Oktober 2023 am neuen Standort eröffnet wurden. Prinzipiell könnten die Künstlerwerkstätten auch als Ausstellungsort genutzt werden – der Flur ist gut dafür geeignet. Allerdings gibt es keine festen Öffnungszeiten wie in einem Museum, und wir müssen Rücksicht auf den Werkstattbetrieb nehmen. Wenn hier Gruppen arbeiten, ist es schwierig, Besuchende hereinzulassen. Zudem sollten wir ältere Werke, die zwischengelagert wurden, besser sichtbar machen. In den alten Werkstätten wurden viele Skulpturen gelagert, die ich gerne hier ausstellen würde. Ein Bildhauer-Symposium im Außenbereich könnte in Zusammenarbeit mit dem Garten- und Friedhofsamt organisiert werden, um den Platz noch schöner zu machen, mit der Kunst die in den Werkstätten entsteht.

Gibt es in Erfurt Räume, die noch nicht optimal genutzt werden?

TK: Bei hoher Nachfrage nach Räumen sollte der erste Schritt sein, bestehende Räume besser sichtbar zu machen. Nicht jeder Verein braucht eigene Räume, viele können auch gemeinsam genutzt werden. Bevor man nach neuen Räumen sucht, lohnt es sich, bestehende Möglichkeiten zu erkunden. Hier gibt es viel Potenzial. Es gibt viele Suchende und zahlreiche verfügbare Räume, aber das richtige Matching fehlt oft, obwohl wir eine viel genutzte analoge und digitale Kulturraumliste haben. Wie anfangs erwähnt, könnte eine datenbankbasierte Lösung, die nach Kriterien wie Barrierefreiheit, Größe, Standort und Ausstattung filtert, das Problem



© Emely Geißler



Innenansicht der Künstlerwerkstätte und Einblicke in die dort entstandenen Arbeiten.

beheben. Bei einer rollstuhlgerechten Veranstaltung sollte die Datenbank z.B. nur rollstuhlgerechte Orte anzeigen. Eine solche Datenbank könnte auch erschwingliche Räume sichtbar machen, die nur grundlegende Ausstattung wie Wasser, Heizung und ein dichtes Dach benötigen. Von Garagen bis zu Dachböden – jeder Raum mit Potenzial sollte erfasst sein, um andere zu inspirieren. Leerstände im Stadtzentrum schmerzen mich daher besonders, da ich sofort an kulturelle Nutzungsmöglichkeiten denke. Deshalb arbeite ich auch ab und an mit der City-Managerin des Amts für Wirtschaftsförderung zusammen. Die Innenstadt kann neu gedacht werden, damit auch Kulturorte und Begegnungsräume einen Platz finden. Temporäre Zwischennutzungen sind ein guter Einstieg, aber langfristige Nutzungen sind nachhaltiger. Ich vermittele Raumgebenden Interessenten und unterstütze bei der Bewerbung von Besichtigungen. Es wäre großartig, diesen Raum wieder genutzt zu sehen. Auch städtische Immobilien, die aus finanziellen Gründen leer stehen, könnten kulturell genutzt werden. Leider ist meine Zeit als Kulturlotsin begrenzt, aber eine Vollzeitstelle für die Raumsuche wäre voll ausgelastet. In Jena hat sich dafür die „blank“ – Agentur für Zwischennutzung mit eigener Personalstelle etabliert, und in Köln gibt es seit fast zwei Jahren die Stabstelle Kulturraummanagement mit mittlerweile acht Vollzeitstellen.

„Die Innenstadt kann neu gedacht werden, damit auch Kulturorte und Begegnungsräume einen Platz finden. Temporäre Zwischennutzungen sind ein guter Einstieg, aber langfristige Nutzungen sind nachhaltiger.“

Theresa Kroemer

Ein fortgeschrittenes Projekt ist die freie Veranstaltungsfläche zwischen Stotternheim und Scherborn, etwa Luftlinie zwölf Kilometer vom Stadtzentrum entfernt. Diese Open-Air-Fläche ist kostenlos buchbar und richtet sich eher an erfahrene Veranstalter, da sie Technik, Stromgeneratoren und weiteres Equipment selbst mitbringen müssen. Die Stadt stellt mobile Sanitäreinrichtungen, Feuerlöscher, Notleuchte, Schallpegelmessgerät und Müllsäcke bereit. Die Organisatorinnen und Organisatoren erhalten vorab eine Einführung und sorgen für eine saubere Fläche. Immer sieht sie nach der Veranstaltung besser aus als vorher. Die Stadtverwaltung arbeitet abteilungsübergreifend daran, weitere Flächen zu finden, möglicherweise auch Indoor-Räume. Der Brühler Garten, eine städtische Fläche, wird fünfmal im

Jahr im Rahmen des städtischen Veranstaltungsformats „Crème Brûlée“ genutzt, während die freie Kulturszene über Genehmigungsverfahren ebenso Zugang erhält.

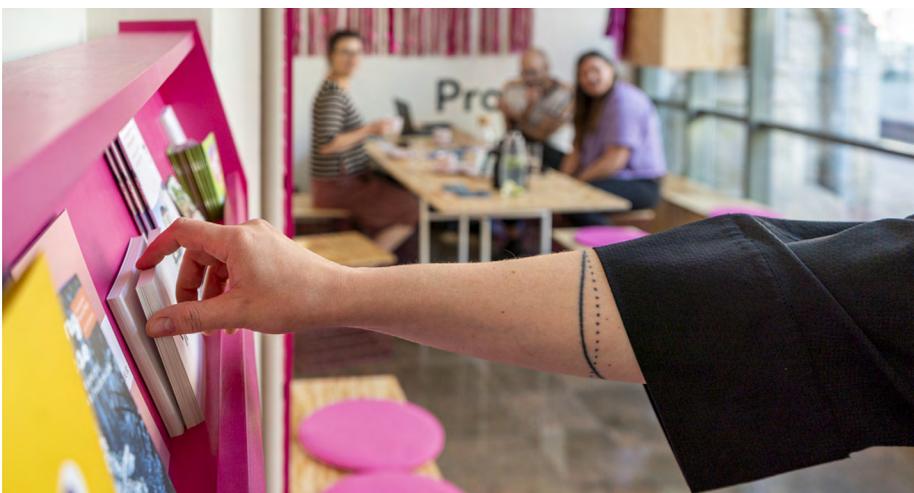
Welche weiteren Projekte habt ihr zur besseren Sichtbarkeit und Nutzbarkeit der Erfurter Kulturräume geplant?

TK: Wir erstellen am Beispiel der Parkanlage „Brühler Garten“ einen öffentlichen Leitfaden, der erklärt, was bei der Organisation einer Veranstaltung zu beachten ist. Gleichzeitig möchten wir die Informationen öffentlich zugänglich machen. Statt die Nutzung einzuschränken, wollen wir die Möglichkeiten transparent aufzeigen.

KH: Wir arbeiten im Bereich Kulturmarketing an einem Kulturwegweiser, der eine Übersicht der Kulturorte in Erfurt bietet, darunter Theater, Konzertorte und mehr. Die Übersicht hilft Besuchenden, sich mithilfe einer Karte in der Stadt zu orientieren. Eine digitale Version wird ebenfalls bereitgestellt. Damit möchten wir die Kulturszene und das breite Angebot Erfurts sichtbar machen. Viele wissen nicht, wie vielfältig das Angebot ist, und der Wegweiser soll dies ändern.

Welche Räume oder Orte braucht die Erfurter Kulturszene noch, und warum?

KH: Eine Skatehalle wäre dringend nötig, besonders im Winter. Die derzeitige Skatefläche im Nordpark ist derzeit noch nicht beleuchtet und daher im Winter nach Einbruch der Dunkelheit unbrauchbar. Zudem fehlen niedrighschwellige, flexibel gestaltbare Räume, die nicht nur in der Innenstadt, sondern auch in den Stadtteilen zugänglich sein sollten. Jeder



Um einen Überblick über das vielfältige Kulturangebot in Erfurt zu erhalten, gibt es im erfurtkultur-laden eine Vielzahl von Flyern, die Interessierte mitnehmen können – und Kulturanbietende natürlich auslegen können.

© Stadtverwaltung Erfurt

Stadtteil hat potenzielle Nutzerinnen und Nutzer, die offene Bühnen oder Kulturorte nutzen würden. Der Erfurter Norden hat beispielsweise schon lange den Wunsch nach einer öffentlichen Bühne am Ilversgehofener Platz, aber Lärmschutz und Organisation sind Herausforderungen. Es ist wichtig, die Kreativen in ihrer Euphorie nicht zu bremsen, sondern ihnen Raum für Engagement und Verantwortung zu geben. Unsere Aufgabe ist es, sie dabei bestmöglich zu unterstützen.

„Es ist wichtig, die Kreativen in ihrer Euphorie nicht zu bremsen, sondern ihnen Raum für Engagement und Verantwortung zu geben.“

Karina Halbauer

TK: Die Menschen selbst sind der Motor für Veränderung, wobei wir den kreativen Menschen Raum geben müssen, damit ihre Ideen entwickeln können. Erfurt hat zudem eine wertvolle Ressource an jungen Menschen, die nach der Schulzeit oder Ausbildung und Studium oft wegziehen, weil sie nicht ausreichend unterstützt werden oder auf zu viele Hindernisse stoßen. Konstruktive Beratung kann ihnen Alternativen aufzeigen und sie ermutigen, hier aktiv zu werden und am Ende zu bleiben.

MR: Ich wünsche mir mehr Eigenverantwortung von Künstlergruppen, um die Räume besser zu nutzen. Mehr Freiraum würde Kreativität und Aktivität fördern. Strenge Regeln schränken diese Entfaltung ein, und obwohl Sicherheitsvorkehrungen wichtig sind, sollte es mehr Freiheit geben, ohne dass die Räume beschädigt werden.

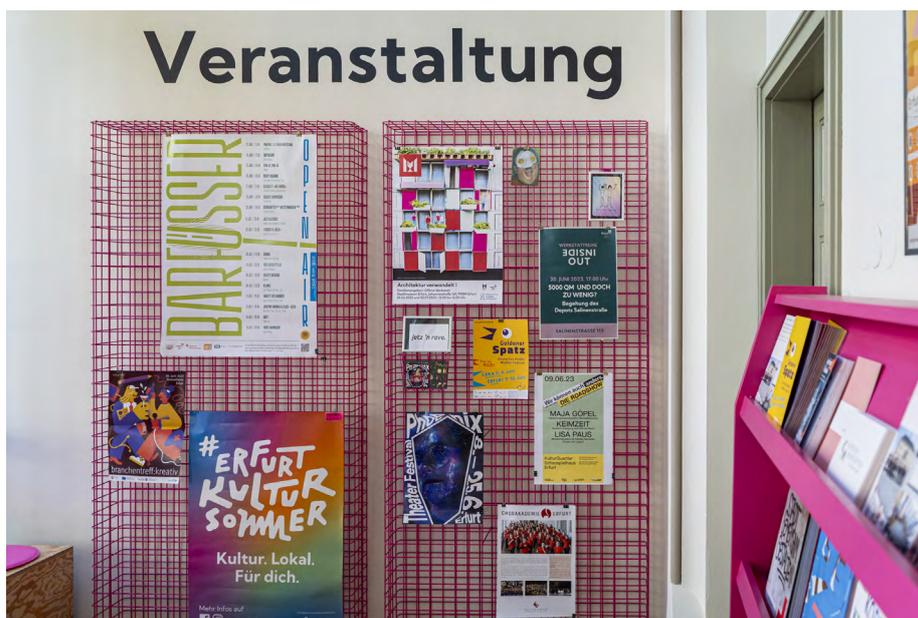
Welche Unterstützung benötigt ihr von der Verwaltung und Politik, um die angesprochenen Herausforderungen besser zu bewältigen und bestehenden sowie geplante Projekte umzusetzen?

TK: Die Kulturdirektion ist dem Dezernat für Stadtentwicklung, Kultur und Welterbe zugeordnet. Das ist eine tolle Ressource. Die Zusammenarbeit mit den anderen Dezernaten und Ämtern der Stadtverwaltung, wie dem Liegenschafts- und Bauamt ist ungemein wichtig. Der Austausch kann weiter intensiviert werden, damit wir intern gut zusammenarbeiten und uns durch unsere jeweiligen Expertisen unterstützen. Bei der Entwicklung neuer Gebiete, zum Beispiel, könnten lokale Kreative einbezogen werden, anstatt nur mit Agenturen in der Ferne zu arbeiten. Gezielte Förderprogramme die künstlerische Freiheit zulassen, können die Stadtentwicklung positiv beeinflussen.

MR: Beim Aufbau der Künstlerwerkstätten hätte ich mir mehr Unterstützung bei den hohen technischen Anforderungen gewünscht. Da die Einrichtung einzigartig ist, gab es keine klaren Richtlinien, die Ansprechpartner mussten sich selbst oft erstmal in die Thematik hineindenken. Obwohl ich als Künstlerin vieles verstehe, fehlen mir manchmal die technischen Details, um alles korrekt umzusetzen. Es würde helfen, wenn auch andere Beteiligte aus den städtischen Ämtern die Prozesse besser verstehen und aktiv mitarbeiten könnten.

KH: In vielen Bereichen wäre eine gegenseitige Hospitanz sinnvoll, um das Verständnis für die Aufgaben anderer Ämter zu verbessern. Insbesondere bei einem so einzigartigen Projekt wie den Künstlerwerkstätten, für das es keine Blaupause gab, hätten die Mitarbeitenden der Verwaltung von einem besseren Überblick über die Arbeit anderer profitiert. Die Erfahrungen daraus können in künftigen Projekten genutzt werden.

TK: Als Kulturlotsin sehe ich zudem den Bedarf an Strukturwandel auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene, um Konflikte im Nachtleben zu minimieren. Investitionen in Schallreduktion, wie bessere Fenster und Dämmung, sowie moderne Soundanlagen mit gerichteter Schallausrichtung sind notwendig, aber teuer. Die freie Kulturszene in Erfurt wünscht sich investive Fördermittel, um Kulturräume baulich zu erhalten. Oft sind kommunale Anteile erforderlich, um beispielsweise Bundesmittel für bauliche Maßnahmen überhaupt beantragen zu können.



Einen Überblick über die bevorstehenden Veranstaltungen in Erfurt erhalten Besuchende an der Veranstaltungswand im erfurtkultur-Laden.

© Stadtverwaltung Erfurt

Seit Jahren ist die Verdrängung von Musikclubs und Live-Musikspielstätten ein großes Problem. Diese sollten baurechtlich auf Bundesebene als Kultureinrichtungen, und nicht wie Betriebe sexueller Darbietungen und Casinos als Vergnügungsstätten, eingestuft werden. Aus dem Blickwinkel eines zeitgenössischen Kulturverständnisses assoziiert man Live-Musik-Spielstätten eher kulturell und spricht ihnen auch eine soziale Bedeutung als Begegnungsraum zu. Musikclubs mit Live-Programm sind Kulturräume, die nicht mit Vergnügungsstätten, Industrie und Gewerbe gleichgesetzt werden sollten. Das Bauplanungsrecht und die Allgemeine Verwaltungsvorschrift zum Bundes-Immissionsschutz („TA-Lärm“), die in Thüringen auch auf Kommunalebene seit Jahrzehnten gilt, wertschätzt diese wichtigen Aspekte leider derzeit noch nicht, obwohl die Lärmschutzbestimmungen laut Koalitionsvertrag überarbeitet werden sollen. So werden Clubs verdrängt, Gründungen gar nicht erst möglich oder sie werden im schlimmsten Fall sogar unabsichtlich überplant, da sie nicht in den Verwaltungsunterlagen auftauchen. Eine Erfassung von Clubs in Geoinformationssystemen, in der diese genauso erfasst sind wie andere Kultureinrichtungen, Bäume und Sitzbänke, wäre großartig! Das Vorhaben steht auf meiner langen To-Do-Liste.

Für all das benötigen wir langfristige Prozesse, die nicht nur auf Verbote setzen, sondern Konzepte entwickeln, Dialoge ermöglichen und Möglichkeitsräume schaffen. Dafür brauchen wir auch kreative Menschen in der Verwaltung, die Ideen einbringen, sowie unterstützende Strukturen. Denn es geht letztlich darum, gemeinsam mit Politik und Zivilgesellschaft eine lebenswerte Stadt zu gestalten.



Feierliche Eröffnung des erfurtkultur-Ladens im Mai 2023.

© Stadtverwaltung Erfurt



Karina Halbauer arbeitet im Kulturmarketing der Kulturdirektion der Stadtverwaltung Erfurt und kümmert sich in dieser Funktion um die Öffentlichkeitsarbeit der städtischen Kultureinrichtungen und Veranstaltungen, aber sorgt hier auch für die Sichtbarkeit der freien Kulturszene z.B. durch die Pflege des Instagramaccounts der Kulturdirektion [@erfurtkultur](#).



Theresa Kroemer war nach ihrem Master der Angewandten Medien- und Kulturwissenschaften als freie Kulturmanagerin tätig. Seit Ende 2021 berät sie als Kulturlotsin – Bindeglied zwischen Kultur, Verwaltung und Politik – zu kulturellen Themen. Sie vermittelt beispielsweise ämterübergreifend, berät zu Genehmigungsprozessen und unterstützt bei Vernetzung, Raumsuche und Fördermittelakquise.

Foto: Fotoloft



Mandy Rasch ist Goldschmiedegesellin und dipl. Schmuckdesignerin. Nach Bildungsprojekten in Al Ain, Abu Dhabi, Graz, Braunwald und Ulan Bator arbeitete sie als freiberufliche Emaille- und Schmuckkünstlerin sowie als Ausbilderin für Sonderlehrgänge im Goldschmiedehandwerk in der HWK-Erfurt. Sie organisiert das **ERFURTER SCHMUCKSYMPOSIUM** mit und leitet seit 2020 die Künstlerwerkstätten.

Foto: Stadtverwaltung Erfurt



Bridging Spaces

Neue Kulturräume als Brücke zwischen urbaner Raumknappheit und kreativer Vielfalt

Ein Beitrag von Rebecca Heinzler und Amélie Strobel

Die Kulturlandschaft steht heute mehr denn je vor der Herausforderung, den Ansprüchen unterschiedlichster und vielfältiger Akteur*innen gerecht zu werden. Raumknappheit und steigende Mieten belasten sowohl etablierte Kultureinrichtungen als auch die freie Szene. Gleichzeitig gibt es ungenutzte Gewerbeflächen und Leerstände in den Innenstädten, die potenziell für kulturelle Nutzungen zur Verfügung stehen. Aus den Erfahrungen der gemeinsamen Arbeit mit Kulturinstitutionen, Kommunen sowie Stadtentwickler*innen haben wir einen Ansatz entwickelt, wie verwaiste Räume mit Leben gefüllt und gleichzeitig die Kulturlandschaft für die Stadtgesellschaft zugänglicher gemacht werden kann.

Kulturinstitutionen: Zwischen traditionellen und partizipativen Raumkonzepten

In einer Zeit des stetigen Wandels stehen institutionelle Kultureinrichtungen heute vor einer doppelten Aufgabe: Einerseits müssen sie sich den bestehenden Realitäten wie historisch gewachsenen Gebäudestrukturen und begrenzten Ressourcen stellen. Andererseits müssen sie den wachsenden Ansprüchen einer vielfältigen Akteurs-Gemeinschaft gerecht werden, die nach kultureller Teilhabe strebt. Kultureinrichtungen sollen nicht nur Orte kultureller Produktion und Präsentation sein, sondern auch lebendige Zentren der Begegnung und des Austauschs.

Verstärkt wird dieses Bestreben auch durch die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie. So sind die Besuchszahlen von Theatern dadurch im Jahr 2020/2021 um fast 90 Prozent eingebrochen, bei Museen kann ein Rückgang der Besuchszahlen im Jahr 2020 im Vergleich zum Vorjahr um mehr als 50 Prozent festgestellt werden. Dieser Einbruch an Besucherströmen wird nun nach und nach wieder zurückerobert. Auch die zunehmende Alterung der Bevölkerung in Deutschland (siehe Abbildung 1) und neue Ansprüche jüngerer Zielgruppen erfordern einen Paradigmenwechsel: Weg von Räumen, die vor allem auf den künstlerischen Inhalt fokussiert

sind, hin zu Strukturen und Atmosphären, die Offenheit, Vielfalt und Inklusion fördern und ermöglichen. Im Sinne eines strategischen Audience Developments ist es unabdingbar, dass sich Kultureinrichtungen verstärkt mit der Frage beschäftigen, wie sie ihre Angebote einem breiteren Publikum präsentieren können. Diesen Wandel können wir bereits in unseren Projekten zur Entwicklung von zukunftsorientierten Nutzungskonzepten für Kultureinrichtungen an dem mehrheitlich erhöhten Raumbedarf erkennen. Denn neben Räumen für die Unterbringung der Technik und die Optimierung von betrieblichen Abläufen (z. B. Werkstattflächen, Lager und Proben) liegt der Zuwachs an Flächenbedarfen von bis zu 30 Prozent hauptsächlich im Bereich öffentlich zugänglicher und für Teilhabe offener Räume.

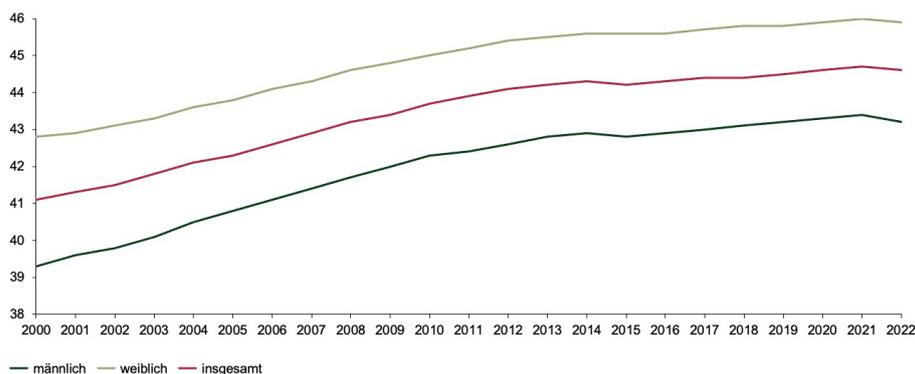


Abbildung 1: Entwicklung des Durchschnittsalters in Deutschland (2000-2022);
Quelle: Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung, 2024.

Freie Szene: Verdrängung durch steigende Mieten

Neben den institutionellen Kultureinrichtungen muss auch die freie Kulturszene mit knappen Ressourcen räumlicher und finanzieller Art umgehen. Steigende Mieten und die Kommerzialisierung vieler städtischer Räume setzen freie Kultureinrichtungen sowie Künstlerinnen und Künstler unter Druck, da ihnen oft die finanziellen Mittel fehlen, um im Wettbewerb um die begrenzt verfügbaren Flächen mithalten zu können. Die Entwicklung des Mietenspiegels von 2000 bis 2023 (siehe Abbildung 2) zeigt diese Entwicklung exemplarisch: Allein in den letzten 5 Jahren von 2019 (Index: 98,6) bis 2023 (Index: 105,2) ist ein Anstieg des Index um rund 6,7 Prozent zu verzeichnen. Kunst und Kultur der freien Szene werden dadurch an den Stadtrand verdrängt, wo die Mieten zwar niedriger sind, die Erreichbar-

keit und Sichtbarkeit aber häufig eingeschränkt ist. Dadurch gehen auch die Vielfalt und Lebendigkeit des Kulturangebots in den Innenstädten verloren. Um diese zu erhalten und zu stärken, müssen daher innovative Lösungen für die Raumknappheit in zentralen Lagen gefunden werden.

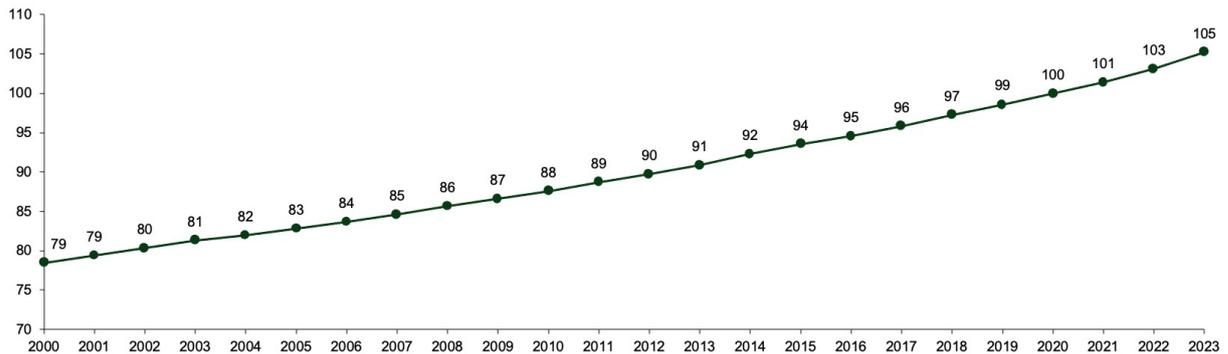


Abbildung 2: Entwicklung des Wohnungsmietindex für Deutschland (2000–2023) [Indexbasis 2020 = 100]; Quelle: Statista, 2024.

Städtische Landschaft: Von der Dominanz des Einzelhandels in eine ungewisse Zukunft

Aus Perspektive der Stadtverwaltungen haben wiederum zahlreiche Städte ein drängendes Problem in den Innenstädten: Historische Einkaufsstraßen, die einst pulsierende Zentren von Handel und Begegnung waren und das Stadtbild prägten, weisen zum Teil alarmierende Leerstände auf. Dies spiegelt sich auch in der jüngsten Studie des Immobilienverbands Deutschland IVD wider: Demnach lag die bundesweite Leerstandsquote im Einzelhandel im Jahr 2021 bei 20 Prozent, was eine Zunahme um rund ein Drittel im Vergleich zum Niveau vor der Covid-19-Pandemie bedeutet. Wenngleich diese Entwicklung der Leerstandsquoten generell in allen Bundesländern zu beobachten ist, erschweren es die teilweise geringen Fallzahlen jedoch, einen eindeutigen Trend nach Ländern oder Regionen zu identifizieren. Dennoch ist zu erkennen, dass vom Leerstand häufig historische Gebäude und ehemalige Kaufhäuser betroffen sind, was nicht zuletzt die Schließungswelle von Galeria Kaufhof-Standorten der breiten Bevölkerung vor Augen geführt hat.

Die Zukunft gestalten: Innovative Lösungen für die Belebung der Innenstädte durch kulturelle Nutzungen

Lösungen für die genannten Herausforderungen erfordern einen innovativen Ansatz, bei dem auch Kultur die leeren Bestandsflächen mit Leben

füllt. Das kann als Zwischennutzung geschehen, aber auch – eventuell nach einer Experimentierphase – dauerhaft etabliert werden. Damit ließen sich die beschriebenen Bedürfnisse aller in neue Potenziale zu verwandeln.

Um den Stadtraum zu aktivieren, können einzelne Angebote der Kulturinstitutionen den Leerstand bespielen, etwa in Form von Proberäumen, Bildungsräumen oder Räumen für gemeinsame Workshops oder Veranstaltungen an unterschiedlichen Orten in der Stadt. So ließen sich auch die Ziele des Audience Developments der Kultureinrichtung mit der Leerstandsproblematik verknüpfen. Ein interessantes Beispiel für ein Zwischennutzungsprojekt ist das KUNSTLABOR des Museums für Urbane und Zeitgenössische Kunst (MUCA), das 2018/19 den leerstehenden Tengelmann-Komplex in München mit der Kreativität von 50 Künstlerinnen und Künstlern in ein begehbare Kunstwerk verwandelte. Während seiner dreieinhalbmonatigen Laufzeit zog es rund 30.000 Besucherinnen und Besucher an und wurde zu einem wichtigen kulturellen Ereignis in der Stadt. Angesichts dieses Erfolges war es naheliegend, eine Fortsetzung des Projekts in Form des KUNSTLABOR 2 ab 2021 zu etablieren. Die gelungene Umnutzung unterstreicht eindrucksvoll die Chance, die in der Kultur für brachliegende Immobilien und deren Aufwertung liegt, wovon hier auch die freie Szene profitierte. Die kreative Nutzung des Leerstandes steigerte die Sichtbarkeit der Kunst- und Kulturschaffenden und verdeutlichte ihren Beitrag zur Belebung eines Quartiers. Ein Beispiel für eine frühzeitige und dauerhafte Umnutzung ist zudem ein Projekt in Neuss: Hier wurde ein ehemaliges Kaufhaus in ein Zentrum für kulturelle Aktivitäten umgewandelt, wobei ein zentraler Ankerpunkt der Bezug des ehemaligen „Horten-Hauses“ durch das Rheinische Landestheater war. Durch den Erhalt der vorhandenen Bausubstanz und deren Umnutzung hat das Theater eine neue Heimstatt gefunden und es wurde auch eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Stadtbaukultur geschlagen.

Durch kreative Nutzungskonzepte können verlassene Orte zu Hotspots urbaner Kultur werden, die sowohl Besuchende anziehen als auch die lokale Gemeinschaft stärken und Aufmerksamkeit erregen. Das Zwischennutzungsprojekt „Neuer Peter“ in der Münchner Innenstadt ist ein weiteres gelungenes Beispiel für einen solchen Ansatz: Das Pop-Up-Kunstcafé zieht durch die Nutzungskombination von Café und Kunstausstellung neben kunstaffinem Publikum derzeit auch Menschen an, die sich ansonsten nicht oder nur wenig für Kunst interessieren. Hat das Publikum die niederschweligen Kulturangebote und spannenden Nutzungskombinationen einmal angenommen, erwächst daraus auch häufig der Wunsch diese dauerhaft zu erhalten oder zu erweitern.

Besitzt die Kommune das Eigentum an leeren Bestandsimmobilien bereits oder kann es erwerben, eröffnen sich die größten Chancen der Belegung für das gesamte Quartier. Durch die Umnutzung leerstehender Ladenlokale oder den Umbau ganzer Geschäftshäuser können die Bekanntheit sowie die Wertschätzung der dort tätigen Kulturschaffenden gesteigert werden – und andersrum. Denn ebenso erhöht sich die Attraktivität der Gebäude und des Standorts insgesamt durch eine kulturelle Nutzung: Als Frequenzbringer verschiedener Zielgruppen schaffen diese Nutzungen Synergien zu den Nachbarschaften, indem z. B. die Gastronomie auch von Ausstellungsbesuchenden genutzt wird. Eine kulturelle Nutzung kann aber auch zu einer erhöhten Wertschätzung der Bestandsstrukturen seitens der Bevölkerung und dadurch zu einer verbesserten Vermarktung für Immobilienbesitzer*innen sowie Investor*innen führen. Zudem können insbesondere kulturelle Zwischennutzungen als Testläufe für zukünftige (kommerzielle) Projekte dienen: Durch temporäre kulturelle Veranstaltungen oder Nutzungen kann beispielsweise Feedback von der Stadtgesellschaft eingeholt werden, was wiederum den Weg für neue Geschäftsideen oder Mieter*innen ebnen könnte. Wenngleich für Eigentümer*innen und Projektentwickler*innen als wirtschaftlich denkende Unternehmen oftmals die Rendite durch eine kommerzielle Nutzung im Zentrum steht, können kulturelle Nutzungen demnach ebenfalls Potenziale bieten.

Vor diesem Hintergrund bietet sich gerade auch für Städte und Kommunen die Chance, als Vermittlerin und Unterstützerin aktiv auf Immobilien-eigentümer*innen sowie Investorengruppen zuzugehen und den Transformationsprozess der Innenstadt aktiv anzugehen und mitzugestalten. Dadurch lassen sich Anreize und Rahmenbedingungen schaffen, die die Zusammenarbeit auf allen Ebenen erleichtern, um aus vermeintlichen Leerständen lebendige Orte des kulturellen Austauschs und der kreativen Entfaltung zu machen.

Der Weg zur kulturellen Renaissance der Städte: Strategien und Erfolgsfaktoren

Die kulturelle Renaissance durch die Umnutzung leerstehender Flächen oder brachliegender Gebäude erfordert ein durchdachtes und strategisches Vorgehen. Folgende Bausteine, die in mehreren Strängen parallel und interdependent ablaufen müssen, spielen dabei eine entscheidende Rolle:

Beteiligung - Gemeinsam Lösungen entwickeln: Die Entwicklung tragfähiger Lösungen erfordert die aktive Beteiligung aller relevanten

Akteurs-Gemeinschaften. Zusammen mit den Mitarbeitenden der Kulturinstitutionen, Künstler*innen, lokalen Initiativen und den Vertretenden aus Stadtentwicklung, Bau, Kultur, Bildung und Sozialem der Kommune, aber auch Eigentümer*innen müssen Handlungsfelder identifiziert und Potenziale ausgelotet werden. So lassen sich Leerstände lokalisieren und mit Hilfe partizipativer Prozesse Nutzungsmöglichkeiten diskutieren und abstimmen. Auch die Einbindung einer breiteren Öffentlichkeit zur Erfassung von Erwartungen kann sinnvoll sein. Da die oben aufgezählten einzubindenden Stakeholdergruppen sehr vielfältig sind und unterschiedliche Erwartungshaltungen und Interessen mit dem entsprechenden Projekt verbinden, ist eine sensible und kompetente Moderation der unterschiedlichen Beteiligten erforderlich. Eine Künstlerin und die Vertretenden des Baudezernats oder ein Immobilieneigentümer sprechen miteinander nicht dieselbe Sprache. Ebenfalls ist es wichtig zu beachten, welche Fragen entweder durch breite Einbindung bearbeitet werden können oder aber durch Expert*innen oder ein enges Arbeitsgremium vorangetrieben werden sollten.

Strategisch Verknüpfen - Schlüssige Nutzungskonzepte erstellen: Durch partizipative Prozesse und Analysen werden Nutzungsbedarfe ermittelt. Daraus sollte ein schlüssiges Nutzungskonzept erstellt werden, das sowohl den Bedarfen der Zielgruppen als auch den übergreifenden strategischen Zielstellungen der künstlerischen Akteurs-Gruppen und der Stadtentwicklung sowie der Eigentümer*innen gerecht wird. Hier ist ebenfalls auf die Synergien im Stadtquartier zu achten. Dabei kann auch von anderen Best-Practice-Einrichtungen gelernt werden. Je nach angedachten Nutzungsschwerpunkten, Flächengrößen und strategischen Zielstellungen sollten vergleichbare Einrichtungen identifiziert und untersucht werden. Deren Analyse kann für das Projekt wichtige Erfolgsfaktoren hervorbringen.

Bauliche Analyse – Potenziale der Flächen verstehen: Um die Potenziale von Leerständen voll ausschöpfen zu können, müssen der aktuelle Zustand einer Immobilie sowie die Bedürfnisse und Anforderungen der Kulturschaffenden erfasst, analysiert und abgeglichen werden. Baurecht und Genehmigungen müssen ggf. in enger Zusammenarbeit mit der Stadtverwaltung oder den Eigentümer*innen angepasst und erarbeitet werden, um auch die Chancen und Grenzen der Umnutzung diskutieren und analysieren zu können. So lässt sich sicherstellen, dass das Nutzungskonzept auch umgesetzt werden kann. Die Prüfung der Brandschutzanforderungen, der Anforderungen an die Barrierefreiheit, der Denkmalschutzbelange und der Auflagen zur Flächennutzung spielen dabei bereits am Anfang des Planungsprozesses eine zentrale Rolle.

Betriebliche Planung – Operative Umsetzung sicherstellen: Bei der operativen Planung sollten auch betriebliche Aspekte wie die Auswirkungen der Bespielung einer neuen Fläche auf Betriebskosten und Wirtschaftlichkeit einer Einrichtung betrachtet werden. So kann eine langfristige Nutzung garantiert oder bei Zwischennutzungen die Tragfähigkeit gewährleistet werden. Auch sind Anpassungen oder bei Neugründungen das Aufsetzen der Organisationsstrukturen und die Ableitung der Personalbedarfe wichtig. Unter Umständen müssen auch Änderungen in Bezug auf Nutzungen und Infrastruktur erfolgen, wenn festgestellt wird, dass das Betriebsmodell so nicht tragfähig ist. Diese Interdependenzen sind somit alle mitzudenken.

Die kulturelle Revitalisierung von Leerständen eröffnet nicht nur der Kultur, sondern der gesamten Stadtentwicklung neue Perspektiven. Auch für die Kultureinrichtungen ergeben sich Vorteile, da sie sich im Sinne eines strategischen Audience Developments neuen Zielgruppen an ungewöhnlichen Orten öffnen können. Durch Mut, einen ganzheitlichen Ansatz und die enge Zusammenarbeit aller Beteiligten können aus brachliegenden Immobilien lebendige Kulturorte werden, die das urbane Leben bereichern und die Identität der Innenstädte stärken.



Rebecca Heinzler hat Architektur und Stadtplanung in Stuttgart und anschließend Architektur im Master an der TU München studiert. Sie hat bereits an vielfältigen Bauprojekten im Kultur- und Öffentlichkeitsbereich gearbeitet und bringt diese Erfahrung aktuell als Architektin (ByAK) im Consulting bei der actori GmbH ein.



Amélie Strobel hat Sprachen-, Wirtschafts- und Kulturraumstudien in Passau sowie Kulturmanagement in Venedig und Paris studiert. Nach mehrjähriger Erfahrung in Kultureinrichtungen war sie auch für ein Pariser Architekturbüro tätig. Die Brücke zwischen Architektur und Kultur schlägt sie als Projektleiterin bei der actori GmbH, wo sie eine Vielzahl an Projekten im Bereich kultureller Nutzungen begleitet hat.

*Während mancherorts Kulturakteur*innen aufgrund von Raumnot händeringend nach Räumlichkeiten suchen, bleiben durch Leerstand wiederum Orte ungenutzt. Eine Möglichkeit, diese Immobilien mit neuem Sinn zu füllen und damit auch instand zu halten, ist die Zwischennutzung. Dieser Aufgabe widmet sich in Jena die Agentur für Zwischennutzung „blank“, in deren Wirken und Notwendigkeit uns die Projektleiterin Eva Großblotekamp Einblicke gibt.*

Neuer Sinn für leere Räume

Das Gespräch führte Julia Jakob

Liebe Eva, du leitest in Jena die Agentur für Zwischennutzung „blank“. Was genau macht diese?

„blank“ wurde 2020 zunächst als Projekt der Bürgerstiftung gegründet und ist seit 2022 bei der ReCoVer-Stiftung angesiedelt. Die ursprüngliche Idee war, eine Vermittlungsstelle zwischen Kulturschaffenden, die Raum für ihre Projekte benötigen, und Immobilieneigentümern zu etablieren, um leerstehende Immobilien zu nutzen. Diese Schnittstelle hat sich sowohl in der Praxis als auch für die Verbindung zwischen der lebendigen Kulturszene Jenas, der Stadtverwaltung und der Immobilienwirtschaft als notwendig erwiesen. Meine Hauptaufgabe ist diese Vermittlung, aber die Agentur hat auch eine gestaltende Funktion, da das Matching von Räumen und vorliegenden Ideen auch ein gewisses Maß an Kuratierung und kreativer Gestaltung des Prozesses bedeutet. Durch meine zehnjährige Berufserfahrung und Vernetzung in der lokalen Kulturszene fällt es mir leicht, die Bedürfnisse zu erkennen und zu übersetzen. Neben kulturellen Projekten vermittele ich auch Zwischennutzungen in Bildung, Sozialem und Gesundheitswesen, hauptsächlich für Vereine oder Gründer, die oft geringere finanzielle Mittel haben. Zwischennutzung ist also nicht nur auf Kultur beschränkt, sondern deckt ein breites Spektrum von Bedürfnissen ab.

Es geht also vor allem, um die Vermeidung von Leerstand – wie ist es denn darum in Jena bestellt?

Seit der Verlegung einiger Einrichtungen der Uniklinik nach Lobeda gibt es insbesondere in den ehemaligen medizinischen Fachbereichen in der

Innenstadt einen offensichtlichen Leerstand, wie beispielsweise die alte Kinderklinik am Westbahnhof. Jedoch ist nicht jeder leerstehende Raum sofort nutzbar. Denn je länger diese leer stehen, umso mehr verlieren sie an „Verkehrssicherheit“, was für temporäre Nutzungen bedeutende Investitionen erfordert, um die nötige Infrastruktur wieder herzustellen. Eine aufwendigere Sanierung wird meist nur dann in Betracht gezogen, wenn die Zwischennutzung für eine längere Zeit geplant ist. Diese Option nutzen oft etablierte Vereine oder Projekte, die eventuell auch Förderungen beantragen können. Seltener sind es Selbstständige oder Neugründer, die eine Experimentierfläche suchen. Ich bemühe mich, diesen Gruppen Räume zu vermitteln, die bereits in einem akzeptablen Zustand sind, sodass sie sich nicht mit umfangreichen Renovierungen beschäftigen müssen. Insofern wäre es wichtig, Leerstände frühzeitig zu vermeiden – etwa durch eine Zwischennutzung. Diese kann auch längere Zeiträume umfassen, je nach Nutzungskonzept und finanziellen Ressourcen.

Die Nutzer*innen von Zwischennutzungsräumen sind demnach selbst für die Instandhaltung und Nutzbarkeit verantwortlich?

Ja, in der Regel erhalten die Zwischennutzenden die Räume zu günstigeren als den marktüblichen Preisen. Im Gegenzug sind sie für notwendige Sanierungen und Renovierungen verantwortlich, die je nach Zustand des Raumes variieren können. Manchmal, wenn ein Raum in gutem Zustand ist, wird ein anderer Deal mit den Eigentümer*innen ausgehandelt, oft mit kurzen Kündigungsfristen, sodass diese die Möglichkeit haben, den Raum bei Bedarf schnell neu zu vermieten.

Ein Beispiel für aufwendigere Umnutzung ist das Café Wagner, das aufgrund einer Renovierung seiner bisherigen Wirkstätte in der Wagnergasse



Vorher nachher: Die leerstehende alte Stadtbäckerei (links) wurde durch die Zwischennutzung zu einem Ausstellungsort (rechts).

© Eva Großblotekamp (links), SiTgGmbH (rechts)

Räumlichkeiten für eine Zwischennutzung brauchte. Um diese jedoch nutzbar zu machen, mussten sie einige Anstrengungen unternehmen – einschließlich der Beantragung von Fördermitteln und Zuschüssen der Stadt. Ein großes Problem war der Schallschutz, der mehrmals nachgebessert werden musste. Daran zeigen sich auch die Herausforderungen der Nachtkultur und die Notwendigkeit, Veranstaltungsorte sorgfältig zu planen.

Welche langfristigen Auswirkungen siehst du für Jena und die lokale Kulturszene durch die Zwischennutzung und deine Arbeit?

Durch die Zwischennutzung erhält die Stadtentwicklung ein sichtbares, dynamisches Element, das immer mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dies steigert nicht nur die Präsenz des Konzepts in den Köpfen der Menschen, sondern erhöht auch die Flexibilität im Umgang mit Leerständen. Ich beobachte, dass Zwischennutzung als Instrument der Stadtentwicklung etablierter wird, nicht nur in Jena, sondern auch in anderen Städten. Mit der Zeit hoffen wir, dass rechtliche und organisatorische Hürden abnehmen, da das Konzept breiter verstanden und angenommen wird. Dadurch könnte in Zukunft die Zwischennutzung erleichtert werden, ohne dass ich immer wieder grundlegende Fragen klären muss. Es kommt bereits vor, dass Eigentümer*innen, die Leerstände haben, von sich aus auf mich zukommen, weil sie das Potenzial einer temporären Nutzung erkennen und sogar erwägen, erfolgreiche Zwischennutzungsprojekte längerfristig weiterzuführen. Diese Entwicklungen begünstigen eine lebendigere und vielfältigere Kulturszene. Sie fördern auch die Verknüpfung zwischen Kultur, Wirtschaft und soziokulturellen sowie sozialen Bereichen, was zu einer gemeinwohlorientierten Nutzung von Immobilien beiträgt. Es ist jedoch eine Herausforderung, diesen Nutzen deutlich zu machen, besonders gegenüber traditionell gewinnorientierten Akteur*innen.

Durch die Zwischennutzung erhält die Stadtentwicklung ein sichtbares, dynamisches Element, das immer mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Jede erfolgreiche Zwischennutzung dient daher als Best Practice, die ich als Werbung nutzen kann, um den Wert und die Vorteile dieser Projekte hervorzuheben. Ein Beispiel für eine erfolgreiche Zwischennutzung ist etwa eine junge Modedesignerin, die Pop-Up Stores in Jena organisiert. Diese temporären Geschäfte, die sie mit Kaffee- und Kuchenverkauf ver-

bindet, nutzen die Flexibilität der Zwischennutzung und beleben Stadtviertel: Einer dieser Pop-Up Stores befand zuvor in einem ehemaligen Reisebüro und ein weiterer in einem Fitnessstudio, wobei beide Räume ästhetisch zunächst nicht sonderlich ansprechend waren. Doch innerhalb von wenigen Tagen haben die Betreiberin und ihre Freund*innen die Räume so umgestaltet, dass sie kaum wiederzuerkennen waren. Das zeigt die transformative Kraft solcher Projekte und ist ein Aspekt, den ich besonders spannend finde. Zudem wurden diese Pop-Up Stores sehr positiv aufgenommen, was wiederum das Interesse an weiteren Zwischennutzungen stärkt und neue Kundenschichten erschließt.

Hast du noch weitere Beispiele für Zwischennutzungsprojekte, auf die du besonders stolz bist?

Prinzipiell ist jede Vermittlung, die ich bisher hatte, für mich wichtig. Aber ein weiteres bedeutendes Projekt war eine Ausstellung zum Thema Suchtprävention. Es war ein Glücksfall, dass der Veranstalter so kurzfristig einen passenden Raum über uns finden konnte, der trotz seiner Lage außerhalb des Zentrums gut funktionierte. Die Ausstellung war hauptsächlich für Schulklassen gedacht und prinzipiell nicht auf Laufkundschaft angewiesen. Der Eigentümer des Areals konnte jedoch durch die Besucher und mediale Aufmerksamkeit seine Pläne für die Entwicklung weiterer Einrichtungen wie Coworking Spaces, ein Fitnessstudio und ein Café auf dem Gelände bewerben und vorantreiben.

Ein weiteres erfolgreiches Vermittlungsprojekt betraf drei ukrainische Geflüchtete, die eine Werkstatt für Computer- und Elektrorecycling außerhalb des Stadtzentrums suchten. In dieser wollten sie nicht nur reparieren,



Die leeren Räume eines früheren Fitnessstudios im Jenaer Damenviertel (links) konnte durch die Zwischennutzung in einen Pop-Up Store einer jungen Modedesignerin umgewandelt werden (rechts).

© Carla Westhaus (links), Annika Schieck (rechts)

sondern auch Workshops anbieten. Dafür haben wir einen Raum für ein Jahr vermitteln können.

Wie außerdem mit einfachen Mitteln ein ungewöhnlicher Ort bespielt werden kann, zeigte der kulturelle Adventskalender der freien Bühne: Für diesen konnten wir sehr kurzfristig die Garage unterhalb unseres Büros – also hier auf dem Gelände der Schillerstraße – als Räumlichkeit zur Zwischennutzung bereitstellen. In diesem Beispiel spiegelt sich auch meine Vorstellung von der Nutzung von Räumen wider, die plötzlich und mit geringen Mitteln in etwas völlig Neues verwandelt werden können.

Seitdem die Menschen wissen, dass ich diese Aufgabe übernommen habe, werde ich oft direkt angesprochen, ob ich bei der Suche nach Räumlichkeiten helfen kann.

Wie machst du auf die Möglichkeiten von Zwischennutzung aufmerksam?

Die Hauptstrategie besteht darin, unsere Aktivitäten über Social Media, insbesondere Instagram, zu bewerben, unterstützt durch meine Projektassistentin Annika, die sich momentan um unseren Online-Auftritt kümmert. Darüber hinaus nutzen wir Pressemitteilungen und einen eigenen Blog auf unserer Website, um Konzepte zu bewerben und Interessierte zu erreichen. Mein persönliches Netzwerk in Jena spielt auch eine große Rolle. Seitdem die Menschen wissen, dass ich diese Aufgabe übernommen habe, werde ich oft direkt angesprochen, ob ich bei der Suche nach Räumlichkeiten helfen kann. Diese direkte Kommunikation hilft, schnell auf Bedürfnisse zu reagieren und potenzielle Zwischennutzungen vorzuschlagen. Letztendlich sind es jedoch immer die jeweiligen Immobilieneigentümer*innen, die final über eine Nutzung entscheiden.

Du erwähntest bereits, dass es manchmal schwierig sein kann, die Eigentümer*innen zu überzeugen. Wer kann dich dabei unterstützen – abgesehen von einem guten Konzept?

Da es sich um ein von der Stadt gefördertes Projekt handelt, habe ich Unterstützung von Kontakten innerhalb der Stadtverwaltung. Diese Kontakte sind oft sehr wertvoll, da sie manchmal bereits eine für mich hilfreiche Beziehungen zu den Eigentümer*innen haben: Wenn ich mich beispielsweise auf eine Referenz aus der Wirtschaftsförderung berufen kann, ist der Zugang zu den Eigentümer*innen effektiver, als wenn ich allein als

Vertreterin der Zwischennutzungsagentur auftrete. Ein konkretes Beispiel dafür ist die Zwischennutzung der Modedesignerin. Ich hatte zunächst große Schwierigkeiten, den Eigentümer zu erreichen. Über den Makler, den ich durch meine Arbeit kennenlernte und der bereits mit dem Objekt betraut war, konnte der Kontakt zum Eigentümer schließlich doch noch hergestellt und das Projekt umgesetzt werden. Obwohl man zunächst denken könnte, dass es eine Konkurrenzsituation zwischen uns gibt, ist das nicht der Fall. Er ist an einer langfristigen Vermietung interessiert, und die Zwischennutzung dient als Brücke zu diesem Ziel. Der Makler hat auch ein Interesse daran, das Objekt zu bewerben, was unsere Zusammenarbeit für beide Seiten vorteilhaft macht. So habe ich häufig Makler und andere Personen aus der Immobilienwirtschaft an meiner Seite, die ich als zusätzliches Verkaufsargument nutzen kann.

Was sind weitere Herausforderungen in der Zwischennutzung?

Eine der größten Herausforderungen ist es, wenn ich eine Fläche umnutzen möchte, die ursprünglich für eine ganz andere Nutzungsart genehmigt wurde. Dafür ist oft ein Nutzungsänderungsantrag erforderlich. Zum Beispiel habe ich für die ehemalige Augenklinik zwar ein Nutzungskonzept als Ideenpapier erstellt, aber wahrscheinlich muss dafür noch eine Nutzungsänderung beantragt werden. Herauszufinden, mit wem ich sprechen muss, um die notwendigen Informationen zu erhalten und nicht in unwichtigen Details stecken zu bleiben, ist dabei eine wesentliche Herausforderung.

Es ist auch schwierig, Projekte und Konzepte zu beenden oder abzulehnen, wenn diese nicht umsetzbar sind. Oft herrscht unter den potenziellen Nutzer*innen eine Aufbruchsstimmung mit vielen Ideen, aber die praktische



Früheren Leerstand nutzt eine junge Modedesignerin in Jena für ihren Pop-Up Store, den sie mit Sitzgelegenheiten für Kaffee- und Kuchengenuss verbindet.

© Carla Westhaus

Umsetzung scheitert – insbesondere, wenn es zu keiner Einigung mit den Eigentümer*innen kommt. Ich muss dann oft die Rolle übernehmen, die Dinge zu bremsen, ohne selbst den Mut zu verlieren und weiterzumachen, weil Zwischennutzung an sich eine gute Sache ist. Es geht auch darum zu wissen, wann man aufgeben sollte und es dann auch tatsächlich zu tun. Es gibt damit verbunden auch Situationen, in denen ich entscheiden muss, ob es sich lohnt, den Kontakt zu Eigentümer*innen wieder aufzunehmen, oder ob ich meine Energie besser in andere Projekte investiere. Beschwerdemanagement, insbesondere im Zusammenhang mit Lärmbelästigung, bleibt aktuell eine weitere Herausforderung für Zwischennutzungen, die für Partys oder Veranstaltungen mit Musik gedacht sind. Trotz vorheriger Ankündigung gibt es auch bei vielen legalen Veranstaltungen immer wieder Beschwerden von Anwohnenden, was die Notwendigkeit einer guten kommunikativen Betreuung unterstreicht – und damit auch die neue Stelle für den*die Nachtkulturbeauftragte*n, die nun in Jena ebenfalls etabliert werden soll und eng mit mir und der Kulturberatung zusammenarbeiten wird.

Beschwerdemanagement, insbesondere im Zusammenhang mit Lärmbelästigung, ist eine Herausforderung für Zwischennutzungen, die für Partys oder Veranstaltungen mit Musik gedacht sind.

Inwieweit bist du mit anderen Vereinen oder Organisationen in Jena und darüber hinaus vernetzt, auf deren Rückhalt du dich verlassen kannst und mit denen du dich auch über solche Hürden austauschen kannst?

Die Netzwerkarbeit ist ein elementarer Teil meiner Tätigkeit: In Jena leite ich eine Arbeitsgruppe, bestehend aus JenaKultur, dem Stadtentwicklungsdezernat, der Wirtschaftsförderung sowie der Kulturberatung, der kommunalen Immobilienverwaltung und der Ernst -Abbe -Stiftung. Wir treffen uns quartalsweise. Bei diesen Treffen bringe ich gezielt Anliegen und Tagesordnungspunkte ein. Zusätzlich arbeite ich eng mit dem Stadtlab zusammen, einem Projekt der Wirtschaftsförderung, das sich der Belebung der Innenstadt und mit dem derzeit laufenden Ideenwettbewerb auch der Unterstützung der Gründerszene widmet. Dieses Netzwerk fördert den Ideenaustausch und leitet Interessierte mit Raumbedarf oft an mich weiter.

National bin ich zudem Teil des „Netzwerk Zwischennutzung“, das von der „ZZZ – ZwischenZeitZentrale“ in Bremen initiiert wurde, um

Zwischennutzung bundesweit zu fördern und rechtliche sowie organisatorische Hürden zu adressieren. Dieses Netzwerk, das Bundesmittel zur Unterstützung erhalten hat, ermöglicht regelmäßige Treffen und Konferenzen, zuletzt in Düsseldorf und Gießen. Die Teilnahme an diesen Netzwerktreffen ist für mich beruflich bereichernd und bietet eine Plattform zum Austausch und Lernen von anderen, die in ähnlichen Positionen in anderen Städten arbeiten. Insofern hilft es auch, die eigene Perspektive zu erweitern und reflektiert zu bekommen, was meine Arbeit ungemein bereichert. All das zeigt, wie Zwischennutzung als Instrument der nachhaltigen Stadtentwicklung dienen kann.

Welche Ziele gibt es für „blank“ in der Zukunft?

Zukünftig geht es zunächst darum, das Projekt „blank“ zu sichern. Obwohl ich nicht direkt bei der Stadt angestellt bin, sondern bei einem freien Träger arbeite, sind wir von städtischen Geldern abhängig. Die politische Lage beeinflusst daher direkt die Finanzierung unseres Projekts. Die aktuelle Förderperiode endet dieses Jahr, und noch weiß ich nicht sicher, ob das Projekt verlängert wird. Die Chancen stehen aber gut, da man die Notwendigkeit und Effektivität dieser Stelle erfasst hat. Ich habe für die nächste Förderperiode auch einige strukturelle Änderungen vorgeschlagen, die mir die Arbeit erleichtern würden, und wir müssen abwarten, wie es weitergeht.

Inhaltlich gibt es außerdem zwei größere Projekte, die zwar derzeit stagnieren, aber die ich gern weiterverfolgen möchte: die Weiterentwicklung des Areals der Schillerstraße 5 inklusive unserer Büroräume. Dies könnte im Rahmen eines Prozesses zur Quartiersentwicklung geschehen, den meine Kollegin bereits angestoßen hat. Das zweite Projekt ist die Nutzung der



© André Helbig



Für den kulturelle Adventskalender der Freien Bühne konnte kurzfristig die leerstehende Garage auf dem Büro-Areal blanks in der Schillergasse 5 zwischengenutzt werden.

ehemaligen Augenklinik, für die ich ein Nutzungskonzept entworfen habe, das hauptsächlich kulturelle Aktivitäten vorsieht. Ich sehe dort großes Potenzial für Musikräume, da es in Jena einen dringenden Bedarf an Proberäumen gibt. Diese könnten viele der bestehenden Raumnöte lösen. Ein ständiges Thema ist der Mangel an geeigneten Räumen für laute Aktivitäten wie Bands und Partys. Ein städtisch gefördertes Projekt hat bereits eine Freifläche für Open-Air-Partys zur Verfügung gestellt, die allerdings auf die wärmere Jahreszeit beschränkt ist. Für die kälteren Monate bräuchte es daher für ähnliche Aktivitäten Innenräume, die jedoch schwer zu finden sind.

Wie sollte sich Zwischennutzung in Jena und darüber hinaus weiterentwickeln?

Meine Hoffnung ist, dass bürokratische Hürden reduziert werden, da diese die Arbeit von uns vermittelnden Personen erheblich erschweren. Wir könnten effektiver arbeiten, wenn wir nicht unzählige Anträge und Genehmigungsprozesse durchlaufen müssten. Ich glaube, dass sich das ändern wird, wenn allgemein verstanden wird, dass die Nutzung von Bestandsgebäuden sinnvoller ist, statt sie abzureißen und neu zu bauen. Für Eigentümer*innen könnte man darüber hinaus Anreize etwa durch Steuererleichterungen schaffen, wenn diese sich für Zwischennutzung anstelle von Leerstand entscheiden. Eine andere Möglichkeit wäre, das Zweckentfremdungsgesetz auf Gewerbeimmobilien auszuweiten, um Leerstand zu verhindern. Positiv hoffen lässt hierbei, dass das Netzwerk Zwischennutzung vom Bund aufgefordert wurde, Forderungen zu formulieren, die möglicherweise langfristig baurechtliche Hürden auf bundesweiter Ebene verringern können.



© Eva Großblotekamp



2 Zukunftsprojekte blanks: Die leerstehende Augenklinik möchte Eva Großblotekamp als Musikort etablieren (links), zudem soll das Büro-Areal in der Schillergasse 5 inkl. der Büroräume blanks weiterentwickelt werden (rechts).

Mein ganz persönlicher Wunsch für die Zukunft ist, dass es mehr sogenannte „dritte Orte“ gibt, die ich für essenziell für die Lebensqualität jeder Stadt halte. Diese sollten gefördert und vermehrt etabliert werden.



Foto: Tina Peißker

Eva Großblotekamp studierte Anglistik und Theaterwissenschaften in Berlin sowie Kulturmanagement mit Schwerpunkt Volkskunde und Kulturgeschichte in Weimar. Nach unterschiedlichen Stationen als Regieassistentin, Regisseurin und Projektmanagerin arbeitet sie seit 2020 im Bereich der kreativen Stadt- und Raumentwicklung. Seit 2022 leitet sie blank – die Agentur für Zwischennutzung Jena und ist Mitglied des bundesweiten Netzwerks Zwischennutzung.

Anzeige

**Dienstags
im Koi**

Jetzt den Podcast von
kulturmanagement.net hören!

>KMK<N
Kultur Management Network

Berlin als Creative City

Die Rolle und Bedeutung von kreativen Räumen in der Stadtentwicklung¹

Ein Beitrag von Rosa Toplak

Nach der Wiedervereinigung wurde Berlin von Kunst- und Kulturakteur*innen als gestaltbarer Raum erschlossen. Kunstproduzent*innen und Kulturschaffende okkupierten sowohl legale als auch illegale Freiflächen und Leerstände der Stadt und nutzten diese für ihre eigenen kreativen und vielfältigen Zwecke. Hierdurch avancierte Berlin zum schillernden Magneten für nationale und internationale Künstler*innen sowie Kulturschaffende.² Eine wesentliche und naheliegende Ursache dessen sind die kreativen Räume, in denen sich Künstler*innen und Kulturschaffende bewegen.³

Kunst, Kultur und kreative Räume werden als Kapitalquelle für die Entwicklung städtischen Wohlstands und als möglicher Standortvorteil eines unverwechselbaren Images im globalen Wettbewerb der Städte begriffen.

Anhand eines kurzen Blicks in die Geschichte Berlins als kreative Stadt ab Anfang der 2000er-Jahre soll die Rolle und Bedeutung von kreativen Räumen für den urbanen Raum dargelegt werden. Um diese Bedeutung theoretisch fundierter zu erschließen, wird zuvor auch auf den Begriff der Creative City eingegangen.

Die Creative City

Zahlreiche Humangeograph*innen, Soziolog*innen und Ökonom*innen befassten sich ab Ende der 1980er-Jahre mit dem Verhältnis von Stadt und künstlerischen, kreativen sowie kulturellen Räumen und beschrieben einen Bedeutungswandel dieser Räume in der (postindustriellen) Stadt.

¹ Die Autorin veröffentlichte bereits 2021 im Zuge ihrer Masterarbeit im *KMN Magazin* einen Beitrag mit dem Titel „Kein Raum mehr für die Kunst?“. Dieser Folge-Beitrag gibt der Analyse zur Rolle und Bedeutung von kreativen Räumen in der Stadtentwicklung von Berlin noch mehr Raum. Bei der Erarbeitung des Themas wurde eine eurozentrische Schreibperspektive eingenommen. Dies ergibt sich u.a. aus den regionalen Gegebenheiten des Beispiels Berlin und der Analyse vorwiegend deutscher Literatur und Texte. Zudem ist die Entstehung bzw. Konstitution des Textes und der darin behandelten Themen durch Vorannahmen sowie die Zusammenstellung u.a. wissenschaftlicher Texte bedingt.

² Vgl. Lange 2007, S. 11f. und Vgl. Ebert, Kunzmann 2007, S. 64.

³ Auf begriffliche Analysen und Bedeutungserklärungen der Termini kreativer Raum, Kulturräum, Kultur, Stadtkultur, Kreativ- und Kulturwirtschaft sowie Kreative, Künstler*innen, Kunstproduzent*innen und Kulturschaffende kann aus Kapazitätsgründen nicht eingegangen werden. Es handelt sich dabei um komplexe Begriffe, die Individuen und Branchen unterschiedlich begreifen und verwenden.

⁴ Der Begriff „Creative City“ wurde insbesondere durch Charles Landry geprägt.

⁵ Vgl. Schipper 2014, S.97ff. in Belina et. al.

⁶ Vgl. Göschel, Kirchberg 1998; Vgl. Lange 2009; Vgl. Scherzinger 2017; Vgl. Zukin 2010; et. al.

⁷ Vgl. Göschel, Kirchberg 1998, S. 7ff.

⁸ Vgl. Glasauer et. al. 2010, S. 45f.

⁹ Vgl. Zukin, 1993.

¹⁰ Vgl. Glasauer et. al. 2010, S. 10, Vgl. Merkel 2017, S. 69ff. in Eckhardt.

¹¹ Vgl. Kirchberg 13.05.2016.

¹² Vgl. Göschel, Kirchberg 1998, S. 7ff. und Vgl. Scherzinger 2017, S. 36f.

Der Begriff der „Creative City“ findet seither Verwendung und ebenso Kritik. Er beschreibt positive Veränderungen des urbanen Raums, die sich aus Stadtplanung und -entwicklung in Verbindung mit Kultur und Kreativität ergeben.⁴ Im Zuge der Globalisierung veränderte sich die städtepolitische Dynamik hin zum Tenor einer unternehmerischen Stadt.⁵ Kunst, Kultur, Kulturkonsum und kreative Räume werden dabei als Kapitalquelle für die Entwicklung städtischen Wohlstands und als möglichen Standortvorteil eines unverwechselbaren Images im globalen Wettbewerb der Städte begriffen.⁶

Neben der Förderung und Inszenierung bereits bestehender künstlerischer und kultureller Räume, wie organisch entstandene Künstler*innen-Viertel, wurde nun auch stadtentwicklungsgeplante, inszenierte Kultur in der Stadt neu angesiedelt.⁷ Als Beispiel könnte hier die Platzierung von Freizeitparks zur Förderung von Kulturtourismus genannt werden. Zukin (2010) warnt davor, dass die historische Authentizität, Identität und kulturelle Eigenständigkeiten, die einst ein attraktiver Faktor für das ökonomische Kapital der Stadt waren, durch bewusst inszenierte Kultur in den Zentren von Städten verdrängt werden.⁸ Zudem beschreibt Zukin (1993) Machtdynamiken im Stadtbild, die oft von investitionsstarken Interessen geprägt sind.⁹ Als passendes Beispiel lässt sich hier der neue Uber-Platz in Berlin nennen, der zuletzt für Aufregung sorgte.

Florida (2012) knüpft das ökonomische Wachstum einer Stadt an die Innovationen und das Potenzial ihrer kreativen Stadtbewohner*innen. Er spricht in diesem Zusammenhang von „creative class“, die beispielsweise zur Attraktivitätssteigerung von Städten bzw. Stadtteilen beiträgt und dadurch weiteres Kapital generiert, wie in Form von Unternehmensansiedlungen oder der Anwerbung von sogenanntem attraktivem Humankapital.¹⁰ Nach Markusens und Gadwas Ansatz (2010) transformieren Künstler*innen und ihre Räume den urbanen Raum zu einem inklusiven und zivilgesellschaftlichen Ort – sofern sie frei von (wirtschaftlichen) Sorgen arbeiten und leben können.¹¹

Die Instrumentalisierung von Kunst und Kultur sowie weiterführend von kreativen Räumen im Kontext von Gentrifizierungsprozessen und der damit einhergehenden sozialen Segregation wird kritisch hinterfragt. Die Gruppe der Kunst- und Kulturschaffenden, die maßgeblich die kreativen Räume prägt, werde zwar als Motor der Stadtentwicklung anerkannt, jedoch durch Segregationsprozesse aus dem politischen und sozialen Bewusstsein sowie der symbolischen Öffentlichkeit verdrängt.¹²

¹³ Vgl. ebd. und Vgl. Scherzinger 2017, S. 8–9.

¹⁴ Vgl. Bernt et. al. 2013, S. 127f.

¹⁵ Vgl. Scherzinger 2017, S. 8ff. & S. 36f.

¹⁶ Die Kulturwirtschaftsinitiative Berlin beschreibt auf der eigenen Webseite: „Berlin ist ein international stark beachteter Standort der Kultur- und Kreativwirtschaft. Viele Städte weltweit positionieren sich als „Creative Cities“.

[...] Berlin steht für einen ganzheitlichen Ansatz, ist unzweifelhaft eine Stadt der Kreativen, Kulturschaffenden und Talente.“ (Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt).

¹⁷ Vgl. IFSE 2010, S. 35–36.

¹⁸ Vgl. Senatsverwaltung für Wirtschaft et. al. 2005, S. 3f.

¹⁹ Vgl. IHK Berlin et. al. 2015, S. 46f.

Glasauer (2010) beschreibt, dass Städte Kunst und Kultur als wichtige Standort-, Image- und Wirtschaftsfaktoren betrachten, die Identität stiften. Allerdings werde die eigentlich autonome Kultur mit ihren verschiedenen Mehrwerten im urbanen Raum hauptsächlich für die ökonomische Instrumentalisierung und Funktionalität einer positiven Stadtentwicklung sowie als flexible Ressource zur Schaffung von lebendiger und innovativer Urbanität genutzt.¹³

Berlin: eine Creative City?

Bis in die frühen 2000er-Jahre hinein schien Berlin weder die Aufwertung zur Hauptstadt zu verwirklichen, noch sich wie andere Metropolen zu einer Global City zu entwickeln. Einer der Gründe: Seit den 1990er-Jahren befand sich die Stadt in einer Finanzkrise, was der ehemalige regierende Bürgermeister Klaus Wowereit mit dem Satz „Berlin sei, arm, aber sexy“ charakterisierte.¹⁴

Scherzinger (2017) führt aus, dass Berlin als Reaktion darauf wie viele andere Städte seit den frühen 2000er-Jahren einer Restrukturierung unterlag, die sich in staatlicher Regulierung, Privatisierung und Liberalisierung von öffentlichen Dienstleistungen wie dem Wohnungsmarkt äußerte. Berlin wurde dem neoliberalen Leitbild der unternehmerischen Stadt untergeordnet, bei dem die Ansiedlung von attraktivem Human- und monetärem Kapital im Fokus stünde. Kreativität und kulturelles Kapital, angekurbelt durch die kreativen Stadtbewohner*innen, stellen dabei Faktoren dar, um auf neue Anforderungen von Städten mit Innovationspotenzial zu reagieren und somit die Stadtentwicklung zu fördern.¹⁵

Kreativität und kulturelles Kapital stellen Faktoren dar, um auf neue Anforderungen von Städten mit Innovationspotenzial zu reagieren und somit die Stadtentwicklung zu fördern.

Berlin initiierte im Jahr 2004 die Kulturwirtschaftsinitiative, um das Bewusstsein für die Kulturwirtschaft zu stärken,¹⁶ was Berlins Ruf als junge und kreative Stadt maßgeblich festigte. Die Initiative und deren Maßnahmen wie die Gründung des Hauptstadtkulturfonds und der Kulturprojekte Berlin förderten die Kultur- und Kreativwirtschaft,¹⁷ die sich zum bedeutendsten Wirtschaftsfaktor in der Region entwickelte. Das zeigen auch der Kulturwirtschaftsbericht 2005¹⁸ und der Kultur- und Kreativwirtschaftsindex Berlin-Brandenburg 2015.¹⁹

²⁰ Vgl. ebd., S. 28.

²¹ Vgl. Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt – Kulturinfrastruktur.

²² Vgl. bbk Berlin 14.04.2022. // KULTUR.FÖRDERN.GESETZ. ist ein Zusammenschluss von Kulturverbänden unter „Wir.Sind.Kultur.“, die sich für ein Berliner Kulturfördergesetz einsetzt (Vgl. Landesmusikrat Berlin).

²³ Vgl. Lange 2007, S. 13ff.

Trotz eines durchschnittlichen Jahreswachstums von 5,5 Prozent bis 2015 wurde seit 2011 eine abnehmende Attraktivität der Stadt für Selbstständige in der Kultur- und Kreativwirtschaft festgestellt. Die im Bericht genannten Probleme einer mangelnden Infrastruktur sowie schlechter Raum- und Mietbedingungen werden damit in Verbindung gebracht.²⁰ Diese Herausforderungen werden von der Senatsverwaltung für Kultur und Soziales inzwischen als kulturpolitische Daueraufgabe begriffen. Der kreativen Raumnot wird seit einigen Jahren mit einer Reihe von Infrastrukturprojekten und Initiativen begegnet. Mit einem mehrjährigen Investitionsprogramm versucht Berlin langfristig in seine kulturelle Infrastruktur zu investieren.²¹ 2022 haben sich die Koalitionsparteien mit der Berliner Kulturszene auf einen gemeinsamen Weg zu einem Kulturfördergesetz für Berlin verständigt, um Kunst und Kultur in der Stadt zu sichern. Das Kulturfördergesetz soll ab der nächsten Legislaturperiode 2026 greifen.²²

Die Kultur- und Kunstschaaffenden haben sich seit dem Fall der Mauer in vielerlei Hinsicht zu einer der tragenden Gruppen Berlins entwickelt, die die Stadt in wechselseitiger Beziehung, auch durch ihre kreativen Räume und Kulturräume, gestalten.

Nach Lange (2007) haben sich die Kultur- und Kunstschaaffenden seit dem Fall der Mauer in vielerlei Hinsicht zu einer der tragenden Gruppen Berlins entwickelt, die die Stadt in wechselseitiger Beziehung, auch durch ihre kreativen Räume und Kulturräume, gestalten. Das gilt sowohl für die wirtschaftliche Entwicklung als auch für die soziale, politische und kulturelle Wahrnehmung der Stadt. Auf die symbolische, kreative Aufladung des Raumes Berlin für die eigene Identität, Produkte und Räume sind wiederum auch die Kunst- und Kulturschaaffenden selbst angewiesen.²³

Fazit

Die Attraktivität und Profitabilität Berlins wurde Anfang der 2000er-Jahre in mehreren Bereichen neu ausgehandelt, insbesondere durch die Neubewertung der Rolle von Kunst und Kultur in der Stadtentwicklung. Dabei wurde erkannt, dass Kulturräume die Entwicklung innovativer Ideen fördern, von denen nachhaltige und zukunftsorientierte Stadtentwicklung profitieren kann.

Obgleich die Qualität und Vielfalt des Kulturangebots, der Kulturräume und -wirtschaft in Berlin in den 2000er-Jahren als herausragende Stand-

²⁴ Monocle Ranking Stadt
Wien, o.A.
²⁵ Vgl. Raffelhüschen et. al.

ortsvorteile für Berlin identifiziert und in Wertschöpfungsketten verwertet wurden, werden die kreativen Räume und ihre Produzent*innen zunehmend durch Gentrifizierungsprozesse verdrängt, was sich als typisches Phänomen des urbanen Wandels beschreiben lässt. Durch diese Entwicklung sind die Vielfalt und Zugänglichkeit der Kulturräume und dem damit verbundenen Angebot für alle Akteur*innen der Stadtgesellschaft bedroht. Darüber hinaus fungieren Kulturräume als Orte der Partizipation und tragen somit zur Stärkung demokratischer Prozesse bei, was insbesondere in der heutigen Zeit von großer Bedeutung ist.

Berlin ist nach wie vor nicht nur mit den Herausforderungen eines globalisierten, post-fordistischen, kreativen Wirtschaftsanspruchs konfrontiert, sondern auch mit der wachsenden Unzufriedenheit der Berliner Stadtbevölkerung, da es an bezahlbaren Wohn- und Kreativräumen mangelt und der Stadt damit Identität und Authentizität verloren geht.

In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, ob eine weitere Neuaushandlung von und für die Stadt Berlin wie Anfang der 2000er-Jahre notwendig wäre, um die langfristige Vitalität und das Image der Stadt zu sichern. Hier wäre es sinnvoll auch andere Städte in den Blick zu nehmen, die den Raumfragen anders als Berlin nicht mit einer unternehmerischen Stadtpolitik begegnen. Als Beispiel könnte die Stadt Wien dienen, die als Vorreiter des sozialen Wohnens gilt und im vergangenen Jahr im „Monocle's Quality of Life Survey“ des britischen Magazins Monocle zur lebenswertesten Stadt der Welt gekürt wurde. In die Bewertung sind u.a. leistbarer Wohnraum und Kultur- und Freizeitangebote geflossen.²⁴ Jüngst belegte Berlin im Städteranking des Glücksatlas der Süddeutschen Klassenlotterie mit 40 deutschen Städten den drittletzten Platz.²⁵ Zur Neuaushandlung der Stadt Berlin und den übergreifenden Raumfragen können hier auch wieder Kunst- und Kulturräume sowie ihre Produzent*innen maßgeblich beitragen.

LITERATUR

bbk Berlin (14.04.2022): „Kulturfördergesetz Berlin – Alle wollen es, nur wann?“; <https://www.bbk-berlin.de/news/14042022-kulturfördergesetz-berlin-alle-wollen-es-nur-wann>, letzter Zugriff: 01.05.2024.

Bernt, Matthias; Grell, Britta; Holm, Andrej (Hrsg.) (2013): *The Berlin reader – A Compendium on Urban Change and Activism*, Bielefeld, transcript.

Ebert, Ralf; Kunzmann, Klaus R. (2007): *Kulturwirtschaft, kreative Räume und Stadtentwicklung in Berlin*, In: *disP – The Planning Review*, 43:171, 64–79, DOI: 10.1080/02513625.2007.10556997.

Glasauer, Herbert; Hannemann, Christine; Kirchberg, Volker et. al. (Hrsg.) (2010): *Jahrbuch StadtRegion 2009/2010 Stadtkultur und Kreativität*, Opladen & Farmington Hills, Barbara Budrich.

Göschel, Albrecht; Kirchberg, Volker (Hrsg.) (1998): *Kultur in der Stadt: stadtsoziologische Analysen zur Kultur*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, urspr. Opladen, Leske + Budrich.

Institut für Strategieentwicklung (IFSE) (Hrsg.) (2010): Studio Berlin, in Kooperation mit dem Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.).

IHK Berlin, IHK Potsdam, Medienboard Berlin-Brandenburg (2015): Kultur- und Kreativwirtschaftsindex Berlin-Brandenburg – Stimmungslage, Standortbewertung und die Entwicklung seit 2011, Ergebnisbericht; <https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturwirtschaft/>, letzter Zugriff: 14.04.24.

Kirchberg, Volker (13.05.2016): Künste, Kultur und Künstler im Verständnis der Stadtentwicklung – eine vergleichende Stadtforschung, bpb – Bundeszentrale für politische Bildung; <https://www.bpb.de/apuz/227643/kuenste-kultur-und-kuenstler-im-verstaendnis-der-stadtentwicklung?p=all>, letzter Zugriff: 14.04.24.

Landesmusikrat Berlin (2022): KULTUR.FÖRNDERN.GESETZ; <https://www.kulturfoerderungsgesetz.de/>, letzter Zugriff: 01.05.2024.

Lange, Bastian (2007): Die Räume der Kreativszenen: Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin, Bielefeld, transcript.

Merkel, Janet (2017): Richard Florida. The Rise of the Creative Class, In: Eckhardt, Frank (Hrsg.) (2017): Schlüsselwerke der Stadtforschung, Wiesbaden, Springer.

Monocle Ranking Stadt Wien (o.A.): <https://www.wien.gv.at/politik-verwaltung/mo-nocle-ranking.html>, letzter Zugriff: 21.05.24.

Raffelhüschen, Bernd; Höfer, Max; Renz, Timon (28.05.2024): GLÜCKSATLAS-SONDERSTUDIE 2024-03 Städteranking 2024; https://www.skl-gluecksatlas.de/dam/jcr:353daab7-a380-4cff-b04a-68679a14bedc/SKL-Gl%C3%Bccksatlas_Sonderstudie%202024-03_v01.pdf, letzter Zugriff: 31.05.2024.

Scherzinger, Christine (2017): Berlin – Visionen einer zukünftigen Urbanität: über Kunst, Kreativität und alternative Stadtgestaltung, Bielefeld, transcript.

Schipper, Sebastian (2014): Die unternehmerische Stadt. In: Belina, Bernd; Naumann, Matthias; Strüver, Anke (Hrsg.): Handbuch Kritische Stadtgeographie, 1. Auflage, Münster, Westfälisches Dampfboot.

Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt: Kultur- und Kreativwirtschaft; <https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturwirtschaft/>, letzter Zugriff: 14.04.24.

Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit und Frauen in Berlin; Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur in Berlin (Hrsg.) (2005): Kulturwirtschaft in Berlin – Entwicklung und Potenziale; <https://docplayer.org/3223688-Kulturwirtschaft-in-berlin-entwicklung-und-potenziale.html>; letzter Zugriff: 06.05.24.

Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit und Frauen in Berlin; Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur in Berlin: <https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturwirtschaft/>, letzter Zugriff: 14.04.24.

Zukin, Sharon (1993): Landscapes of Power: From Detroit to Disney World, 1. Ausgabe, Berkeley, University of California Press.

Zukin, Sharon (2010): Stadtkultur auf der Suche nach Authentizität [in Absprache mit Zukin Artikel redaktionell verändert], In: Glasauer, Herbert; Hannemann, Christine; Kirchberg, Volker et. al. (Hrsg.) (2010): Jahrbuch StadtRegion 2009/2010 Stadtkultur und Kreativität, Opladen & Farmington Hills, Verlag Barbara Budrich. Ursprünglich „Urban Culture In Search of Authenticity“, In: Bosch, Eulalia (Hrsg.) (2008): Education and Urban Life: 20 Years of Educating Cities.



Foto: Franziska Urban

Rosa Toplak absolvierte Ende 2020 ihr Kulturmanagement-Studium (MA) an der Europa-Universität Viadrina und beschäftigte sich derzeit schon intensiv mit schwindenden Kulturräumen aus dem urbanen Raum. Während und nach ihrem Studium arbeitete sie in diversen Aufgabenbereichen für unterschiedliche Kulturbetriebe in Berlin. Aktuell ist sie als Projektleiterin im Veranstaltungsmanagement für das Radialsystem Berlin tätig

*Feste Spielorte oder Produktionshäuser sind insbesondere in den Freien Darstellenden Künsten nicht immer gegeben. So etwa im Saarland, wo das FREISTIL_FESTIVAL alle 2 Jahre abseits des sonstigen künstlerischen Arbeits- und Wahrnehmungsschwerpunkt der Mitwirkenden stattfindet. Wie es dem Festival bislang gelingt, einen ungewohnten (öffentlichen) Raum und damit neue Publika zu erreichen, legen die Festivalmacher*innen Corinna Preisberg und Klaus Harth in ihrem Artikel dar, den wir innerhalb einer Beitragskooperation mit FESTIVALFRIENDS veröffentlichen dürfen.*

Raus in die Stadt. Rein ins Festival.

Wer ist unser Publikum?

Ein Beitrag von Corinna Preisberg und Klaus Harth

Das Netzwerk Freie Szene Saar veranstaltet seit 2021 in einem nun zweijährigen Rhythmus das FREISTIL_FESTIVAL – ein Festival der Freien Darstellenden Künste – in der Erzhalle des Weltkulturerbe Völklinger Hütte im Saarland. Das Festival ist sehr vielfältig und umfasst alle Sparten der Freien Darstellenden Künste, gegründet aus dem Gedanken heraus, die Freie Szene im Saarland zusammenzubringen und ihr eine angemessene Plattform zu bieten. Wir im Saarland verfügen nicht über einen festen Spielort oder ein Produktionshaus der Freien Szene, umso wichtiger ist die Erzhalle der Völklinger Hütte als gemeinsamer Aufführungsraum. Hier kommt die Szene zusammen, kann sich zeigen, kennenlernen und gemeinsam eine größere, auch politische, Strahlkraft entfalten. Trotzdem stellt sich uns immer wieder die Frage: Wer ist unser Publikum? Für wen spielen wir in Völklingen und mit unserem Festival eigentlich?

Die Völklinger Hütte ist UNESCO-Weltkulturerbe. Die Stadt Völklingen wiederum ist eine relativ arme und multikulturell geprägte Mittelstadt. Die Stadt und die Völklinger Hütte sind nicht wirklich miteinander verbunden. Jahrzehntlang prägte das Hüttenwerk die Stadt. Fast alle haben

dort gearbeitet. Allen hat es die Luft verpestet. Der Rhythmus von Früh-, Spät- und Nachtschicht war der Rhythmus der Stadt. Es war hartes und schweres Tun. Die meisten haben dort einen Teil ihrer Gesundheit, manche sogar ihr Leben gelassen. Eine jahrzehntelange Prägung, die nachwirkt und die wir nicht vergessen dürfen. Und jetzt ist das ein Spielort und -platz für Künstler*innen?

Die Stadt ist geprägt von Nachfahr*innen der sogenannten Gastarbeiter*innen aus Italien und der Türkei, die hierher gekommen sind, um zu arbeiten. Ein großes Wandbild von Hendrik Beikirch für die letzte Urban Art Biennale zeigt dann tatsächlich auch einen ehemaligen türkischen Arbeiter groß über der Stadt. Eine späte Anerkennung. Ein Werk, das tatsächlich in die Stadt ausstrahlt und von manchen deutschen Völklinger*innen auch kritisch kommentiert wurde. Nicht alle mögen sich. Nicht alles ist feinsinnig.

Was wollen wir hier nun also? Und: Wer von uns stellt sich überhaupt solche Fragen? Sollten wir uns das fragen? Müssen wir uns das fragen? Was will ich überhaupt mit meiner Kunst? Spielt der Gedanke an das Publikum überhaupt eine Rolle? Will ich ein Fremdkörper sein (oder bleiben) in einer Stadt, in der mir mehr oder weniger zufällig sensationelle Spielmöglichkeiten zu Füßen gelegt werden?

Heterogenität ist vermutlich auch genau die Stärke, die wir in die Stadt und unter die Bevölkerung bringen müssen.

Natürlich sind wir als Veranstalter – das Netzwerk Freie Szene Saar – nicht homogen. Im Netzwerk ist zwischen Kinder- und experimentellem Theater, unterschiedlichsten musikalischen und performativen Ansätzen und mancherlei Grenzgängen ziemlich viel von dem vertreten, was man sich künstlerisch so alles denken kann. Spannend im Zusammenspiel, aber auf kaum einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Diese Heterogenität ist vermutlich auch genau die Stärke, die wir in die Stadt und unter die Bevölkerung bringen müssen.

Fernsehen und Radio berichten. Gar kein Problem. Unser Stammpublikum weiß Bescheid und schafft meist sogar die noch nicht mal zwanzig Kilometer lange Strecke von Saarbrücken nach Völklingen. Wir leben hier in

einem sehr kleinen Bundesland und da erscheinen lustigerweise den meisten zwanzig Kilometer oft schon wie eine halbe Weltumsegelung. Aber: wow! Es klappt! Wir finden im Publikum viele der bekannten Gesichter, die wir auch aus Saarbrücken kennen. Dort, wo die meisten von uns ihren künstlerischen Arbeits- und Wahrnehmungsschwerpunkt haben.

Jetzt landen wir also alle zwei Jahre mit unserem Festival ein paar Kilometer weiter westlich der Landeshauptstadt, tun dort in schönster Freiheit die Dinge, die wir tun möchten, und wundern uns, dass die Völklinger*innen selbst daran nicht sonderlich interessiert scheinen. Das letzte Festival stand – auch deswegen – unter dem Motto „Was uns verbindet?!“. Wir haben ein sogenanntes STADT_LABOR eingerichtet: Eine Enklave im Alten Bahnhof, wo man nicht nur die Eintrittskarten für das Festival kaufen, sondern auch an partizipativen Formaten teilnehmen konnte. Direkt neben dem „richtigen“ Bahnhof und neben einer hoch frequentierten Bushaltestelle.

Wie kann man Menschen einladen, sich Theater anzusehen, das vermeintlich nichts mit ihnen zu tun hat und warum sollte man sich die Mühe überhaupt machen?

Im STADT_LABOR haben wir die Völklinger Bevölkerung eingeladen, mit unseren Künstler*innen zusammen Kunst zu machen. Wir wollten einen direkten Kontakt. Über einen Zeitraum von drei Wochen haben wir unterschiedlichste Workshop- Formate im Stadtraum angeboten, kostenfrei. Die Resonanz auf die Workshops war mehr oder weniger gut. Daher bleiben Fragen offen: Wie können wir ein breites Publikum erreichen, das vielleicht überhaupt nicht kunstaffin ist? Wie kann man Menschen einladen, sich Theater anzusehen, das vermeintlich nichts mit ihnen zu tun hat und warum sollte man sich die Mühe überhaupt machen? Inwiefern ist diese Niederschwelligkeit politisch und wie wirkt sie sich auf das Festival und die Kunst, die dort zu sehen ist, aus? Welche Formate erlauben eine Durchlässigkeit und schaffen eine Verbindung zwischen Publikum und Künstler*innen und welche gesellschaftlichen Entwicklungen können dadurch angestoßen werden?

Fühlen sich die Bewohner*innen von Völklingen überhaupt angesprochen? Da landet nun also so ein UFO – ein unbekanntes Festival-Objekt – mitten in der Stadt, die quasi extraterrestrischen Künstler*innen zeigen sich und rufen aus: Hier sind wir!

Spielt mit uns! Findet uns gut! Im Mittelalter war das kein Problem: Der Wanderzirkus kommt in die Stadt und die Menschen gieren nach Unterhaltung, alles strömt und ist der Ablenkung zugewandt. Was verbindet uns also?

Die Völklinger Hütte hat ein ähnliches UFO-Problem: Hier kommen Tourist*innen aus Bundesdeutschland, aus Luxemburg und la France, um die aktuellen Ausstellungen oder die Anlage selbst zu bestaunen. Aber die Völklinger Bevölkerung? Kaum jemand geht da hin. Aber interessieren sich die Kasseler Durchschnittsmenschen für die Documenta? Wie sieht es aus mit den Duisburger*innen und der Ruhrtriennale?

Die Probleme, die die Stadt und die Menschen darin betreffen, kommen nur selten in unseren Produktionen vor. Ist es überhaupt die Aufgabe unserer Kunst, sich so intensiv mit sozialen Problemen einer Stadt zu beschäftigen? Aber wenn wir dies nicht tun, für wen spielen wir denn dann? Also müssten wir doch versuchen, einen möglichst niederschweligen Zugang zu unserem Festival zu schaffen, damit wir möglichst viele Menschen erreichen können? Dies kann aber nur gelingen, indem wir direkt auf die Menschen zu gehen und diese einladen, mit uns zehn Tage lang ein Festival zu feiern.

Damit sich die Völklinger*innen zu unserem Festival eingeladen fühlen, ist es sicherlich auch sinnvoll, Themen oder Probleme, die diese direkt betreffen, auf künstlerische Art und Weise zu betrachten.

Doch damit sich die Völklinger*innen zu unserem Festival eingeladen fühlen, ist es sicherlich auch sinnvoll, Themen oder Probleme, die diese direkt betreffen, auf künstlerische Art und Weise zu betrachten. Sollten wir anregen, Formate zu entwickeln, die sich explizit mit der Stadt und ihrer Geschichte oder gar der aktuellen Situation auseinandersetzen? Tatsächlich hatten wir im Programm der letzten Festivalausgabe 2022 auch Produktionen, die, mehr oder weniger subtil, allgemeine gesellschaftliche Themen angeschnitten haben.

Welche partizipativen Formate können wir uns für eine bessere Interaktion mit der Stadtgesellschaft vorstellen? Gleichzeitig gefolgt von der Frage: Welche Künstler*innen sind an partizipativ konzipierten und erarbeiteten Produktionen interessiert? Im letzten Festival haben wir das, vielleicht

ein wenig überhastet, durchaus versucht. Allerdings mit geringer bis enttäuschender Resonanz. Wir wollen partizipative Formate entwickeln, die auch wahrgenommen werden. Dafür braucht es neue Partner*innen und Kompliz*innen. Wir freuen uns deshalb darüber, dass die Völklinger Volkshochschule als eine solche mit uns zusammenarbeiten wird. Hoffentlich kommen noch weitere dazu.

Eine Zusammenarbeit auch mit Schulen erscheint uns darüber hinaus mehr als sinnvoll: über das Interesse der Kinder in die Köpfe der Eltern. Für unsere nächste Festivalausgabe haben wir uns vorgenommen, generell mehr Kinder- und Jugendtheater zu zeigen. Das wiederum hat aber Einfluss auf die gesamte Festivalplanung. Wir bräuchten einen wesentlich längeren Vorlauf und damit auch eine viel frühere finanzielle Zusage. Dies kann gelingen, da wir jetzt von einem jährlichen in einen zweijährigen Festivalrhythmus gewechselt sind und damit mehr Zeit haben, die nötigen finanziellen Mittel zu akquirieren.

Das STADT_LABOR wirkt in seiner partizipativen Ausrichtung so zugleich stadt- und sozio- wie kulturpolitisch, weil wir sagen: Kommt her, das hier läuft nicht an euch vorbei, es geht euch etwas an und kann sogar Spaß machen!

Bei unserem letzten und damit ersten STADT_LABOR waren viele Menschen über dieses kostenlose, kulturelle Angebot überrascht. Manche konnten gar nicht glauben, dass wir dieses Angebot überhaupt einfach so machen. Mit unserem STADT_LABOR würden wir gerne mehr Völklinger*innen einladen, uns kennenzulernen und dann auch unser Festival zu besuchen, also sind diese Workshop-Formate auch als Werbung für das Festival gedacht. Das STADT_LABOR wirkt in seiner partizipativen Ausrichtung so zugleich stadt- und sozio- wie kulturpolitisch, weil wir sagen: Kommt her, das hier läuft nicht an euch vorbei, es geht euch etwas an und kann sogar Spaß machen!

Auch wenn die Teilnehmer*innenzahl des STADT_LABORs bisher hinter unseren Erwartungen zurück blieb, haben wir doch schon etwas erreicht: Die Stadtpolitik ist auf unsere Arbeit aufmerksam geworden und fördert nun auch neue Produktionen der Freien Darstellenden Künste in der Stadt Völklingen. Vor drei Jahren gab es dafür noch nicht einmal einen eigenen Etat.

Das gibt Hoffnung für die Zukunft und für die Kultur in der Stadt. Um uns besser zu etablieren als Künstler*innen der Freien Szene, braucht es weiterhin vor allen Dingen Zeit und finanzielle Unterstützung.

Von Seiten der Völklinger Hütte besteht ein reges Interesse, weitere Projekte mit uns umzusetzen. Auch die Stadtpolitik Völklingens ist uns sehr zugewandt. Jetzt heißt es, die Künstler*innen davon zu überzeugen, dass Kunst auch im öffentlichen Raum in einer Stadt wie Völklingen einen großen Wert hat. Die Stadt selber könnte als großes Freilichtlabor für die Kunst dienen. Da es hier ein relativ geringes kulturelles Angebot gibt, bietet diese Stadt genug Raum, um neue Formate zu erproben.

Jetzt heißt es, die Künstler*innen davon zu überzeugen, dass Kunst auch im öffentlichen Raum in einer Stadt wie Völklingen einen großen Wert hat.

Außerdem gibt es einen großen Anteil an leerstehenden Gebäuden direkt in der Innenstadt Völklingens. Diese würden Raum bieten, der uns an anderer Stelle fehlt. Würde es uns gelingen, an diese leerstehenden Orte günstig heran zu kommen, wären wir in der Lage, noch viel mehr Kunst und Performances in den Stadtraum zu bringen, vielleicht auch über das FREISTIL_FESTIVAL hinaus, und könnten so auch dauerhaft besser Bezug auf die Stadt nehmen.

Mit unserer nächsten Festivalausgabe 2024 wollen wir Wanderungen durch Völklingen unternehmen, in denen uns immer wieder künstlerische Aktionen begegnen. Wir werden Gastspiele einladen, den öffentlichen Raum der Stadt zu bespielen, und wir planen auch, politische Diskussionen im Rahmen des Festivals stattfinden zu lassen.

Wünschenswert wäre also eine langfristige, auch finanziell abgesicherte Zusammenarbeit, sowohl mit der Stadt Völklingen als auch mit dem Weltkulturerbe Völklinger Hütte. Falls dieser Wunsch in Erfüllung geht, braucht das Netzwerk Freie Szene Saar dann eine bessere personelle Ausstattung, die all diese Ideen koordinieren und organisieren kann. Unser Festival bleibt beharrlich: Es stellt Forderungen, an die Stadt, die Künstler*innen und die Politik. Und es stellt immer wieder die ganz grundlegenden Fragen: Welchen Wert hat Kunst in unserer Gesellschaft? Und: Wer nimmt diese Kunst wahr? Und überhaupt: Wer kann und darf diese Kunst wahrnehmen?

Auf all diese Fragen werden sich natürlich keine eindeutigen Antworten finden lassen. Trotzdem sind sie wichtig, damit unser UFO mit dem Namen FREISTIL_FESTIVAL lebendig bleibt und für die Stadt und die regionalen Freien Darstellenden Künste wirken kann.



Foto: Jean M. Laffitau

Corinna Preisberg ist Mitglied im Vorstand des Netzwerk Freie Szene Saar und Teil des Leitungsteams, das im zweijährigen Rhythmus das FREISTIL_FESTIVAL mit STADT_LABOR veranstaltet, ein Festival der freien Szene zum Erforschen und Sichtbarwerden.



Klaus Harth ist Maler und Zeichner und vor allem am STADT_LABOR und dessen Entwicklung beteiligt. Er hielt Workshops zur Stadterkundung und war Mitinitiator und Teilnehmer des „Botanischen Gartens Völklingen“ und der dazugehörigen Ausstellung.

**FESTIVAL
FRIENDS**

Dieser Text ist Teil einer Beitragskooperation mit FESTIVALFRIENDS und erschien in der zwölf Artikel umfassenden FESTIVALFRIENDS-Publikation „Work from scratch, work on edge?“, die im Rahmen der Jahresauftaktkonferenz des Verbunds am 19.02.2024 veröffentlicht wurde. FESTIVALFRIENDS ist ein Festival-Verbund der Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Dieser stärkt mit seinen Formaten die Vernetzung von Künstler*innen im Rahmen von Festivals und bietet eine überregionale Austauschplattform für Festival-Macher*innen. Mehr: <https://www.festivalfriends.de/>

Künstlerische Arbeit im Raum – künstlerische Arbeit mit dem Raum

Ein Beitrag von Julia Cloot

Unter Kulturveranstalter*innen ist seit Jahren Konsens: Industriedenkmäler, aufgelassene Höfe, Wiesen und Wälder können als Veranstaltungsstätten urbar gemacht werden. Um solche besonderen Orte zu finden, arbeitet der Kulturfonds Frankfurt RheinMain seit 2013 verstärkt mit themenbezogenen Konzepten site specific für Räume außerhalb der städtischen Zentren. Dabei werden nicht nur die vielbeschworenen Un-Orte einbezogen,¹ unwirtliche Plätze, die durch Kunstprojekte verwandelt werden in Orte, die zum Verweilen einladen. Es können sogar – je nach thematischem Schwerpunkt – Linien durch die Landschaft gezogen werden, wie es etwa mit theatralen Wanderungen durch die Region geschieht. Leitplanke für die Arbeit ist dabei die örtliche Anbindung der Initiativen in Verbindung mit einer überregionalen künstlerischen Bedeutung, die durch die Auswahl der Mitwirkenden und die Qualität der Konzepte gesichert wird.

Die kuratorische Arbeit und Ideenfindung fußen dabei auf einer Perspektive, die kulturhistorische Besonderheiten mit der Arbeit an zeitgenössischen künstlerischen Formaten verbindet. So erkunden im Auftrag des Kulturfonds immer wieder Performer*innen-Kollektive Themen aus der regionalen Geschichte anhand der ihnen zugeordneten Räume und lenken damit den Blick auf verborgene Schätze. Vielfach wird die jeweilige Stadt- oder Landbevölkerung in Form von fantasievollen partizipativen oder interaktiven Ansätzen in die künstlerische Arbeit eingebunden. Die Auswahl der jeweiligen Themen und Orte geschieht in enger Abstimmung zwischen Künstler*innen, Kulturamtsleiter*innen und Kulturfonds. Nicht selten werden Entdeckungen gemacht, die alle Beteiligten überraschen, rücken

¹ „Kunst und Kultur können aus kleinen Orten, aus wenig attraktiven Orten oder gar ‚Unorten‘, attraktive, begehrlche und ‚große‘ Orte und sie dadurch zu Destinationen und ‚Ziel-Orten‘ machen. Künstler und Kulturschaffende können Werke entstehen lassen, die Orten Identitäten geben und das Interesse der Menschen wecken.“ Elisa Innerhofer et. al.: „Vorwort“, in: Elisa Innerhofer, Harald Pechlauer und Gerhard Glüher (Hg.): Orte und Räume. Perspektiven für Kunst und Kultur, Bozen 2016, S. 8. Grundsätzlich zur Theorie des Un-Orts: Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter und Friedemann Kreuter (Hg.): Unorte. Spielarte einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2010. Im Vorwort wird ein Überblick über die wichtigsten Theoriemodelle gegeben.

² Die KulturRegion fungiert als Schwesterinstitution des Kulturfonds und wurde 2005 gegründet: „Über die Ländergrenzen hinweg vernetzt die gemeinnützige Gesellschaft (...) die vielfältige lokale und regionale Kultur und fördert die interkommunale Zusammenarbeit.“ www.krfrm.de/ueber-uns, abgerufen am 21. April 2024.

³ Grenzgänge Limes. www.mobilealbania.de/grenzgaenge, zuletzt abgerufen am 21.04.2021.

auch kleinere Kommunen mit weniger als 5.000 Einwohner*innen in den Fokus, deren historische Bedeutung in zeitgenössischer künstlerischer Perspektive neue Aktualität gewinnt.

Ausgewählte Konzepte des ortsspezifischen Arbeitens und ihre Auswirkungen für die Menschen vor Ort werden im Folgenden anhand konkreter Beispiele umrissen, Projekte wie „Transit bewegt RheinMain“, „Klangkunst in Industriekultur“, „SiteSightSigns“ oder „Wald? Wald!“ in ihrem Profil skizziert.

Linien im Raum – „Transit bewegt RheinMain“

Für die Jahre 2015 – 2018 hat der Kulturfonds Frankfurt RheinMain den Themenschwerpunkt „Transit“ ausgerufen und verschiedene Einzelprojekte konzipiert, die dazu dienen sollten, den Ballungsraum RheinMain als Ort von Transitbewegungen aller Art (Menschen, Daten, Ideen) haptisch, visuell und akustisch erfahrbar zu machen. So unternahm im Sommer 2016 das Ensemble Mobile Albania im Rahmen der von Kulturfonds und KulturRegion Frankfurt RheinMain² gemeinsam ausgerichteten Veranstaltungsreihe „Transit bewegt Rhein-Main“ am historischen Limes entlang eine mehrmonatige Wanderung durch Hessen und Aschaffenburg/Bayern.³ Ein selbst gebauter hölzerner Esel diente der Gruppe auf ihrer Reise dazu, mit den Bewohner*innen der einzelnen Stationen ins Gespräch zu kommen und durch den überraschenden Auftritt im Kostüm und mit kleinen vergnüglichen Aufgabenstellungen nebst Picknickangebot Stör- oder Irritationsmomente in ihre Alltagspraktiken zu implantieren. Öffentliche Straßen und Plätze, im Einzelfall auch private Liegenschaften



© Wolfgang Günzel

Mobile Albania Grenzgänge am Limes, Saalburg.

⁴ Kito Nedo: *Urbane Verwicklungen. Kunst im öffentlichen Raum seit den Siebziger*. In: *Urbane Künste Ruhr. 2012, 2013, 2014*. Hrsg. von Katja Aßmann, Lukas Crepaz und Florian Heilmeyer. Berlin 2014, S. 64.

und Gärten, wurden zu performativen Schauplätzen, zufällig anwesende Passant*innen zu aktiven Teilnehmer*innen. An besonders frequentierten attraktiven Plätzen wie dem Mainufer, aber auch an eher unwirtlichen Verkehrsknotenpunkten sollte ein historischer Panoramabus eine „Innehaltestelle“ für Menschen vor Ort schaffen, um Fragen zu Leben und Wohnen, Unterwegssein und Bleiben im Austausch zwischen Künstler*innen und Anwohner*innen zu verhandeln. Aus den so geführten Gesprächen entstand am Ende der Tour ein Hörspiel, das an vier Orten im Frühjahr 2017 präsentiert wurde.

In allen site specific konzipierten Vorhaben des Kulturfonds flankieren Künstler*innen die praktische Erkundung der Räume mit einer theoretischen Aneignung ihrer Geschichte(n) durch (interdisziplinäre) Recherchen: „Die meisten Künstler, die heute im öffentlichen Raum arbeiten, versuchen den Ort zu lesen, setzen sich mit ihm auseinander und fügen ihm im besten Fall eine weitere Textebene hinzu.“⁴ Die Künstler*innen verwandeln diese Orte, nehmen entweder ein konkretes Segment aus ihrer Geschichte in den Fokus und machen eine verschüttete Historie erfahrbar oder gehen eine mehr atmosphärische Verbindung mit ihnen ein. Exemplarisch dafür stehen multimediale Installationen in Industriedenkmalern.

Sounds und Visuals im Raum – „Klangkunst in Industriekultur“

Seit 2014 realisieren Klang- und Medienkünstler*innen auf Einladung des Kulturfonds installative Projekte in der Rhein-Main-Region – entweder allein oder im Kollektiv. Ausgangspunkt sind Objekte, die als „Route der



© Alexander Paul Englert



Links: Klangkunst von Christina Kubisch im Peter-Behrens-Bau.

Rechts: Klangkunst in Rüdeshheim von Werner Cee zum Thema Mensch und Natur.

⁵ Format der KulturRegion FrankfurtRheinMain, die bei diesem Projekt Kooperationspartnerin war.

⁶ Künstler*innen der bisherigen Ausgaben waren: Marc Behrens, Jens Brand, Werner Cee, Roswitha von den Driesch, Jens-Uwe Dyffort, Frauke Eckhardt, Helga Griffiths, Nikolaus Heyduck, Echo Ho, Neo Hülcker, Maria Huber, Lea Lotzel, Hyunju Oh, Avan-Nomayo Ikponmwoosa-Osamuyime, Christina Kubisch, Julia Mihály, Robin Minard, Makiko Nishikaze, Lasse-Marc Riek, Denise Ritter, Johannes S Sistermanns, Erwin Stache, Julius Stahl und Christos Voutichtis.

Industriekultur⁵ versammelt sind, wie aufgelassene Industriebauten, stillgelegte Fabrikhallen, Wasser- und Elektrizitätswerke, deren verborgene Geschichte hör- und/oder sichtbar gemacht werden soll. Die industrielle Vergangenheit der Produktionsstätte bildet dabei den Mittelpunkt der Arbeiten, die das ganze Spektrum zwischen großräumiger multimedialer Installation und Klangskulptur umfassen. Umgesetzt werden sie in einer Viererkonstellation aus Künstler*innen, Vertreter*innen der beteiligten Orte, Inhaber*innen der Gebäude und Kulturfonds.⁶ Dafür recherchieren die beteiligten Künstler*innen bei Zeitzeugen und aktuellen Eigentümer*innen, bauen Klänge und Geräusche aus der Geschichte der Institutionen ein oder nach und mischen diese mit anderen aufgenommenen oder komponierten akustischen Materialien.

So hat Christina Kubisch 2015 das Farb- und Lichtspiel des berühmten Peter-Behrens-Baus in Höchst akustisch erfahrbar gemacht mit einer 12-kanaligen Installation auf der Basis von historischen Produktionsgeräuschen der Farbwerke Höchst in Kombination mit den Klängen einer Glasharmonika. Die Geschichte der 1873 gegründeten Seilerfabrik Wilhelm Reutlinger in Frankfurt hat das Kollektiv Untere Reklamationsbehörde (Maria Huber, Julia Mihály) 2021 mit winzigen, in jahrhundertealten Maschinen versteckten Sound- und Lichtobjekten zu atmosphärisch dichter Präsenz verholfen. Werner Cee hat 2023 für die inzwischen als Veranstaltungsstätten mit rauem Charme genutzten ehemaligen Produktionshallen der Asbach Brennerei in Rüdesheim eine Licht- und Soundinstallation zum Thema Mensch und Natur konzipiert.



© Alexander Paul Englert



Links: Klangkunst in der Alten Seilerei in Frankfurt des Kollektivs Untere Reklamationsbehörde.

Rechts: Die beiden Künstlerinnen Maria Huber und Julia Mihály des Kollektivs Untere Reklamationsbehörde.

⁷ Weitere Projekte: „Über Geld spricht man nicht“ – ein Projekt der Performance-Gruppe Tedi-ous Work, partizipativ erarbeitet im Rahmen des historischen Kaufmannszugs von Aschaffenburg nach Seligenstadt; „Hexen (er)finden“ – ein Projekt von profikollektion in Kooperation mit den Städten Flörsheim, Hofheim und Idstein und auf der Basis von Recherchen im Hessischen Landesarchiv.

⁸ <https://liquidpenguin.de/wasserkur/>, abgerufen am 21.4.2024.

Alle bisher realisierten Arbeiten boten immersive Publikumssituationen, waren frei zugänglich und individuell erfahrbar mit dem Anspruch, die Menschen generationsübergreifend und unabhängig von ihrem kulturellen Hintergrund anzusprechen. Der Zuspruch der Besuchenden war von Anfang an gleichbleibend hoch, so dass „Klangkunst in Industriekultur“ als echtes Erfolgsformat gelten kann. Die Konzepte haben dabei stets vorrangig künstlerischen Charakter, tragen aber mit ihrem dokumentarischen Anteil zum kulturellen Gedächtnis der Region bei.

Orte, Blicke, Zeichen – „SiteSightSigns“

Dies ist der Ansatz auch bei den Arbeiten, die seit 2023 unter dem Label „SiteSightSigns“ realisiert werden. Sie beziehen sich performativ auf einen konkreten Ort (site), schaffen Sichtachsen (sight) und lassen mit künstlerischen Zeichen (signs) historische Themen lebendig werden.⁷ So erzählte im Sommer 2023 die Gruppe Liquid Penguin mit ihrer „Wasserkur für die Ohren“ von eben dieser alten Tradition und griff sie mit modernem technischen Gerät in den Kurorten Bad Schwalbach und Schlangenbad im Rheingau-Taunus-Kreis wieder auf. Mit Richtmikrofon und Funkkopfhörern ausgestattet, leiteten die Performer*innen das Publikum als „Kurgäste“ fachkundig an, die anregende Wirkung plaudernder Bäche, glücksender Quellen, rauschender Wogen, plätschernder Brunnen, prasselnden Regens, tropfender Hähne und prickelnden Champagners zu genießen.⁸ Das Besondere an der Arbeit war eine Art Trompe-Oreille-Effekt: Die Besuchenden wussten nicht, ob die Sounds auf historischen Aufnahmen basieren, ob sie aus dem Moment heraus entstehen oder ob sie nur spontan erlauscht wirken, tatsächlich aber zugespield sind.



© Liquid Penguin

„Wasserkur für die Ohren“ der Gruppe Liquid Penguin im Sommer 2023.

⁹ Ein dreiteiliges Ausstellungsprojekt des Deutschen Romantik-Museums, des Senckenberg Naturmuseums Frankfurt und des Museums Sinclair-Haus in Bad Homburg, das unter dem Titel „Wälder“ den Bogen von der Romantik über die Gegenwart bis in die Zukunft spannt, gab die Anregung.

¹⁰ www.kulturfonds-frm.de/wald, abgerufen am 21.04.24

Kunst und Leben in den Wäldern – „Wald? Wald!“

Die waldigen Höhen des Taunus bilden über diese Kurorte hinaus den Ausgangspunkt für das Schwerpunkt-Thema 2024 des Kulturfonds „Wald? Wald!“.⁹ Projektpartner*innen des Kulturfonds wurden eingeladen, das Thema in den Künsten aufzusuchen und dabei die Natur der unmittelbaren Umgebung einzubeziehen. Herausgekommen sind rund 20 verschiedene Projekte, wovon die meisten in mehreren Kommunen stattfinden: performative Spaziergänge mit Musik und Theater, Waldkunstpfade mit Objekten aus Holz und anderen Materialien, Installationen und (szenische) Konzerte im Freien.¹⁰

Ein Beispiel sei herausgegriffen: Am 30. Juni und am 1. September 2024 wird die historische Grenzbefestigung „Rheingauer Gebück“ zum Gegenstand einer Intervention in den Wäldern zwischen Eltville, Oestrich-Winkel und Walluf im Rheingau-Taunus-Kreis. Im Rahmen eines durch ein Recherchestipendium ermöglichten „Hecken-Theaters“ begeben sich die Performer*innen auf Spurensuche und erkunden den Kontext einer aus Reihen von jungen Bäumen geflochtenen (gebückten) Wehrhecke, ihre Geschichte und ihre Funktion. Das sogenannte „Gebück“ ist seit dem 12. Jahrhundert gewachsen, um den Rheingau gegen sein Umland abzuschirmen und ist seit dem 17. Jahrhundert allmählich wieder verschwunden. Zeugnisse der historischen Hecke sind zwei Ruinen, eine Versammlung eigentümlich

ÜBER DEN KULTURFONDS FRANKFURT RHEINMAIN

Der Kulturfonds Frankfurt RheinMain fördert seit seiner Gründung 2007 Kunst und Kultur in der Rhein-Main-Region. Anders als eine Stiftung ist er als gemeinnützige GmbH des Landes Hessen und weiterer Gesellschafter organisiert: Mitglieder sind die Städte Frankfurt, Wiesbaden, Darmstadt, Offenbach, Hanau, Bad Vilbel und die Landkreise Hochtaunus, Main-Taunus, Rheingau-Taunus und Offenbach – insgesamt 61 Kommunen. Mit 2,00 Euro Beitrag pro Einwohner/in und Jahr für Städte bzw. 1,60 Euro pro Einwohner/in und Jahr für Landkreise und einer Verdopplung dieses Beitrags durch das Land Hessen ergibt sich ein jährliches Gesamtbudget von knapp 10 Mio Euro. Dieses bundesweit einmalige Fördermodell soll große und kleine Einrichtungen aller Kunstsparten miteinander verbinden und das kulturelle Profil der Region durch geeignete Projektinitiativen ausbalancieren. Expliziter Auftrag sind dabei die Stärkung der künstlerischen Strahlkraft und die Vernetzung der Region und ihrer Institutionen.

Weitere Infos: <https://www.kulturfonds-frm.de>

¹¹ Vgl. www.hecken-theater.de, abgerufen am 21.04.24.

gebogener Bäume, ein Bereitungsprotokoll aus dem 17. Jahrhundert im Landesarchiv Hessen in Wiesbaden und lokale Redewendungen. Die „Gänge ins Gebück“ sollen das militärische und ökonomische Interesse an der Wehrhecke mit geheimem Heckenwissen der Performer*innen verbinden: Sie laden auf metaphorische und tatsächliche Abwege ins Unterholz ein, verschlingen Informationen mit Fantasien und erklären den Raum der Hecke als einen Ort der Widersprüchlichkeiten und Möglichkeiten.¹¹ Die Besucher*innen erfahren Wissenswertes und Erstaunliches über die Geschichte des Rheingaus, über Dornröschen, Hexen und andere Heckenbewohner*innen.

Wie alle skizzierten Projekte werden die ortsspezifischen Waldarbeiten gemeinsam mit Vertreter*innen der Kommunen erarbeitet und sind so nicht nur für die Besucher*innen, sondern auch für alle Verantwortlichen eine Entdeckungsreise. Die von den beteiligten Kollektiven aufgeworfenen Fragen führen weit zurück in die Geschichte der Region und lassen diese zeitgenössisch werden. Überlegungen der Mitveranstalter*innen richten sich häufig auf die Formatierung der Veranstaltungen und die Organisation der bisher ungewohnten Situationen – und sind so auch eine Möglichkeit, ortsbezogenes Arbeiten immer wieder zu prüfen. Das Publikum lässt sich nach anfänglicher Irritation gern auf die Arbeiten in Raum und Zeit ein. Darüber hinaus fassen Kommunen dauerhaft Mut auch für größere Projekte mit experimentellem Ansatz, die nicht selten die einmal erschlossenen Orte wieder oder anders nutzen. Für den Kulturfonds als Institution spielt dies natürlich eine wichtige Rolle bei der Steigerung der Qualität von Kunstprojekten in der Region insgesamt. Die besondere Herangehensweise des Fonds hat inzwischen Schule gemacht, daher fällt es in der Regel leicht, Mitstreiter*innen für eine Projektidee zu finden. Durch die mehrmonatige gemeinsame Arbeit entsteht ein festes Band zwischen Künstler*innen, lokalen Kulturakteur*innen und Kulturfonds – ein gemeinsamer Schatz von Erfahrungswissen.



Foto: Christof Jakob

Dr. Julia Clout, Musik- und Literaturwissenschaftlerin. Nach Stationen in Berlin, Görlitz, Hannover und Frankfurt seit 2013 Kuratorin des Kulturfonds Frankfurt RheinMain. Dort Konzeption von interdisziplinären, meist ortsbezogenen Programmen für die Region. Wissenschaftliche und feuilletonistische Publikationen zu Neuer Musik, älterer Literatur, Musiktheater und Performance. Ehrenamtlich u.a. stellvertretende Vorsitzende des Musikfonds des Bundes.

Neben der Raumnot hat die „Berliner Raumfrage“ noch eine zweite Seite: Durch die dichte Szenerlandschaft der Freien Darstellenden Künste gibt es eine Menge Kulturorte – und damit ein gewisses Überangebot. Anstatt gegeneinander um alles wichtige, wie Publikum, Personal, Förderung und nicht zuletzt Räume, zu kämpfen, fördert das Performing Arts Festival (PAF) deren Vernetzung. Wie das gelingt, machen die beiden Festivalmacherinnen Nora Wagner und Anna Wille im nachfolgenden Text deutlich, den wir innerhalb einer Beitragskooperation mit FESTIVALFRIENDS veröffentlichen dürfen.

Ein Fest der Netzwerke

Das Performing Arts Festival

Ein Beitrag von Nora Wagner und Anna Wille

Wann seid ihr das letzte Mal bei einem guten Fest gewesen? Wie habt ihr euch dort gefühlt? Was braucht es, um ein Fest gut zu nennen? Sich eingeladen zu fühlen, zusammen zu kommen, eine gute Zeit zu verbringen – man isst, trinkt, tanzt, redet, erlebt neue Dinge. Vielleicht treffen sich alte Bekannte wieder oder es finden sich neue Freund*innen, Verbündete, Personen, deren Nummern anschließend in diversen Messenger-Diensten auf dem eigenen Handy erscheinen. Vielleicht ist es sogar so gut, dass man sich schon aufs nächste Mal freut – auf das Wiedersehen!

Vor allem braucht ein Fest aber einen Anlass. Das Performing Arts Festival Berlin – kurz: PAF – feiert seit 2016 einmal jährlich die Freien Darstellenden Künste Berlins. Dabei richtet sich der Blick auf das, was die Szene jedes Jahr geschafft hat und auf das, was sie umtreibt. Der Wunsch nach einem stadtweiten Festival kam aus der Szene selbst, in Folge des 100 Grad Festivals Berlin. Der Landesverband Freie Darstellende Künste Berlin (kurz: LAFT Berlin) wurde als Interessenvertretung der darstellenden Künste Berlins Trägerin des neuen Festival-Formats. Zugleich war klar, dass die Umsetzung nicht allein auf den Schultern der Trägerin liegen soll. Die

Herausforderung, Berlins sehr dichter Szene-Landschaft mit der entsprechenden Menge an Orten, Menschen und Bedürfnissen in einem einzigen Festival gerecht zu werden, ist groß.

Nur durch die Vernetzung mit möglichst vielen Akteur*innen, durch ein Teilen von Infrastrukturen, Wissen, Entscheidungen und Aufgaben ist es möglich, eine Festivalstruktur zu bauen, die es schafft, ein annäherndes Bild der Berliner Szene zu präsentieren. Das Fundament des PAF ist also von Beginn an auf einem umfangreichen und stetig wachsenden Netzwerk gebaut. Die verschiedensten Theater, die sogenannten Spielstätten, kuratieren durch ihre künstlerischen Beiträge das Kernprogramm des Festivals und sind somit gemeinsam Gastgeber*innen und das Ausgangsnetzwerk für das Fest.

Konkret bedeutet das: Jeder Präsentationsort Berlins ist über einen Open Call eingeladen, teilzunehmen und gemeinsam mit Berliner Künstler*innen oder Künstler*innengruppen je eine Produktion zu präsentieren. So entsteht eine Vernetzung von Künstler*innen mit Spielstätten oder eine Sichtbarmachung bestehender Partner*innenschaften. Dabei gibt es explizit keine inhaltliche oder künstlerische Vorauswahl durch das Festival, sondern nur durch die Theater selbst. Das Festival wiederum schafft die Struktur und den Rahmen, koordiniert die eingereichten Arbeiten, übernimmt die Öffentlichkeitsarbeit und den Spielplan sowie das Begleitprogramm und die Netzwerkarbeit. Mit dem Sonderformat „Introducing ...“ wird speziell für den künstlerischen Nachwuchs eine eigene Plattform zur Vernetzung geschaffen.

Gemeinsam mit den Theatern Sophiensæle, HAU Hebbel am Ufer, Ballhaus Ost und TD Berlin werden jedes Jahr Künstler*innen bzw. -gruppen ausgewählt, die neu in der Berliner Szene sind und so eine Partner*innenschaft mit dem präsentierenden Theater knüpfen.

Über die Jahre hat sich das PAF die Rolle als Gastgeber*in für Netzwerke zu Herzen genommen und macht diese zu einem zentralen Punkt der eigenen Festivalarbeit. Der Netzwerkcharakter ist sowohl Not als auch Tugend und wurde in alle Bereiche des Festivals weiter getragen.

So gehört es auch zu der Rolle des Festivals als Gastgeber*in, weitere Gäst*innen einzuladen. Szeneübergreifende Kooperationen, eingeladene Fachgäst*innen, Partner*innenschaften - über die Jahre wurden vielfältige Netzwerke gesponnen. Dabei wurde das Prinzip verfolgt, sich hauptsächlich mit Institutionen und anderen Initiativen zu verbinden, weniger mit Einzelpersonen. Bei diesen Vernetzungen geht es stets darum, sich gegenseitig zu stärken und eine solidarische Verbindung einzugehen. Die ent-

standenen künstlerischen, strukturellen, politischen Netzwerke schaffen hierfür eine breitere Tragkraft und sicherere Strukturen – durch geteilte Verantwortung und erhöhte Sichtbarkeit.

Die entstandenen künstlerischen, strukturellen, politischen Netzwerke schaffen eine breitere Tragkraft und sicherere Strukturen – durch geteilte Verantwortung und erhöhte Sichtbarkeit.

Um die Kunst näher an die Menschen, also an potientiellles Publikum zu bringen, hat das PAF mit Kieztreffpunkten, Schulen, Jugendwohngruppen und anderen Einrichtungen kooperiert. Darüber hinaus entwickelte sich angedockt an das Festival und in Kooperation mit fünf Hochschulen der PAF Campus als Angebot für Studierende. Von Anfang an vernetzte sich das Festival auch überregional und international mit Fachpublikum und Initiativen. Das PAF ist zudem Gründungsmitglied und Teil des europäischen Verbundes Bridging the Scenes und des Verbunds FESTIVALFRIENDS; darüber hinaus besucht es regelmäßig das Internationale Netzwerk für zeitgenössische darstellende Künste (IETM) und hatte bereits den IETM Campus zu Gast. Im Rahmen der Vernetzung von verschiedenen Szenen, internationalen Netzwerken und Festivals sind regelmäßig überregionale und internationale Delegationen von Künstler*innen, Produzent*innen und Kurator*innen beim PAF zu Gast. In der Pandemie wurden außerdem Kooperationen mit dem Theatertreffen und mit der Berliner Clubszene gestartet, um sich gegenseitig zu unterstützen und Zeichen zu setzen, wie bedeutsam diese Räume für Kunst und Kultur in der Stadtgesellschaft sind.

Auch die Teamstruktur näherte sich dem Netzwerkgedanken an. Seit mehreren Ausgaben wird das PAF von einem Team geleitet, das aus Akteur*innen der Freien Szene besteht, die verschiedenste Kompetenzen in die Festivalarbeit einbringen können. Auch das gastgebende Festivalteam ist über die Ausgaben hinweg gewachsen. Durch das Einbringen von persönlichen und meist genreübergreifenden Netzwerken können nicht nur mehr Akteur*innen angesprochen, sondern auch ganz praktisch das Festival vielerorts repräsentiert sowie Festival-Beteiligte und Gäst*innen persönlich willkommen geheißen werden.

All das braucht zwingend eine ganzjährige kontinuierliche Arbeit an und in den Netzwerken. Da das Festivalteam nicht das ganze Jahr in voller Stärke arbeitet, ist die Verbindung mit anderen Netzwerken umso wichtiger. So

multiplizieren sich die Kapazitäten und Möglichkeiten, Kontakte zu pflegen und auszubauen. Nur durch eine ganz- und langjährige Netzwerkarbeit kann ein Festival entstehen, das sich daran annähert, nicht nur eine Szene wie diejenige Berlins abzubilden und eine so große und vielfältige Stadtgesellschaft zu erreichen, sondern sich auch noch darüber hinaus weiter zu vernetzen. Als Trägerverein hält der LAFT ganzjährig den Kontakt mit Spielorten und Künstler*innen. Bridging the Scenes und der FESTIVALFRIENDS-Verbund sorgen für eine ganzjährige überregionale und europaweite Vernetzung. Aber die kontinuierliche Arbeit braucht am Ende den Moment des Feierns und den Anlass, sich zu begegnen, sich auszutauschen und vor allem den Moment, die Kunst gemeinsam zu erleben, um die es schließlich geht. Meist setzt dieser Moment des Zusammenkommens den entscheidenden Impuls für die Weiterverzweigung der Verbindungen und Netzwerke.

Da das Festivalteam nicht das ganze Jahr in voller Stärke arbeitet, ist die Verbindung mit anderen Netzwerken umso wichtiger.

Natürlich birgt der Ansatz, ein Festival auf das Fundament von Netzwerken zu bauen, Herausforderungen. Es ist der Versuch, überhaupt eine Struktur zu schaffen, in der alle Spielstätten und Künstler*innen mitmachen möchten und können und in der sich zugleich lokale, überregionale und internationale Fachbesucher*innen sowie Publikum aufgehoben fühlen. Dafür braucht es genau so viel Stabilität und Struktur, damit sich alle orientieren können und so viel Freiraum und Flexibilität, dass möglichst viele Bedürfnisse Berücksichtigung finden. Hierzu gehört sowohl das Schaffen verschiedener Grundstrukturen, wie z. B. der Open Call oder die Website, Programme für Besucher*innen, gemeinsame Vereinbarungen, Zeitpläne und vor allem ein hohes Maß an Ansprechbarkeit und Einzelkommunikation mit allen Beteiligten.

Darüber hinaus schließen die verschiedenen Netzwerke, auf denen das Festival basiert, sowie seine eigene Struktur nach wie vor oft bestimmte Personengruppen aus oder erschweren Zugänge. Wer hat die Ressourcen mitzumachen und wer fühlt sich überhaupt angesprochen? Diese Zugangsbarrieren heben sich nicht einfach durch die grundsätzliche Einladung auf, dass prinzipiell alle dabei sein können. Die Dimension des Festivals und die kurze Zeit, in der es jedes Jahr erneut konzipiert, geplant und umgesetzt wird, macht das Innehalten und Umbauen dieser abschließenden Strukturen herausfordernd.

Neben all der gemeinsamen Kraftanstrengung, die in der Netzwerkarbeit zu überwinden sind, glaubt das PAF an die Energie seiner Verbindungen. In der Festivalwoche verbinden sich die Spielorte, Künstler*innen und -gruppen mit ihren jeweiligen Publika, die dann auch auf die anderen Orte im Festival – und damit in der Stadt – aufmerksam werden. Die Vernetzung der Theater und Künstler*innen untereinander stärkt die lokale Szene und hilft vor allem neuen Präsentations- oder Produktionsorten, von der Erfahrung anderer zu profitieren und durch etablierte Strukturen zu lernen, während sie ihre neue Sichtweise einbringen können. Die Vernetzung mit anderen Szenen der Freien Darstellenden Künste – lokal, überregional oder international – lockt ebenfalls neue Interessierte in das Netzwerk. Diese bringen wiederum neue Ansätze und Inspirationen mit zum Festival und tragen Ideen, Ästhetiken und Personen an andere Orte weiter. Die Netzwerke, die im Festival geknüpft, verstetigt und gefeiert werden, wirken über das Festival hinaus. Sie verzweigen sich weiter, neue Kooperationen entstehen, Menschen lernen sich kennen, verbinden und unterstützen sich. Neue Spielstätten haben Kontakt mit neuen oder langjährigen Szene-Mitgliedern, überregionale und internationale Besucher*innen laden sich zu Kooperationen und Gastspielen ein. Ein europaweites Netzwerk kann länderübergreifend für bessere Arbeitsbedingungen der verschiedenen Szenen kämpfen und viel voneinander lernen. Damit stellen die Netzwerke und das Festival einen nachhaltigen Nutzen für die verschiedenen Akteur*innen dar.

Um ein nachhaltigeres und solidarischeres Leben zu führen, ist das kontinuierliche Aushandeln verschiedener Bedürfnisse, Notwendigkeiten und Wünsche – ein wechselseitig interessiertes und aktives Zuhören, Wahrnehmen und Reden, das Kreieren einer gemeinsamen gerechteren Realität – das, woran wir arbeiten müssen. Dem Versuch, dies im Festivalkontext zu schaffen, widmet sich das PAF und hat über all die Zeit einen Begegnungsraum für ein weit verzweigtes solidarisches Netzwerk aufgebaut. Ein Netzwerk, das die Akteur*innen auch in Krisenzeiten unterstützen kann und mehr politische Wirkmacht hat, als es Einzelne haben können. Ein Netzwerk, das die Freien Darstellenden Künste lokal, überregional und international unterstützt und das Festival als Plattform und den Moment des Zusammenkommens und gemeinsamen Erlebens als regelmäßigen Impuls auch weiterhin zwingend braucht.

Denn am Ende ist das PAF eben wie ein – hoffentlich gutes – großes Fest. Die Einen versacken an der Bar, manche verlassen den Dancefloor nur, um auf die Toilette zu gehen. Einige vertiefen sich stundenlang in politische

Diskussionen, wieder andere sind nur für die Performance gekommen. Es gibt unzählige individuelle Eindrücke und Erlebnisse, die sich erst im Nachhinein zu einem großen Gesamtbild zusammenfügen, in dem sich das Festival als solches erfassen lässt. Es bleibt das Gefühl, etwas gemeinsam erlebt zu haben. Und die entstandenen Verbindungen, die sich in die Zeit nach dem Festival weitertragen.



Foto: Norman Ulloa

Nora Wagner war seit 2020 Teil des Teams des Performing Arts Festival und vor allem zuständig für die Vermittlung, das Programm der Szene und die Netzwerkarbeit. An der Festivalarbeit interessiert sie besonders das Zusammenkommen und der Austausch verschiedener Realitäten und Perspektiven.



Foto: Leoni Hahn

Anna Wille war seit 2018 in verschiedenen Bereichen beim Performing Arts Festival tätig, zuletzt für die Konzeption und Durchführung des Rahmenprogramms. Dabei interessiert sie sich für eine gute Gastgeber*innenschaft für alle Beteiligten eines Festivals.

**FESTIVAL
FRIENDS**

Dieser Text ist Teil einer Beitragskooperation mit FESTIVALFRIENDS und erschien in der zwölf Artikel umfassenden FESTIVALFRIENDS-Publikation „Work from scratch, work on edge?“, die im Rahmen der Jahresauftaktkonferenz des Verbunds am 19.02.2024 veröffentlicht wurde. FESTIVALFRIENDS ist ein Festival-Verbund der Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Dieser stärkt mit seinen Formaten die Vernetzung von Künstler*innen im Rahmen von Festivals und bietet eine überregionale Austauschplattform für Festival-Macher*innen. Mehr: <https://www.festivalfriends.de/>

Künstlerische Safer Spaces in Schwarzen Communities

Die Community-Initiative „African Open Mic Stuttgart“

Ein Beitrag von Malayika A. Mbassè und Anna Lampert

Menschen sammeln sich langsam im Foyer des Theater Rampe, sie kommen einzeln oder in Grüppchen an. Der Duft von warmem Reis, Planteen, Pof-Pof, würziger Spinat-Gemüsesoße und Fleisch, des angolanischen Caterings ‚Casa Africa‘ liegt in der Luft. Im Hintergrund läuft Afrobeats, die Community-Teams des African Open Mic Stuttgart (AOM) und der kooperierenden Black Community Foundation (BCF Stuttgart) kümmern sich noch um die letzten Vorbereitungen und der Showsaal ist bereit. Die großen ausdrucksstarken Bilder des kongolesischen Künstlers Olivier Matuti, umrahmen die Bühne und sind mit warmer Beleuchtung in Szene gesetzt. Nach dem Essen wird das Abendprogramm eröffnet.

Schwarze Communities und Individuen können in Safer Spaces zusammenkommen, sich inspirieren und intersektional austauschen.

Räume, die im künstlerischen Bereich von freien Community-Initiativen wie z.B. dem African Open Mic Stuttgart in sogenannten Safe(r) Spaces angeboten werden, verschaffen sich und ihren Perspektiven einen geeigneten künstlerischen Freiraum mit eigener Deutungshoheit. Schwarze Communities und Individuen können so zusammenkommen, sich inspirieren und intersektional austauschen. Das ist eine Form der aktuellen Diversitäts- und Wandlungsprozesse in deutschen Kunst- und Kulturinstitutionen. Die

¹ Der psychologische Wert der Gemeinschaft („Sense of Community“) wurde vom Psychologen Seymour Sarason in den 1970-er Jahren in die Community Psychology eingeführt. SoC bringt Unterstützung und Verbindungen und kann Isolation sowie psychosoziale Probleme eindämmen.

kollektive Erfahrung als Gruppe in einer gelösten, kreativen Atmosphäre im Raum verstärken sowohl Communitybindungen als auch Power-Sharing-Prozesse, die Chancen im Kulturbetrieb vermehren oder neu entstehen lassen. In solchen Formaten entwickelt sich eine eigene Kultur, nach eigenen Regeln, mit viel Sensibilität füreinander und schafft so eine Plattform für Talente, die sich – wie von Wärme und Licht angezogen – in einem sicheren Rahmen zeigen und entfalten können.

Das funktioniert enorm gut, da diese Safer Spaces von „Community-Angehörigen“ initiiert und gesteuert werden, also bestehenden Community-Bedarfen gerecht werden, worum es im nachfolgenden Beitrag geht.

Entfaltungsräume: Safe(r) Spaces in Gemeinschaft

Sicherheit und Gemeinschaft¹ sind für alle Menschen wichtig, weshalb bspw. für Schwarze Communities Safer Spaces (SaS) essenzielle Entfaltungsräume bieten, um weiterhin wirksamen rassistische, bzw. (post-)kolonialistische Strukturen, die vom Subtilen bis ins Materielle wirken auszugleichen. Gerade im künstlerischen Bereich stellen SaS einen wichtigen Nährboden dar, um Zugehörigkeitsmomente zu erfahren, sich über kulturelle, migrations- sowie herkunftsgeschichtliche Grenzen hinaus zu begegnen und genreübergreifende, kreative Impulse zu empfangen und zu vermitteln. Dies vernetzt und stärkt Schwarze Communities, inspiriert das Selbstbewusstsein sowie die Identitätsfindung von Individuen und fördert eine positive Sichtbarkeit in der Gesellschaft, wie eine der Autorinnen in zwei Studien über die Veranstaltungsreihe AOM untersuchte. Dabei



© Integermedien

Abbildung 1: African Open Mic Stuttgart, Foyer des Theater Rampe

² Mbassè, 2023a und 2023b.

³ Initiative Schwarze Menschen in Deutschland Bund e.V., siehe <https://isdonline.de>.

⁴ vgl. Mbasse, 2023b.

beschäftigte sie sich vertieft mit der Etablierung des AOM in der Kunst- und Kulturszene und zeigt die spezielle Bedeutung für künstlerische sowie community-psychologische Entwicklungen auf.²

Kulturmanagement-Arbeit in freien Initiativen und Kollektiven

Entwicklung des African Open Mic Stuttgart

Das AOM ist im Jahr 2016 aus einer ISD-Initiative³ von und für Schwarze Menschen entstanden und wird seit dem Jahr 2023 als bewusst gewählter Safer Space u.a. an einem soziokulturell ausgerichteten Theater durchgeführt. Wie im Flyer (Abb. 2) zu sehen, richtet es sich an vorwiegend Schwarze, afrikanische und afrodiasporische Zielgruppen, also nicht an *weiße*.⁴ Das Konzept hat sich im Zuge einer entstehenden Regionalgruppe der ISD in Stuttgart entwickelt, wodurch verschiedene Aktivitäten von und für Schwarze Communities organisiert wurden: So etwa das AOM Vorläufer-Event damals unter dem Namen ‚Stuttgart Open Mic for People of the African Diaspora‘ (SOMPAD) seit 2016 im Weltcafé Stuttgart, das in dem kleinem Rahmen gut und zahlreich angenommen wurde, oder auch der Einzelveranstaltung ‚Black Future Day‘ 2017, mit verschiedenen Workshops, Vorträgen und Auftritten Schwarzer Kunstschaffender und Aktivist*innen im Projekt-raum Lotte in Stuttgart.

Nach einer Pause (aufgrund fehlender personeller Ressourcen) wurde die Eventserie AOM 2019 mit Erfolg wieder aufgenommen und vom Forum der Kulturen aus dem Fonds ‚House of Resources‘, in der



Abbildung 2: Erste AOM-Eventankündigung als Safer Space

⁵ vgl. Forum der Kulturen Stuttgart e. V. o.J.

⁶ vgl. Mbassè 2023b.

Öffentlichkeitsarbeit, Technikmiete sowie Honoraren finanziell unterstützt. Während der Corona-Einschränkungen 2020 bis 2021, fand das AOM im digitalen Raum statt, was auch Menschen außerhalb von Stuttgart und sogar international die Teilnahme ermöglichte. Es gab zahlreiche positive Rückmeldungen.⁵ Ein neu entstandenes Kollektiv, bestehend aus Muna Hassaballah, Samrawit Petros und Malayika A. Mbassè (s. Abb 3.), ließ das inzwischen als African Open Mic Stuttgart bekannte Format wieder aufleben. Im März 2023 fand der Auftakt in größerem Rahmen und mit erweitertem Konzept, im ‚Theater Rampe‘ in Stuttgart statt. Neu einbezogen wurden z.B. Stage Design, kulturelle Rahmen-Elemente, Öffentlichkeitsarbeit (z.B. neues Logo), ein dreigliedriger Eventablauf mit eröffnendem Community-Buffer und abschließender After-Party.⁶ Seitdem kooperiert die BCF Stuttgart mit dem AOM und übernimmt die Organisation der DJ-Afterparty, Security oder auch Catering, wobei sie selbst viele Veranstaltungen machen, hauptsächlich als Safer Spaces.

„Wie exklusiv darf Kunst sein?“ Bedarfe von Safer Spaces in der Kunst

Vor allem auf öffentlichen Bühnen gibt es „vulnerable“ Arten künstlerischen Schaffens, wobei Künstler*innen den Reaktionen des Publikums auf die eigene Kunst direkt ausgesetzt sind, was zu Fremd-Positionierung führen kann: So werden Schwarzen Kulturschaffenden immer wieder bestimmte Rollen und Genres zugeschrieben oder Heimatzugehörigkeit(-en) infrage gestellt. Die damit verbundene Konfrontation von Stereotypisierung u.a. in Form von rassifizierenden Bemerkungen, Exotisierung, Lob,



Abbildung 3: Eröffnung des African Open Mic Stuttgart mit dem Kollektiv bestehend aus Muna Hassaballah, Samrawit Petros und Malayika A. Mbassè

© Integermedien

⁷ Auch in den Studien Mbassé 2023a und 2023b untersucht und bestätigt.

⁸ Studie Ben-Zeev 2017.

etc. hat dabei keinen „Puffer“, wie es etwa bei visueller Kunst der Fall wäre. So kommt es oft zu „unsichtbarem“ Unwohlsein in „mehrheits-, dominantgesellschaftlichen“ Kulturräumen, das sich psychologisch auswirkt und „überspielt, „bewältigt“ werden muss.⁷

Solche psychologischen Prozesse, die aus Sorge vor Bedrohungssituationen ausgelöst werden, bezeichnet das Phänomen „Stereotype Threat“. Wer Erfahrungen mit stereotypen Zuschreibungen und Beurteilungen hat, kontrolliert sich und das eigene Verhalten oft selbst, um Stereotype nicht zu reproduzieren, also zu bestätigen. Das kann Leistungen nachweislich eindämmen, Versagensängste schüren und zur Vermeidung von Interessensbereichen oder Entwicklungsmöglichkeiten führen. In der Praxis der Darstellenden Künste kann es beispielsweise extremen Stress verursachen, wenn das gesamte Kollegium *weiß* ist – allein aus Sorge, negativen Stereotypen zu begegnen, ohne auf Rückhalt von Kolleg*innen mit ähnlichen Erfahrungen hoffen zu können. Stattdessen wirkt sich ein Mehrheitsumfeld positiv auf die Entwicklung von Menschen aus, wie die Studie „I’m Black and I’m Proud“ herausfand.⁸ Eine komplett Schwarz besetzte Tanztheater Performance, die im Anschluss in einem Schwarzen Safer Space abschließt, kann sich beispielsweise positiv auf die Selbstidentifikation und das Selbstbewusstsein anderer Schwarzer Menschen auswirken. Deshalb sind auch künstlerische Safer Space Erfahrungen wichtig, auch wenn die Kulturarbeits- und Professionalisierungsrealität in der Gesamtgesellschaft stattfindet.

Damit verbunden muss auch die etablierte (Staats-)Kunst kritisch betrachtet werden, die vorwiegend von „*weißem* Bildungsbürgertum“ besucht wird: Vielfalt ist dabei zwar in der Darstellung auf der Bühne durch eine



© Integermedien

Abbildung 4: Menschen im Publikum und auf Bühne mit Mehrheitserfahrung sowie Kunstwerke von Olivier Matuti.

⁹ Mbassè, 2023b.¹⁰ Mbassè, 2023a.

„internationale Truppe“ vorhanden, jedoch gibt es „unsichtbare Zugangshürden“ – es schließt andere nicht aktiv, aber indirekt aus.⁹ So finden sich bspw. kaum BPoC im Theaterpublikum, wodurch „Kunst für alle“ in der von Diversität geprägten Realität vieler Bürger*innen und Kulturarbeiter*innen in Deutschland nicht ohne Hürden greift.

Beim AOM liegt der Fokus daher auf Schwarzer Kunst, die als Gegenpol zu eurozentrischen Kulturräumen den Bezug und die wertschätzende Rückverbindung zum afrikanischen Kontinent in den Vordergrund rückt. So kann aus dem „Safer Space“ ein „Safe Space of Mind“ entstehen – wie es von einem befragten Künstler formuliert wurde.¹⁰ Dieser bietet die Möglichkeit eines freien Kunstausdrucks, der sich kompromisslos mit allen kulturellen Anteilen entfalten und sich mit (wieder-)gewonnenem Selbstvertrauen stärker im Außen präsentieren kann.

Kulturräume öffnen

Power Sharing: Wie Kultureinrichtungen Safer Spaces unterstützen können

Da Kultureinrichtungen zum Großteil durch öffentliche Mittel gefördert werden, sind sie und ihre Kulturproduktionen politisch und kulturverwalterisch gewollt, legitimiert und etabliert. Sie verfügen über Macht und Ressourcen. Diese könnten sie mit Kultur-Initiativen der Stadtgesellschaft teilen, z. B. in dem sie Safer Spaces der BPoC-Communities in ihren Räumen ermöglichen, als Power Sharing. Das wird in Deutschland noch sehr wenig umgesetzt und wenn, läuft aus rassismuskritischer Perspektive in der konkreten Umsetzung noch einiges schief. Das Teilen von Macht und Ressourcen mit der Stadtgesellschaft und mit Communities ist in der Kulturarbeit ein neues Arbeitsfeld, das neue Arbeitsprozesse und v.a. eine



Abbildung 5: AOM Gruppenbild, auf dem zum Abschluss Künstler*innen und Publikum gemeinsam auf der Bühne sind. Die Kunstwerke stammen von Olivier Matuti.

kollaborative Haltung erfordert. Macht wird definiert als Deutungshoheit über Kunst und Kultur, d. h.: Die Mitarbeitenden der Kultureinrichtung haben die Möglichkeit, zu entscheiden, welche Kunst sie in ihrem Haus auf der Bühne, an den Wänden oder in Vitrinen zeigen, welcher Kulturbegriff und welches Kunstverständnis der Arbeit zu Grunde liegt. Dies setzen sie über die Programmauswahl um. Transparent erklärt werden Kulturbegriff und Kunstverständnis und die daraus resultierenden Entscheidungsprozesse allerdings in den wenigsten Fällen, sie bleiben unsichtbar. Ein damit verbundenes Problem: Mehrheitlich vertreten Kultureinrichtungen eine historisch gewachsene, eurozentristische und akademische Perspektive auf Kunst und Kultur. Aus dieser Perspektive resultierenden Programm-Selektionsprozesse, die gesamtgesellschaftlich wirkmächtig sind, da Kultureinrichtungen Kunst und Kultur legitimieren, indem sie sie in ihren Räumen präsentieren. Sie verleihen so bestimmten Künstler*innen Ansehen, Vertrauen und Bekanntheit, mehrheitlich *weiß* positionierten. Das (unbewusste) Auslassen von BPoC-Künstler*innen und BPoC-Kulturarbeiter*innen und das Auslassen von Empowermentangeboten in Kulturräumen sind Reproduktionen der prekären und strukturell rassistischen Machtverhältnisse. Dabei würde gerade ein bewusstes und gut umgesetztes Power Sharing zu einer künstlerischen Aufwertung und Anerkennung der Kunst der BPoC-Kulturarbeiter*innen führen.

Ein bewusstes und gut umgesetztes Power Sharing würde zu einer künstlerischen Aufwertung und Anerkennung der Kunst der BPoC-Kulturarbeiter*innen führen.

In einigen Kultureinrichtungen Stuttgarts dürfen künstlerische Safer Spaces stattfinden – meist sind es Einrichtungen der Soziokultur und der Freien Szene, die ihre Räume an Communities vermieten oder zum Selbstkostenpreis überlassen. Die Community-Kunst erfährt durch die Kurator*innen, Dramaturg*innen und Leitungen der Kultureinrichtungen einen anderen Support und bekommt andere, weniger gute Konditionen als die Kunst, die von ihnen selbst bzw. von der Hausleitung ausgewählt wurde.

Eine Macht-bewusste und Ressourcen-teilende Kulturarbeit setzt jahrelange hausinterne Vorarbeit voraus, um nachhaltig wirken zu können. Diese Vorarbeit umfasst:

¹¹ s. dazu: <https://www.youtube.com/watch?v=pdROs2-Ujn4>.

¹² vgl. Mbassè, 2023b.

- > **die Sensibilisierung** aller Mitarbeitenden zu intersektionaler Diskriminierung (sogenannte Diversity-Workshops),
- > **Prozesse der Organisationsentwicklung**, um etablierte Arbeitsweisen zu überprüfen und zu öffnen und letztendlich
- > **Power Sharing zugunsten der Communities** – also eben jenes Teilen von Macht und Ressourcen.

In einigen Öffnungsprozessen wird die Erarbeitung konkreter Leitlinien für das Teilen für Community Arts und Safer Spaces als Ziel formuliert. Der Karlstorbahnhof Heidelberg hat beispielsweise im Zug des rassismuskritischen Organisationsentwicklungsprozesses eine Community Arts Stelle eingerichtet.¹¹ Eine der Haupt-Ressourcen, die Kultureinrichtungen teilen können, sind folglich ihre Räume. Denn es macht einen Wirk-Unterschied, ob ein Safer Space im Eine-Welt-Laden, im Bürgerzentrum oder im renommierten Stadttheater stattfindet. Ein professioneller Raum in einer „echten“ Kultureinrichtung mit guter Ton- und Lichttechnik verleiht Kulturproduktionen der BPoC-Community Glanz, Glitzer, Professionalität und Anerkennung. Dies bestätigten auch die Veranstalterinnen und Künstler*innen des AOM Stuttgart in ihrem Interview zur Studie.¹²

Aus einer dekolonialen Perspektive zeigt sich jedoch, wie die Dynamiken des Kolonialismus bis in die Gegenwart die Arbeitsteilung und Wertschätzung zwischen denen bestimmen, die von der „Norm“ abweichen, aus dem Globalen Süden kommen oder als BPoC positioniert sind: Denn diese räumliche Ressource und auch die Honorare, die Künstler*innen erhalten, werden bislang sehr ungleich verteilt. BPoC-Künstler*innen, v.a. lokale,



Abbildung 6: Wortwolke aus thematischen Kategorien und Subkategorien.
Quelle: Mbassè 2023b.

¹³ Mbassè, 2023b.

müssen sich selbst an die Kultureinrichtungen wenden und werden meist nicht aktiv angefragt und wenn, dann oft nur auf Ehrenamtsbasis und mit Aufwandsentschädigung. Aus dem regulären Programm-Etat der Kultureinrichtungen werden sie nicht bezahlt, dies steht ja nur den „echten“, „nomalisierten“ Künstler*innen und Produktionen zu. Künstler*innen of Color werden demnach als außerhalb des (Kunst-)Systems gesehen und – wenn überhaupt – auch nur mit einem minimalen Budget hereingebeten und sollen sich dann auch noch dankbar erweisen. Meist müssen sie die Miete für die Nutzung der Räume, Honorare für Ton- und Lichttechniker*innen und v. a. ihre eigenen Produktions- und Künstler*innenhonorare auch noch selbst bezahlen und dafür Mittel aus sogenannten „Interkultur-Töpfen“ beantragen. Sie werden in dieser (post)kolonial-geprägten Dynamik wie eine nutzbare Ressource behandelt, die keine Zukunft in der Institution haben soll, in die sie vorübergehend hereingebeten werden.

Künstler*innen of Color werden als außerhalb des (Kunst-)Systems gesehen und – wenn überhaupt – auch nur mit einem minimalen Budget hereingebeten und sollen sich dann auch noch dankbar erweisen.

Notwendig wäre stattdessen eine nachhaltige Verantwortung, die sich monetär sowie beruflich zukunftsorientiert und fair ausdrückt. Anhand des Etats kann kritisch in den Blick genommen werden, wie viel Geld für die Arbeit von lokalen Künstler*innen of Color investiert wird – also ob die Gage und Ausgaben für die lokalen Community-Künstler*innen und Involvierten niedriger ist als beispielsweise für das aus Hamburg eingeflogene hypermoderne Theaterkollektiv.

Fazit

Wenn Communities mit Rassismuserfahrung sich in Eigeninitiative, Kulturorte temporär und nachhaltig ‚exklusiv‘ aneignen, dann geht es um sozio- sowie kulturpolitische Entwicklungen, die künstlerische und kulturelle Begegnungen ermöglichen und durch den Austausch mit und durch die Nutzung gesellschaftlicher Institutionen, ebenso Berührungspunkte und Kooperationen mit der Mehrheitsgesellschaft beinhalten.¹³

We are not just „trending“!

Allein regional betrachtet kann in Stuttgart in den letzten Jahren von einer emanzipierten Schwarzen Bewegung gesprochen werden, die sich

¹⁴ Weitere Inspirationen für die Empowermentarbeit in Kunst und Kultur, finden sich in der Handreichung von Jamila Al-Yousef: Empowerment in Kunst & Kultur – Handreichung für ein gesünderes Arbeitsumfeld (2023) und in Joanna Jurkiewicz Dokumentaton Diversität, Öffnung und Empowerment – Empfehlungen und Impulse für die Akteur*innen auf dem Feld der diversitätssensiblen Kulturarbeit (2023)

interaktiv unterstützt und von Institutionsseite bereits in gewissem Maße bezuschusst wird. Darunter etablieren sich außer dem AOM, künstlerische Räume (nicht nur Safer Spaces), wie durch das BCF Stuttgart (Kreativ-/Community- Events wie z.B. „Paint & Sip“), ReCollect Collective („Decolonize Festival“, „Denk mal mit/ um“, künstlerische Performances), Black History Month Stuttgart (BHM-Events, neue Gruppe seit 2024), Black Owned Business (z.B. „Afro Joy Festival“), etc. Dies resultiert in größerer, qualitativ hoher Sichtbarkeit Schwarzer Kulturarbeitenden, u.a. durch Social Media Vernetzungen, auch über die Zielgruppen hinaus. Resonanz steigend, das heißt Bedarf ist da. „Wir sind Viele“ – das sind wichtige Schritte weg vom Minderheitengefühl.

Die Autorinnen sehen Empowerment und v.a. künstlerische Safer Spaces als Notwendigkeit an, um die deutschlandweit eingeforderte diversitätsbewusste „Öffnung“ von Kultureinrichtungen voranzutreiben. Sie gewinnen durch rassismuskritische Arbeit und Safer Spaces neue Interessent*innen und Künstler*innen für ihr Haus, zudem stärken sie durch die wachsende Selbstwirksamkeit der BPoC-Künstler*innen und mehr Chancengleichheit den gesellschaftlichen Zusammenhalt.¹⁴

Safer Spaces sind für unterschiedliche Communities neben der Auseinandersetzung mit der eigenen kreativen Arbeit wichtige Räume für Bühnenerfahrung, künstlerische Weiterentwicklung und fachliches Feedback.

Denn Safer Spaces sind für unterschiedliche Communities neben der Auseinandersetzung mit der eigenen kreativen Arbeit wichtige Räume für Bühnenerfahrung, künstlerische Weiterentwicklung und fachliches Feedback – jenseits des ‚Stereotype Threats‘ (siehe auch White Gaze). Zu einer Zerlegung der Gesellschaft in verschiedene Gruppen und Untergruppen führen sie nicht, vielmehr sind sie ein wichtiger Schritt hin zu *Braver Spaces und neuen Kultur-Kollaborationen, die wiederum Beziehungsgeflechte zwischen Angehörigen verschiedener Communities stärken. Gewachsen aus einer eigenen Kultur, nach eigenen Regeln, mit viel Sensibilität füreinander und mit einer Plattform für Talente, die sich – wie von Wärme und Licht angezogen – in einem sicheren Rahmen zeigen und entfalten können.

Zu viel findet jedoch noch im Ehrenamt statt, obwohl hier verstärkt qualitativ hochwertige und professionelle Kunst- und Kulturangebote geschaffen

werden, wodurch vor allem die Produktions- und Projektleitenden bezüglich personaler und materieller Ressourcen unter prekären Arbeitsbedingungen arbeiten.

Einbezug/ Etablierung in den „Mainstream“ Kulturbereich

Unsere Empfehlung ist, dass Kulturinstitutionen regelmäßig folgende Fragen reflektieren und transparent für die Gesellschaft zugänglich machen:

„Wer darf, und v.a. unter welchen Bedingungen, künstlerische Formate in unserem Haus konzipieren und umsetzen?“

Damit verbunden geht es also auch darum: Welches Verständnis von Kunst und Kultur liegt unserer Arbeit zugrunde? Und was wollen wir damit erreichen? Wem wollen wir in unseren Räumen was ermöglichen? Wen schließen wir damit ein, wen aus? Was bin ich bereit loszulassen und was will ich dafür Neues aufnehmen?

Kulturpolitisch ist es an der Zeit, den Kunst- und Kulturbegriff zu diversifizieren und die Deutungshoheit des Kulturbetriebs anhand der Vielfältigkeit der Gesellschaft zu transformieren sowie Honorarstrukturen anzupassen. Also Communities nicht nur gelegentlich „mitmachen“ lassen, sondern ihnen ermöglichen, von Grund auf eigene Konzepte unter professionellen Bedingungen, d.h.: mit gängigen Produktionshonoraren zu verwirklichen.

Community-interne Vernetzungen und Beziehungen können wichtige Impulse und Mut verleihen, um Konzepte gemeinsam zu verwirklichen sowie Sponsoren zu finden. Dabei raten wir dazu, klare Vorstellungen zu entwickeln und sich zu trauen bei hiesigen Institutionen anzufragen, wie den Kulturämtern oder Workshops über Förderstrukturen bei Unterstützungsformaten, wie dem KUBUZZ, dem Forum der Kulturen oder Diversity Arts Culture in Anspruch zu nehmen.

Was uns als BPoC in den Strukturen bremst, ist sehr oft verinnerlichte Unsicherheit, nicht zu genügen. Es ist an der Zeit, unser Selbstverständnis neu zu programmieren!

LITERATUR

Ben-Zeev, Avi (2017): 'I'm Black and I'm Proud': A Majority Ecological Context Protects. *Affective Aspects of Black Identity Under Stereotype Threat*. In: *Race and Social Problems* 9 (4), S. 313–320. DOI: 10.1007/s12552-017-9216-y.

Diversity Arts & Culture (o. J.): „Wir hatten da ein Projekt“, Magazin und Publikationen. <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin-und-publikationen/publikation-wir-hatten-da-ein-projekt>.

Forum der Kulturen Stuttgart e. V. (Hg.) (o.J.): Best Practice, House of Resources: African Open Mic Night. Online verfügbar unter <https://house-of-resources-stuttgart.de/best-practice/isd-open-mic>.

Hall, Stuart (Hrsg.) (2013): Representation. 2. ed. Milton Keynes; Los Angeles, Calif. [u.a.]: The Open Univ.; Sage.

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

Mbassè, Malayika A. (2023a): Wie wirken sich Aktivitäten in Safe(r) Spaces von und innerhalb der Schwarzen Communities, im Bezug auf das Identitätsgefühl und Selbstbewusstsein aus? Praxisprojekt, Qualitative Interviewstudie.

Dies. (2023b): Community-Initiativen: Die Bedeutung künstlerischer Safer Spaces in Schwarzen Communities und deren Etablierung in der Kunst- und Kulturszene. Eine empirische Untersuchung am Beispiel des „African Open Mic Stuttgart“.

Sharifi, Azadeh, und Lisa Skwirblies (Hrsg.) (2022): Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial: eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript.

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

Dies. (2020): Rassismus als weltsystemisches Problem –kritische Betrachtungen aus der Psychologie. In: Reflect Racism. Anmerkungen für eine rassismuskritische Praxis, herausgegeben von Tuan Tran und Hubert Steiner. Münster: Unrast.

Tißberger, Martina (2017): Critical whiteness: zur Psychologie hegemonialer Selbstreflexion an der Intersektion von Rassismus und Gender, Wiesbaden, DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-658-17223-7>.



Foto: Fany Fazii

Malayika A. Mbassè ist eine kongolesisch-deutsche Künstlerin und hat einen B.A. in Sozialer Arbeit. Sie ist als AKEVA! Malayika mit dem Album „Pan-African Soul“ bekannt, spielt im Theaterstück „das Spinnennetz“ die Hauptfigur Mariam und ist Co-Organisatorin des African Open Mic Stuttgart. Sie ist Mitglied der ISD, war in der Jury des TAKT in Tübingen und schreibt über künstlerische Community-Initiativen.



Foto: Annegret Boll

Anna Lampert arbeitet seit vielen Jahren in Kunst- und Fortbildungsprojekten. Power Sharing und diversitätsbewusste Organisationsentwicklung sind ihre Schwerpunkte. Sie ist New Work-Prozessbegleiterin, Diversity-Managerin und Anti-Bias-Traineein. Die Motivation der Selbst-Wirksamkeit treibt sie voran. Sie ist Teil des Schmetterlings-Kollektivs, dort ist das Publikum Kurator*in.

A Blast From the Past

Der Salon als moderner Raum für Kommunikation und Begegnung

Ein Beitrag von Anja Mutschler und Dr. Claudia Langosch

Warum wir wieder lernen müssen, miteinander zu reden, und was Salonkultur damit zu tun hat

Wer im Kulturbereich arbeitet, ist geübt in der Perspektivenvielfalt. Kultur ist das „andere“, insofern dient organisierte Kultur dazu, uns aus dem Alltag herauszureißen – auch wenn das Berufsfeld des „Kulturmanagements“ bisweilen etwas zu kurz kommt. Eine überraschende Theateraufführung, eine provozierende Ausstellung, ein irritierendes Buch – das, was Kultur auslöst, in uns und miteinander, belassen wir im Privaten: Denn das Gespräch darüber nehmen wir üblicherweise mit nach Hause. Vielleicht sprechen wir auf den Fluren darüber, lesen den Verriss oder das Hohelied am nächsten Tag im Feuilleton, aber was die jeweilige Kunst mit uns als Menschen macht, das versickert schnell wieder in den Ritzen des Alltags. Dabei ist doch gerade der Austausch über Kunst und Kultur ein wesentlicher Bestandteil von ihr. Erst in der gemeinschaftlichen Verständigung kommt die Wirkung, die Kunst haben soll, zum Tragen. Und erst durch die Kommunikation über ein Buch, ein Theaterstück oder ein Bild können wir nicht nur das besprochene Artefakt, sondern auch uns selbst und unser Gegenüber besser erkennen und verstehen.

Eine überraschende Theateraufführung, eine provozierende Ausstellung, ein irritierendes Buch – das, was Kultur auslöst, in uns und miteinander, belassen wir im Privaten.

Insofern ist das Gefühl, das Kunstgenuss erzeugt, egal welcher Art, ein Gefühl, das wir besser hegen müssten. Der Austausch darüber würde uns auch helfen, (wieder) besser darin zu werden, mit verschiedenen Meinungen

¹ vgl. Seibert, 8-11.

umzugehen, was dieser Tage evident ist. Doch dadurch wir keine Orte mehr für diese Art Austausch haben, droht die Cancel Culture den Kulturbetrieb ad absurdum zu führen. Dieses Gespräch, dessen letzter großer Vertreter vielleicht Roger Willemsen war, fehlt uns. Als Gesellschaft und als Individuum. Wie wir besser lernen können, aus Unterschiedlichkeit ein Miteinander zu spinnen, und zwar derart, dass wir es besser aushalten, dass wir unterschiedlich sind: Dafür brauchen wir Kunst. Und die Salonkultur – als gesellschaftliches Ritual im 18. Jahrhundert entstanden – gibt uns gerade heute Hinweise, wie wir dieses Zwiegespräch mit uns, unserem Herzen und unserer Moral wieder besser hinbekommen. Denn besonders scheinen wir verlernt zu haben, den ästhetischen Moment als das zu zelebrieren, was er ist: das Unfertige, eine Annäherung an etwas Neues, und der Versuch, seine Gefühlsregungen, die das Kunstobjekt oder die Performance auslösen, mit anderen zu teilen.

Doch was ist überhaupt ein Salon? Was ist Geselligkeit?

Das Wort „Salon“ kommt ursprünglich aus dem Französischen und war der Name für einen bestimmten Raum, hatte also eine architektonische, „materielle“ Bedeutung. Von Anfang an wurde jedoch das, was in diesem Raum auf der sozialen Ebene passiert, in die Wortbedeutung mit eingebracht. Im Wort verbinden sich also Architekturkonzepte mit sozialen Ideen.¹

Der Salon im 18. und 19. Jahrhundert war eine von verschiedenen Formen der Geselligkeit, in denen Menschen sich trafen, diskutierten und bestimmtes Verhalten miteinander einübten, Wissen erlangten und neue Fähigkeiten ausbildeten. Salons konnten daher Geselligkeit in aktives Handeln und ein konkretes „Event“ umsetzen. Geselligkeit wird in der *Moralischen Wochenschrift* „Der Gesellige“ wie folgt definiert: „Ich verstehe unter einem geselligen Menschen, einen solchen, der sich in seiner inneren und äussern Einrichtung nicht als einen einzeln [sic!] Menschen, sondern im beständigen Zusammenhange mit seinen Nebenmenschen betrachtet, und sich daher in seinen Handlungen so zu verhalten bestrebet, dass er zu dem allgemeinen Wohl so viel möglich beytrage, um des allgemeinen Wohls insbesondere theilhaftig zu werden“ (S.2). Geselligkeit als Konzept steht also an der Schnittstelle zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen Innen und Außen und zwischen dem „Ich“ und der Gesellschaft. Und sie soll zum allgemeinen Wohl aller an der Gesellschaft beteiligten Menschen beitragen. Der Lohn dafür ist, dass man selbst Nutznießer dieses allgemeinen Wohls wird.

² vgl. Piechocki, 34–38.

³ vgl. Piechocki, 36; Seibert, 117ff.

Wissenschaftliche Sozietäten, Clubs und eben Salons hatten – als verschiedene Formen von Geselligkeit – einen großen Einfluss auf die Ausprägung des bürgerlichen Selbstverständnisses sowie auf die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, die letztendlich die Grundlage unserer heutigen Demokratie bildet. Einige Autor*innen stellen die Geselligkeit und ihre Ausprägungen auch in die Traditionslinie der modernen Erwachsenenbildung, Bildung also mit Unterhaltung zu kombinieren, statt in der „trockenen“ Studierstube zu sitzen. Auch deshalb wurden zeitgenössische Geselligkeitstheorien verfasst, zum Beispiel der berühmte „Knigge“ (1788) oder Schleiermachers „Versuch einer Theorie des geselligen Betragens“ (1799). Geselligkeit wirkte auf die bürgerliche Gesellschaft mentalitätsbildend und sie hatte eine zentrale Bedeutung bei der Überwindung feudaler Strukturen sowie bei der Entwicklung der Selbstbestimmung des Individuums.²

Salons waren regelmäßige Zusammenkünfte, die als intimer Raum betrachtet wurden, in dem Hierarchien und Regeln untergeordnet waren.

Die Salonkultur des 18. und 19. Jahrhunderts war mehr als nur gesellschaftliches Vergnügen. Salons waren regelmäßige Zusammenkünfte, die als intimer Raum betrachtet wurden, in dem Hierarchien und Regeln untergeordnet waren. Frauen spielten eine bedeutende Rolle in diesen Veranstaltungen, da ihnen natürliche Anlagen zur Unterhaltung und soziale Kompetenzen zugeschrieben wurden. Besonders jüdische Frauen wie Henriette Herz (1764–1847) und Rahel Varnhagen (1771–1833) prägten die Salonkultur in Berlin. Als Gastgeberinnen waren sie maßgeblich an der Entwicklung der häuslichen Geselligkeit beteiligt. Diese Salondamen schufen eine Atmosphäre des Ideenaustauschs und der Diskussion, die einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Entwicklung leistete.³

Daran schließt jedoch auch die Schattenseite der Salonkultur: Denn sie trug zur Rigidität und Fixierung von Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert bei, indem Frauen oft auf ihre Rolle als Unterhalterinnen und Gastgeberinnen im häuslichen Raum reduziert wurden. Männer behielten währenddessen die intellektuelle Deutungshoheit im öffentlichen Raum.⁴

Die Salonkultur des 18. Jahrhunderts markierte eine bedeutende Verschiebung im Selbstverständnis von den zumeist männlichen Autoren, indem

⁴ Piechocki, 36–37.

⁵ vgl. Seibert, 204ff.

⁶ vgl. ebd.

der Salon den „freien“ Künstler unterstützte, der sein eigenes Werk unabhängig von äußeren Einflüssen schuf. Diese Entwicklung führte dazu, dass Künstler sich von ihrer Abhängigkeit von Auftraggebern lösten und selbstbewusste Schöpfer ihrer Werke wurden, die sie im Salon als soziale Bühne aufführen und sich als Autoren selbst darstellen konnten. Anders als im Mäzenatentum der Renaissance, waren sie damit nicht mehr materiell von Auftraggebern abhängig.

Zudem brach der Salon die Trennung zwischen Produktion und Konsumtion auf, indem er das Publikum aktiv in den Schaffensprozess einbezog⁵: So trugen Salonmitglieder häufig aktiv zur Entstehung von Literatur bei, indem sie etwa den Autoren Feedback zu Werken in der Arbeitsphase gaben, die in den Salons präsentiert wurden. Diese konnten dadurch nicht nur mit ihrem Publikum direkt in Kontakt treten, sondern bekamen auch eine Rückmeldung, welche Themen oder Formen von Literatur gerade besonders gefragt waren. Häufig bildeten sich Salons um Frauen von Verlegern, die das Event als „Marketingmaßnahme“ nutzten. Und auch ein Phänomen unserer heutigen Popkultur gab es damals schon: den Fankult. In den Salons konnte man seinen Idolen nahe sein und die Künstler*innen auch als private Personen erleben. Dadurch wurden neue Formen der Interaktion zwischen Autor und Publikum geschaffen, die bis heute Einfluss auf die Literaturszene haben.⁶

Salonmitglieder trugen häufig aktiv zur Entstehung von Literatur bei, indem sie etwa den Autoren Feedback zu Werken in der Arbeitsphase gaben, die in den Salons präsentiert wurden.

Für das Kulturmanagement bietet die Salonkultur des 18./19. Jahrhunderts demnach interessante Einblicke: Denn kulturelle Veranstaltungen boten nicht nur Unterhaltung, sondern sie dienten auch als Plattformen für den Austausch von Ideen und die Entwicklung von Netzwerken. Darüber hinaus verdeutlicht die Salonkultur die Bedeutung von Frauen in der Kulturgeschichte und die Rolle, die sie bei der Schaffung und Gestaltung kultureller Räume gespielt haben.

Salonkultur ins 21. Jahrhundert (zurück-)holen

Nun leben wir – glücklicherweise – in einer gesellschaftlich reiferen Gesellschaft. Oder? Wer in Sachsen wohnt, zweifelt daran, ob der soziale Fortschritt, der etwa im strapazierten Wörtchen „Vielfalt“ steckt, sich als Bumerang erweisen könnte. Denn gerade hierzulande wird die Überforderung in Bezug auf neue soziale Normen als Grund dafür genannt, dass die „rohe Bürgerlichkeit“ (Natascha Strobl) zunehmend enthemmter die stillschweigende Übereinkunft eines einigermaßen respektvollen Miteinanders angreift. Klar ist daher: Wir müssen andere Formen gesellschaftlichen Diskurses anbieten – lokal wie national, in Wirtschaft und Gesellschaft. Auch die kulturellen Organisationen ringen intensiv um Deutungshoheit.

Vielleicht ist das Ziel ja nicht, eine Lösung zu finden, in die alles irgendwie hineinpasst, bis es so diffus ist, dass keiner sich mehr wiedererkennt. Was wäre, wenn das Ringen als solches schon das Thema ist? Wenn wir uns nicht einig werden müssen? Wenn es darum ginge, dass ein Safe Space existiert, in dem wir außerhalb der Normalität von Sprache, Bewertungsmaßstäben und Verwertungslogik versuchen wollen, uns als Fremde freundlich zu begegnen? Zu befreunden allein dadurch, dass wir gemeinsam in einen Raum außerhalb unseres Alltags treten, obwohl wir nicht wissen, was uns genau erwartet.

Dieses Experiment läuft derzeit im Kunstsalon am Plagwitzer Bahnhof in Leipzig, um Antworten auf die Fragen zu finden: Wie könnte Salonkultur im 21. Jahrhundert aussehen? Was funktioniert, was nicht? Was erwarten die Leute, was die beteiligten Künstler*innen und was ist eine Salonnière heutzutage eigentlich?



© Jasmin Zwick



Links: Eingang des Kunstsalons im Plagwitzer Bahnhof in Leipzig, bei dem ein Aufsteller in Pink auf die Vernissage „Kunst: Offen in Sachsen“ hinweist.

Rechts: Schauspielerin Daniela Mitterlehner und Cellist Lukas Dreyer performen ihr neues Stück „Weihnachtsbastard“ im Kunstsalon v 0.1 im Dezember.

Der Kunstsalon beherbergt verschiedene Ausstellungen, die aus verschiedenen Gesprächen mit Künstler*innen ausgewählt werden. Er ist insofern auch eine Galerie, da die Künstler*innen provisionsbewehrte Ausstellungsverträge schließen, aber der Kunstsalon versteht sich nicht primär als Handelsort. Sondern als Begegnungsort. Als dieser ist er 2024 bewusst ein „Live Lab“, um auszuprobieren, welche Formate und Zugangsformen ein Salon als Ort von Gesellschaft eigentlich trägt. Ein Wohnzimmersalon soll es nicht sein, sondern stattdessen ein Raum, in den man gerne geht, wenn man diese andere Seite des Lebens anklingen lassen möchte. Der Kunstsalon ist daher als halböffentlicher Raum angelegt und bietet Clubmitgliedern oder „Schnuppermitgliedern“ die Möglichkeit, an den Veranstaltungen teilzunehmen. Die Freund*innen der Mitglieder sind dabei stets willkommen. Langfristig soll eine Community entstehen, die sich gemeinsam auf Regeln im Miteinander verständigt und bereit ist, die eigenen Überzeugungen über ästhetische und diskursive Momente immer wieder in Frage zu stellen. „Gute Kunst in guter Gesellschaft“, das ist das Motto und Mission dieses Kunstsalons von „Mutschler & Friends“. Friends: Das Freundschaftliche mit zu erwähnen, erscheint wichtig, um diesen Raum als freundschaftliches Parkett zu verstehen – selbst wenn wir uns nicht einig sind.

Das Konzept des Salons richtet sich mit seinen Angeboten – Vernissagen mit Musik und Gespräch, Finissage-Partys, Matinees mit Diskussionsrunden – an Kulturinteressierte. Sorgen ums Programm gibt es bisher keine – denn immer wieder werden Performances, Ausstellungen oder Lesungen empfohlen. Was stattfindet, entwickelt sich – viele bringen ihre Ideen ein, weil es ein attraktiver Ort ist, um mal was auszuprobieren: das erste Mal zu lesen, auszustellen, ein Herzensthema zu diskutieren. Auch etabliertere Künstler*innen schätzen bislang die vertrauenswürdige, nicht ganz so durchöko-



*Einblicke in die Vernissage
„Kunst: Offen in Sachsen“*

© Jasmin Zwick

⁷ vgl. Piechocki/Soboth 2004, 233–235.

nomisierte Atmosphäre und Wärme, was hoffentlich bleibt so. Dieser Ort des Experimentierens wurde bereits im 18. und 19. Jahrhundert von Autoren wie Goethe oder Schiller genutzt. Sie konnten in den Salons wie zum Beispiel dem von Agnes Wilhelmine und August Hermann Niemeyer in Halle ihre Werke einer interessierten Öffentlichkeit vorstellen und sich direktes Feedback abholen. Werke wie Wallenstein oder Maria Stuart wurden also vor ihrer Erstaufführung getestet und miteinander besprochen.⁷

Zudem kann der Kunstsalon für Unternehmen auch „the other place“ sein: sei es als wirklich schöner Workshop-Ort oder als ein Format, mit dem transformative Ideen einmal anders dargestellt werden. Ein Beispiel ist der „Zukunftssalon“ im Juni 2024: zwei Zukunftsforscher, die gemeinsam mit ihren Unternehmungen Szenarien für Deutschland entwickelt haben, stellen diesen im Kunstsalon intellektuell und über eigene Fotografien auch visuell dar. Sie präsentieren sich selbst als „Foto-Flaneure“ und geben den Besucher*innen damit Möglichkeit, sich auch als Flaneure verschiedener Zukünfte zu begreifen. Höhepunkt ist eine geführte Zeitreise, bei dem ein Musikerduo diese Szenarien und deren fotografische Darstellung akustisch interpretiert. Dadurch eröffnen sich hoffentlich neue Denkräume, die zuvor mit Expert*innen im Raum in einem offenen „Zwiegespräch mit der Zukunft“ aufgeschlossen wurden.

Fallbeispiel: Kunstsalon im Rahmen der Leipziger Buchmesse

Eine Veranstaltung – eine Matinee, die die beiden Verfasserinnen dieses Textes gemeinsam gestaltet haben – mag als Beispiel dafür dienen, was in einem halböffentlichen Salon des 21. Jahrhunderts geschehen kann. Thema



© Hendrik Merker

Einblicke in die Veranstaltung „Salonkultur vom 18. bis 21. Jahrhundert“ – Vortrag und Diskussion mit dem Publikum im Rahmen von Leipzig liest.

dieser „Matinee“, die als kostenpflichtige Veranstaltung im Rahmen der Leipziger Buchmesse stattfand und darüber beworben wurde, war „Salonkultur vom 18. bis 21. Jahrhundert“. Sie wurde außerdem aufgezeichnet, um sie einerseits als ebenfalls kostenpflichtigen Livestream via Zoom zugänglich zu machen, und um andererseits Material für eine Zusammenfassung des Gesprächs als Podcast/Webcast zur Verfügung zu stellen.

Die Veranstaltung fand bewusst zu einem Zeitpunkt statt, in dem besonders viele Menschen in der Stadt unterwegs und offen für neue Eindrücke waren. Die Verteilung von Leseorten in der Stadt zeichnet die Leipziger Buchmesse aus; Menschen können sich ihr eigenes Programm bei „Leipzig liest“ zusammenstellen. Im Programm dort ein Salonevent über Salonkultur zu platzieren, erschien eine günstige Gelegenheit. Zusätzlich wurde diese Veranstaltung im „Friends“-Verteiler beworben. Die Matinee war neben einer anderen Veranstaltung die einzige im Salon, in der zusätzlich zur Lesung auch die Interaktion mit dem Publikum ausdrücklich von den Veranstalterinnen erwünscht war, um zu erfahren, was für die Leute von heute Salonkultur bedeutet.

Die Veranstaltung gehörte zu den bestbesuchten des Buchmessenprogramms am Kunstort. Die Matinee war von einem regen Austausch geprägt, wozu mutmaßlich zwei Aspekte beitrugen: Ein sehr gut vorbereiteter und exzellent performter Vortrag, bei dem das Publikum sich zu einem Nischenthema unterhaltsam informieren konnte. Und ein Format, in dem das Publikum Teil des Programms war. Über das Thema „Salonkultur“ im 21. Jahrhundert zu sprechen, bedeutet zwangsläufig, herauszufinden, was die Besucher*innen eines Salons aus der Geschichte der Salonkultur ins 21. Jahrhundert mitnehmen wollten und was nicht. Entsprechend lebhaft



Einblicke in die Veranstaltung „Salonkultur vom 18. bis 21. Jahrhundert“ - Vortrag und Diskussion mit dem Publikum im Rahmen von Leipzig liest.

© Hendrik Merker

waren die Diskussionen. Spürbar war auch, dass in einer Stadt wie Leipzig, die oft als Bürger-Stadt bezeichnet wird aufgrund einer selbst- und geschichtsbewussten Bevölkerung, das Thema gut zu platzieren ist: Zusammenzukommen, um als Gesellschaft mehr über sich herauszufinden – das klingt für das Publikum spannend. Überwiegend waren dies im Übrigen Menschen und Paare über 50 Jahre, auch aus Wien, Basel und Berlin waren Gäste dabei. In den rund drei Stunden lauschten sie der Vortragenden, ergänzten ihre Ansichten, insbesondere zur sozialen Funktion eines Salons damals und heute oder kamen ins Diskutieren.

Die Frage von Exklusivität (Club/Invitation Only), von gesellschaftlichen Benimmregeln heute und Erwartungen, die das Publikum an eine solche Veranstaltung hat, standen im Mittelpunkt. Dass die Veranstaltung nicht kostenfrei war, wurde etwa von einigen moniert. Das liegt zum einen daran, dass klassische Lesungen im Rahmen der Buchmesse üblicherweise umsonst sind. Zum anderen ist die Idee eines Salons entweder als Elitenkonzept (die Salonnière lädt ein) oder als kommunitaristisches Format (privater Salon als Community unter Gleichen) ja eher mit der Frage nach Zugang als mit der Frage nach Eintritt verbunden. Eine Besucherin etwa erzählte von einem Salon in Dahlem, bei dem sich die Mitglieder regelmäßig gegenseitig einluden. Zugleich bekundeten viele nach der „belebenden“ Veranstaltung, dass sie gerne wiederkämen und empfanden im Nachgang – zumal mit dem präsentierten Buffet – den Preis als angemessen. Die Ausstellung, die in dieser Zeit im Kunstsalon stattfand, verlängerte so manches Gespräch. Deren Thema: „Enjoy the difference“.

Das Motto „gute Kunst in guter Gesellschaft“ des hier vorgestellten Kunstsalons leuchtete den Besucher*innen, die seit März eine der zehn Veranstaltungen besucht haben, in der Regel sofort ein: Die Tatsache, dass Kunst



Links: Salonkünstler Gregor Schopf.

Rechts: Teil des Buffets der Veranstaltung „Salonkultur vom 18. bis 21. Jahrhundert“.

© Justina Kravcalyte (links), Jasmin Zwick (rechts)

eine andere Perspektive auf Themen anbietet und erlaubt, in – wie eine Besucherin in einer anderen Veranstaltung anmerkte – „unvorhergesehenerweise eine Zeitlang über dem Alltag schweben zu dürfen“, wird ebenso goutiert wie die Frage nach dem, was gute Gesellschaft sei. Das Versprechen fast aller, ob sie nun gezielt oder zufällig vorbeikämen, „wiederzukommen“, macht Hoffnung, dass der Kunstsalon als „the other place“ bei regelmäßigem Angebot tatsächlich ein Ort werden kann, in dem sich eine bestimmte Gruppe Menschen gerne trifft. „Danach geht’s mir immer besser“, schrieb ein Clubmitglied kürzlich.

Der Kunstsalon im 21. Jahrhundert zählt wohl zum großen Feld der „sozialen Innovation“, da der Veränderungsimpuls im gesellschaftlichen Sinne Teil des Konzeptes ist.

Im Kunstsalon testen wir weiterhin Formate, Zeiten, Zutrittsmodelle und Refinanzierungskonzepte. Das Ziel: Das Versprechen des Salons als durchlässiger, zugleich geschützter Raum für Ideen von Künstler*innen und Publikum in die Gegenwart zu bringen, in denen eine selbstbewusste, zugleich etwas ratlose bürgerliche Gesellschaft sich (wieder) begegnet – und das ganze einem Finanzierungskonzept zuzuführen, in dem die verschiedenen Möglichkeiten (Eintritt, Spenden, Fördergelder, Provisionen durch Bildverkäufe) so als Geschäftsmodell funktionieren, dass alle Beteiligten sich wohl fühlen. Die aktuelle These: Der Kunstsalon im 21. Jahrhundert zählt wohl zum großen Feld der „sozialen Innovation“, da der Veränderungsimpuls im gesellschaftlichen Sinne Teil des Konzeptes ist. Wir bleiben dran!

Zwischenfazit

Ein Salon gibt der Gesellschaft einen besonderen Raum, um sich (neu) kennenzulernen und Gepflogenheiten zu üben. Als Live Lab eignet er sich gut, um ohne Anspruch auf Perfektion, Vollendung, 100-prozentiges etwas Neues zu testen. Mit der Verbindung zur Kunst wird die Frage des Menschlichen um eine wichtige Dimension erweitert, der wir uns auch im Kulturbetrieb oft nur indirekt stellen: Wer wollen wir als „Wir“ denn sein? Individualität ist in gewisser Weise eine Chimäre: Um eigenständig zu sein, müssen wir uns als Gruppe begreifen. Dafür müssen wir aufhören, den Tipps aus dem Internet zu folgen, die uns erklären, wie wir uns vom Anderen abgrenzen, uns selbst finden, auf uns Acht geben wollen. Denn was

folgt, wenn diese Übung vollendet ist? Stehen wir dann als Atome nebeneinander, unfähig zur Kommunikation, unfähig eine gemeinsame Sprache zu finden? Individuen ohne Verbindung sind keine soziale Gruppe.

Vielleicht ist es an Zeit, genau das Gegenteil zu tun und die Gestaltkraft großer menschlicher Fragen wieder in den sozialen Raum zu tragen. Nicht moralisierend, sondern tastend. Nicht wertend, sondern betrachtend. Nicht als Pflicht, sondern als Freude. Insofern ist die Idee gerade des 18. Jahrhunderts es wert, im 21. Jahrhundert wiederbelebt zu werden, besonders: um Geselligkeit zu verstehen und (wieder) zu lernen, was es bedeutet, gesittet verschiedener Meinung zu sein. Dass es Bedarfe daran gibt, zeigen die Nachrichten. Ebenso lässt sich bei den Besuchenden des Kunstsalons in Plagwitz eine vorsichtige Neugier beobachten, um herauszufinden, wie sie mit dem offenen Raum umgehen sollen. Die Kunst trägt dabei zur sphärischen Befriedung bei: Jedes Kunstwerk würdigt in seiner Existenz einen Schaffensbegriff, den wir derzeit vermissen: sich auf etwas fokussieren können, etwas ganz eigenes entwickeln, sich dem Prozess hingeben. Allein dadurch ist die Atmosphäre bei jedem Format anders.

Partys, Matinees oder Diskussionen scheinen von den bisher zehn durchgeführten Veranstaltungen jene zu sein, die besonderes Potenzial haben. Nicht die selbstreferentielle Vernissage als solche, sondern das Gespräch mit Künstlerin oder Künstler dazu, nicht nur das passive Zuhören eines

ZUKUNFT...

... ist das, was passiert, während wir Pläne machen. Einerseits. Andererseits: Die alte Geschichte vom Wohlstand durch Wachstum ist passé. Also, was kommt als nächstes? Dieser Frage widmet sich der Zukunftssalon, der Kunstsalon No 2, über den Sommer 2024 in verschiedenen Veranstaltungen. Zentral ist die Ausstellung „neue Horizonte – Annäherungen an die Zukunft“ mit Fotografien von Klaus Burmeister und Dr. Alexander Fink, Zukunftsforscher mit gemeinsamen Leidenschaft: dem Fotografieren. Bei 3 Future Days im Kunstsalon im Juni veranstalten ein „Fest für die Sinne im Namen unserer Zukunft“. Weitere Talks zu Zukunftsthemen folgen im Juli und August. Wir planen auch Streams zugänglich zu machen.

Für weitere Informationen melden Sie sich bei unserem Newsletter an:
<http://bit.ly/mutschlerandfriends>

Wer Ideen für Talks, Performances, Ausstellung hat oder als Unternehmen einen Kunstsalon Co-Hosten schreibt an anja@mutschlerandfriends.de.

Autoren oder einer Autorin, sondern das Gespräch über das Sujet, und: die Diskussion darüber, wer wir eigentlich sein wollen als Gesellschaft. Das lernen offenbar am besten miteinander. Welche Formate zur angesprochenen Zielgruppe passen - das kann und darf daher Gegenstand des Salons sein. Steht nicht „Co-Creation“ gerade ganz hoch im Kurs? In den Blick gerät derzeit Theorie und Praxis zu „sozialer Innovation“, die die noch offenen Fragen bezüglich Exklusivität/Inklusion, Geschäftsmodell, Formate (hybrid/analog) und Erwartungen des bzw. an das Publikum weiter klärt. Impulse der Leser*innen nehmen wir im Übrigen gerne entgegen!

LITERATUR

Der Gesellige - eine moralische Wochenschrift (1764): Erster Band, Erster Teil, Erstes Stück. Halle: Gebauer.

Klosterberg, Brigitte (2004): Licht und Schatten. August Hermann Niemeyer - Ein Leben an der Epochenwende. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen.

Piechocki, Jessika; Soboth, Christian (2004): Gebildete Geselligkeit um 1800. Die Niemeyerei am Großen Berlin Nr. 432, Halle a. d. Saale. In: Klosterberg, B. (2004): Licht und Schatten. Seite 218-257.

Piechocki, Jessika (2022): Bürgerliche Geselligkeit und Bildung um 1800: August Hermann und Agnes Wilhelmine Niemeyer in Halle. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen.

Seibert, Peter (1993): Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz. Stuttgart: Metzler.



Foto: Jasmin Zwick

Anja Mutschler interessiert sich sehr für die Wirkung neuer Perspektiven. Ihr Unternehmen 20blue bietet wissenschaftliche Beratung für Unternehmen. Im Kunstsalon will die Kunsthistorikerin und Politologin (M.A.) für Menschen Überraschung und damit Offenheit erzeugen. Die Schwäbin lebt seit vielen Jahren in Leipzig. Ihr Herz ist aus Buchstaben.



Foto: privat

Dr. Claudia Langosch, Diplom-Sprechwissenschaftlerin und promovierte Rhetorikerin, arbeitet seit über 15 Jahren als Trainerin, Beraterin und Coach. Ihre Leidenschaft ist, Kommunikationsprozesse wertschätzend und nachhaltig zu gestalten. Sie verbindet Online- und Offline-Lernen mit wissenschaftlichen Methoden zu einem nachhaltigen Weiterbildungskonzept, das Veränderungen bringt.

Die Diskurskrise in der Kultur

Und wie man sie überwinden kann

Ein Beitrag von Ralf Schlüter

Ein mehr oder weniger fiktiver Fall: Ein prominenter englischer Künstler wird von einer deutschen Kunsthalle zu einer Gruppenausstellung zum Thema Care-Arbeit eingeladen. Kurz vor Eröffnung wird bekannt, dass er einige Monate zuvor einen Instagram-Post gelikt hat, in dem der Gaza-Krieg thematisiert und Israel als „New Nazis“ bezeichnet wird. Dazu ist eine Illustration gestellt, das den Davidstern in ein Hakenkreuz übergehen lässt. Schon gibt es im Netz erste Kommentare dazu, es heißt der Künstler beteilige sich an Hetze und verbreite Motive des israelbezogenen Antisemitismus. Das Thema zieht schnell größere Kreise, erste Politiker fordern von der Kunsthalle, ihn wieder auszuladen: „Es kann nicht sein, dass Antisemitismus sich hier frei austoben darf“. Die Kunsthalle wurde kalt erwischt: Ihr war die Haltung des Künstlers zu Israel zuvor nicht bekannt.

Der oben beschriebene Skandal ist typisch für die Lage im Kulturbetrieb nach dem Hamas-Massaker am 7. Oktober 2023. Zsigfach haben sich solche oder ähnliche Konstellationen in den letzten Monaten wiederholt. Es scheint, als ob die Grundkonstellation, die 2022 den Skandal um die documenta fifteen hervorbrachte, jetzt permanent variiert wird: International gibt es eine neue Welle von Palästina-Aktivismus, der auch unter Künstler*innen viel Unterstützung genießt. Dieser kollidiert immer wieder mit hiesigen Positionen zur deutschen Erinnerungskultur, dem Existenzrecht Israels und der historischen Bewertung des Holocaust.

Die Eskalation verläuft nach einem festen Muster

Ein Fall wie dieser endet oft mit einem Bruch. Der Künstler wird ausgeladen. Oder seine Arbeit wird zwar noch im Katalog abgebildet, ist aber nicht mehr in der Schau zu sehen. Er mobilisiert dann seinerseits sein Netzwerk gegen die Kulturinstitution, in der Regel auf Instagram. Er wirft ihr Zensur vor, sie wolle seine Stimme zum Schweigen bringen.

Aber auch ein anderer Ausgang ist denkbar: Die Institution entschließt sich, den Künstler im Programm zu behalten. In dem Fall werden die Antisemitismus-Vorwürfe immer lauter, sie kommen dann auch von Leuten wie den Springer-Medien, die wenig Interesse an einem differenzierten Blick auf das Thema haben. Schon bald baut sich ein Shitstorm auf. Auf dem Höhepunkt der Welle fordert der Ministerpräsident des Landes, die Finanzierung von Kulturinstitutionen künftig unter Diskriminierungsvorbehalt zu stellen.

Beide Fälle sind für die Kulturinstitution extrem unangenehm. Diese findet sich mitten im Skandal wieder – obwohl sie nur eine Ausstellung über Care-Arbeit zeigen wollte.

In einem spannungsgeladenen Themenfeld prallen diametral entgegengesetzte Meinungen und Haltungen aufeinander.

Das mediale Muster dieser Eskalationen kommt nicht nur im Zusammenhang mit den Nahost-Konflikt vor. Man sieht es überall da, wo Kulturinstitutionen in (meist identitätspolitische) Konfliktfelder hineingeraten. In einem spannungsgeladenen Themenfeld prallen diametral entgegengesetzte Meinungen und Haltungen aufeinander. Und das nicht in einem klar definierten und dafür vorgesehenen Forum, sondern in einer „mixed zone“ aus Online- und Offlinesphäre. Die Debatten sind extrem polarisiert, es scheint nur Schwarz oder Weiß zu geben. Die Häuser wissen sich nicht anders zu helfen, als Eingeladene wieder auszuladen, sie sagen Veranstaltungen und sogar ganze Festivals ab. Zugleich werden sie selbst immer wieder häufiger zur Zielscheibe von Boykott- und Streik-Bewegungen – ein Beispiel ist die im Netz anonym geführte Kampagne „Strike Germany“, die von deutschen Kulturhäusern Palästina-Solidarität erzwingen will. Diese immer wiederkehrenden Kollaps-Punkte in den aktuellen kulturellen Debatten sind Symptome einer schweren Störung des öffentlichen Gesprächs: einer Diskurskrise.

Wenn der Diskurs zum Stillstand kommt

Der lateinische Wortursprung von Diskurs ist das Verb *discursus*: „Umherlaufen“. Die Bewegung ist demnach das konstituierende Element jeglichen Diskurses. Argumente und Gedanken müssen zwischen Gruppen und Personen wandern und zirkulieren können, um gehört, wiederholt, kritisiert,

variiert, widerlegt, bestätigt oder weitergedacht werden zu können. Wird dieses Umherlaufen an einer Stelle gestoppt, ist der Prozess potenziell im Kern betroffen.

Die Besonderheit der aktuellen Diskurskrise besteht darin, dass sie aus der Logik des Digitalen heraus entsteht. Die mediale Öffentlichkeit hat im Digitalzeitalter eine völlig andere Struktur als in der analogen Moderne: In der analogen Zeit waren die Kontexte, in denen Debatten ausgetragen wurden, auf definierte Kanäle beschränkt und damit halbwegs überschaubar. Mit Blick auf das Beispiel der Care-Ausstellung und dem Künstler hätte es in analogen Zeiten natürlich auch passieren können, dass überraschend problematische Dinge bekannt werden. Aber die Wahrscheinlichkeit wäre wesentlich geringer gewesen, denn der Überblick über das Werk und die Äußerungen eines Künstlers beschränkte sich meist auf die Galerie, die Kataloge und ein Pressearchiv.

Die Besonderheit der aktuellen Diskurskrise besteht darin, dass sie aus der Logik des Digitalen heraus entsteht. Die mediale Öffentlichkeit hat im Digitalzeitalter eine völlig andere Struktur als in der analogen Moderne.

Das gleich galt für das Publikum: Eine Kulturfabrik oder ein Museum wurden in der Regel von einem lokalen Publikum besucht, plus einiger Besucher*innen von „außerhalb“. Es war ein kulturfreundliches Milieu, das in der Regel auch noch durch eine ähnliche Haltung zu Politik und Gesellschaft verbunden war. Die Medienvertreter*innen, die sich mit dem Haus beschäftigten, waren bekannt. Nur sehr selten geriet ein Haus überhaupt mal in den Lichtkegel einer anderen als der gewohnten Teilöffentlichkeit. Auch wenn Kulturinstitutionen immer wieder bemüht waren, ihren Wirkungskreis zu erweitern, blieben sie doch meist einem Stammpublikum verpflichtet – heute würde man das Bubble nennen.

Im Netz geht der Kontext verloren

Im Digitalen werden solche Kontexte tendenziell ausgeblendet, was sie komplex und voller Zufallseffekte macht: Jemand sitzt zu Hause vor seinem Desktop, oder irgendwo am Handy, und postet etwas auf X oder Instagram. Oft reagiert er dabei auf andere Dinge, die er im Netz gefunden

hat. In dem Post, oder erst recht einem Kommentar, den ein*e User*in auf einer Social-Media-Plattform veröffentlicht, ist dessen oder deren sozialer Kontext kaum erkennbar. Zwar verrät das Profil vielleicht ein paar Dinge über die Person, und man kann sich über andere Posts etwas zusammenreimen. Aber wesentliche Informationen fehlen: Wie sieht die Person aus, wie kleidet sie sich? Welchen Habitus hat sie? Wie ist sie sozialisiert, welcher Altersgruppe gehört sie an, welchem Milieu? Statt einen Gesamteindruck von einem Menschen zu bekommen, erhalten wir fragmentierte Informationen.

Unsere Interaktion im digitalen Raum ist nicht immer durchdacht oder gestaltet, sondern folgt oft auch spontanen Impulsen.

Gleichzeitig ermöglicht uns das Netz, jeden Tag Identifikationen zu setzen, wobei es von seinen User*innen keine Konsistenz erwartet. Widersprüchliches Handeln oder Bekunden wird nirgends sanktioniert. Das erzeugt eine große Freiheit, sich dauernd neu zu erfinden, die auch weithin genutzt wird. Insofern ist unsere Interaktion nicht immer durchdacht oder gestaltet, sondern folgt oft auch spontanen Impulsen. Wenn wir vom Sieg einer Fußballmannschaft lesen, und unter diese Information ein „Like“ setzen, was bedeutet das dann? Heißt es, dass wir Fan dieser Mannschaft sind, oder folgte der Post nur einer Stimmung? Wenn wir Foto von einem Sonnenuntergang posten, zeigen wir uns damit als Romantiker oder als Ironiker? Es gehen somit auch die Zusammenhänge verloren, die unser Leben normalerweise bedingen und bestimmen. Wir sind für andere nicht leicht lesbar. Bei bestimmten Themen und unter bestimmten Umständen kann das bedeuten, dass die komplexen Wechselwirkungen der neuen Öffentlichkeit verwirrende Phänomene hervorbringen: Es kommt dann zu einem Zusammenprall, einem „Clash of Context“.

Was der Skandal für ein Haus bedeutet

Der „Clash of Context“ ist ein Effekt, den digitale Medien strukturell permanent erzeugen. Und damit wird er zum Faktor in allen öffentlichen Debatten. Er ist zum Beispiel dann sichtbar, wenn auf einmal ganz punktuell eine andere, politisch extreme Seite des eingeladenen Künstlers zum Vorschein kommt, und man nicht einschätzen kann, wie stark sie ist und

ob sie zum Rest der Persönlichkeit passt. In der Diskurskrise sind plötzlich Kulturinstitutionen davon betroffen, die lokal basiert sind, und deren Strukturen auf solche Dynamiken nicht ausgerichtet wurden. Das ist der Grund, warum heutige Kulturskandale sich für Mitarbeitende der Häuser tatsächlich manchmal anfühlen wie ein Sturm oder ein Hagelschauer: Wie beim Wetter sind die komplex verschränkten Ursachen, die zu diesem Ereignis geführt haben, für den Einzelnen nicht erkennbar. Oft hört man dort deshalb Sätze wie: „Das Thema ist plötzlich über uns gekommen.“

Wenn die Diskurskrise mal wieder eine Kulturinstitution erwischt hat, laufen die Vorwürfe aus der Politik immer auf mangelnde Regulierung hinaus.

Kommt es zum Skandal, hat das betroffene Haus dabei mehr zu verlieren als die Interessierten, die ihn provoziert haben. Selbst, wenn eine Kulturinstitution sich gar nicht unbedingt mit einer oder mehreren Meinungen oder Statements von Eingeladenen identifiziert, wird sie in sehr polarisierten Situationen doch damit gleichgesetzt – weil die Grenzen des Diskursfelds selbst umstritten sind. Es geht um ziemlich viel: um das eigene Ansehen – den guten Ruf. Einerseits ist es die erklärte Aufgabe der Häuser, der Kunstfreiheit zu dienen, und den Raum zu bieten, wo neue Gedanken und Bilder entstehen können. Andererseits erwartet man von ihnen, dass sie diesen Raum auch kontrollieren, dass es Grenzen gibt. Diese Grenzen werden gerade für manche Themen neu verhandelt. Wenn die Diskurskrise mal wieder eine Kulturinstitution erwischt hat, laufen die Vorwürfe aus der Politik immer auf mangelnde Regulierung hinaus: Hier könnten sich radikale Gruppen „austoben“, hier werde Diskriminierung „Raum gegeben“. Plötzlich wird ein Haus, das bisher für qualitativ gute und kritische Kunst geschätzt wurde, mit Reizworten wie Antisemitismus in Verbindung gebracht. Es gerät in die Defensive und verteidigt Dinge, die es vielleicht selbst nicht so wollte, oder deren Rezeption es in einem komplexen Umfeld nicht mehr kontrollieren kann. Die Folge ist eine Schädigung der Reputation. Je nach Tragweite des Themas kann dieser Reputationsschaden sogar an die Substanz gehen – siehe der Fall der documenta, die bis vor kurzem glänzendes Ansehen genoss. Dort haben die Antisemitismus-Skandale der fünfzehnten Ausgabe von 2022 so schwere Schäden hinterlassen, dass die Zukunft ungewiss ist.

Was man jetzt tun kann

Die Diskurskrise hat mehrere Ursachen, die miteinander zusammenhängen. Neben der Digitalisierung gehören dazu neue Formen der Identitätsbildung und der Identitätspolitik. Die Lösung der damit verbundenen gesellschaftlichen Konflikte wird irgendwann auch das Ende der Diskurskrise begünstigen. Doch es wäre ein großer Fehler, darauf zu warten.

Damit Kulturinstitutionen, die aktuelle Themenfelder besetzen, überhaupt weiter funktionieren können, brauchen sie eine gut koordinierte Krisenkommunikation. Sie sollte idealerweise vom Digitalen her entwickelt werden. Viele Kulturhäuser haben wenig Erfahrung mit Social Media, sie nutzen sie oft nur um ihr Programm anzukündigen. In der aktuellen Lage ist es aber nötig, dort Präsenz zu zeigen. Wenn User*innen irgendwo hasserfüllte Kommentare posten, oder auch nur Kritik üben, ist es gut, wenn sie vom Museum oder Theater schnell eine Antwort erhalten. So kann man einen Shitstorm vorbeugen und das Thema im digitalen Feld selbst mitgestalten.

Viele Kulturhäuser haben wenig Erfahrung mit Social Media, sie nutzen sie oft nur um ihr Programm anzukündigen. In der aktuellen Lage ist es aber nötig, dort Präsenz zu zeigen.

Je nach Größe des jeweiligen Projekts sollte Krisenkommunikation gründlich vorbereitet werden. Ein Haus sollte eine eigene Haltung zum Thema entwickeln und ein Spektrum des Sag- und Zeigbaren für sich definieren, inklusive roter Linien. Außerdem ist es gut, Künstler*innen mehr auf die mit ihnen verbundenen Diskursfelder hin zu betrachten. Also zum Beispiel auch deren Social-Media-Aktivitäten ins Gesamtbild einzubeziehen. Erwartet ein Haus für eine Entscheidung viel Kritik, sollte es sich vorbereiten und Antworten für den Ernstfall formulieren. Die können dann sowohl in Social Media als auch den redaktionellen Medien gegenüber ausgespielt werden. Zu Förderer*innen und Unterstützer*innen sollte genau so konsequent Kontakt gehalten werden wie zu Kritiker*innen und Medienvertreter*innen. Entscheidend sind Schnelligkeit, Wahrhaftigkeit und Transparenz. Schnelligkeit in der Kommunikation erreicht man, indem bestimmte Statements und Antworten schon vorab bereitgestellt sind und dann rasch deeskalierend eingesetzt werden können; Wahrhaftigkeit

bezieht sich auf die eigene Haltung zum Thema und setzt einen inneren Klärungsprozess voraus; Transparenz ist vor allem in der akuten Situation wichtig – hier kann man auf das in den Online-Medien gebräuchliche Schema „Was wir wissen/was wir nicht wissen“ zurück greifen.

Mittelfristig wird der Umgang mit diesen Themen auch die Struktur der Häuser verändern. Bisher spielt das Community Management nur eine sehr kleine Rolle im Kulturbetrieb, das wird sich zwangsläufig ändern. Hier können Fortbildungen helfen, aber es ist auch wichtig, neue Expertise aufzubauen. Statt die digitale Kommunikation als moderne Form von Pressearbeit und Marketing zu betrachten, sollten die Häuser Diskursabteilungen gründen, die inhaltlich am Programm beteiligt sind und es nach außen diskursiv vertreten und begleiten können.

Oft hört man im Kulturbetrieb das Bekenntnis, man wolle „Diskursräume offenhalten“. Wie das gelingt, ist im digitalen Zeitalter auch eine handwerkliche Frage geworden. Jenseits der akuten Krisenkommunikation geht es dabei aber vor allem um Zurückgewinnung von Vertrauen: Vertrauen darin, dass man miteinander reden kann, auch über sehr kontroverse Themen. Das geht nur durch persönlichen Kontakt: Um ein offeneres Diskursklima zu bekommen, müssen sich überall wieder Menschen miteinander an einen Tisch setzen – und auch dann sitzen bleiben, wenn es in der Debatte hoch her geht.

Für die Kommunikation nach außen ist Klarheit wichtig: Das Haus muss sein eigenes Toleranzspektrum kennen, und dessen Offenhaltung nach außen vertreten. Hinter den Kulissen ist es aber gut, auch informelle Runden zu bilden, in denen die voneinander abweichenden Perspektiven und Standpunkte besprochen werden können – auf der Basis von persönlicher Sympathie und dem damit verbundenen Vertrauen. Auch in politisch sehr polarisierten Zeiten gibt es immer Mittlerfiguren: Menschen die einen „Middle Ground“ bilden können. Auf diese sollte man nun gezielt zugehen.



Foto: Joshua Hoven

Ralf Schlüter (*1968) studierte Neuere Deutsche Literatur, Philosophie und Geschichtswissenschaften in Berlin. 2006–2020 Stellvertretender Chefredakteur des Kunstmagazins *Art*. 2020–2023 Host des Podcasts „Zeitgeistler“. 2021/22 Executive Editor des Handbuchs zur *documenta fifteen*. 2022 zusammen mit Karin Bjerregaard Schlüter Gründung der *kultur{}*botschaft.

Virtuelle Ausstellungsräume und ihr Publikum

Vom rezeptionsorientierten Ausstellen und Vermitteln
im digitalen musealen Raum

Ein Beitrag von Theresa Stärk

Kultur in virtuellen Räumen

„Technik als Werkzeug erspart Arbeit; die Technik als Apparat aber bringt künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt. Nicht Leistungssteigerung, sondern Welterzeugung ist der produktive Sinn von Medientechnologien“, schreibt Sybille Krämer bereits 1998 über neue virtuelle Welten¹ und könnte auch heute kaum treffender die Rolle digitaler Medien, eben auch im Kulturkontext, beschreiben. Denn längst gilt es, den virtuellen Raum sowohl in praktischer Umsetzung als auch theoretischer Analyse des Kulturraums mitzudenken. Betrachtet man die Ergebnisse der jährlichen Studie des Instituts für Museumsforschung aus dem Erhebungsjahr 2020, ist eine starke Zunahme digitaler Aktivitäten an deutschen Museen zu beobachten, wobei es ein erhöhtes Aufkommen an digitalen musealen Vermittlungsangeboten nicht erst seit der Pandemie gibt²: So gaben 53,4 Prozent der befragten Museen an, seit 2019 neue digitale Inhalte und Medien entwickelt zu haben (vgl. Abb. 1). 33,4 Prozent der Museen gaben an, spezielle interaktive Angebote wie Quizzes und Spiele erstellt zu haben. 20,7 Prozent der Museen gaben an Online-Ausstellungen erstellt zu haben (vgl. Abb. 1). Als Online-Ausstellung kann dabei jegliche webbasierte Anwendung bezeichnet werden, die Exponate (sei es Sammlungsbestände oder sonstige Werke) als Fotos, Videos oder gar 360°-Modelle zeigt. Meist werden Werkangaben um informative Texte ergänzt.

Dabei ist das (digital reproduzierte) Museumsexponat einer neuen ästhetischen Kontextualisierung und Inszenierung ausgesetzt: So können Ausstellungsräume im Virtuellen webbasiert oder gar In-App konzipiert sein.

¹ Krämer 1998, S. 85.

² Vgl. Institut für Museumsforschung 2022, S. 109.

³ Basierend auf dem Gemälde Hieronymus Bosch, 1490 und 1500, Öl auf Eichenholz, Museo del Prado Madrid.

Der häufigste webbasierte Ausstellungsraum sind Online-Sammlungen, die durch Datenbanken museale Sammlungen öffentlich zugänglich machen. Die musealen Exponate werden – anders als in Online-Ausstellungen – meist nur „zweidimensional“ mit ein oder mehreren Fotos gezeigt und mitunter durch Bilder aus einer Werkreihe oder auch einem Foto des oder der Künstler*in ergänzt. Zudem verfügen sie oft über zusätzliche Werkangaben bis hin zu einer Objektbeschreibung.

Virtuelle Rundgänge durch die eigene Sammlung machen im Gegensatz hierzu die Museumsexponate in einer 360°-Ansicht online sichtbar, wofür der analoge Raum meist nachgebaut wird. Die User*innen klicken sich durch diesen und können bei Bedarf an einzelne Objekte heranzoomen oder für mehr Informationen anklicken.

Es gibt jedoch auch Online-Ausstellungen, die ohne analoges Vorbild eigene Werke der Sammlung präsentieren und durch informierenden Kontext vermitteln. Durch multimediale interaktive Vermittlung wie Quizzes oder Spieleinheiten kann das Publikum dabei vermehrt aktiviert und involviert werden. So können in „Mood for Art“ der Kunsthalle Karlsruhe User*innen mit Werken der Sammlung gestalterisch aktiv werden und gar mit einer AI mit den Werken chatten.

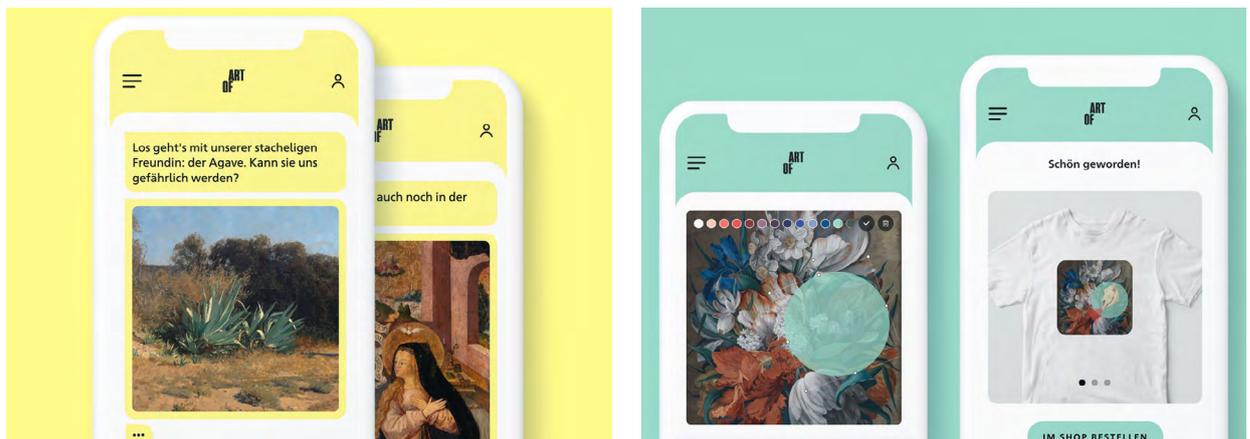


Abb. 1: Interaktive Vermittlung der Kunsthalle Karlsruhe via Quiz (rechts)

Abb. 2: Gestalterische Möglichkeit mit Werken der Kunsthalle Karlsruhe (links)

© Filmstill: Agentur Triebfeder

Zu den bekanntesten Plattformen für interaktive Online-Ausstellungen gehört „Mozilla Hubs“, mit der beispielsweise das Museum für Kommunikation Frankfurt eine Ausstellung zu Hieronymus Bosch kuratiert hat. So ist es in „Delightful Garden VR“³ möglich sich mit einem Avatar durch den immersiven „Garten der Lüste“ zu bewegen und Bildwelten multimedial zu erkunden.

⁴ *Meine Auffassung von Vermittlung ist jedoch nicht nur per se didaktisch, museums-pädagogisch gedacht. Jegliche Art der Präsentation im digitalen Raum ist durch das Einwirken des Konzipierenden bereits digitale Vermittlung. Digitale Vermittlung ist dabei in meiner Auffassung die (Re-)Präsentation von Kunst im virtuellen Raum, also im Internet.*

⁵ Beer/Stärk/Günter 2022, S. 389.

⁶ *Seit 1989 wird in geistes- und sozialwissenschaftlichen Diskursen unter der Begrifflichkeit des Spatial Turns (u.a. geprägt von Edward W. Soja) vermehrt die Auffassung von Raum und Räumlichkeit in den jeweiligen Wissenschaften thematisiert (vgl. Döring/Thielmann 2008).*

⁷ Doetsch 2006, S. 209.

⁸ Vgl. Ebd. S. 45.

⁹ Vgl. Noller 2021, S. 44f.

Die Vermittlungsmethoden⁴ im digitalen Raum lassen sich nach Grad der Interaktion wie folgt separieren⁵:

> **Stufe 0:** Die visuelle Präsentation der Objekte erfolgt nur unter Angabe der Werkdaten ohne inhaltliche zusätzliche Informationen.

> **Stufe 1– Textbasierte Vermittlung:** Hier werden Objektfotos durch zusätzliche Informationen oder Fotos ergänzt. Im Vordergrund steht hier das epistemische Potenzial der Vermittlung.

> **Stufe 2 – Multimediale Vermittlung:** Neben textbasierter Vermittlung werden hier multimediale Elemente, meist mit auditivem Zugang dargestellt. Videos und Audiodateien vermitteln zusätzlich Informationen zum jeweiligen Objekt.

> **Stufe 3 – Multimediale interaktive Vermittlung:** Hier wird es interaktiv, denn die User*innen können mit Quiz- oder Spieleinheiten aktiviert werden. Der spielerische Charakter und auch Spaß stehen im Vordergrund.

So können virtuelle Ausstellungswelten geprägt sein von einer erhöhter Interaktion mit dem Digitalisat bis hin zu ludischen oder gar immersiven Vermittlungsangeboten. Dabei prägt die jeweilige Ausgestaltung des virtuellen Raums die Rezeption des digital reproduzierten Exponats maßgeblich mit.

Raum und Räumlichkeit im Virtuellen

Durch den Paradigmenwechsel des Spatial Turns⁶ sind geisteswissenschaftliche Diskurse um Raumbegriff und -wahrnehmung durch ein neues Raumverständnis geprägt, was auch virtuelle Räume betrifft. Hermann Doetsch schreibt: „Wer in unserem medialen Zeitaler über Raum nachdenken will, kommt an der Frage nach dem virtuellen Raum nicht vorbei, und er kann es sich nicht so einfach machen, diesen als unwirklichen Raum abzutun. Nichts ist wirklicher als die Virtualität.“⁷ Es steht demnach außer Frage, dass virtuelle Ausstellungs- und Vermittlungsangebote ebenfalls als reale Kulturräume bezeichnet werden können. Sie fungieren orts- und zeitunabhängig als Plattform zur Sichtbarkeit virtueller Sammlungen. Auf virtuelle Räume als virtuelle Realitäten treffen dabei sowohl Eigenschaften einer Simulation, als auch einer Fiktion zu, wobei sie sehr wohl von einer kausalen Kraft bestimmt werden und demnach realitätsstiftend sind⁸ – anders als Fiktion, die sich nicht an der Realität orientiert.⁹ Konkret bedeutet das: Virtuelle Räume und Realitäten orientieren sich an analogen Formen der Realität, was Aspekte

¹⁰ Vgl. ebd. S. 45.

¹¹ Vgl. Weibel 1991, S. 65.

¹² Beinsteiner 2013, S. 34.

einer Simulation darstellt, aber erweitern diese um neue Dimensionen als fiktionalen Aspekt.¹⁰ So ist die bildliche Darstellung in einer Mozilla Hubs-Ausstellung eine Simulation eines physisch existierenden Gemäldes und zugleich die Simulation einer Gartenlandschaft, durch die sich User*innen bewegen können. Der Garten wird durch interaktive fiktive Elemente ergänzt, die in der physischen Wirklichkeit nicht anzutreffen sind. Und doch hat das Handeln im virtuellen Raum reale Konsequenzen: Beispielsweise können durch die Möglichkeit der Konversation über Chat und Audioelemente reale Konversationen als Form kausaler Realisierung stattfinden.

Dabei kommt im virtuellen Raum den „Betrachter*innen“ bzw. User*innen eine erhöhte Rolle zu, da sie als innere Beobachter*innen ein Konstruktionselement dieser virtuellen Welt sind¹¹: Meist bestimmen sie selbst, welche Werke aus Online-Sammlungen sie anklicken, welche virtuelle Route sie anstreben, auf welchem Endgerät sie den jeweiligen virtuellen Raum bedienen. Die ohnehin individuelle Publikumserfahrung ist im virtuellen Raum darüber hinaus noch subjektiver. Trotz mannigfaltiger Interaktionsmöglichkeiten mit dem virtuellen Objekt im Online-Ausstellungsraum, sind diese im Virtuellen durch Konzeption und Programmierung jedoch limitiert, wohingegen es im physisch-räumlichen Ausstellungsraum im Museum möglich ist, ein Bild zu zerstören, zu verändern oder gar zu stehlen.¹²

Konzept und Kontext in virtuellen Ausstellungsräumen

Neben digitalen Kunstwerken treffen Rezipient*innen im virtuellen Raum überwiegend auch auf digitale Reproduktionen originär analoger Kunst. Die ästhetische Erfahrung dieser Objekte kann sich durch ihre virtuelle Präsentation verändern, was Materialität, Medium und Kontextualisierung betrifft. Dabei werden die Ästhetik virtueller Ausstellungsräume und somit auch die Erfahrung des jeweiligen digital dargestellten Kunstwerks von den spezifischen Charakteristika der jeweiligen Plattform beeinflusst (App, Website etc.) Die ästhetischen Entscheidungen darüber, wie Kunst im digitalen Raum vermittelt wird, wirken sich wiederum auf die ästhetische Erfahrung aus. Besonders wichtig ist dabei die Interaktivität: Diese Möglichkeit kann die ästhetische Erfahrung dynamischer und persönlicher gestalten, beispielsweise durch User Generated Content und partizipative Ansätze.

Zudem können folgende Aspekte unsere Wahrnehmung von (digital reproduzierter) Kunst beeinflussen:

- > Die Ästhetik des virtuellen Angebots wirkt sich auf die Inszenierung und Wahrnehmung digital gezeigter Kunstwerke unterschiedlich aus. Dabei rahmen die jeweilige Plattform sowie Konzeption und Gestaltung das Werk.
- > Der Grad der Interaktion und der Partizipation kann auch im virtuellen Raum je nach Vermittlungsmethode variieren. Diese kann beispielsweise durch ludische Zugänge, Gamification oder gar User Generated Content zunehmen. Zoom- und Navigationsfunktionen mit dem Objekt bis hin zu spielerischen Elementen beeinflussen die Nutzungserfahrung und dementsprechend Auseinandersetzung mit dem virtuellen Ausstellungsobjekt.
- > Technische Faktoren ggf. Störungen können Nutzer*innen-erfahrung mitprägen.
- > Anders als im physisch-präsenten Raum sind Größe und Auflösung des rezipierten Ausstellungsraums nicht bei jede*r User*in gleich. Das responsive Webdesign des Vermittlungsangebots sowie variierende Bildschirmgröße und -qualität des Geräts der Nutzenden kommen als weiterer beeinflussender Faktor der User*innenerfahrung hinzu.
- > Die Auflösung der Datei und sowie Darstellung des Objekts (zweidimensional und dreidimensional) bestimmen die Rezeption virtueller Objekte maßgeblich mit, ebenso wie die Farbkalibrierung, was nicht nur die farbliche Wiedergabe der Reproduktion, sondern auch am Screen des Users inkludiert.
- > Auch soziale Faktoren haben Einfluss auf die Wahrnehmung des Objekts – ähnlich wie im physischen Ausstellungsraum. So kann sich der Fokus auf die Objekte durch mögliche soziale Aspekte (Begleitpersonen oder andere Ausstellungsbesuchenden) verändern sowie kommunikativer Austausch (via Chat oder gar Mikrophon/Webcam) stattfinden.

Perzeption und Rezeption im virtuellen Ausstellungsraum

„Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich

¹³ Vgl. ICOM Deutschland e.V. 2022.

¹⁴ Vgl. Hartogh 2020.

¹⁵ Institut für Museumsforschung 2022, S. 112.

¹⁶ In der 160. Ausgabe widmet sich das KMN Magazin im Schwerpunkt „Digitale Besucher*innen“ dem virtuellen Kulturpublikum und stellt verschiedene Ansätze hierzu vor.

Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.“¹³ Beruft man sich zur näheren Bestimmung musealer Ziele und möglicher Funktionen virtueller Ausstellungsräume auf die ICOM-Definition, so leitet sich Folgendes ab: Erfahren, Lernen und Teilhabe.

Da sich die Anforderungen an einen öffentlichen physischen Ausstellungsraum auf den virtuellen Ausstellungsraum übertragen lassen, können diese ihre Funktion als 1. Sozialer Raum, 2. Ästhetischer Erfahrungsraum und 3. Lernort erfüllen. Dabei gilt es, die Rezipierenden als aktiven Teil im Beziehungsdreieck zwischen Publikum, Kunstwerk bzw. digitalem Surrogat und kuratorischem/vermittlerischem Kontext zu beachten. Auch wenn es nur wenige empirische Forschungsergebnisse zur ästhetischen Erfahrung von Kunst im virtuellen Raum gibt (die ohnehin nur schwer empirisch messbar ist),¹⁴ so ist anzunehmen, dass sowohl Perzeption als auch Rezeption sich dabei im virtuellen Raum von der Kunsterfahrung im physischen Raum unterscheiden. Untersuchungen zum digitalen Kulturpublikum und dessen Nutzungsverhalten bei digitalen Kulturangeboten gibt es erst seit wenigen Jahren, wobei mit einer Zunahme von digitaler Besucher*innenforschung an deutschen Museen zu hoffen und rechnen ist, denn: Um Bedürfnisse von Nutzer*innen zu bedienen, müssen diese zunächst evaluiert werden. 15,1 Prozent der 2020 befragten Museen gaben an, das Klickverhalten ihrer digitalen Nutzer*innen über Datenverkehrsanalysen zu verfolgen.¹⁵

Fest steht, dass es „das virtuelle Publikum“¹⁶ als homogene Einheit als solches nicht gibt: Nutzungsmotivationen können so vielfältig sein wie museale digitale Angebote selbst. Perzeption und Rezeption digital vermittelter Kunst in virtuellen Ausstellungsräumen somit auch abhängig von der eigenen Erwartungshaltung und damit einhergehenden Nutzungsanforderungen an virtuelle Ausstellungsräume. Seine Funktion als Lernort, Erfahrungsort oder Diskursraum ist dabei eben nicht nur von der Umsetzung des jeweiligen Vermittlungsangebots bedingt, sondern auch von Nutzungsanforderung und -verhalten der User*innen. Dabei spielen auch Umsetzung und Kontextualisierung des inszenierten Objekts eine Rolle.

Fazit: Neue ästhetische Erfahrungen im virtuellen Raum durch neue Kontexte und andere Nutzungsanforderungen des Publikums

Auch der virtuelle Raum ist ein Kulturraum, in dem die Auseinandersetzung mit dem musealen Objekt nicht ersetzt, sondern auf einer weiteren

(virtuellen) Ebene fortgeführt wird. Die das Objekt präsentierende Vermittlung im digitalen Raum wird dadurch zu einem neuen Medium, das sowohl eine (neue) ästhetische Erfahrung ermöglicht, als auch das epistemische Interesse des Besuchenden stillt und Möglichkeit zur Interaktion und Partizipation mit dem Werk fördert. Der virtuelle Ausstellungsraum nimmt dabei seine Funktion als Lernort, Erfahrungsort und sozialer Ort ein.

Nutzer*innen von virtuellen Museumsangeboten sind nicht nur einer digitalen Reproduktion des Werks ausgesetzt, auch die situative, soziale und ästhetische Kontextualisierung des Werks erfährt im virtuellen Raum eine Änderung, dessen Signifikanz es noch näher zu bestimmen gilt. Empirische Untersuchungen zur Bemessung der ästhetischen Erfahrung im virtuellen Raum bleiben schwierig, fest steht aber: Die Vermittlungsmethode, mit der das Digitalisat gezeigt wird, muss dabei grundlegend mitbetrachtet werden, da es die Auseinandersetzung mit dem Werk beeinflusst. Das betrifft auch die weiteren beschriebenen Parameter im digitalen Raum, die das Werk neu kontextualisieren und die ästhetische Erfahrung beeinflussen und von den Nutzer*innen und ihren Nutzungsmotivationen sowie Erwartungshaltungen abhängig. Dafür muss bei der Untersuchung der Kunstrezeption im digitalen Raum das digitale Publikum in all seiner Heterogenität mituntersucht werden.

LITERATUR

Beinsteiner, Andreas (2013): *Immaterialität oder Hypermaterialität? Hermeneutisch-phänomenologische Überlegungen zur Entmaterialisierungshypothese.* In: Valentin Dander, Veronika Gründhammer, Heike Ortner (Hg.): *Medienräume: Materialität und Regionalität*, Innsbruck, S. 25–35.

Beer, Barbara/Stärk, Theresa/Günter, Bernd (2022): „Die Erweiterung des Offline-Angebotes durch Online-Angebote im Kulturmarketing am Beispiel des Museumsmanagements.“ In *Integriertes Online- und Offline-Channel-Marketing. Praxisbeispiele und Handlungsempfehlungen für das Omni-Channel-Marketing*, hrsg. Kristin Butzer-Strothmann, Wiesbaden, S. 381–405.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld.

Doetsch, Hermann (2006): *Einleitung zu Körperliche, technische und mediale Räume*, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, S. 195–211.

Flusser, Vilém (2006): *Räume*, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, S. 274–285.

Hartogh, Johannes (2020): *Ästhetische Erfahrung im Kontext digitaler Medialität: Relevanz, Bedingungen und mögliche Forschungszugänge*, in: Pürgstaller, Esther et al: *Kulturelle Bildungsforschung. Methoden, Befunde und Perspektiven*, Wiesbaden, S. 185–186.

Hein, George E. (1998): *Learning in the Museum*, London.

ICOM Deutschland e.V. (2022): „Museumsdefinition,“ <https://icom-deutschland.de/de/aktuelles/museumsdefinition.html>, zuletzt aufgerufen 1. Mai 2024.

Institut für Museumsforschung (Hrsg.) (2022): *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2020*, Heft 76, Berlin.

Krämer, Sybille (1998): *Das Medium als Spur und Apparat*, in: Sybille Krämer (Hrsg.): *Medien – Computer– Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main, S. 73–94.

Noller, Jörg (2021): *Philosophie der Digitalität*, in: U. Hauck-Thum und J. Noller (Hrsg.), *Was ist Digitalität? Philosophische und pädagogische Perspektiven*, Berlin, S. 39–54.

Rössler, Otto E. (1992): *Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters*, Berlin 1992.

Spickernagel, Ellen/ Walbe, Brigitte (1976): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen.

Weibel, Peter (1991): *Der neue Raum im elektronischen Zeitalter*, in: *Außenräume. Innenräume. Der Wandel des Raumbegriffs im Zeitalter der elektronischen Medien*, hrsg. von Heidemarie Seblatnig, Wien, S. 65–74.



Foto: Susanne Kurz

Theresa Stärk ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für den Masterstudiengang Kunstvermittlung und Kulturmanagement. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind digitale Kunstvermittlung, ästhetische Erfahrung im virtuellen Raum, Medienkunst und Museumspublikumsforschung.

Kulturräume als außerschulische Lernorte

Einsichten aus der Entwicklung einer Lehrpersonenfortbildung im Design-Thinking-Verfahren

Ein Beitrag von Lara Leuschen, Tania Kaya, Markus Emden und Frank Hannich

Kulturräume wie Museen, Theater oder Bibliotheken nehmen als Orte, an denen kulturelle Inhalte präsentiert und bewahrt werden auch einen Bildungsauftrag wahr. Folglich werden viele Kulturinstitutionen auch als außerschulische Lernorte besucht. Denn der informellere Rahmen außerhalb des Schulgeländes verspricht ein immersives Erleben und Lernen, was eine willkommene Abwechslung zum Schulalltag ist. Obwohl Klassenbesuche für viele Kulturinstitutionen eine wichtige Säule der Finanzierung sind und ein ausschlaggebendes Kriterium für die öffentliche Kulturförderung darstellen, werden sie häufig als gegeben hingenommen und als „Selbstläufer“ behandelt. Und das, obwohl es mit dem aktuellen kulturpolitischen Diskurs um Fragen wie kulturelle Teilhabe sowie insbesondere auch die Gewinnung und Bindung von jüngeren Publika für den Kulturbetrieb durchaus einen großen Anreiz gibt, sich im Audience Development dieser Zielgruppe verstärkt zuzuwenden.

Aus der Perspektive des Kulturmanagements wirft die Positionierung als außerschulischer Lernort vielfältige Fragen auf. Diese betreffen die Kulturvermittlung und Programmgestaltung, das Kulturmarketing und die Ansprache spezifischer Zielgruppen sowie die Netzwerkpflge mit Schulen und Akteur*innen aus dem Bildungssektor. Zwar bieten einige Kulturinstitutionen Führungen und Workshops für Schulklassen sowie Arbeitsblätter und spezifische Informationen für Lehrpersonen an, doch wird das Potenzial des Lehrpersonenmarketing in vielen Kulturbetrieben noch nicht ausgeschöpft. Insbesondere bei kleineren Kulturinstitutionen können begrenzte finanzielle und personelle Ressourcen ein Problem darstellen. Zudem sind Vermittlungsangebote oft nur bedingt kostendeckend und tragen kaum zu den kulturbetrieblichen Einnahmen bei.

¹ siehe auch Emden et al. 2024, Deci & Ryan 1993.

Mit dem Ziel, eine bessere Verknüpfung des Klassenbesuchs mit dem Regelunterricht zu ermöglichen, hat das Swiss Science Center Technorama in Kooperation mit der Pädagogischen Hochschule Zürich (PH Zürich) im Rahmen eines MINT-Förderprogramms eine Lehrpersonenweiterbildung entwickelt. Um ein tiefgehendes Verständnis für die Bedürfnisse und Erwartungen der Teilnehmenden an außerschulisches Lernen und die Lehrpersonenweiterbildung zu erlangen, wurde der Entwicklungsprozess vom Institut für Marketing Management und dem Zentrum für Kulturmanagement der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (ZHAW) eng begleitet, wobei ein Design-Thinking-Ansatz verfolgt wurde.

Lehrpersonen als Schlüsselzielgruppe im Audience Development

Besuchsmotive sind vielfältig, wie Kulturbesucherstudien und daraus hervorgegangene Besuchertypologien wie etwa im Museumskontext die Phänotypen Explorer, Facilitator, Professional/Hobbyist, Experience Seeker und Recharger nach Falk (2009) belegen. Als „Facilitator“ suchen Lehrpersonen außerschulische Lernorte typischerweise nicht nur aus persönlichem Interesse auf, sondern insbesondere, um ihren Schülerinnen und Schülern Zugang zu Wissen und Fähigkeiten, sozialen Erfahrungen sowie Spaß zu ermöglichen. Die fachdidaktische Herausforderung beim Besuch außerschulischer Lernorte liegt für Lehrpersonen in der Wahl und Balance zwischen fachinhaltlichen, methodischen und affektiven Zugängen, die die Motivation der Schüler*innen fördern.¹ Inhaltliche Bezüge zum Lehrplan erleichtern dabei die Verknüpfung mit dem Regelunterricht. Dies kann etwa der Besuch eines Theaterstücks sein, das im Unterricht behandelt wird, oder die Exkursion in ein Science Center im Rahmen des Physikunterrichts, um die etwa im Schweizer Lehrplan 21 vorgesehenen Themen Energie und Magnetismus zu vertiefen. Für Kulturinstitutionen ist es daher wichtig, die Bedürfnisse und Ziele von Lehrpersonen sowie Schulklassen zu verstehen und sich ihres möglichen Beitrags bewusst zu sein, um das Besuchererlebnis zu optimieren. Abbildung 1 veranschaulicht beispielhaft einige Potenziale von Kulturräumen für das außerschulische Lernen aus didaktischer Perspektive. Versteht man Lernen als Erreichen von drei verknüpften Zielsetzungen - etwas lernen (Inhalt), etwas tun lernen (Methode), etwas schätzen lernen (Affekt) -, so bieten außerschulische Lernorte als Kulturräume eine Vielzahl von Impulspotenzialen. Sie können Lernen fördern, in dem Wissen kontextualisiert wird (Inhalt) oder durch Interessenförderung (Affekt) bzw. durch Immersion in

authentisches Handeln (Methode). Dabei differenziert der Kulturraum nicht ‚sauber‘ die drei Zielbereiche, sodass bspw. immersives Lernen auch bedeuten kann, dass man besonders eindrückliche Erlebnisse hat, die eine weitere Auseinandersetzung motivieren.

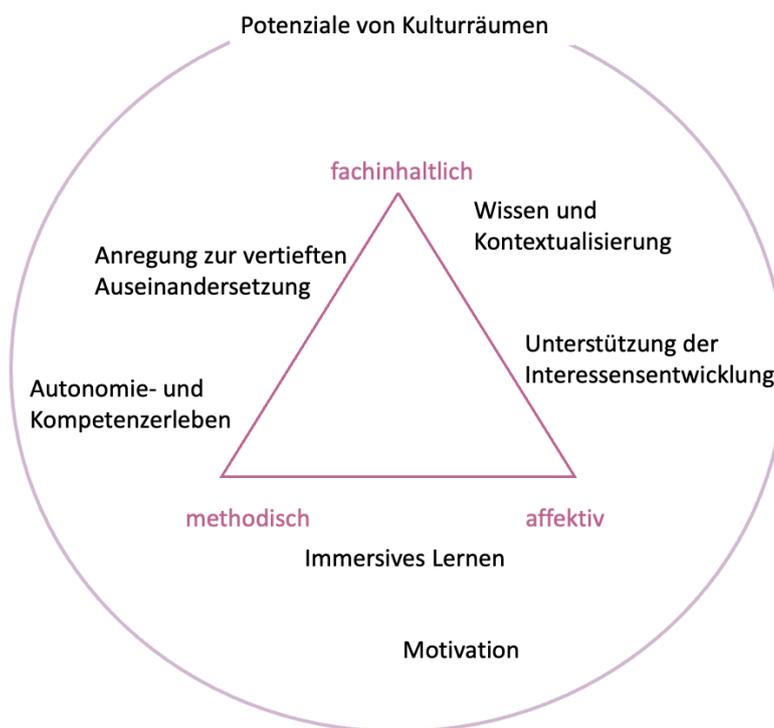


Abbildung 1: Potenziale von Kulturräumen und der dreifache fachdidaktische Auftrag beim Besuch von außerschulischen Lernorten.

Methode

Die Lehrpersonenfortbildung wurde in einem iterativen Prozess mit drei Testzyklen entwickelt und angepasst. Dabei lag der Fokus nicht nur auf der fachdidaktischen Konzeption, sondern auch auf der Bedarfserhebung der Zielgruppe mithilfe von Service-Design-Methoden. Für die quantitative Befragung zur Erfassung der Ausgangslage wurde das Lehrpersonen-Netzwerk des Technorama genutzt. Während der Testzyklen wurden teilnehmende Beobachtungen und qualitative Kurzinterviews durchgeführt und videografisch festgehalten. Nach Abschluss der Fortbildung erfolgten zudem begleitete Klassenbesuche inklusive einer Nachbesprechung mit der Lehrperson. Die begleitenden Videointerviews sowie Nachbesprechungen zum Klassenbesuch wurden transkribiert und mithilfe einer Software zur qualitativen Datenauswertung kodiert.

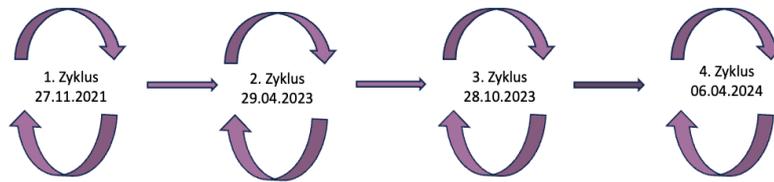


Abbildung 2: Testzyklen und inhaltliche Anpassungen an den Fortbildungen nach dem Design Thinking Ansatz

1. Zyklus	2. Zyklus	3. Zyklus	4. Zyklus
<p>Start der Lehrpersonenfortbildung im Swiss Science Center Technorama.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ausführlicher Theorievortrag zu Beginn • allgemeine Einführung zu Besuchen am außerschulischen Lernort 	<p>1. Anpassung der Lehrpersonenfortbildung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kürzung des Theorievortrags • Theorievortrag in der Mitte der Weiterbildung • Einführung in eine konkrete Methode (Juicy Questions) 	<p>2. Anpassung der Lehrpersonenfortbildung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Adaption der Methode (Juicy Questions) auf einen weiteren Inhaltsbereich 	<p>3. Anpassung der Lehrpersonenfortbildung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Adaption der Methode (Juicy Questions) auf einen weiteren Inhaltsbereich • Verteilen des Theorieinputs in sieben 'Flashes' über den Tag hinweg

Einblicke in die Ergebnisse

In Anlehnung an das User Profile Canvas nach Lewrick et al. (2018) konnten drei Persona-Typen skizziert werden:

	Persona 1 Klara Klassenzusammenhalt	Persona 2 Erna Erlebnispädagogin	Persona 3 Marta Methodik
Motivation	«Der Besuch im Technorama hat die Klasse mega zusammengeschweisst.»	«Sie haben es erlebt, dann sind sie natürlich auch viel mehr dabei, als wenn sie es einfach hören würden.» / «Die SuS sollen ein Strahlen in den Augen haben und Motivation für den Alltagsunterricht finden.»	«Die SuS sollen Experimente mittels Methodik des Technorama durchführen, im grossen Stil.»
Fokus	<ul style="list-style-type: none"> • Klassenzusammenhalt fördern • Interessiert an Aktivitäten wie Workshops 	<ul style="list-style-type: none"> • SuS sollen selbstständig entdecken dürfen • Besuch soll im Anschluss in Unterricht eingebunden werden 	<ul style="list-style-type: none"> • Will Strukturen und Aufträge für SuS • Möchte Hintergrundwissen zu Exponaten

Abbildung 3: Zusammenfassende Visualisierung: Förderer*in des Klassenzusammenhalts, Motivator*in und Methodiker*in

In der Abbildung werden prägende Aussagen zur Motivation und der Fokus beim Besuch im Technorama zugeordnet, um die Personas plastisch zu machen. Der Persona mit Fokus Klassenzusammenhang wurden auf Grund ihrer Interviewaussagen 44 Prozent der Lehrpersonen zugeordnet, der Persona mit Fokus auf die nachhaltige Motivation der Lernenden 42 Prozent und der dritten mit Fokus auf die Methodik 14 Prozent (n=37).

Gefragt nach den „takeaways“ aus der Fortbildung zeichnete sich in den begleitenden Videointerviews zur Lehrpersonenfortbildung des ersten Zyklus‘ ab, dass sich die Lehrpersonen von der Fortbildung insbesondere eine konkretere Entlastung bei der Vorbereitung des Besuchs und Verknüpfung mit dem Unterricht erhofften:

„Ich hätte lieber pfannenfertige Versuche, welche ich dann auch ein wenig anpassen würde. Dann würde ich sie auch umsetzen und dann war es für mich auch ein Erfolg, weil ich dann konkrete Dinge habe, welche ich auch wirklich brauchen kann.“ Lehrperson anonym

In den späteren Testzyklen wird als Nutzen der Fortbildung hingegen ein Wandel im „Mindset“ festgestellt. Die Lehrpersonen gaben an, durch die Lehrpersonenfortbildung und das Kennenlernen und Durchspielen einer konkreten Methode mehr Sicherheit und Mut gewonnen zu haben. Sie äußerten unter anderem, dass nicht alle Fragen von der Lehrperson selbst beantwortet werden müssen:

*„Das Mindset, das man mitbekommt, hilft einem sich beim Klassenbesuch in Technorama zu bewegen. Manchmal ist es einfach besser, nichts zu sagen und den Schüler*innen Zeit zu geben, selbst Lösungen zu finden.“ Lehrperson anonym*

Bei den begleiteten Klassenbesuchen zeigte sich, dass bei Lehrpersonen, die weniger Wert auf die Verknüpfung mit dem Regelunterricht und die aktive Begleitung des Klassenbesuchs legten, die Schüler*innen das Besuchserlebnis schlechter einschätzten. Dies verdeutlicht die Notwendigkeit von Struktur und einer besseren Anbindung an den Unterricht im Gegensatz zu einem ‚Laissez-faire‘-Ansatz:

*„Als wir frei herumgelaufen sind, habe ich weniger gemacht als am Workshop. Alleine war es langweilig.“ Schüler*in anonym*

Diskussion

Die Erfahrung aus der Entwicklung der Lehrpersonenfortbildung im Swiss Science Center Technorama zeigt, dass begleitende Evaluationen und Feedbackmechanismen zielführend sind, um sich auf Nutzerbedürfnisse einzustellen und die Zufriedenheit mit Lehrpersonenfortbildungen zu erhöhen. Der Design-Thinking-Ansatz hat sich damit als grundsätzlich geeignet erwiesen, um die Lehrpersonenfortbildung konzeptionell sowie in Hinblick

² siehe auch Hannich et al. 2024.

³ „Juicy Questions“ fördern durch offene und herausfordernde Fragen, auf die es keine einfachen Antworten gibt, das tiefgehende Denken und die kritische Analyse bei Schüler*innen.

auf das Service Design zu optimieren und somit möglicherweise langfristig auch das Erlebnis von Schulklassenbesuchen zu verbessern.

„Die externe Evaluation und Analyse der Interviews hat es uns erlaubt, den Design-Thinking-Ansatz effizient umzusetzen und so eine Fortbildung zu entwickeln, welche den Bedürfnissen der Lehrpersonen entspricht, ohne unsere eigenen didaktischen Prinzipien zu verlassen.“
Armin Duff, Leiter Ausstellung und Didaktik Swiss Science Center Technorama

Die Ermittlung der Personas hat wenige, klar unterscheidbare Gruppen ergeben, die die Angebote des Technorama zielführend in den Unterricht einzubinden versuchen. Zudem geben die Personas wertvolle Hinweise für die Formulierung und Kommunikation von konkreten Angeboten für Lehrpersonen.

„Die Personas ermöglichen es uns, künftige Angebote zielgerichtet auf die unterschiedlichen Bedürfnisse der Lehrpersonen auszurichten.“
David Nef, Mitarbeiter Didaktik Swiss Science Center Technorama

Das ermöglicht auch Kulturinstitutionen einen Gewinn aus dieser Forschung, die selbst keine Fortbildungen für Lehrpersonen anbieten, sich aber als außerschulischer Lernort positionieren möchten. Ferner zeichnen sie ein klareres Bild der Bedürfnisse der Lehrpersonen und bieten damit die Grundlage für zielgenauere Unterstützungsangebote und zielgenauere Kommunikation der Angebote.²

In den Weiterbildungskatalog des Technorama wird das Format fest übernommen. In einem weiteren Schritt soll überprüft werden, ob die Juicy Questions³ und eine vergleichbare Weiterbildung auch an anderen außerschulischen Lernorten gewinnbringend eingesetzt werden können. Eine

ÜBER DAS SWISS SCIENCE CENTER TECHNORAMA

Das Swiss Science Center Technorama wurde 1982 als Technikmuseum gegründet und bietet heute Experimentierstationen zur Erkundung von Naturphänomenen. Im Jahr 2023 verzeichnete das Technorama mit insgesamt 364'286 Eintritten einen Gästerekord. Dabei entfielen 64.600 Eintritte auf Schulklassen, was das Technorama zu einem der führenden außerschulischen Lernorte in der Schweiz macht. Das Lehrpersonenmarketing umfasst neben einem umfassenden Angebot an Lehrpersonenfortbildungen als Vorbereitung auf den Klassenbesuch auch Begleitmaterial sowie einen zielgruppenspezifischen Newsletter.

Erkenntnis für die beteiligten Autor*innen über dieses Projekt hinaus ist, dass die Kombination von Methoden aus der Didaktik und dem Marketing sich als sehr fruchtbar erwiesen hat und den Herausforderungen im Arbeitsalltag vieler Kulturinstitutionen entsprechen könnte.

LITERATUR

Deci, E. L. & Ryan, R. M. (1993): Die Selbstbestimmungstheorie der Motivation und ihre Bedeutung für die Pädagogik. *Zeitschrift für Pädagogik*, 39(2), 223–238.

Emden, M.; Hannich, F.; Duff, A.; Kaya, T.; Leuschen, L. & Nef, D. (2024): Ausserschulisches Lernen mit dem Regelunterricht verknüpfen? Zur Entwicklung einer Lehrpersonenweiterbildung zwischen Fachdidaktik, Customer Management und Science Center. *Beiträge zur Lehrerinnen- und Lehrerbildung (BzL)*. Im Druck.

Falk, J. H. (2009): *Identity and the Museum Visitor Experience*. Left Coast Press.

Hannich, F.; Labaronne, L.; Schedler, R.; Leuschen, L.; Heierli, R. (2024): Comparing Visitors' and Non-Visitors' Motivations and Socio-demographics – The Case of the Swiss Science Center Technorama. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*. Im Druck.

Lewrick, M., Link, P. & Leifer, L. (2018): *The design thinking playbook*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.



Lara Leuschen ist als Lehrbeauftragte am Zentrum für Kulturmanagement der ZHAW School of Management & Law tätig. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen u. a. kulturelle Teilhabe und Audience Development.



Tania Kaya ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Marketing Management der ZHAW School of Management & Law. In dieser Funktion leitet sie verschiedene Forschungs- und Beratungsprojekte mit dem Schwerpunkt Kundenbeziehungsmanagement und unterrichtet Methodenkompetenzen.



Markus Emden ist Professor für Naturwissenschaftsdidaktik an der Pädagogischen Hochschule Zürich. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf der Lehrpersonenweiterbildung und dem Experimentieren im Unterricht. Im Rahmen von Weiterbildungen beschäftigt er sich auch mit Möglichkeiten der Förderung des außerschulischen Lernens.



Frank Hannich ist Professor für Marketing an der ZHAW School of Management & Law. Seine Schwerpunkte in Forschung und Weiterbildung im Kulturmarketing liegen in der Besucherforschung und welche Möglichkeiten neue Technologien Kulturinstitutionen bieten.



KM Kulturmanagement Network GmbH

Postfach 1198, D-99409 Weimar

Postanschrift: Kaufstraße 1, D-99423 Weimar

Telefon: +49 (0)3643 - 878 58-64

E-Mail: office@kulturmanagement.net

Geschäftsführer: Dirk Schütz

Sitz und Registrierung: Firmensitz Weimar,

Amtsgericht Jena, HRB 506939

Herausgeber: Dirk Schütz

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

Kontakt: j.jakob@kulturmanagement.net

Abonent*innen: ca. 6.000

Mediadaten und Werbepreise:

<http://werbung.kulturmanagement.net>

Layout: Maja Krzanowski

Satz: Julia Jakob

Lektorat: Sofia Unger, Julia Jakob

Coverbild: Erstellt mit ChatGPT/Dall-E am 31.05.2024

Weitere Informationen

www.kulturmanagement.net

twitter.com/kmnweimar

twitter.com/km_stellenmarkt

facebook.com/KulturManagementNetwork/

instagram.com/kultur.management.network/

linkedin.com/company/kultur-management-network

ISSN 1610-2371