



Kultur weiter denken

Ostdeutscher

Kulturbetrieb

Der Kulturbetrieb in Ostdeutschland ist vielfältig und birgt viele Schätze. Aber inwieweit braucht es einen ungetrübteren Blick – auch auf die ostdeutsche Vergangenheit –, um die blühenden (Kultur-)Landschaften noch klarer zu sehen und zu nutzen?

Schwerpunkt ab Seite 18



Im Osten was Neues?

¹ Die blühenden Landschaften auf dem Cover sind ein Resultat dessen, was die KI DALL-E kreiert, wenn man sie bittet, ein Bild „blühender Landschaften im Osten Deutschlands im Stil Willy Sittes“ zu erstellen. Nun ja...

„Das Magazin zu ‚Ostdeutschland‘ soll kein DDR-Magazin werden“, lautete in einer Redaktionssitzung zu dieser Ausgabe immer wieder unser Mantra. Parallel dazu haben mit dem aktuellen Buch von Dirk Oschmann und den Höhenflügen der AfD viele unserer Diskussionen und Befürchtungen neue Nahrung bekommen. Thüringens Ministerpräsident, Bodo Ramelow (Die Linke) kritisierte gar das verstärkt negative Ostbild mit „pauschalen Diskriminierungen als undankbare Ossi“, „eine teilweise Verzerrung der Realität“ und die „skandalisierende Berichterstattung“ in den Medien und fordert, man müsse „den Geist der Deutschen Einheit neu definieren“. Eine spannende Gemengelage für unser Magazin, dessen Beiträge und Interviews zeigen: Um bestimmte Strukturen und Hintergründe – auch im ostdeutschen Kulturbetrieb – zu verstehen, geht es nicht ohne einen Blick auf die DDR-Zeit. Ganz egal, ob es um Institutionen mit DDR-Vergangenheit (und deren mögliche Aufarbeitung) geht oder um Themen, die auf den ersten Blick keine direkten Berührungspunkte mit der DDR zu haben scheinen. Gleichzeitig können der (ostdeutsche) Kulturbetrieb sowie Kulturakteur*innen dazu beitragen, neue Perspektiven auf die DDR-Zeit sowie bisher unterrepräsentierte Narrative im Umgang mit der Aufarbeitung der SED-Diktatur und darauf folgenden Transformationszeit aufzuzeigen. Diese braucht es auch, um etwa gesamtgesellschaftliche Probleme wie die oben genannten Verzerrungen oder auch den anhaltenden Gehaltsunterschied zwischen Ost und West zu verstehen und bestenfalls entgegenzuwirken. Gleiches gilt insbesondere für den immer sichtbarer werdenden Rassismus und Rechtsextremismus, der zwar nicht nur die ostdeutschen Bundesländer betrifft, hier aber aktuell immer deutlicher zum Vorschein kommt. All das beleuchten die Beiträge unserer Schwerpunkt-Autor*innen, die sich mitunter nicht scheuen, auch einmal dorthin zu schauen, wo es wehtut. Dabei wurde uns im Redaktionsprozess dieser Ausgabe einmal mehr bewusst, mit welchem heißen Eisen wir es hier an einigen Stellen zu tun haben. Angst, sich an einigen Themen eventuell die Finger zu verbrennen, ist jedoch nicht hilfreich. Denn es verhindert, ein schärferes Bild von den vermeintlich blühenden Landschaften¹ zu erhalten oder deren Verwirklichung für starke demokratische Strukturen im ganzen Land jetzt anzugehen. Wir alle haben es in der Hand.

Kultur weiter denken

Ihr Dirk Schütz
(Herausgeber)

Ihre Julia Jakob
(Chefredakteurin)

Kaleidoscope

- 02 Editorial
- 04 Rundschau
- 05 Medientipps: Susanne Eger
- 06 Schwindende Kultur – Kolumne von Levend Seyhan
- 91 Impressum

Schwerpunkt: Ostdeutscher Kulturbetrieb

- 18 Es ist an der Zeit!? – von Kevin Hanschke
- 31 Projektionen auf den Osten – von Fabian Bechtle und Leon Kahane
- 41 Vergangenheit erforschen, um das Heute zu verstehen – Interview mit Stefanie Freyer
- 47 Staatlich verordnete Kulturelle Teilhabe in der DDR – von Birgit Mandel
- 56 Zeitenwende – Theater in Ostdeutschland heute – von Annette Zimmer und Eckhard Priller
- 68 Theater für den Osten mit dem Osten im Osten – Interview mit Susann Neuenfeldt und Anna Stiede
- 78 Eine tatkräftige Interessenvertretung für Musiker*innen – von Wendelin Bitzan
- 86 Mehr Stiftungsengagement in Ostdeutschland – Interview von Benedikt Erb mit Eva Sturm

... weiter denken

- 09 Kultur entwickeln und planen ... Umsetzung barrierefreier Maßnahmen – von Philine Burmeister



Umsetzung barrierefreier
Maßnahmen, **09**



Projektionen auf
den Osten, **31**



Theater für den Osten
mit dem Osten im Osten, **68**

REIHE „PERSONALSUCHE“

Bestenauslese ohne die Besten?

Neue Bewerbungs- und Besetzungsverfahren scheitern in öffentlichen Kultureinrichtungen häufig an den Verwaltungsstrukturen. Was muss sich bei der Fachkräftegewinnung ändern, damit öffentliche Kulturbetriebe wieder attraktive Arbeitgeber werden?

Gespräch zwischen Susann Seifert, Christian Horn und Dirk Schütz

https://bit.ly/Gespraech_Fachkraeftegewinnung

KONFERENZRÜCKBLICK



© Paul Klee Zentrum Bern, Norbert Aepli/ Wikimedia Commons - CC BY 2.5

Wenn jede*r nur an sich denkt, denkt niemand ans Klima

Betriebsökologie und Bildung für nachhaltige Entwicklung (BNE) sind die beiden Kernbereiche, in denen Kultureinrichtungen in puncto Klimaschutz aktiv werden können. Konkrete Ansätze dafür zeigte die Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes 2023.

von Kristin Oswald

https://bit.ly/Review_DMB23

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

KONFERENZRÜCKBLICK

Orchester-Leadership, wandle dich!

Damit ein Orchester spielen kann, braucht es zum einen versierte Musiker*innen. Es braucht aber ebenso Menschen mit Know-how in Management und Leadership. Kurz: Orchestermanager*innen. Welche (Führungs-)Kompetenzen diese in Zukunft brauchen und vor welchen Herausforderungen der Orchesterbetrieb dabei steht, damit beschäftigte sich der Deutsche Orchestertag 2023 in Berlin.

von Julia Jakob

https://bit.ly/Review_DOT2023

NEUES AUS DEN SOZIALEN MEDIEN

KulturManagementNet @kmnweimar · 13. Juni ...

Digitale Metriken im Kulturbereich: Wie können Kulturbetriebe digitale Daten nutzen? Welche Messgrößen sind relevant? Erfahrt mehr in unserem aktuellen Beitrag!
bit.ly/DigitaleMetrik...
[#Digitalisierung](#) [#Kultur](#) [#Datenanalyse](#)



kulturmanagement.net

Digitale Metriken für den Kulturbereich - Datenget...
 Seitdem es digitale Kulturformate gibt, gibt es auch digitale Nutzungsdaten. Aber digitale Metriken zu ...

ARTS MANAGEMENT QUARTERLY

Issue 138: Connecting Research & Practice

Researchers and practitioners in the field of arts and cultural management grapple a similar topic from different perspectives. Still, there are difficulties in connecting and enriching one another. This issue of Arts Management Quarterly aims to illuminate the disparities between these two strands and provide examples of how they can be connected.

<https://bit.ly/AMQ139>

*innenwelten

Gyncast

Podcast vom *Tagesspiegel*,
seit 2020

Wie hat das Leben in der DDR die Sexualität beeinflusst? Was können Brüste und wie läuft eigentlich eine Abtreibung ab? Die Journalistinnen Esther Kogelboom vom *Tagesspiegel* und Anna

Kemper vom *ZEITmagazin* sprechen gemeinsam mit Chefärztin Prof. Dr. Mandy Mangler immer einmal monatlich live aus dem Bereitschaftszimmer über alles, was man schon immer über Gynäkologie wissen wollte, sich aber nie getraut hat zu fragen. Feingühlig nähern sich die drei Gyncasterinnen komplexen biologischen, aber auch brennenden politischen Fragen und beantworten diese mit genau richtig viel Witz, feministischer Kreativität und natürlich ganz viel spannendem Fachwissen.

Federkleid

Roman von *Banana Yoshimoto*,
2005

Für mich nach wie vor das wunder- und zugleich heilsamste Buch für jeden warmen Sommerurlaub: Der Roman der japanischen Autorin Banana Yoshimoto erzählt die Geschichte der

jungen Protagonistin Hotaru, die nach einer Trennung wieder Halt im Leben sucht und – so viel sei verraten – diesen irgendwann in sich selbst wiederfindet. Die verzaubernde und in sich ruhende Erzählart Yoshimotos lässt die Lesenden in eine Geschichte eintauchen, die sich anfühlt wie ein warmes Federkleid aus Fürsorge, Sanftmut und Empowerment und ist zugleich eine wunderbare Ode an die Freundinnenschaft.

Tove

Film von *Zaida Bergroth*,
2020

Zwischen eiskalten finnischen Wintern, heißen Küssen, ein bisschen Paris und sehr vielen Zigaretten wird die Liebes- und Lebensgeschichte der finnischen Autorin Tove Jansson nacherzählt.

Ein tolles Biopic, das die mal überbordenden, mal schmerzlichen Seiten des Künstlerinnenseins der hierzulande eher weniger bekannten Schöpferin der *Mumingeschichten* zeigt. Deswegen muss an dieser Stelle noch ein vierter Tipp sein: Auch die *Muminbücher* lohnen sich sehr, nicht nur für Kinder. Ich empfehle *Sturm im Mumintal*, um Theater mal von einer anderen Seite zu entdecken ...



Susanne Eger studiert aktuell im Master Literatur – Kunst – Kultur im Schwerpunkt Romanistik an der FSU Jena. Berufserfahrung konnte sie im Thalia Theater in Hamburg und im Staatsschauspiel Dresden sowie in der Redaktion einer Sendung von ARTE sammeln. Seit März 2023 ist sie studentische Mitarbeiterin der KMN-Redaktion in Weimar.

Schwindende Kultur

Eine Kolumne von Levend Seyhan

Anfang Juli wurde der Bundeshaushalt für 2024 veröffentlicht. Mit ihm gehen eine Vielzahl von geplanten Kürzungen einher, die auch den Kulturbereich betreffen werden. Noch ist unklar, wie weitreichend der Sparkurs der Bundesregierung sein wird. Werden sie den Bereich der Kulturellen Bildung strukturell treffen oder doch vielmehr das Schrumpfen von Projektgeldern zur Folge haben, was den Erhalt der Angebotsvielfalt gefährden könnte? Denn Kultur in Deutschland lebt insbesondere auch von den „kleinen Bühnen“ der Kulturvereine und -initiativen. Diese könnten verschwinden.

Kultur in Deutschland lebt insbesondere auch von den „kleinen Bühnen“ der Kulturvereine und -initiativen. Diese könnten verschwinden.

Die Covid-Pandemie hat zweifellos die Rücklagen der Bundesregierung empfindlich schrumpfen lassen und Unternehmen erheblich verunsichert – keine Frage. Im ersten Pandemie-Jahr waren die Töpfe für gemeinnützige Projekte eingefroren worden, dem folgten die Marketing-Töpfe und auch die Kulturarbeit kam phasenweise zum Erliegen. Jetzt erleben wir die Spätfolgen der Pandemie, die viele Bereiche betreffen. Beispielhaft ist die kürzlich entbrannte Elterngeld-Debatte: Finanziell gut aufgestellte Familien mit einem hohem Jahreseinkommen von über 150.000 Euro sollen kein Elterngeld mehr bekommen. Es kommt noch schlimmer, fand die Diskussion ihren tragischen Höhepunkt im Vorschlag des SPD-Bundesvorsitzenden Lars Klingbeil, die Finanzierung der Kindergrundsicherung durch die Streichung des Ehegattensplittings doch noch irgendwie zu ermöglichen. Die Gründe, die hiergegen vorgebracht wurden, sind bekannt: Verfassungswidrigkeit, Mehrbelastung für finanzschwächere Familien, Unmöglichkeit der partnerschaftlichen Aufteilung der Erziehungs- und

Sorgearbeit, Eintrittszwang für Eheleute in den Arbeitsmarkt statt Zeit für ihre Kinder. Irgendetwas stimmt in diesem Land ganz gewaltig nicht. Diese Diskussionen sind lächerlich und zeugen von absoluter Unkultiviertheit, legen vor allem einen eklatanten Makel unserer Gesellschaft offen: die Unverhältnismäßigkeit im Denken und Reden vieler. Verhältnismäßigkeit ist ein Stützfeiler unseres Rechtsstaates, das zeichnet unsere Demokratie aus. Sind wir also hinreichend demokratisch im Sinne einer Gemeinschaft oder ungleich eigennützig?

Es wird noch besser, kam die Bundesregierung auch noch auf die Idee, einen KulturPass mit reizlosen Werbeclaims wie „Leinwand statt Livestream“ oder „Schmökern statt swipen“ einzuführen, dessen Erfolgsversprechen gehörig angezweifelt werden darf. In Frankreich war das Projekt einst gelaufen - ein Misserfolg. Jugendliche reagieren nicht auf Plattitüden. Sie suchen ihre eigenen Bühnen des Ausdrucks. Das können auch neuartige „Kulturbühnen“ sein. Werden diese geschaffen und ihnen mithin hinreichend angeboten? Wir müssen langsam aber sicher damit aufhören, unser kulturelles Schaffen in Deutschland als Sinnbild einer geistig weit entwickelten und offenen Gesellschaft in den Mittelpunkt zu reden und am Ende dann mit blutleeren Aktivitäten ins Abseits zu befördern. Heißt konkret: Anstatt Gelder in die Entwicklung eines KulturPasses zu stecken, könnte man diese Gelder genauso gut unter gewissen Fördervoraussetzungen in Kulturprojekte von Schulen und Kulturvereinen fließen lassen, die ohnehin viel näher an den Kindern und Jugendlichen sind. Das wäre nicht nur integrativ und partizipativ, sondern würde in Zeiten der Fördermittelkürzungen noch eher eine Kulturvielfalt garantieren und fördern, die den Interessen der Kinder und Jugendlichen am ehesten entspricht. Nicht jede*r schreibt, musiziert oder filmt.

Anstatt Gelder in die Entwicklung eines KulturPasses zu stecken, könnte man diese Gelder unter gewissen Fördervoraussetzungen in Kulturprojekte von Schulen und Kulturvereinen fließen lassen.

Angebote der Projektförderung sind eh schon rar, in manch einem Bundesland wie Hessen zwar vorbildlich gegeben, in anderen Bundesländern erst teilweise im Kommen - und alles jedoch unter dem Vorbehalt der staatlichen Sparkurse. Die Stiftungen haben auch nur begrenzte Mittel

und fördern mit Bedacht. Was heißt das aber nun für den Kulturbereich? Wer springt jetzt ein? Ginge es nach mir, dann wäre die freie Wirtschaft so gefordert wie nie zuvor. Und sie tut auch was, prächtige Beispiele sind das Bankhaus Metzler, Messe Frankfurt, die Deutsche Bank-Stiftung oder die Fraport AG, die über Jahre hinweg Projekte nicht nur betreuen, sondern begleiten; zudem zeigen sie ein großes Interesse an lokalen Kulturaktivitäten. Aber es gibt auch eine Vielzahl von Negativbeispielen, die noch weit in die Zeit vor der Pandemie reichen. Die Unternehmen sollten verstehen lernen, dass sie ein ganz wesentlicher Teil der Gesellschaft sind und endlich die weitreichenden Vorteile der Kulturförderung unter so vielen Aspekten wie Image, Employer Branding usw. links liegen lassen. Mein Rat: Zieht endlich den richtigen Karren aus dem Dreck, damit unsere Kultur wieder reichhaltiger wird!



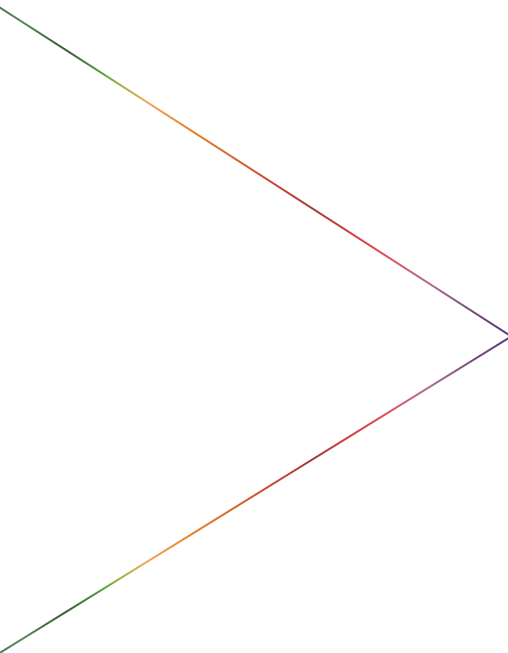
Levend Seyhan, geboren 1978 in Wesel, lebt als Schriftsteller, freischaffender Projektberater und Business Development Manager im Rhein-Main-Gebiet. Ehrenamtliches Engagement kennt er aus eigener Erfahrung: Er initiierte und organisierte erfolgreich gemeinnützige Kulturprojekte wie den Frankfurter Jugendliteraturpreis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

Foto: Angelika Stehle Fotografie

Umsetzung barrierefreier Maßnahmen

Am Beispiel des NORDEN – The Nordic Arts Festival

Ein Beitrag von Philine Burmeister



Mit Unterzeichnung der UN-Behindertenrechtskonvention im Jahr 2009 verpflichtete sich Deutschland, die darin enthaltenen Rechte von Menschen mit Behinderungen sicherzustellen und eine entsprechende Barrierefreiheit in unterschiedlichen Lebensbereichen herzustellen – so auch in der Kultur. Lassen Sie uns darauf aufbauend eingangs folgende Frage stellen: Nehmen Sie Menschen mit Behinderungen in unserer Kulturlandschaft wahr?

Wenn es in der Bundesrepublik rechtliche Vorgaben zur Barrierefreiheit und Inklusion gibt, warum erhalten noch immer zu wenig Menschen mit Behinderungen einen gleichberechtigten Zugang zur Kultur?

Es dauert nicht lange, um festzustellen, dass Menschen mit Behinderungen auch heutzutage unterrepräsentiert sind – sowohl als Konsument*innen und Mitarbeiter*innen als auch als Künstler*innen. Doch wenn es in der Bundesrepublik rechtliche Vorgaben zur Barrierefreiheit und Inklusion gibt, warum erhalten noch immer zu wenig Menschen mit Behinderungen einen gleichberechtigten Zugang zur Kultur?

Kurz zum Hintergrund dieses Artikels: Mein Name ist Philine Burmeister. Ich selbst bin seit meiner frühen Kindheit leicht- bis mittelgradig hörgeschädigt. Meine Eltern sind an Taubheit grenzend hörgeschädigt und der Zugang zur Kultur war für mich lange keine Selbstverständlichkeit. Während Freund*innen jederzeit beispielsweise in das Theater gehen konnten,

war ein spontaner Besuch für mich und meine Familie nicht möglich – würden wir doch nur teilweise etwas verstehen. Im Herbst 2019 begann ich dann mein Studium Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Dass ausgerechnet das Thema Barrierefreiheit mein persönlicher Studienschwerpunkt werden würde, kam auch für mich sehr überraschend. Heute organisiere ich gemeinsam mit meinen Kolleg*innen der hejnorden GmbH das NORDEN - The Nordic Arts Festival in Schleswig und habe im Rahmen meiner Bachelorarbeit ein umfassendes Konzept über die Umsetzung barrierefreier Maßnahmen am Beispiel des NORDEN - The Nordic Arts Festivals geschrieben.

Auf dem NORDEN Festival ist Barrierefreiheit einer der zentralen Aspekte bei der Planung und Umsetzung und so werden Menschen mit Behinderungen aktiv in das Festivalgeschehen eingebunden und ebenso in das Kulturprogramm integriert. Eine Übersicht über die bisherigen barrierefreien Maßnahmen finden Sie unter www.norden-festival.com/de/Barrierefrei.

Im Laufe meiner bisherigen Karriere wurde ich von Kulturschaffenden im Zusammenhang mit Barrierefreiheit oft nach konkreten Handlungsempfehlungen gefragt. Diese sind in der Literatur in geringem Maße zu finden und wurden auch in meiner Bachelorarbeit am Beispiel des NORDEN Festivals aufgegriffen. Dennoch kommt ebenso häufig die Frage auf: Wie kann ich dies auf meine Institution/auf meine Veranstaltung anwenden? Meine klare Antwort darauf: Gar nicht! Zumindest nicht vollständig und schon gar nicht nachhaltig.

Ich möchte Sie ermutigen, sich der komplexen Thematik zu stellen, nach ersten Herausforderungen nicht die Hoffnung zu verlieren und vor allem gemeinsam mit Ihnen weitere Schritte gehen, um unsere Kulturlandschaft barrierefrei zu gestalten.

In diesem Artikel möchte ich folglich keine Handlungsempfehlungen geben, die vielleicht in Teilen übertragen werden können. Wer möchte, findet diese im Internet. Ich möchte Sie vielmehr ermutigen, sich der komplexen Thematik zu stellen, nach ersten Herausforderungen nicht die Hoffnung zu verlieren und vor allem gemeinsam mit Ihnen weitere Schritte gehen, um unsere Kulturlandschaft barrierefrei zu gestalten.

Von der Idee zur Inklusion

Betrachten wir unseren Weg zu einem barrierefreien Kulturangebot als Kreislauf. Grundlegend für eine erfolgreiche Barrierefreiheit und Inklusion ist die ursprüngliche Idee, verbunden mit der Absicht und dem Bestreben nach Barrierefreiheit und Inklusion. In der darauffolgenden Planungsphase ist vollkommen unerheblich, ob zunächst wenige oder unmittelbar mehrere barrierefreie Maßnahmen angedacht werden. Relevant ist, dass jegliche barrierefreie Maßnahmen nach außen kommuniziert werden – Besucher*innen müssen informiert, Menschen mit Behinderungen gezielt angesprochen werden. Mit der Umsetzung jener barrierefreien Maßnahmen wird Zugänglichkeit geschaffen. Ausgehend davon beginnt die Sensibilisierung aller Besucher*innen, denn vor allem in der Kultur finden Begegnungen statt. Unabhängig davon, ob es sich um direkte Begegnungen von Menschen mit und ohne Behinderungen handelt oder barrierefreie Maßnahmen einen Denkprozess anregen und Augen öffnen, so findet indirekt stets eine Aufklärung statt und Berührungängste werden abgelegt – ein wesentliches Merkmal von Barrierefreiheit in der Kulturlandschaft. Folglich erwacht die eigentliche Inklusion und der Kreislauf setzt sich fort. Weitere Ideen entstehen, so dass wir mehr und mehr eine Inklusion innerhalb der Gesellschaft erlangen.

Die ersten Schritte

Zugegeben: Die Entscheidung zur Barrierefreiheit und Inklusion erfordert Mut – Mut, sich dieser sensiblen Thematik zu stellen und gleichzeitig das



© Maike Keller

Julius Werner und Manuel Zube lasen 2022 aus ihrem Buch „Manni sucht das Weite“. Die beiden Freunde reisten mehrere Monate durch Australien. Ein echtes Abenteuer und eine Herausforderung zugleich – Manni hat das Down Syndrom. Die Lesung wurde in Deutscher Gebärdensprache begleitet.

Risiko einzugehen Fehler zu machen. Fehler, die sich womöglich auf die Zugänglichkeit von Menschen mit Behinderungen auswirken können. Auch der Umgang mit Behinderung erfordert Feingefühl, die Unsicherheiten hierbei sind häufig groß. Ehrlicherweise kann ich viele Ängste nachvollziehen. Setzen wir uns jedoch nicht mit der Thematik auseinander, bleiben die Unsicherheiten weiterhin bestehen – und damit auch die Barrieren. So hatte auch ich zunächst meine Schwierigkeiten und habe erst nach einiger Zeit eine gewisse Sicherheit im Umgang mit der Thematik Barrierefreiheit und Inklusion erhalten. Ein wichtiger Faktor dabei sind Gespräche mit Menschen mit Behinderungen. Grundsätzlich gilt: Nichts über uns ohne uns!

Menschen mit Behinderungen sollten und müssen aktiv in die Planung von barrierefreien Maßnahmen einbezogen werden, denn schließlich sind sie Expert*innen in eigener Sache. Von großer Bedeutung kann sein, Menschen mit Behinderungen in den engeren Kreis einzubeziehen und in das Team aufzunehmen. Dies bietet nicht nur Kulturschaffenden einen großen Vorteil in der alltäglichen Arbeit einer Institution und Veranstaltung, sondern schafft Vertrauen und gleichzeitig eine konkrete Ansprechperson für Menschen mit Behinderungen.

Finanzierung

Nicht selten steht ein erhöhter Kostenaufwand der Umsetzung von barrierefreien Maßnahmen in der Kultur entgegen. Die oftmals ohnehin knapp bemessenen Gelder reichen nicht aus, um Menschen mit Behinderungen



© Nora Berries

Veranstalterin Philine Burmeister im Gespräch mit Anna Ehmke. Die beiden Freundinnen sind auf dem NORDEN Festival Ansprechpersonen für hörgeschädigte und gehörlose Menschen.

zu berücksichtigen und kulturelle Institutionen und Veranstaltungen barrierefrei zu gestalten. Das ist die harte Realität und wird häufig damit entschuldigt, dass Menschen mit Behinderungen eine Minderheit innerhalb der Gesellschaft ausmachen. Gründe, die sehr bedenklich sind und absolut nicht gerechtfertigt. Es ist nicht abzustreiten, dass Menschen mit Behinderungen eine Minderheit darstellen, doch warum sollten genau diese Menschen als mögliche Besucher*innen ausgeschlossen werden?

Setzen Sie sich einmal mehr mit der Thematik Barrierefreiheit und Inklusion auseinander und überlegen, welche Möglichkeiten der Finanzierung in Frage kommen. Dass die Möglichkeiten an Förderungen begrenzt sind und Barrierefreiheit auch heute noch kein festes Kriterium für die Vergabe von Fördermitteln ist, darüber lässt sich streiten und kann separat thematisiert werden. Unabhängig davon gibt es jedoch zahlreiche Möglichkeiten, um barrierefreie Maßnahmen mit einem reduzierteren Kostenaufwand umzusetzen als ursprünglich gedacht.

Warum sollte beispielsweise eine Rollstuhlrampe nur gelegentlich auf einer Veranstaltung zum Einsatz kommen und das restliche Jahr über im Lager liegen?

Netzwerkarbeit ist hierbei das Stichwort. Schauen Sie sich um, welche barrierefreien Maßnahmen andere kulturelle Institutionen und Veranstaltungen umsetzen. Insbesondere letztere können sich unterschiedliche, investive barrierefreie Maßnahmen untereinander leihen und tauschen. Warum sollte beispielsweise eine Rollstuhlrampe nur gelegentlich auf einer Veranstaltung zum Einsatz kommen und das restliche Jahr über im Lager liegen? Das Prinzip Materialtauschbörse lässt sich im Netzwerk schnell und unkompliziert umsetzen – auch für barrierefreie Maßnahmen.

Nichtsdestotrotz lassen sich nicht alle Kosten reduzieren und so ist beispielsweise das Honorar von Gebärdensprachdolmetscher*innen gesetzlich festgelegt. Hier gibt es keinen Spielraum und dennoch kann das Angebot in Deutscher Gebärdensprache beispielsweise mit einem Gebärdenchor (siehe dazu auch nachfolgendes Bild) oder Workshops ergänzt werden. Eine Möglichkeit ist in jedem Fall, sich langsam an Barrierefreiheit heranzutasten und zu schauen, wie das Angebot von allen Besucher*innen angenommen wird. Eine Erweiterung der Maßnahmen,

¹ Auf Grundlage der WCAG 2.1 soll sichergestellt werden, dass Inhalte im Internet für unterschiedliche Nutzer*innen barrierefrei zugänglich sind und entsprechend individueller Bedürfnisse angepasst werden können.

verbunden mit einem erhöhten Kostenaufwand, ist jederzeit möglich und bietet Ihnen als auch den Besucher*innen die Chance, sich nach und nach heranzutasten. Niemand erwartet, dass kulturelle Institutionen und Veranstaltungen sofort vollständig barrierefrei und inklusiv aufgestellt sind.

Kommunikation

Barrierefreie Maßnahmen in kulturellen Institutionen und bei Veranstaltungen verlieren ohne entsprechende Kommunikation nach außen an Bedeutung. Dabei geht es in keinem Fall darum, laut zu schreien, welche großartige Maßnahmen geschaffen wurden und wie weit man anderen kulturellen Institutionen oder Veranstaltungen voraus ist. Die Kommunikation und Aufmerksamkeit sind stattdessen notwendig, um möglichst viele Menschen mit Behinderungen zu erreichen und Zugänglichkeit zu schaffen.

Dabei sollte die Kommunikation von kulturellen Institutionen und Veranstaltungen jedoch auch barrierefrei sein. Der Internetauftritt sollte den WCAG 2.1 Richtlinien¹ angepasst sein, Bilder und Videos – vor allem auch auf Social Media – sollten eine Bildbeschreibung sowie Untertitel enthalten und nicht zuletzt sollte auch das Ticketing barrierefrei zugänglich sein. Menschen mit Behinderungen müssen ein Ticket auf regulärem Wege erwerben können. Eine Hotline beispielsweise für Rollstuhlplätze verfolgt nicht den Aspekt der Inklusion und führt neben einem Ticketerwerb über die eigentlich gängigen Möglichkeiten vielmehr zur Exklusion. Rollstuhlfahrer*innen erhalten in dem Beispiel somit keinen gleichberechtigten Zugang.



© Maike Keller

*Die Schüler*innen der Georg-Wilhelm-Pfingsten-Schule in Schleswig begleiten die Band „Bitte Lächeln“ bei ihrem Auftritt mit einem Gebärdenchor. Auch 2023 begleitet der Gebärdenchor eines der Konzerte, die Schüler*innen geben zudem einen Workshop in Deutscher Gebärdensprache für interessierte Besucher*innen.*

Zusammenfassung

Barrierefreiheit und Inklusion stellen kein nettes Extra mehr dar, welches auf freiwilliger Basis offeriert werden kann. Vielmehr handelt es sich um ein fundamentales Menschenrecht!

Mit Blick auf die Zugänglichkeit zu kulturellen Institutionen und Veranstaltungen wird deutlich, dass ein Großteil der barrierefreien Maßnahmen für Menschen mit Behinderungen zwingend notwendig sind, um überhaupt einen selbstständigen und gleichberechtigten Zugang zu ermöglichen. Gleichzeitig erhöhen eben diese Maßnahmen oftmals auch die Sicherheit für alle Besucher*innen. Neben dem Mehrwert, den die zahlreichen barrierefreien Maßnahmen allen Menschen bieten und vor allem zu einer vielfältigeren Kulturlandschaft beitragen, schaffen sie insbesondere Eines: Sie sorgen für Präsenz und können folglich aufklären. Erfreulicherweise erhält die Thematik Barrierefreiheit und Inklusion innerhalb der Kulturpolitik mittlerweile eine entsprechende Relevanz, es mangelt allerdings noch immer an konkreten Umsetzungen. So folgen auf die gegenwärtigen Lippenbekenntnisse auch 13 Jahre nach Unterzeichnung der UN-Behindertenrechtskonvention nur wenige Taten. Einige beispielhafte kulturelle Institutionen und Veranstaltungen, die sich barrierefrei aufstellen, lassen hingegen hoffen, dass ein Umdenken stattfindet und die Thematik mehr und mehr Einzug in die Gesellschaft erhält – so auch das NORDEN - The Nordic Arts Festival in Schleswig.

Erfreulicherweise erhält die Thematik Barrierefreiheit und Inklusion innerhalb der Kulturpolitik mittlerweile eine entsprechende Relevanz, es mangelt allerdings noch immer an konkreten Umsetzungen.

Einen Überblick über die barrierefreien Maßnahmen auf dem NORDEN Festival 2022 finden Sie hier: https://youtu.be/MUq_IGXPvsU. Im Jahr 2022 haben die Veranstalter*innen des NORDEN Festivals den Fokus zunächst auf hörgeschädigte und gehörlose Menschen gelegt. 2023 sind weitere barrierefreie Maßnahmen geplant.

In diesem Jahr wird das gesamte Festivalgelände barrierefrei zugänglich sein. Die Veranstalter*innen haben Kabelbrücken mit Übergangsbrücken

erworben, so dass Schwellen auf den Königswiesen in Schleswig kein Hindernis mehr darstellen. Alle Kulturspielorte sind über Auffahrampen erreichbar – so auch die einzelnen Bühnen. Im Vergleich zum Vorjahr werden 2023 mehr als die Hälfte aller Lesungen im Kulturzelt in Deutscher Gebärdensprache (DGS) begleitet. Die Veranstalter*innen schaffen hierbei jeweils Freitag und Samstag an allen drei Festivalwochenenden ein konstantes Angebot für gehörlose Menschen. Zugleich sind auch in diesem Jahr Kulturzelt, Atrium und Kino mit einer mobilen Induktionsschleife ausgestattet, so dass auch hörgeschädigte Personen der gesprochenen Sprache möglichst ohne Nebengeräusche und einem klaren Audiosignal folgen können.

Ein Inklusionsteam ist an allen 12 Festivaltagen telefonisch als auch via WhatsApp erreichbar. Menschen mit Behinderungen erhalten somit bei Bedarf Unterstützung und haben jederzeit eine geschulte Ansprechperson in jeglichen Situationen. Das Inklusionsteam verfügt auch über Kenntnisse der Deutschen Gebärdensprache.

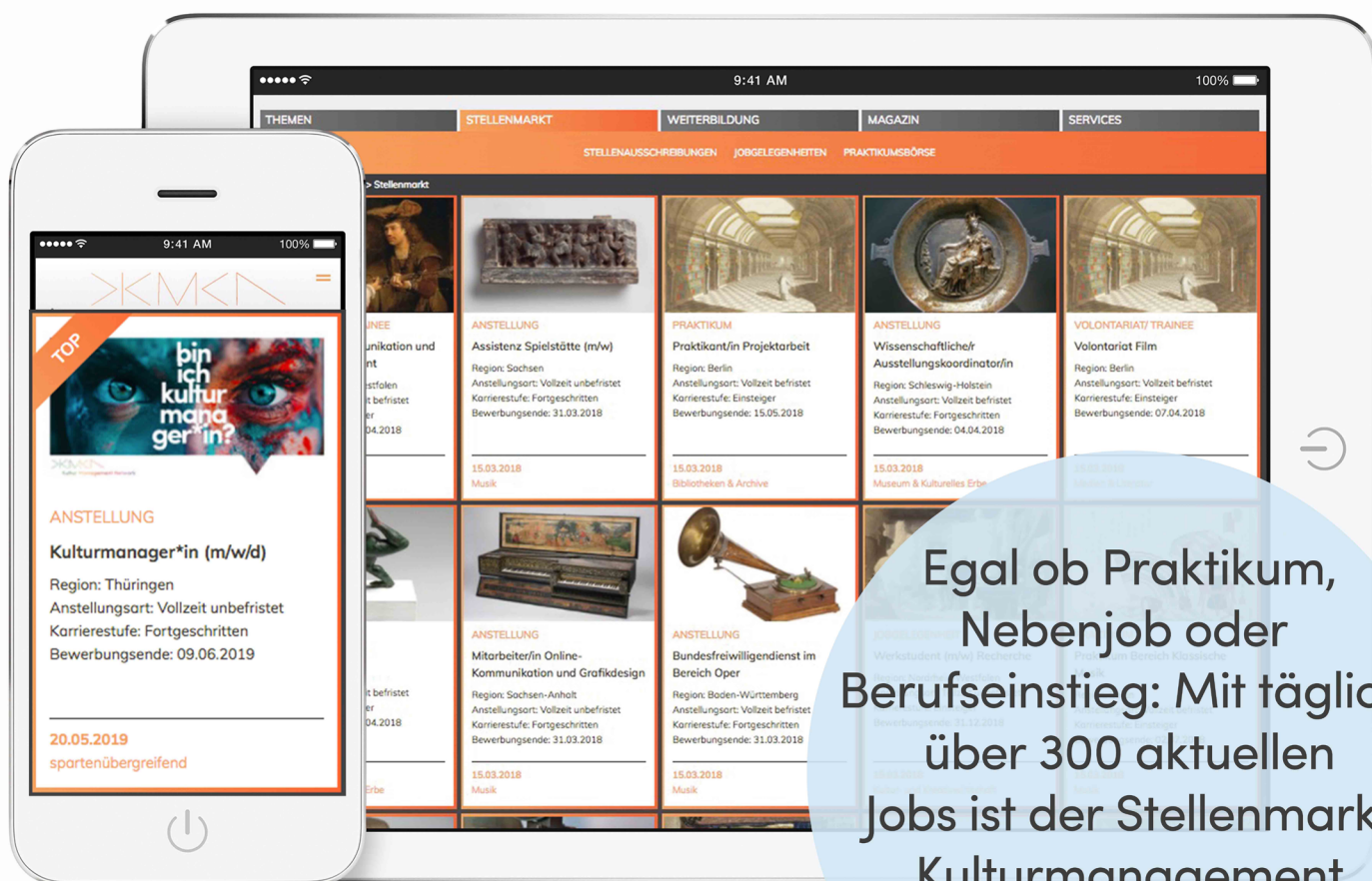
Derzeit arbeiten die Veranstalter*innen an weiteren barrierefreien Maßnahmen für Menschen mit Sehbehinderungen, welche spätestens 2024 umgesetzt werden sollen und in Teilen auch in diesem Jahr erprobt werden. Die Veranstalter*innen betonen jedoch auch, dass das NORDEN Festival noch längst nicht vollständig barrierefrei aufgestellt ist und weist online auf weiterhin bestehende Barrieren hin – beispielsweise auf stroboskopische Lichteffekte an ausgewählten Kulturspielorten. Auch hier ist geplant Menschen mit Behinderungen einen konkreten Überblick über eben solche Veranstaltungen zu geben, so dass auch hier Unsicherheiten und Gefahren minimiert werden können.



Foto: Kay Harder

Philine Burmeister studierte Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Sie leitet die PR und Kommunikation des NORDEN - The Nordic Arts Festivals in Schleswig und ist zudem verantwortlich für Barrierefreiheit und Inklusion. In zahlreichen Hausarbeiten sowie im Rahmen ihrer Abschlussarbeit setzte sie sich bereits in ihrem Studium intensiv mit Barrierefreiheit und Inklusion in der Kultur auseinander. Sie selbst ist leicht- bis mittelgradig hörgeschädigt.

Job finden und für die Zukunft vorsorgen



Egal ob Praktikum,
Nebenjob oder
Berufseinstieg: Mit täglich
über 300 aktuellen
Jobs ist der Stellenmarkt
Kulturmanagement
dein idealer
Karrierebegleiter.



Es ist an der Zeit!?

Ein Beitrag von Kevin Hanschke

Ob in Unternehmen, der öffentlichen Verwaltung, der Politik und vor allem im Kulturbetrieb: Auch mehr als dreißig Jahre nach der Wiedervereinigung sind Ostdeutsche in Führungspositionen häufig unterrepräsentiert. Nicht einmal jede zweite Führungskraft in den Ministerien, Landesbehörden und der Justiz in Sachsen-Anhalt, Sachsen und Thüringen stammt aus Ostdeutschland. Das zeigt eine aktuelle Erhebung von MDR Data.

Demnach sind 47,7 Prozent aller Führungskräfte in den Ministerien, den Landesbehörden und der Justiz Mitteldeutschlands in den ostdeutschen Bundesländern geboren. „Es ist irritierend, dass in einem ostdeutschen Bundesland doch so viele Positionen, die Entscheidungen über das Land treffen, nicht von Ostdeutschen besetzt werden“, kommentierte der Ostbeauftragte der Bundesregierung Carsten Schneider (SPD) die Ergebnisse im März 2023 bei MDR aktuell. Schon 2022 hatte Schneider selbst eine Studie Auftrag gegeben, deren Resultate deutlich machen, dass nur 7,4 Prozent aller Führungskräfte in den untersuchten Bundesbehörden in den ostdeutschen Bundesländern geboren worden sind. Das sind zu wenig, denn die damit verbundene (fehlende) Repräsentanz und die Legitimation von Entscheidungen sei nicht nur ein gesellschaftliches Problem, sondern auch ein ökonomisches. Zum einen sind Verdienst- und Aufstiegschancen dadurch eingeschränkt. Zum anderen kommt es zu einer Entkoppelung von Eliten und der Lebensrealität der Ostdeutschen und das wiederum delegitimiert politische Entscheidungen und die Akzeptanz gegenüber gesellschaftlichen Entscheidungsträgern.

Welche Rolle spielt die ostdeutsche Herkunft im Kulturbetrieb?

Viele Expert*innen nehmen ähnliche Tendenzen auch im Kulturbetrieb wahr. Konkrete Zahlen oder Statistiken fehlen allerdings für die Kulturinstitutionen im gesamten Land und die Kreativindustrie. Doch all jene, die in dem Sektor tätig sind und es auf die oberste Ebene des Kulturbetriebs geschafft haben, berichten von ähnlichen Erfahrungen. Im Rahmen dieses Textes wurden dazu zwanzig unterschiedliche Akteur*innen der Kulturpolitik, Kulturführungskräfte und Kulturschaffende, die aus Ostdeutsch-

¹ Damit sind rechtsfähige Stiftungen bürgerlichen Rechts gemeint, ohne Berlin. Mehr dazu: https://www.stiftungen.org/fileadmin/stiftungen_org/Verband/Was_wir_tun/Publikationen/Stiftungsfokus-17-Ost-West.pdf.

land stammen, befragt. So auch Josephine Hage, die 1982 geboren und bei der Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 als Kuratorin für das Flagship-Projekt Makers, Business & Art verantwortlich ist: „Ostdeutsche sind in Führungspositionen in öffentlichen Kulturinstitutionen unterrepräsentiert. Das kann man als Tatsache hinnehmen. Muss man aber nicht.“

„Eine Karriere im Kulturbetrieb war für mich weit entfernt und kam auch erst einmal nicht in Frage. Auch die soziale Herkunft und das kulturelle Kapital spielt in der Diskussion um Ost und West eine entscheidende Rolle.“

Paolo Stolpmann

Paolo Stolpmann, Jahrgang 1986, ist in der Nähe von Zittau aufgewachsen. Heute leitet er den Museumsdienst bei den Kulturprojekten Berlin. Auch für ihn spielt das Thema Herkunft eine bedeutende Rolle in seiner Biografie, denn geboren wurde er in Mecklenburg-Vorpommern in einer Arbeiterfamilie: „Eine Karriere im Kulturbetrieb war für mich weit entfernt und kam auch erst einmal nicht infrage. Auch die soziale Herkunft und das kulturelle Kapital spielt in der Diskussion um Ost und West eine entscheidende Rolle.“ Aus finanziellen Gründen habe er beispielsweise immer nebenbei arbeiten müssen. Ein Aspekt, der ihn bis heute bewege, sei die Frage nach der Sprache. So habe er sich etwa den sächsischen Dialekt, der in seiner Heimatregion um Zittau gesprochen wird, abgewöhnt: „Es ist immer noch ein Distinktionsmerkmal an den Hochschulen und im Kulturbetrieb.“

Repräsentanz stärken

Beispiel: Stiftungswesen

Michael Jung, der als Persönlicher Referent der Generalsekretärin des Bundesverbands Deutscher Stiftungen tätig ist und 1993 in Leipzig geboren wurde, sieht auch im Stiftungssektor erheblichen Nachholbedarf beim Thema Ostdeutschland: „Mehr als 30 Jahre nach der Wiedervereinigung sind nur 7,3 Prozent aller deutschen Stiftungen in den ‚neuen‘ Bundesländern ansässig.¹ Das lässt sich mit einer Vielzahl von historisch bedingten Ursachen erklären, macht aber auch die ungleichen, bislang ungenutzten Potenziale von gemeinnützigen Stiftungen als Förderer von Demokratie und Zivilgesellschaft in Ostdeutschland deutlich.“ Gerade arbeite er mit vielen anderen Partnerinstitutionen an einer Gemeinschaftsinitiative, um dem etwas entgegenzusetzen.

² Anm. d. Red.: Mehr über das Thema *Stiftungsengagement in Ostdeutschland* erfahren Sie im Interview von Eva Sturm und Benedikt Erb ab [Seite 86](#).

³ Anm. d. Red.: Mehr über das Thema *Theater(-betrieb) in Ostdeutschland* erfahren Sie im Beitrag von Annette Zimmer und Eckhard Priller ab [Seite 56](#) sowie im Interview mit Susann Neuenfeldt und Anna Stiede ab [Seite 68](#).

⁴ s. dazu: Dirk Oschmann, *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung*, Ullstein Verlag 2023 und Katja Hoyer, *Diesseits der Mauer: Eine neue Geschichte der DDR 1949–1990*, Hoffmann und Campe 2023.

„Dass hier dringender Handlungsbedarf im Schulterschluss mit staatlichem, unternehmerischem und privatem Engagement besteht, ist nicht erst seit der Landratswahl in Sonneberg klar. Viele zivilgesellschaftliche Akteur*innen sehen sich gerade im ländlichen Raum angesichts der Radikalisierung gesellschaftlicher Ränder, Verschiebungen politischer Mehrheitsverhältnisse zugunsten der AfD auf kommunaler Ebene und einem fortschreitenden Vertrauensverlust in die Institutionen unserer Demokratie zunehmendem Druck ausgesetzt. Mein persönlicher Eindruck ist, dass diese teils existenziellen Nöte – ob durch chronische Unterfinanzierung oder politische Diskreditierung von rechts – jenseits des Anekdotischen erst nach und nach verstanden werden. Um es mit Olaf Scholz zu sagen: Wir müssen uns jetzt ‚unterhaken‘. Für die fördernden Stiftungen in Ostdeutschland bedeutet Repräsentation dabei jenseits von Personalfragen: mehr Augenhöhe, mehr Verbindlichkeit, bessere Ansprechbarkeit vor Ort und eine ernsthafte Kultur des Zuhörens. Das setzt auch die Bereitschaft zur Selbstkritik voraus, so manche Rohrkrepierer und gut gemeinte Interventionen der letzten Jahre aufzuarbeiten“, so Jung.²

„Für die fördernden Stiftungen in Ostdeutschland bedeutet Repräsentation dabei jenseits von Personalfragen: mehr Augenhöhe, mehr Verbindlichkeit, bessere Ansprechbarkeit vor Ort und eine ernsthafte Kultur des Zuhörens.“

Michael Jung

Beispiel: Theaterbetrieb

Christian Holtzhauer, Jahrgang 1974 und geboren in Leipzig, leitet seit 2018 die Sparte Schauspiel am Nationaltheater Mannheim, davor war er lange Zeit Künstlerischer Leiter des Kunstfests Weimar. Auch am Theater sehe er Verbesserungspotenziale, was die Frage von ostdeutscher Repräsentanz angeht. Insgesamt sei das Thema auf der Agenda, insbesondere bei den ostdeutschen Theatermacher*innen.³ „Durch Oschmann und Hoyer⁴ ist das Bewusstsein für die eigene ostdeutsche Sozialisation noch einmal größer geworden“, sagt er. Er sehe Wellen, in denen die Thematik in der Kultur stärker und mal weniger stark aufplopt. Auch bei den Klausurtagungen des Deutschen Bühnenvereins werde darüber debattiert: „Das Bewusstsein für ostdeutsche Sozialisation wird bei mir und den Kolleg*innen stärker, je länger die Wiedervereinigung zurückliegt, oft wird man auch durch äußere gesellschaftliche Debatten darauf gestoßen. Wichtig wäre es, dass sich dann über die Debatte hinaus auch etwas ändert.“

Biografisch war Holtzhauer fünfzehn Jahre alt als die Mauer fiel. „Das war eine wilde Zeit, aber bestimmte – gerade für Männer in der DDR – sehr einschneidende Erfahrungen, wie den Armeedienst beispielsweise, habe ich nicht mehr gemacht. Ich denke sowas prägt einen nochmal anders.“ Sein Abitur hat er im wiedervereinten Berlin abgelegt. Danach ist er direkt ins Vereinigte Königreich gegangen. „Dort bin ich einfach der Deutsche gewesen, anders als in der Bundesrepublik.“ Nicht vergessen habe er die Aufbruchs- und Goldgräberstimmung, die in Berlin nach dem Mauerfall und während seiner Studienzeit geherrscht habe. Dort hätten sich auch die Unterschiede aufgehoben: „Wir waren alle ähnlich sozialisiert, haben selbst westdeutsche Medien rezipiert und die popkulturelle Prägung ist ja trotz Mauer ähnlich verlaufen.“

„Goethe und Schiller wurden im DDR-Bildungssystem sozialistisch gelesen und auf ihr revolutionäres Potenzial geprüft. Diese Dinge prägen auch die ostdeutsche Theateridentität.“

Christian Holtzhauer

Am Theater falle ihm auf, dass ostdeutsche Theatermacher*innen auch den klassischen Kanon anders lesen und deshalb künstlerische Resultate oft anders seien. „Goethe und Schiller wurden im DDR-Bildungssystem sozialistisch gelesen und auf ihr revolutionäres Potenzial geprüft. Diese Sicht – aus der bewussten Abkehr davon – prägt auch die ostdeutsche Theateridentität.“ 2013, als er nach Weimar ging, hatte er nach seiner Station in Stuttgart Angst davor, dass er diskursiv zu westdeutsch geworden sei. Stattdessen sei aber gerade „die ostdeutsche Herkunft ein Vorteil gewesen“. So habe er in Weimar nach seiner Berufung zum Direktor des Kunstfestes von vielen Bürger*innen der Stadt einen Vertrauensvorschuss erhalten, „dass endlich einmal ein Ostdeutscher das Festival leitet“. Ihm wurde zudem mehrfach attestiert, dass er auch bezüglich gesellschaftlicher und sozialer Themen sensibilisierter sei.

Mehr Austausch für geteilte Transformationserfahrungen

Im Zentrum Holtzhauers Arbeit stehe auch die Auseinandersetzung mit Zentralost- und Osteuropa. Auch hier wünsche er sich mehr Austausch, aufgrund der geteilten Transformationserfahrungen zwischen Ost und

West. Dabei sei es u.a. interessant für ihn, mit Künstler*innen aus Osteuropa zu sprechen und gemeinsam auf den Westen zu schauen. „Gerade in der Bundesrepublik schwingt ja oft der Duktus mit ‚wir sind von existenziellen Krisen verschont geblieben‘, das kann man für Ostdeutschland und Osteuropa nicht behaupten. Die Transformation nach der Wiedervereinigung war auf allen Ebenen einschneidend – Sozialisierung und ökonomische und kulturelle Entwicklungen sind in Polen, der Sowjetunion, Tschechien und der DDR sehr ähnlich verlaufen. Es gibt also einen großen Unterschied.“ Das spiegele sich seiner Meinung nach auch im Theater wider, wozu er am Nationaltheater Mannheim „in den vergangenen Spielzeiten eng mit Künstler*innen aus Osteuropa zusammengearbeitet“ habe.

„Wir hatten den Standpunkt: ‚Das erobern wir uns jetzt.‘ Neugierig, angstlos – so wie Peter Weiss in seiner Ästhetik des Widerstands die Perspektive der Arbeiterklasse beschrieb, die sich die Weltkultur erobert.“

Ulrike Lorenz

Von weiteren Erfahrungen berichtet Ulrike Lorenz, geboren 1963 in Gera, die seit 2019 Präsidentin der Klassik Stiftung in Weimar ist. Davor war sie Direktorin der Kunsthalle Mannheim und des Otto-Dix-Hauses in Gera. „Persönlich hat die Frage nach der Identität weniger eine Rolle gespielt“, berichtet sie. Gerade nach der Wiedervereinigung sei ihre erste Leitungserfahrung „hochproduktiv“ gewesen. Sie selbst hat ihr Studium noch in der DDR abgeschlossen, mit dem Kunstkanon der DDR. „Nach dem Mauerfall haben wir uns weite Teile der Kunstgeschichte neu erschlossen, vor allem die Westkunst nach 1945 und zeitgenössische Positionen hinter der Mauer, die wir dann auch erstmals ausgestellt und in den Sammlungen platziert haben“, wobei eine Phase der überbordenden Neugierde vorgeherrsch habe, verbunden mit dem großen Willen nach Selbstaneignung, sagt sie. „Wir hatten den Standpunkt: ‚Das erobern wir uns jetzt.‘ Neugierig, angstlos – so wie Peter Weiss in seiner Ästhetik des Widerstands die Perspektive der Arbeiterklasse beschrieb, die sich die Weltkultur erobert“, erinnert sie sich. In Gera habe sie eng mit internationalen und bedeutenden nationalen Institutionen zusammengearbeitet, „um so einen engen Austausch zu schaffen“.

⁵ Anm. d. Red.: Einblicke in ein Forschungsprojekt der Klassik Stiftung Weimar zur Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit von Kultur- und Forschungsinstitutionen gibt Stefanie Freyer im Interview ab Seite 41.

⁶ Anm. d. Red.: Mehr zu diesem Thema erfahren Sie im Beitrag von Fabian Bechtle und Leon Kahane ab Seite 31.

⁷ Der Weltgeist prägte Gitte Zschochs Biografie: Sie studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie Moderne Koreanische Literatur an der Seoul National University. Für das Goethe-Institut war sie Gründungsdirektorin der Außenstelle in Kinshasa und arbeitete an verschiedenen Position für das Kulturinstitut in der Zentrale in München und an den Standorten in Seoul, Tokio und Johannesburg. Zudem war sie für das Netzwerk der Nationalen Kulturinstitute in der Europäischen Union EUNIC in Brüssel tätig.

Dieser Austausch und die Einarbeitung einer ostdeutschen Transformationsperspektive in die künstlerische und vermittelnde Arbeit in Museen und Gedenkstätten sieht sie als wichtiges Ziel ihrer Präsidentschaft an: „Bestimmte Erfahrungsperspektiven müssen kraftvoller berücksichtigt werden. Bei der Klassik Stiftung Weimar wollen wir an einem gemeinsamen Verständnis arbeiten.“ Lorenz attestiert, dass sich viele Fragestellungen und ungelöste Probleme in den letzten dreißig Jahren aufgestaut hätten und jetzt „innerdeutsche Identitätsfragen durch globale Identitätsfragen überrollt“ werden.⁵ Beides verändere den Kontext, in dem Kulturschaffende und der Kulturbetrieb arbeiten. Sie wünscht sich, dass große Kulturinstitutionen sich dabei zugleich die globalen Zusammenhänge offenhalten, aber auch ein selbstbewussterer Umgang mit den Erfahrungsperspektiven der Transformation stattfinde. Ostdeutsche Kultureinrichtungen sollten das laut Lorenz als „Labor Ost“ begreifen – indem beide Fragen differenziert reflektiert würden: „Es ist wichtig anzuerkennen, dass wir einen Erfahrungsvorsprung mit gesellschaftlichen Umbrüchen und Transformationsprozessen haben, gerade im postnationalen Zeitalter, das voller Veränderungen ist.“

Sie sorgt sich dennoch wegen der politischen Entwicklungen in Thüringen und hofft, dass die in der Bevölkerung herrschenden Ängste vor Wandel nicht zu einem weiteren Rechtsruck führen.⁶ „Der Osten muss in einem größeren Zusammenhang gedacht werden. Das sollte jedoch nicht zur Re-Etablierung einer gefühlten ostdeutschen Identität führen, sondern dazu, dass das Erfahrungswissen der Transformation und auch der schmerzhaften Einschnitte und Demütigungen produktiv nutzbar gemacht werden können.“

„Der Osten muss in einem größeren Zusammenhang gedacht werden. Das sollte jedoch nicht zur Re-Etablierung einer gefühlten ostdeutschen Identität führen.“

Ulrike Lorenz

Beharrlicher Umgang mit komplexen Fragen

Gitte Zschoch, geboren 1984 in Borna, ist die erste ostdeutsche Generalsekretärin des Instituts für Auslandsbeziehungen, das eine wichtige Säule der auswärtigen Kulturpolitik der Bundesrepublik ist.⁷ Sie sei in einer ländlichen, kleinbürgerlichen Region aufgewachsen, habe in ihrer Jugend aber gern gelesen und habe sich immer stark für andere Länder und Kulturen interessiert. „Dann gab es wichtige Erlebnisse, die mich auf diesen

⁸ s. dazu u.a.: Steffen Mau (2021): Ostdeutsche Frakturen für immer?, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/336341/ostdeutsche-frakturen-fuer-immer/>.

Weg gebracht haben. Mein Auslandssemester in Seoul beispielsweise. Ich wollte gestalten, Dinge voranbringen, Resonanz in der Kultur und Internationalen schaffen – das gab mir meine Kraft, immer weiterzumachen.“ Es habe immer wieder in ihrem akademischen und beruflichen Weg Rekurrenzen auf ihre Herkunft gegeben. Dabei sei die ostdeutsche Herkunft oft mit einer bestimmten Milieuherkunft assoziiert worden und verbunden gewesen. Viele Dinge, die sie erlebt habe, wurden auch von dem Soziologen Steffen Mau⁸ niedergeschrieben, sagt sie. „Ich hoffe, dass wir als Gesellschaft einen differenzierteren Blick darauf werfen und dass wir ganzheitlicher ansetzen in der gesamten Frage.“ Es finge schon bei der Einstellung von Volontär*innen und jungen Mitarbeitenden an. „Hier werden die Weichen gelegt“.

„Menschen aus weniger privilegierten Herkunftsfamilien haben es natürlich schwerer. Man muss härter arbeiten und auch der Weg in den Kulturbetrieb ist schwieriger. Das muss sich ändern.“

Gitte Zschoch

Zschoch weist außerdem auf einen gesellschaftlichen Missstand hin: „Ganz klar zeigen die Erhebungen, dass Menschen aus weniger privilegierten Herkunftsfamilien es natürlich schwerer haben. Man muss härter arbeiten und auch der Weg in den Kulturbetrieb ist schwieriger. Das muss sich ändern. Vielleicht war ich mehr, länger und öfter im Ausland als andere, schon im Studium, was auch daran liegen mag, dass der Bildungshintergrund anders war, im Vergleich zu meinem Umfeld an der Universität. Da kommt natürlich auch die Frage auf, ob man etwas kompensiert, aber ich wollte vor allem immer raus in die Welt, weil es mich akademisch und kulturell interessiert hat.“ Besonders seien immer noch gewisse Situationen, in denen sie spüre, dass etwas anders ist. „Einmal saß ich bei einem Dinner am Tisch und es wurde über Chemnitz und die dortigen rechten Proteste gesprochen. Alle hatten sehr starke und wertende Meinungen, aber niemand kam überhaupt auf die Idee anzunehmen, dass jemand am Tisch sitzt, der oder die aus der Region stammt, und diese nach ihrer Sicht zu fragen.“ Das sei für sie bis heute sinnbildlich für den Umgang zwischen Ost und West.

Wege wie der von Zschoch sind heute immer noch eine Besonderheit. Fast alle Befragten sind sich einig, dass es zu wenige ostdeutsche Führungskräfte

⁹ Davor war Manon Bursian persönliche Referentin des Kultusministers von Sachsen-Anhalt, Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz und Mitarbeiterin der Goethe-Institute unter anderem in Brüssel, Helsinki und St. Petersburg.

te in Kunst und Kultur gibt. „Ich bin oft die Einzige“, sagt beispielsweise auch Manon Bursian, die 1967 im Magdeburg geboren wurde und die seit 2005 die Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt leitet.⁹ „Man muss als Kulturmanager furchtlos und beharrlich komplexe Fragen angehen.“ Ihrer Meinung nach sei die Frage nach der ostdeutschen Herkunft überhaupt nicht im Kulturbetrieb verankert, sondern würde „dann zum Thema (werden), wenn man es selbst anspricht“. Viele der Befragten nehmen darüber hinaus eine starke Solidarität unter ostdeutschen Kulturführungskräften und Kulturschaffenden wahr: „Oft wird sich ja der Herkunft rückversichert und eine gemeinsame Herkunft ist natürlich ein verbindendes Element.“

Viele der Befragten nehmen eine starke Solidarität unter ostdeutschen Kulturführungskräften und Kulturschaffenden wahr.

Vielfältige ostdeutsche Karrierewege und -stationen

Auffällig ist auch, dass viele der Befragten in unterschiedlichen Bereichen des Kulturbetriebs tätig waren und es entsprechend vielfältige Wege gibt: „Ich habe bei der DDR-Gewerkschaftszeitung *Tribüne* volontiert, bin danach zur *Neuen Zeit* gegangen, später zur *Welt* und zur *FAZ*. Zweimal habe ich in der Kulturpolitik gearbeitet – Mitte der Neunziger beim damaligen Kultursenator Ulrich Roloff-Momin im wiedervereinigten Berlin und zu Beginn der Nullerjahre bei Kulturstaatsministerin Christina Weiss im Bundeskanzleramt. Als Pressesprecher der Stiftung Bauhaus Dessau und als Mediendirektor der SPK bin ich endgültig im Kulturbetrieb angekommen“, sagt Ingolf Kern, Jahrgang 1966.

Auch er nimmt wahr, dass bisher zu wenige Ostdeutsche im Betrieb Leitungspositionen innehaben und dass die Unterstützung von Ostdeutschen eine Zeitlang stärker war als heute. „In den Neunzigern hat der damalige Senator Ostdeutsche berufen, die unbelastet waren – Frank Castorf, Thomas Langhoff, Manuel Schöbel, Alexander Iljinski. Es war eine Differenziertheit, wie man sie heute nicht mehr findet“, ergänzt Kern. Gerade in der ersten Dekade nach der Wiedervereinigung sei die Thematik stärker im Berliner Kulturbetrieb verankert gewesen als heute. „Persönlich schmerzt mich, wie West-Intendanten mit dem Deutschen Theater in Berlin umgegangen sind und hier ein Ensemble zerschlagen wurde, das zu den besten Europas gehörte.“

¹⁰ Transparenzhinweis: Der Autor ist Mitglied im Netzwerk 3te Generation Ost.

Gitte Zschoch attestiert ebenfalls, dass es mehr Diversität braucht: „Es gibt ein immer stärkeres Bewusstsein dafür, dass Spitzenpositionen im Kulturbetrieb immer noch zu homogen besetzt sind und vergeben werden. Da tut sich einiges in Besetzungsverfahren.“ Gleichzeitig profitieren weiterhin auch Männer mit westdeutscher Biografie.

Doch was könnte die Lösung für eine stärkere Repräsentanz von Ostdeutschen im Kulturbetrieb sein?

Mehr Sichtbarkeit durch Vernetzung?

Engagiert in dem Bereich sind das „Netzwerk 3te Generation Ost“¹⁰ und der Verein „Legatum“. Beide wollen Ostdeutschen zu besseren Karrierechancen und mehr Sichtbarkeit verhelfen. Für November plant die „3te Generation Ost“ eine erste Veranstaltung, bei der der Kulturbetrieb im Mittelpunkt stehen soll und verschiedene Akteur*innen die ostdeutsche Repräsentanz diskutieren werden.

Auch die Bundesregierung hat das Thema durch die Studien des Ostbeauftragten erkannt und es allgemein in Bezug auf staatliche Einrichtungen und die Wirtschaft auf die Agenda gesetzt. Im Interview mit MDR AKTUELL sagte Carsten Schneider, das Problem zu erkennen, sei bereits der erste Schritt, es zu ändern. Alle Minister*innen hätten sich klar angeschlossen. In 30 Jahren Transformation in Ostdeutschland hätten die Menschen andere Erfahrungen gesammelt als in der solide gewachsenen Bonner Republik. Dazu gehörten Umbruchserfahrungen, Arbeitslosigkeit und sich selbst wieder auf die Füße zu stellen. Hinzu kommen mehr Sensibilität und Kenntnis des mittelosteuropäischen Raums. All das fehle in der Bundesregierung derzeit. Schneider will nun mit „niedrigschwelligen Maßnahmen“ gegensteuern. So sollen zunächst die Daten und Statistiken

ÜBER DAS NETZWERK 3te GENERATION OST

Das Netzwerk 3te Generation Ost rückt seit 2010 die Kompetenzen und Stimmen der Dritten Generation Ost in den Fokus. Sie thematisieren Repräsentation sowie ein Engagement für und in Ostdeutschland. Mit ihren Formaten vernetzen die Akteure zu diesen Themen interdisziplinär und generationsübergreifend ostdeutsch geprägte Akteure. Der Erfahrungsaustausch und Wissenstransfer reflektiert u.a. den gesellschaftlichen Mehrwert der Transformationsfahrungen der Dritten Generation Ost und ermutigt zum Einbringen dieser Perspektiven.

Weitere Infos: <https://netzwerk.dritte-generation-ost.de>

systematischer und branchenübergreifender erfasst werden. Bundesbehörden sollen mit Selbstverpflichtungen arbeiten. Auswahlgremien sollen vielfältiger besetzt, Führungskräfte gezielt auf ihre Aufgabe vorbereitet und Netzwerke gefördert werden. Nach einer Zwischenbilanz zum Ende der Legislatur sollen weitere Schritte eingeleitet werden.

Mehr Sichtbarkeit durch Quoten?

Eine weitere Option, die auch bei den Kulturführungskräften diskutiert wird, ist eine Quotenregelung. Die Befragten sind sich darüber jedoch uneinig. „Es sollte eine Quote für weniger Egos, Hierarchieobsession und Statusdenken geben. Ob das dann ‚ostdeutsch‘ ist, überlasse ich Ihnen“, überlegt beispielsweise Josephine Hage. Doch sie ergänzt auch, dass die Frage nach Ostdeutschen im Kulturbetrieb eng mit anderen benachteiligten Gruppen im Kultursektor verwoben sei. Die Frage nach der Repräsentanz anderer benachteiligter Gruppen im Kulturbetrieb müsse man eng mit der Frage der ostdeutschen Repräsentanz zusammendenken und sich gegenseitig solidarisch unterstützen. „Die Quote ist vor allem ein Thema für die großen, staatlich finanzierten Kultureinrichtungen, wie die großen Bühnen, Klangkörper und Museen. Da bräuchte es dann aber auch gleichzeitig noch andere Quoten: mehr Frauen, mehr Jüngere, überhaupt mehr Diversität. Da ist Deutschland im Vergleich mit anderen Ländern insgesamt schlecht aufgestellt.“

„Es sollte eine Quote für weniger Egos, Hierarchieobsession und Statusdenken geben. Ob das dann ‚ostdeutsch‘ ist, überlasse ich Ihnen.“

Josephine Hage

Michael Jung sieht hingegen die nach 1990 Geborenen in der Pflicht: „Oft höre ich von Gesprächspartner*innen im beruflichen wie auch privaten Kontext, dass solche Identitätsfragen in meiner Generation der „Nachwendegeborenen“ doch eigentlich keine Rolle mehr spielen sollte. Natürlich sind mein Blick auf die DDR und mein biografisches Erfahrungswissen völlig anders geprägt als das der sogenannten Dritten Generation Ost. Es ist für mich aber unstrittig, dass der 1989/90 begonnene Transformationsprozess noch nicht abgeschlossen ist und ich Teil dessen bin. Und zwar auch als jemand, der sein Gegenüber immer wieder für die nur bedingt

materiell greifbaren Nachwirkungen der Wiedervereinigung sensibilisieren möchte, das heißt für die biografischen Brüche und subjektiv empfundenen Enttäuschungen, Kränkungen oder Frustrationen vieler Ostdeutscher nach 1989/90 im kollektiven Bewusstsein. Gleiches gilt, wenn es um ein differenziertes und realistisches Bild von ‚dem Osten‘ geht“. Besonders kritisch sehe er die nach wie vor anhaltende ‚Feuilletonisierung‘ Ostdeutschlands in einigen Medien, in Form vom „Abarbeiten an Gruselgeschichten, die gewisse Denkfiguren über ein doch sehr einförmiges, im Grunde genommen schon abgeschriebenes ‚Dunkeldeutschland‘ reproduzieren und verfestigen.“

„Ich hoffe nicht, dass eine ostdeutsche Herkunft etwas ändert, weder sozial, denn wir haben ein für alle offenes Bildungssystem, noch ostdeutsch-regional, denn wir leben in Europa und einem Land, wo wir zurecht die Grenzen 1989 niedergerissen haben.“

Stefan Körner

Stefan Körner, Jahrgang 1978 und gebürtig aus Potsdam und seit 2019 geschäftsführender Direktor der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, hat eine kritischere Sicht auf die Frage nach der ostdeutschen Identität im Kulturbetrieb und lehnt eine solche Debatte eher ab: „Ich hoffe nicht, dass eine ostdeutsche Herkunft irgendetwas ändert, weder sozial, denn wir haben ein für alle offenes Bildungssystem, noch ostdeutsch-regional, denn wir leben in Europa und einem Land, wo wir zurecht die Grenzen 1989 niedergerissen haben. Andersherum ist es unbenommen, dass sozialisierte Bildung und – in unserem Falle – kulturvolle Umgebung prägen und den Weg in den Kulturbetrieb erleichtern.“ Auch spricht er sich gegen eine Überbetonung des Themas bezüglich Quoten aus: „Ich verfechte das Leistungsprinzip und glaube an die Vielfalt, die sich ergibt, wenn es nur um die Leistung und Motivation ginge. Ich habe mich damit nie empirisch beschäftigen wollen und finde es für den Kulturbetrieb und alle anderen Arbeitsfelder auch grundlegend unerheblich. Es muss ums Wollen und Können gehen, nicht um Herkunft oder Identität.“

Andere sind jedoch offen für Quotierungen: „Wenn eine Quote der einzige Weg für mehr Anerkennung ist, befürworte ich das“, sagt Manon Bursian. Josephine Hage plädiert hingegen für stärkeren Austausch: „Meiner Erfah-

„... nach ist es vor allem wichtig, gut vernetzt zu sein. Gut durchdachte Mentoringprogramme, ein niedrigschwelliger Zugang zu Fachforen und -netzwerken erscheint mir ein guter Mix, um letztlich auch den Anteil Ostdeutscher zu erhöhen.“

Ostdeutsche Erfahrungen und Lebenswelten im Kulturbetrieb stärker thematisieren

Paolo Stolpmann wünscht sich, dass in Ostdeutschland selbst mehr Kulturinstitutionen von ostdeutsch-sozialisierten Menschen geführt werden: „Auch hier sind viele Institutionen noch westdeutsch besetzt, die Quote ist eher schlecht.“ Bei Personalentscheidungen achte er beispielsweise mehr darauf, aus welchen Kontexten Bewerber*innen kommen. Zudem setzt er sich dafür ein, dass ostdeutsche und DDR-Perspektiven stärker in den Berliner Museumsbetrieb einfließen und dass die Vermittlungsarbeit der Museen, die er verantwortet, die ostdeutschen Transformationserfahrungen auch stärker berücksichtigt und miteinbezieht. Viele seiner Mitarbeiter*innen der vierzehn Berliner Museen, die er betreut, sind frei tätig, wo er auch einen inkrementellen Unterschied zwischen Ost und West sieht: „Ich merke schon, dass Menschen mit ostdeutscher Sozialisation in der Kunst deutlich ungern frei arbeiten, auch weil das Sicherheitsbedürfnis aufgrund der materiellen Herkunft und Sozialisierung größer ist.“

„Ich merke, dass Menschen mit ostdeutscher Sozialisation in der Kunst deutlich ungern frei arbeiten, auch weil das Sicherheitsbedürfnis aufgrund der materiellen Herkunft und Sozialisierung größer ist.“

Paolo Stolpmann

Ingolf Kern ist optimistisch und kritisch zugleich gestimmt: „Die Debatte nimmt ja gerade wieder Fahrt auf und es sicher richtig, den Wert der ostdeutschen Kulturszene zu verteidigen. Wenn es in der FAZ Leute gibt, die noch nie vom Grünen Gewölbe gehört haben, läuft was falsch.“ Ähnlich wie er plädiert auch Josephine Hage für eine stärkere Thematisierung ostdeutscher Erfahrungen und Lebenswelten im Kulturbetrieb, um dem Thema gerecht zu werden – auch deswegen fokussiere sich die Kulturhauptstadt Chemnitz auch auf diese Schwerpunkte: „*C the unseen* ist der rote Faden der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025. Wir wollen die

ungesehenen Talente, Orte, Gesichter und Geschichten sichtbar machen. Eine unserer vier Programmlinien dreht sich um den ‚Eastern State of mind‘. Was dahinter steckt, erkläre ich oft mit Referenz auf die DDR-Zeit: ‚Wir haben zwar nichts, machen aber was draus.‘ Die Fähigkeit zur Improvisation, der bewusste Umgang mit Materialien, die Spitzfindigkeit und Resilienz sind dabei wichtige Aspekte.“

„Ich ermutige dazu, groß zu denken, Träume und Visionen zu haben.“

Gitte Zschoch

Gitte Zschoch hofft, dass die unterschiedlichen Herkünfte und Erfahrungen von Kulturschaffenden und Kulturführungskräften stärker berücksichtigt werden und appelliert insbesondere an die Nachwendegenerationen, dies zu reflektieren: „Ich ermutige dazu, groß zu denken, Träume und Visionen zu haben.“ Sie selbst habe nie so klare Ziele verfolgt, aber immer eine Vision davon gehabt, wie ein Mitgestalten der Welt aussehen sollte. Diese Vision habe sie dorthin getragen, wo sie jetzt sei. „Man sollte sich Unterstützung suchen, mit anderen Menschen über die eigenen Pläne reden. Auch mit Menschen, die bereits weiter in ihrem Berufsweg sind“, denn man sei nicht allein. Sie plädiert deshalb für mehr Mentoring. „Gerade die weibliche Sozialisierung spielt da auch mit rein. Wie traut man sich Sachen zu?“ Es gebe dabei noch mehr Herausforderungen. Auch dem solle sich der Kulturbetrieb bewusster machen. Denn: „Es ist an der Zeit.“



Kevin Hanschke, geboren 1995 in Jena, ist Kulturmanager und Publizist auf den Feldern Kunst, Kunstmarkt und Theater unter anderem für die Frankfurter Allgemeine Zeitung, Collectors Agenda oder Die Welt. Dort beschäftigt er sich vorrangig mit dem ostdeutschen und zentralosteuropäischen Kulturleben. Momentan ist er der Leiter für Diskurs im Team der Kunststiftung von Sachsen-Anhalt.

Projektionen auf den Osten

Ein Beitrag von Fabian Bechtle und Leon Kahane

Über Ostdeutschland sprechen, bedeutet oftmals, über die schmerzhaften Transformationserfahrungen der 90er Jahre zu sprechen – vom Ausverkauf der Wirtschaft, Entwertung von Biografien, Entsolidarisierung und Entkollektivisierung. Dafür gibt es gute Gründe. Allerdings werden immer wieder gerade anhand ökonomischer Faktoren antiwestliche Ressentiments, ein generelles Gefühl des Abgehängtseins und auch der Rassismus im Osten erklärt. Dass dies zu kurz greift, ist keine neue Erkenntnis. Vielmehr gilt es über Jahrzehnte gewachsene kulturelle Selbstwahrnehmungen in das Zentrum der Debatte zu stellen, die eben nicht allein mit „Wendeerfahrungen“ zu begründen sind. Geschichtslosigkeit (insbesondere ein Mangel an der Aufarbeitung des NS), Selbstviktimisierung und auch ein Überlegenheitsgefühl vieler Ostdeutscher, finden ihre Ursachen in einer kulturell gewachsenen Projektion auf den Osten, die sich von jeher als Gegenentwurf zum demokratischen Westen verstanden hat.¹

Ein Blick zurück

Der Literaturwissenschaftler Dirk Oschmann spricht vom „Osten als westdeutsche Erfindung“. Man sollte jedoch den Spieß umdrehen, um eine andere Perspektive auf das Thema sichtbar zu machen: Der Osten hat den Westen als Ursprung und Profiteur der eigenen Probleme ausgemacht. Diese Art von Externalisierung ist eine Kulturtechnik zur Wahrung der eigenen Identität, der man immer wieder aufs Neue begegnet.

Daher lohnt ein Blick zurück in die DDR, der nicht nur die Unangepasstheit und einem oppositionellen Drang vieler Ostdeutscher in den Mittelpunkt der Erzählung stellt: Denn die meisten der DDR-Bürger*innen hatten sich mit dem System arrangiert. Darunter auch viele Künstler*innen, von denen sich die meisten nach Abschluss ihrer Ausbildung auf staatliche Aufträge verlassen konnten. Otto Grotewohls Direktive „Literatur und Bildende Kunst sind der Politik untergeordnet“² ließ zudem im Wesentlichen nur

¹ Mehr dazu in unserem Text „Projektion auf den Osten“, der Teil einer Videolecture-Reihe am Museum Weserburg in Bremen war.

² Mehr dazu u. a.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Formalismusstreit>.

³ Besonders deutlich wurden entsprechende Slogans etwa in den Werbekampagnen zu den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten 1973 in Ost-Berlin, wie z. B.: „Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft“.

⁴ Ausländische Arbeitskräfte und Auszubildende wurden in der DDR ab den 1960er Jahren zeitlich befristet als sogenannte „Vertragsarbeiter“ angeworben.

⁵ Mehr dazu: <https://domid.org/news/vertragsarbeit-in-der-ddr/>.

einen staatlich organisierten Kunsthandel zu. Pragmatismus und Opportunismus bestimmten viel mehr die Lebenswirklichkeit der meisten Künstler*innen als offene Opposition und allzu starke Abweichungen von einer Ästhetik des Sozialistischen Realismus. Von dieser Angepasstheit profitierten Staat und Künstler*innen gleichermaßen – ein Arrangement, in dem es sich gut leben ließ.

Viele Menschen richteten sich also im Staatssozialismus ein. Andere stützten seine Repressionen aktiv. Das Argument dafür war naturgemäß nicht die Mangelwirtschaft, die Unfreiheit oder die Korruption. Vielmehr beförderte die Selbstwahrnehmung des Staates eine Projektion, die es auch für seine Bürger*innen erlaubte, sich ideologisch und moralisch auf der besseren Seite des Eisernen Vorhangs zu fühlen. Diese ideologische Überlegenheit entschädigte gewissermaßen für die Entbehrungen im real existierenden Sozialismus und sie hat sich vielerorts bis heute gehalten. Dabei wird im Sinne einer durchgängigen Erzählung fast vergessen, wie abgegriffen und entleert etwa der Ruf nach Solidarität³ in der DDR von vielen wahrgenommen wurde. Die ritualhaft vorgetragenen Slogans der SED verfielen sich im real existierenden Sozialismus kaum und ihnen wurde nicht selten mit Spott begegnet. Daraus ergibt sich ein Widerspruch. Denn gleichwohl gilt die westliche „Ellenbogengesellschaft“ bis heute als Gegenstück zur vermeintlich solidarischeren DDR und hat sich als Projektion manifestiert. Die Vorstellung, im solidarischeren Deutschland gelebt zu haben, scheint Teil eines bestimmten ostdeutschen Gefühls geblieben zu sein.

Im Sinne einer durchgängigen Erzählung wird fast vergessen, wie abgegriffen und entleert etwa der Ruf nach Solidarität in der DDR von vielen wahrgenommen wurde.

Die real existierende Völkerfreundschaft

Die ausgerufene Solidarität galt zudem nicht für alle gleichermaßen. Einige dieser Geschichten gelangen erst seit den letzten Jahren langsam an die Öffentlichkeit. So sahen sich etwa die ehemaligen sogenannten „Vertragsarbeiter*innen“⁴ mit einem System der rassistischen Politik, nicht minder mit Alltagsrassismus und mit rassistischer Gewalt konfrontiert. Zur Politik gehörte die Unterbringung der Vertragsarbeiter*innen in gesonderten Wohnheimen, Kontaktsperren und Lohnbetrug.⁵

⁶ Mehr dazu: <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/230862/transkript-zum-ethnopluralismus/>.

⁷ Patrice Poutrus untersucht die Entwicklung des Asylrechts in Deutschland von der Nachkriegszeit über die Grundgesetzänderung von 1993 bis in die Gegenwart: <https://www.aufbau-verlage.de/ch-links-verlag/umkampfes-asyl/978-3-96289-036-0>.

⁸ Mehr dazu: <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/todesopfer-rechter-ge-walt/>.

Nach außen proklamierte das SED-Regime „Völkerfreundschaft“. Nach innen ergeben sich nach heutiger Betrachtung frappierende Ähnlichkeiten zur ethnopluralistischen⁶ Idee – also jenes rassistischen Prinzips, mit dem heute die *Identitäre Bewegung* und andere Rechtsextreme sich als „Völkerfreunde“ stilisieren. Allerdings fiel das nur wenigen auf, denn die fast homogene Bevölkerung der DDR war von Rassismus nicht betroffen. Diskriminierung und Exotisierung von Ausländer*innen blieben so nachhaltig im System verankert.

Nach der Wiedervereinigung wurden „die Ausländer“ als Bedrohung im Kampf um alle möglichen Ressourcen ausgemacht. Die Politik reagierte damals mit viel Verständnis für diese Ängste und mit Verschärfungen der Asylgesetzgebung.⁷ Diese Erfahrung, dass Gewalt auf der Straße wenig Konsequenzen und noch dazu ein legitimes Mittel zur Durchsetzung völkischer Ideologie sein kann, gehörte auch zur Lernkurve mancher Ostdeutschen.

Die massive Mobilisierung von Rechtsextremen, gerade im Osten Deutschlands, bestimmte die Realität von Schwarzen, People of Color, Obdachlosen und linken Jugendlichen. In den von Neonazis ausgerufenen sogenannten „National befreiten Zonen“ waren diese Gruppen existentiell bedroht, sie wurden geschlagen und ermordet.⁸ Eine vielmals schweigende Mehrheit schützte und bagatellierte den menschenfeindlichen Ausnahmezustand über Jahre, indem weggeschaut wurde und ökonomische Erklärungen für die Gewalt auf den Straßen herhalten mussten. Der Westen als vermeintlich alleiniger Verursacher von Arbeitslosigkeit diente als abstrakter, die gesellschaftlichen Minderheiten als ein konkreter Feind. Die meisten



© Nicholas Potter

1992 griffen mehrere hundert Rechtsextreme über Tage hinweg das als „Sonnenblumenhaus“ bekannte Wohnheim Rostock-Lichtenhagen für ehemalige vietnamesische Vertragsarbeiter*innen an. Tausende Zuschauer*innen applaudierten diesen massiven Ausschreitungen.

⁹ Georgi Dimitroff war ein bulgarischer Politiker der Bulgarischen Kommunistischen Partei und Begründer der Dimitroff-These. Von 1935 bis 1943 war er Generalsekretär der Komintern in Moskau, von 1946 bis 1949 bulgarischer Ministerpräsident.

¹⁰ Verwandte Thesen fanden auch im Westen großen Anklang. Der Künstler Joseph Beuys, der gemeinhin als Demokratisierer der Kunst, ja einer ganzen Gesellschaft gefeiert wird, sah die Shoah als vorbestimmten Tiefpunkt des westlichen Materialismus und Moses als frühen Materialisten. Vor dem Hintergrund, dass die Nazis den Juden vorwarfen, sie hätten den Materialismus in die Welt gebracht, überdauert bei Beuys ein antisemitisches Argument, welches nicht nur Entlastung bringt, sondern die Juden selbst als Urheber ihrer Entrechtung, Deportation und Massenvernichtung ausmacht. (Mehr dazu in unserem Text „The Salvation Complex“)

¹¹ Mehr dazu: <https://www.deutschlandfunk.de/geschichte-aktuell-der-erfundene-verrat-100.html>.

Ostdeutschen betraf das schlicht nicht – auch dies gehörte zu einer ostdeutschen Gemütlichkeit, die die DDR-Gesellschaft als konfliktfreier und harmonischer imaginierte.

Staatlicher „Antizionismus“

Die Idee von der Konfliktbefreiung war darüber hinaus politische Doktrin und Gründungsmythos des DDR-Staats. Unter Beteiligung und Instrumentalisierung von Widerstandskämpfer*innen und Kommunist*innen wurde der Antifaschismus über Nacht zum Leitgedanken einer postnationalistischen Gesellschaft.

Der Dimitroffschen⁹ These vom „Faschismus als höchste Form des Finanzkapitalismus“ folgend, schlug das SED-Regime mehrere Fliegen mit einer Klappe. Da die DDR ihrem Selbstverständnis nach antikapitalistisch war, lag das Problem und damit auch die Pflicht zur Aufarbeitung des NS beim Klassenfeind im Westen. Eine ganze postnationalistische Gesellschaft wurde durch diesen ideologischen Kniff aus ihrer Verantwortung entlassen. Rückblickend betrachtet ergibt sich dadurch noch ein weiteres Problem: Die antikapitalistische Ideologie der Nationalsozialisten wurde schlichtweg verneint und für die eigenen Interessen umgedeutet.¹⁰

Die Dimitroff-These und ihre Spielarten sind ein Hinweis darauf, weshalb sich in den 1950er Jahren in der antifaschistischen und sozialistischen DDR von Staats wegen ein antisemitischer „Antizionismus“ etablierte. In der frühen DDR äußerte sich dieser durch massive Unterdrückung und wurde vor allem propagandistisch begleitet. Einer der letzten großen Schauprozesse der Stalin-Ära, der Slánsky Prozess¹¹, war durch seine offen antisemitische Ausrichtung der Startpunkt für eine Säuberungswelle im gesamten Ostblock. *Das Neue Deutschland* begleitete den Prozess durch seine Berichterstattung ausführlich.

Da die DDR ihrem Selbstverständnis nach antikapitalistisch war, lag das Problem und damit auch die Pflicht zur Aufarbeitung des NS beim Klassenfeind im Westen.

In der DDR steht der Prozess um Paul Merker und andere Funktionäre für den offenen Antisemitismus. Merker und seinen Mitangeklagten wurden

¹² Mehr dazu: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/322325/antizionismus-in-der-fruehen-ddr/#footnote-target-18>.

¹³ „Der Nationalsozialismus unterschied sich bekanntlich von allen anderen faschistischen Bewegungen dadurch, dass er den überall vorhandenen Antisemitismus mit der Konsequenz der absoluten Vernichtung betrieben hatte. Doch genau diesen Wesenskern verschwiegen die ostdeutsche Erinnerung, da der Holocaust nicht in das Klassenschema passte. In der Auflösungsphase der DDR kam plötzlich ein pragmatischer Zug in die Erinnerung an den Nationalsozialismus.“ (Quelle: <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39814/geschichte-der-erinnerungskultur-in-der-ddr-und-brd/#node-content-title-2>)

als „zionistische Agenten“ diffamiert, die die „Ausplünderung Deutschlands“ zugunsten „jüdischer Monopolkapitalisten“ bezweckt hätten. Der Staatssozialismus folgte einer Ideologie, die die Aufteilung der Welt in Gut und Böse proklamierte, strukturell antisemitische Muster bediente und gleichzeitig, etwa durch den Volksbegriff, eine deutschnationale Rhetorik benutzte: „Sich selbst pries die SED als ‚Vortrupp des deutschen Volkes‘ und rief in flammenden Manifesten, alle gesunden ‚Volkskräfte‘ zum ‚nationalen Befreiungskampf‘ zur ‚Befreiung der Nation aus den Klauen des Dollarimperialismus‘ auf: ‚Finanzkapital oder Nation - so steht die Frage‘.“¹²

Selbstredend wurden Restitution und Entschädigung jüdischen Eigentums für die Verbrechen der Shoah, etwa nach dem Beispiel des Luxemburger Abkommens, durch die DDR grundsätzlich abgelehnt. Eine Aufarbeitung der Shoah war demnach durch diverse ideologische Gründe verbaut, nicht zuletzt durch den eigenen Antisemitismus. Den Opfern des Faschismus wurde – abgesehen von kommunistischen Widerstandskämpfern – vor allem generell gedacht. Ein Gedenken, welches die Shoah und damit den Antisemitismus als ihre zentrale ideologisch-kulturelle Voraussetzung in den Mittelpunkt stellt, hätte wohl Fragen nach der postnationalsozialistischen Verfasstheit der DDR-Gesellschaft heraufbeschworen. Eine tiefgehende Beschäftigung mit der Shoah passte schlicht nicht in das Klassenschema.¹³

Selbstviktimisierung und Gegenkultur

Es ist durchaus auffällig, wie wenig diese Aufarbeitungslücke in den Debatten um den Osten im Osten selbst eine Rolle spielt. Auch die Aufarbeitung



© Fabian Bechtle

Das Buch zur Ausstellung „Das hat's bei uns nicht gegeben – Antisemitismus in der DDR“ der Amadeu Antonio Stiftung. Auf dem Einband zeigt ein Foto von Nicola Galliner die Kleine Auguststraße Nr. 10 im Jahre 1979. Auf der Brandmauer ist der Abdruck der Synagoge zu erkennen, die bis zur Pogromnacht 1938 dort stand. Erst am 05. März 2006 wurde mit einer Gedenktafel an das Leben der Vereine Mogen David und Ahawas Scholaum erinnert.

¹³ Die *Mitte-Studie* zeigt deutlich: Ostdeutschland hat ein Problem mit der repräsentativen Demokratie. Rassismus, Verschwörungsglaube, Antisemitismus, eine Sehnsucht nach der DDR und auch nach einer starker Führung sind im bundesdeutschen Vergleich überdurchschnittlich hoch.

¹⁴ Mehr dazu: <http://www.uokg.de/wp-content/uploads/2019/02/20190129-Einladung-etc.-final-1.pdf>.

¹⁵ weitere Texte und Erläuterungen dazu finden sich im Sammelband *„Der rechte Rand der DDR-Aufarbeitung“*.

¹⁶ Sung Tieu's „Objekt Gehrenseestraße“ war von März 2023 bis Mai 2023 im Neuen Berliner Kunstverein zu sehen: <https://www.nbk.org/de/ausstellungen/sung-tieu>.

¹⁷ Informationen zur Ausstellung sind u.a. hier zu finden: <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/vermitteln/ausstellungen/bruderland-abgebrannt>.

des Rassismus in der DDR und in der Nachwendezeit wird dort nur von wenigen zivilgesellschaftlichen Akteur*innen sowie von den Betroffenen selbst geführt und trifft immer noch auf viel Abwehr und Beschwichtigung.

Allerdings sind die Kontinuitäten von Rassismus und Antisemitismus in Ostdeutschland besonders zentral, wenn es um eine Herleitung der Ostdeutschen Verhältnisse geht.¹³ Die Vorstellung, nicht gehört zu werden und Teil eines marginalisierten Ostens unter westdeutscher Hegemonie zu sein, hat sich bei vielen Menschen manifestiert und ist der Ausdruck einer oftmals kollektivierten Geschichte der Selbstviktimisierung in mehreren Etappen: Erst war man Opfer Hitlers, danach Opfer der Stasi und nun Opfer des Westens. Diese übergreifende Opferstilisierung relativiert zuerst den Nationalsozialismus. Eine kollektive Aneignung spezifischer Opfererfahrungen relativiert auch diese. Rechte Akteure der DDR-Aufarbeitung, darunter Vertreter des Dresdner Hanna Arendt Instituts, der Gedenkstätte Hohenschönhausen oder der Union der Opferverbände Kommunistischer Gewaltherrschaft, verliehen dieser Relativierung einen Schub. Beispielsweise analogisierte Hubertus Knabe, Leiter der Gedenkstätte Hohenschönhausen, den NS- mit dem DDR-Staat „als zwei ‚sozialistische‘ Seiten einer totalitären Medaille“^{14, 15}

Aber diese häufige Selbstviktimisierung der Ostdeutschen hat noch mindestens zwei andere Seiten. Einerseits wird so Raum für eine Externalisierung der eigenen Konflikte bereitet. Andererseits halten diese oftmals generalisierten Opfererzählungen die Voraussetzung für eine spezifische Projektion auf den Osten bereit. Selbstviktimisierung und Ostdeutschsein können so aneinander gebunden werden.

EINBLICKE IN DEN RASSISMUS UND DIE STRUKTURELLE GEWALT IN DEN 90ER JAHREN IN OSTDEUTSCHLAND

Angelika Nguyens dokumentarischer Kurzfilm *„Bruderland ist abgebrannt“* von 1991 ist eines der seltenen Dokumente, die einen Einblick in den Rassismus und die strukturelle Gewalt der 90er Jahre geben. Künstlerinnen einer jüngeren Generation wie Sung Tieu¹⁶ beschäftigen sich auch aus einem biografischen Interesse heraus mit dieser Geschichte. Seit 2009 wurde die vom Reistrommel e.V. entwickelte Ausstellung¹⁷ (ebenfalls mit dem Titel *„Bruderland ist abgebrannt“*) an vielen Orten in ganz Deutschland gezeigt. Im Mittelpunkt stehen hier die Erinnerungen von ehemaligen „Vertragsarbeiter*innen“. Die Plattform dezentralbild.net versammelt Fotos und Berichte vom Alltagsleben ehemaliger „Vertragsarbeiter*innen“.

¹⁸ Mehr dazu: <https://www.zeit.de/2017/40/DDR-Mauerfall-Kinderbetreuung-West-Ost-Deutschland>.

Die Projektion auf den Osten – als Gegenbild zu einer komplexen, modernen Welt – hat in Deutschland eine lange Tradition. So wurden die meisten antimodernen politischen Bestrebungen und Ideologien in Deutschland über eine emotionale Nähe zum Osten propagiert. Der Osten ist dabei nicht rein geografisch zu verstehen. Vielmehr steht er für die Haltung einer kulturellen „Volksgemeinschaft“, die typische antimoderne Elemente wie Authentizität, Natürlichkeit und Ursprünglichkeit aufruft. Die Projektion auf den Osten beflügelte und beflügelte identitäre, völkische, rechts- und linksrevolutionäre Fantasien und bringt antiwestliche Schwärmer*innen und Ideolog*innen zusammen. Heute gilt der Osten Deutschlands zunehmend als Gegenbild zur alten Bundesrepublik. Er ist zu einer Chiffre geworden, die eine Gegenkultur zum Ausdruck bringt, in der der Osten einigen als deutsches Deutschland gilt und manch anderen als das solidarischere.

Stimmen des Ostens

In den öffentlichen Debatten haben sich Stimmen etabliert, die ganz spezielle Diskurse für die Auseinandersetzung um Ostdeutschland instrumentalisieren. In einem Beitrag für *Die Zeit* stellte Thomas Oberender – damals Intendant der Berliner Festspiele – die Frage, warum die AfD in Ostdeutschland so viel Zuspruch erfährt. Seine Antwort: Den Ostdeutschen wurden ihre Identität und ihre Lebensgeschichte durch einen „innerdeutschen Kolonialismus“¹⁸ geraubt. Im Kunst- und Kulturfeld ist des Öfteren die Rede von einem durch den Westen usurpierten Osten. Daher wird auch hier ein postkolonialer Diskurs über die Nachwendezeit gefordert. Hierbei handelt es sich um einen weiteren problematischen Aspekt der Generalisierung und damit auch der Einebnung von Geschichte. Die Aufarbeitung der deutschen Kolonialvergangenheit hat gerade erst begonnen und wurde selbstredend nicht für eine ostdeutsche Identitätsfindung erkämpft. Gleichwohl soll von der Aufmerksamkeit um den dringend notwendigen Diskurs über die tatsächliche Kolonialgeschichte Deutschlands auch ein ostdeutsches Opfer-narrativ profitieren.

Es wird oft ein postkolonialer Diskurs über die Nachwendezeit gefordert. Hierbei handelt es sich um einen weiteren problematischen Aspekt der Generalisierung und damit auch der Einebnung von Geschichte.

¹⁹ Mehr dazu: <https://www.deutschlandfunk.de/autorin-jana-hensel-westdeutschland-ist-immer-noch-die-100.html>.
²⁰ Mehr dazu: <https://taz.de/!5570221/>.

Dass notwendige gesellschaftliche Debatten von einer ostdeutschen Perspektive gekapert werden, konnte man auch an der Diskussion um das sogenannte Ost-Erwachen beobachten. Dieser Begriff wurde von der Soziologin Naika Foroutan im Jahr 2018 ins Spiel gebracht. Foroutan formulierte damals ihre These von der Vergleichbarkeit der Abwertungserfahrungen ostdeutscher und muslimischer Personen. Diese These passte hervorragend zur ostdeutschen Selbstviktimisierung. Aus Foroutans Idee, einer Allianz von marginalisierten Gruppen, wurde in der Folge eine nahezu reine Debatte um das Befinden der Ostdeutschen.

Dass notwendige gesellschaftliche Debatten von einer ostdeutschen Perspektive gekapert werden, konnte man auch an der Diskussion um das sogenannte Ost-Erwachen beobachten.

Während im Westen der Rassismus in den Hinterzimmern stattfindet, artikuliere er sich im Osten auf der Straße und wäre auch immer gegen das System gerichtet, gab erst kürzlich die Autorin Jana Hensel dem Deutschlandfunk preis.¹⁹ Damit bemühte sie auch hier die Figur eines zwar impulsiveren, aber auch authentischeren Ostens, der sein Anliegen wenigstens direkt adressiere, während der Westen im Verborgenen und somit eigentlich unehrlich agiere.

An anderer Stelle, einer 2019 stattgefundenen Veranstaltung mit dem Titel „Im Osten geht die Sonne auf“, strickte Hensel einen kausalen Zusammenhang zwischen den „Wende“-Erfahrungen der Ostdeutschen und den rassistischen Pogromen der 90er Jahre. „Die Zeit-Journalistin sprach davon, dass sich in Ostdeutschland seit den 1990ern der Fremdenhass ‚eingenistet‘ habe, gerade so, als ob es sich um ein dort bis dahin völlig unbekanntes Phänomen gehandelt habe.“²⁰ Damit ist die Debatte um Ostdeutschland seit langem an einem Punkt angelangt, der sich auch im Kunstfeld etabliert hat. Der Westen wird zum Verursacher der eigenen Probleme erklärt.

Kulturelle Kontinuitäten in den Blick nehmen

Nicht allein im Osten, überhaupt reüssiert im Kunstfeld ein dichotomes Weltbild, welches die Welt in Gut und Böse einteilt. Die Begleitmusik handelt so gut wie immer von Solidarität, Widerstand, von Volk und Identität. Wenn man so möchte, ist auch dies das vermeintlich Progressive am Ost-

deutschsein. Dieses Selbstverständnis wird auch durch einige ostdeutsche Kulturakteur*innen getragen. Die Selbstbeschreibung Uwe Tellkamps als „indigener Dresdner“ ist dazu das Passstück von rechts. Ostdeutschsein ist in einigen Kreisen zu einer identitären Chiffre und zu einer antiwestlichen Gegenkultur geworden.

Nicht zuletzt deshalb liegt es auch bei den Kunst- und Kulturinstitutionen im Osten, diese und andere Erzählungen kritisch zu hinterfragen. Vermehrt Persönlichkeiten in ihre Programme zu integrieren, die ausgeprägte Sensoren für die kulturelle Funktion von Entlastungserzählungen, Feindbildkonstruktionen und Gruppenzugehörigkeit der Mehrheitsgesellschaft haben, kann dabei ein Weg sein. Einige Selbstgewissheiten des Kulturfelds kämen dadurch ins Wanken und würden im besten Fall auch in Selbstkritik münden. Beispielhaft wären gut gemeinte und vermeintlich progressive Neubesetzungen von Stichwörtern wie „Heimat“ oder „Ostdeutschsein“ unter diesen Bedingungen schwer denkbar. Vielmehr würde über die Anschlussfähigkeit dieser Begriffe für identitäre Kulturpolitiken gesprochen.

Ebenso muss diese Erkenntnis viel stärker in die kulturelle Debatte um den Osten und damit in die Programme der Kulturinstitutionen einfließen. Zu anschlussfähig ist etwa die Erzählung von einem authentischen und idealistischen Osten als Gegenstück zum materialistischen Westen. Eine Identifikationsfigur die links wie rechts wirkt. Eine weitere wäre die Stilisierung der Ostdeutschen zu einer Minderheit, die sich in eine Reihe



Flaggen am Campus Design der BURG in Halle (Saale): An den Standorten der Kunsthochschule sind nun Banner und Flaggen mit der Aufschrift die Aufschrift „Wir (alle) sind das Volk“ des international bekannten Konzeptkünstlers Hans Haacke zu sehen.

© Hochschulpressestelle

mit kolonialisierten Völkern und Menschen mit Migrationsgeschichte stellt. Räume für Erzählungen über die Ungerechtigkeiten sowie realen und gefühlten Verletzungen in den herausfordernden Nachwendejahren wären dadurch nicht abgeschafft. Und darüber hinaus müssten die bis heute wirkenden Kontinuitäten von Antisemitismus, Rassismus und Autoritarismus viel stärker in den Blick genommen werden. Das kann dann gelingen, wenn es bei den Debatten um den Osten mehr um Kultur und nicht, wie es die AfD vormacht, um Identität geht.

Die bis heute wirkenden Kontinuitäten von Antisemitismus, Rassismus und Autoritarismus müssen viel stärker in den Blick genommen werden.

Wandelbarkeit aber auch die Fähigkeit zur Selbstkritik und Aufarbeitung, das Entwickeln von Alternativen und eine Wehrhaftigkeit gegen eben jene, die genau diese Errungenschaften abschaffen wollen, erfordern viel Aufwand und manchmal unangenehme Entscheidungen. Kunst- und Kulturinstitutionen sind nicht nur Plattform für diese Prozesse. Ihre Haltung und ihr eigenes Handeln sind maßgeblich für das Gelingen einer demokratischen Kultur.



Leon Kahane und **Fabian Bechtle** (v.l.n.r.) sind bildende Künstler und leiten das *Forum demokratische Kultur zeitgenössische Kunst* (Forum DCCA). Das Forum ist ein Ort für künstlerische Kulturkritik. Es produziert in Kooperation mit Kulturinstitutionen künstlerische Beiträge und Begleitprogramme, die sich mit aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten sowie kulturellen Kontinuitäten von Antisemitismus und Rassismus auseinandersetzen.

Die DDR-Zeit spielt für einige der in Ostdeutschland verorteten Kultur- und Forschungseinrichtungen, aber auch für die gesamtdeutsche Kulturlandschaft selbst noch immer eine Rolle. Warum das so ist und welche Chancen das Erforschen dieser Vergangenheit bietet, darüber sprachen wir mit Dr. Stefanie Freyer. Als Referentin für den Bereich Forschung in der Klassik Stiftung Weimar hat sie im Frühjahr 2023 die interdisziplinäre Tagung „Interessen, Konflikte, Freiräume. Kultur- und Forschungsinstitutionen zur DDR-Zeit“ in Zusammenarbeit mit PD Dr. Frank Wolff (Osnabrück) und Dr. Paul Kahl (Weimar) organisiert.

Vergangenheit erforschen, um das Heute zu verstehen

Das Gespräch führte Julia Jakob

Liebe Frau Freyer, Anfang Juni 2023 veranstaltete die Klassik Stiftung Weimar eine Tagung zum Thema „Interessen, Konflikte, Freiräume. Kultur- und Forschungsinstitutionen zur DDR-Zeit“. Was hat die Stiftung dazu motiviert, sich damit auseinanderzusetzen? Und inwieweit ist das Thema für die Klassik Stiftung selbst relevant?

Die Stiftung möchte gern ihre Vorgängereinrichtung erforschen, dabei aber keine Nabelschau betreiben. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen deutschen Literatur in Weimar, kurz: NFG, waren zentral für die Memorialkultur der DDR und doch weiß man heute noch recht wenig über ihre Arbeit und Wirken. Die Stiftung hat also ein Interesse, unerforschte Leerstellen der NFG-Geschichte zu füllen, auch um sich selbst zu reflektieren. Dazu sind Vergleiche meines Erachtens sehr wichtig. Es muss auch auf andere Institutionen im Osten geschaut werden, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu identifizieren. Nur so erklärt sich die ganz spezifische Situation von Kultur- und Forschungsarbeit in der DDR und möglicherweise auch in der Zeit nach 1989/90. Die Institutionen standen nicht für sich allein,

sondern waren fest in das zentralistische System der DDR eingebunden, sodass man sich fragt, wie das Zusammenspiel von Politik, Institution und Individuen funktionierte.

Wir haben uns deswegen für den Dreiklang „Interessen, Konflikte, Freiräume“ im Tagungstitel entschieden. Ein Nietzsche-Beispiel macht das deutlich: Die NFG verwahrte in der DDR-Zeit den Nachlass von Friedrich Nietzsche, der aber kaum erforscht wurde bzw. werden sollte, da die Inhalte nicht mit den Interessen des Sozialismus vereinbar waren. Der Leiter der NFG befürwortete aber, dass einzelne Interessierte aus dem Ausland nach Weimar kamen und mit diesem Nachlass arbeiteten. Das wirft Fragen auf: Freiräume – wer genoss sie und mit welchem Grad an Freiheit? Konflikte – von wem, mit wem und worum? Und: Welche Akteure verfolgten wie welche Interessen?

Es gibt noch keine klare Vorstellung von der Institutionslandschaft der DDR. Das große Bild fehlt.

Man weiß über einige DDR-Institutionen zwar schon gut Bescheid, so z. B. über das *Leipziger Literaturinstitut ‚Johannes R. Becher‘*. Die Tagung hat aber auch deutlich gezeigt, dass es noch keine klare Vorstellung von der Institutionslandschaft der DDR gibt. Das große Bild fehlt. Besonders spannend für mich persönlich waren deshalb die vielen Querverbindungen zwischen den Institutionen, aber natürlich auch die Erkenntnis, dass nicht jeder Konflikt ein „Konflikt zur Systemoptimierung“ war.

Was kann man darunter verstehen?

Oft verbindet man mit „System“ und „Konflikt“ in der DDR-Geschichte Widerstand, der auf den Umsturz des Systems oder tiefgreifende Änderungen zielte. Das war jedoch nicht immer der Fall. Peer Pasternack hat in seinem Vortrag gezeigt, dass man Konflikte deutlich differenzieren muss, z. B. nach Interessen, Zielen und Reichweiten. Auseinandersetzungen zwischen zwei Personen auf Arbeitsebene waren sicherlich auch in gewisser Weise durch das System bedingt, betrafen aber eben in erster Linie die Arbeit in der Institution und stellten nicht zwangsläufig das System in Frage. Auch Freiräume und Spielräume muss man stark differenzieren. In der Diskussion wurde deutlich, dass wir noch mehr über Disziplinierung sprechen müssen, um die Entwicklung von Möglichkeiten innerhalb institutioneller Hierarchien genauer zu verstehen.

Wie viele der aktuellen Einrichtungen in der gesamtdeutschen Kulturlandschaft haben eine DDR-Vergangenheit?

Das lässt sich nicht ganz so einfach beantworten, da es zahlreiche Transformationen gab. Das heutige Spektrum der gesamtdeutschen Kulturlandschaft ist sehr vielfältig. Es reicht von öffentlich-rechtlichen Stiftungen wie der *Klassik Stiftung* bis hin zu Vereinen, die sich kulturellen Zwecken widmen. In der DDR sah es anders aus: Es gab keine Vereinsstruktur wie heute, sondern Massenorganisationen wie den *Kulturbund* oder die *Freie Deutsche Jugend*, in denen die kulturellen Aktivitäten gebündelt waren. Sie wurden von der SED und der Staatssicherheit in einem bestimmten Maße kontrolliert. Es war im Osten also eine ganz andere Situation als in Westdeutschland.

Die Kultur- und Forschungslandschaft im Osten erlebte einen grundsätzlichen Wandel. Dadurch gibt es nicht immer eine unmittelbare Vorgängereinrichtung – oder besser gesagt: eine Nachfolgeeinrichtung.

Entsprechend markant – und für unsere Forschung höchst relevant – gestaltete sich die Zeit unmittelbar vor und nach der deutschen Wiedervereinigung. Die Kultur- und Forschungslandschaft im Osten erlebte einen grundsätzlichen Wandel. Dadurch gibt es nicht immer eine unmittelbare Vorgängereinrichtung – oder besser gesagt: eine Nachfolgeeinrichtung. Manche wurde aufgelöst und kurz darauf neu gegründet, wie das *Leipziger Literaturinstitut* oder der Ostberliner Künstlerclub *DIE MÖWE*; andere wurden in den Jahren um 1989 aufgelöst und blieben es auch, so wie die Bezirksliteraturzentren oder das *Haus für sorbische Volkskunst*.

Und dann gibt es natürlich auch Institutionen, die die Wende überstanden haben, so z. B. die *Klassik Stiftung Weimar*, das *Deutsche Hygienemuseum Dresden* oder Teile der heutigen *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* bzw. der *Staatlichen Museen Berlin*. Auch die meisten Hochschulen und Universitäten im Osten gehören dazu. Sie blieben bestehen, haben sich aber geändert – und das in sehr unterschiedlichem Maße! Um das zu erkennen, muss man die DDR-Vergangenheit erforschen.

Womit hingen Wandlungsprozesse innerhalb der DDR zusammen? Ist es vergleichbar mit heute, dass beispielsweise ein Wechsel in der Führung auch die Ausrichtung der Institution beeinflusst?

Welche Umstände und Akteur*innen Wandlungsprozesse während der DDR-Zeit vorantrieben oder beeinflussten, ist eine der Kernfragen, die es zu erforschen gilt. Das Interessante ist, dass die meisten Menschen sofort an Führungspersonen denken, was wohl nicht ganz unberechtigt ist, aber sicherlich zu kurz greift. Wir wollen alle Ebenen von Auszubildenden, über Mittelbau bis zu Leitungskollektiven anschauen. Dabei muss das Zusammenspiel von Individuen, Institution und politischem Willen im Blick bleiben. Ebenso strukturelle Eigenheiten. Auch in der DDR waren die Spitzenpositionen in Forschung und Kultur von Männern dominiert. Karen Hagemann hat das eindrücklich für die Geschichtswissenschaft an den Universitäten gezeigt. Weimar war keine Ausnahme. Die NFG wurden ausschließlich von Männern geleitet, obwohl in den Jahren vor der Gründung kurze Zeit auch zwei Frauen an der Spitze standen. Wir haben zur Tagung ein großes Ölgemälde aus dem Depot geholt, das eindrucksvoll das rein männliche Leitungskollektiv der NFG um Helmut Holtzhauer zeigt. Diese männliche Dominanz wurde im Übrigen erst überwunden, als die heutige Präsidentin Ulrike Lorenz vor vier Jahren die Stiftungsleitung übernahm.

Wir wollen alle Ebenen von Auszubildenden, über Mittelbau bis zu Leitungskollektiven anschauen. Dabei muss das Zusammenspiel von Individuen, Institution und politischem Willen im Blick bleiben.

Wenngleich es Kultur- und Forschungsinstitutionen mit DDR-Vergangenheit gibt, bedeutet das jedoch nicht, dass sie diese auch aufarbeiten müssen bzw. wollen. Wie ist es darum derzeit generell bestellt? Wie gehen die Institutionen bisher mit ihrer DDR-Vergangenheit um?

Das ist ein wichtiger Punkt. Kulturinstitutionen öffnen einerseits ihre Türen für Debatten über brennende Fragen und den gesellschaftlichen Austausch. Andererseits besitzen sie viele geschlossene Türen, hinter denen unsichtbar für die Öffentlichkeit die Weichenstellungen geschehen. Diese Diskrepanz ist typisch für Kultur und Forschung. Wir haben uns deshalb ähnlich wie Sie gefragt, wer schon einen forschenden Blick auf das eigene Innenleben in der DDR geworfen hat und was zum Vorschein kommt, wenn wir diese Türen öffnen. Das kann man am besten im Gespräch. Daher haben wir Spitzenmanagerinnen von Kultur und Forschungsförderung zu einer Podiumsrunde eingeladen. Und das war erhellend!

Es wurden spannende Aspekte deutlich, z. B. dass das *Deutsche Hygiene-museum Dresden (DHDM)* in der DDR vor allem ein Betrieb für Lehrmittel für Gesundheits- und Hygieneaufklärung war, kein klassisches Museum. Im Vergleich mit Weimar wurden sodann erhebliche Unterschiede in der Transformationszeit festgestellt: Beim *DHMD* wurde ein Großteil der Mitarbeiter*innen entlassen, während in der *NFG* fast alle, bis auf wenige Ausnahmen, übernommen wurden. Das bedeutet, dass es in Weimar eine starke personelle Kontinuität von der *NFG* zur Klassik Stiftung gab und gibt. Andere Einrichtungen erlebten dagegen einschneidende, auch inhaltliche Brüche. Das muss erforscht und vor allem öffentlich bewusst gemacht werden. Es ist wichtig, um die Herkunft der heutigen strukturellen, aber auch emotionalen Verhältnisse und Erwartungen zu verstehen.

Wir stellen Ausschnitte der Podiumsdiskussion zusammen. Sie werden bald auf [unserer Webseite](#) unter dem Titel „Unsichtbares Innenleben, unsichtbare Geschichte?“ abrufbar sein.

Die Einrichtungen tragen eine gewisse Verantwortung, sich mit deren Erfahrungen auseinanderzusetzen – daraus ergibt sich jedoch weniger eine Verpflichtung als vielmehr eine Chance. Man sollte sie nutzen!

Warum sollten sich Einrichtungen, wenn sie es bisher noch nicht tun, mehr mit ihrer DDR-Vergangenheit beschäftigen? Und wen sehen Sie insbesondere bei dieser Aufarbeitung in der Verantwortung?

Die Einrichtungen selbst spielen eine entscheidende Rolle. Sie verfügen oft über die Archive mit entsprechenden Materialien und Quellen. Je nach Alter des Personals haben sie möglicherweise auch Zeitzeug*innen in ihren Reihen. Somit tragen sie eine gewisse Verantwortung, sich mit deren Erfahrungen auseinanderzusetzen – daraus ergibt sich jedoch weniger eine Verpflichtung als vielmehr eine Chance. Man sollte sie nutzen! Denn so ließe sich zum Beispiel verstehen, aus welchen Strukturen das heutige Arbeiten entstanden ist: Warum sind Abläufe, Weisungswege oder interne Prozesse so, wie sie sind? Sind sie neu oder tradiert, waren sie an sozialistischen Zielen orientiert, oder entstanden sie möglicherweise in Abkehr davon – und wie ist das zu bewerten?

Mit Blick auf die vergänglichen mündlichen Zeugnisse gibt es einen gewissen Zeitdruck. Die Frage der Finanzierung spielt allerdings eine erhebliche Rolle. Können Kultur- und Forschungseinrichtungen die Forschung selbst leisten – und zwar auch dann, wenn das Erforschen der eigenen DDR-Vergangenheit nicht zu ihren Kernaufgaben gehört? Hier sehe ich passende Drittmittelgeber in der Pflicht. Drittmittel bieten den Vorteil, sich von internen Abhängigkeiten zu befreien, die es in Institutionen immer gibt. Unabhängig davon besteht das Kernproblem jedoch darin, Zeit, Personal und Ressourcen bereitzustellen sowie die nötige Aufmerksamkeit für all dies zu generieren. Das Problem lässt sich einfach herunterbrechen: Forschung benötigt Zeit, Forschung benötigt Geld. Ohne Geld gibt es keine Zeit zum Forschen, und ohne Forschung gibt es kein Verstehen.

Das Verständnis der institutionellen Geschichte kann dazu beitragen, den Wert des Kulturerbes deutlicher zu erkennen.

Was würden Sie sich damit verbunden insbesondere von Kulturmanager*innen wünschen?

Ich würde mir wünschen, dass diesen Themen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, da sie für die Zukunft von Bedeutung sind. Das Verständnis der institutionellen Geschichte kann dazu beitragen, den Wert des Kulturerbes deutlicher zu erkennen. Kultur und Forschung mussten in der DDR einen phänomenalen verfassungsgemäßen Spagat hinbekommen zwischen der Pflege „aller humanistischen Werte des nationalen Kulturerbes“ und dem Aufbau einer „sozialistischen Nationalkultur“. Das hat fraglos gesellschaftliche Spuren hinterlassen. Es ist also wichtig, in diese Forschung zu investieren. Wir benötigen dazu Kulturmanager*innen, die diese Themen ernst nehmen, die damit verbundene Relevanz erkennen und natürlich entsprechende Projekte anstoßen und vorantreiben.



Foto: Grit Hiersemann Photo

Dr. Stefanie Freyer ist seit 2022 im Stabsreferat Forschung in der Klassik Stiftung Weimar tätig. Als Frühneuzeithistorikerin forschte und lehrte sie zuvor am Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit der Universität Osnabrück (2014–2022) und an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (2006–2014) sowie als Stipendiatin in London und Wien.

Staatlich verordnete Kulturelle Teilhabe in der DDR

Strukturen, Leitideen, Wirkungen und Impulse für die
Gegenwart

Ein Beitrag von Birgit Mandel

Als Professorin der Hildesheimer Kulturwissenschaften hat mich überrascht, dass Seminare zur Kulturgeschichte und Kulturpolitik der DDR aktuell die höchsten Teilnehmenden-Zahlen aufweisen, obwohl die aktuelle Studierenden-Generation die DDR selbst gar nicht mehr erlebt hat. Die Erzählungen von Verwandten und das Gefühl, dass es in Deutschland einen Staat gab, von dem die Jüngeren wenig wissen, selbst wenn sie aus Ostdeutschland kommen, und der Menschen zugleich bis heute geprägt hat, fordern offensichtlich dazu heraus, sich über die Erzählung vom Untergang einer sozialistischen Diktatur hinaus differenzierter mit der DDR zu befassen.

Der Kulturhistoriker Dietrich unterscheidet in seiner Kulturgeschichte der DDR drei Erinnerungsmuster an die DDR-Zeit: „das Diktaturgedächtnis, das vor allem auf den Unterdrückungscharakter der SED-Herrschaft insistiert, das Arrangement-Gedächtnis, das vom richtigen Leben im falschen weiß [...] und von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen erzählt und das Fortschrittsgedächtnis, das an der Idee einer legitimen Alternative zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung festhält.“¹

Die gesamtdeutsche Erinnerung an die DDR ist stark von der SED-Diktatur und dem Scheitern des Staates geprägt und mehr noch, gibt es bei vielen Menschen in Ostdeutschland den Eindruck, dass diese durch den Westen dominiert ist.² Das führte, so die kultursoziologische Beobachtung, bei vielen im Osten zu Unbehagen bzw. mehr noch zur Herausbildung einer „trotzigen kollektiven Wir-Identität, auch als Ostalgie bezeichnet“, die sich erst nach der Wende entwickelt habe: „Erst über die „phasenhafte

¹ Dietrich 2018: Vorwort XIII: Kulturgeschichte der DDR.

² vgl. Oschmann 2023.

³ Langwagen 2016:70, mit Bezug auf Mühlberg sowie die Diskurse der Sabrow Kommission.

⁴ Mandel/Wolf 2020.

Bewusstwerdung mentaler Verschiedenheiten, die Delegitimierung, die Verlusterfahrung und die daraus erwachsene widerständige Erinnerung bildete sich eine verbindende Identität der Ostdeutschen heraus.“³

Zentrale Erkenntnisse zu Strukturen und Programmen für Kulturelle Teilhabe in der DDR

In einer Studie zur Kulturpolitik für kulturelle Teilhabe in der DDR, die unter aktiver Mitwirkung von Studierenden entstanden ist, ging es Birgit Wolf und mir darum, die persönlichen Einschätzungen dazu aus der heutigen Perspektive ganz verschiedener Akteurs- und Bevölkerungsgruppen in der ehemaligen DDR differenziert zu zeigen.⁴ Dass sich Kulturpolitik und das kulturelle Leben in der DDR nicht auf parteiliche Propaganda, Zensur und Unterdrückung reduzieren lässt, war eine naheliegende Annahme. Fragen dazu waren:

- > Inwiefern gelang es Kulturpolitik und Kulturvermittlung in der DDR chancengerechte Zugänge zu einem breiten Spektrum von Kunst und Kultur zu ermöglichen?
- > Welche Spielräume gab es zwischen staatlicher Bevormundung und ideologischer Erziehung und dem Bedürfnis nach individueller Entfaltung in Kunst und Kultur?
- > Und was lässt sich aus den Erfahrungen der DDR-Kulturprogramme für heutige Fragen kultureller Teilhabe lernen?

Um darauf Antworten zu finden, haben wir Originaldokumente zur Kulturpolitik und Kulturvermittlung sowie Evaluationen und empirische Studien zur Kulturnutzung verschiedener Bevölkerungsgruppen ausgewertet. Solche Studien wurden in der DDR, anders als in der BRD, schon seit den 1950er Jahren durchgeführt. Ihre Erkenntnisse beeinflussten die Gestaltung des kulturellen Angebots, das in der Folge deutlich stärker an popkulturellen Bedürfnissen ausgerichtet wurde.

Zudem haben wir 32 Expert*innen aus Kulturpolitik, Kulturvermittlung, Kunst und Kulturwissenschaft in der DDR sowie 60 Zeitzeug*innen verschiedener sozialer Gruppen qualitativ befragt, darunter Arbeiter*innen, Angestellte, Intelligenz (Akademiker*innen) und Schüler*innen.

Ziele und Stellenwert von Kunst und Kultur in der DDR

Der politische Stellenwert von Kunst und Kultur war sehr hoch, und entsprechend viel wurde in die kulturelle Infrastruktur investiert. Kulturelle Teilhabe wurde als wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung einer „sozialistischen Persönlichkeit“ begriffen, wie Wolfgang Thierse erklärt: „Die Teilnahme am Kulturleben war Teil der verordneten politischen und sozialen Praxis.“

Beim Aufbau neuer Strukturen für Kultur und Bildung ab 1945 durch die sowjetische Militäradministration hatten auch die Klassische Kunst und Kultur einen hohen Stellenwert. Unter dem Motto „Erstürmt die Höhen der Kultur“ sollten sie allen Bevölkerungsgruppen zugänglich gemacht werden. Gleichzeitig wurde schon ab 1950 das „Arbeitsprogramm des FDGB zur Entfaltung der Kulturellen Massenarbeit“ als Bezeichnung für das Amateurkunstschaffen entwickelt. Es gab also sowohl das Hochkulturmotiv wie das Breitenkulturmotiv, wie Gerd Dietrich erklärt: „Hochkulturmotiv bedeutete Hochkultur für jedermann. Das Breitenkulturmotiv ist (...) die andere Seite, die Arbeiter, Werktätigen, Bauern für die Kultur nicht nur zu interessieren, sondern auch zum selbsttätigen kulturellen Schaffen anzuregen.“ Ziel war – so Gerd Dietrich – „ein breites Kulturverständnis, eine breite Kulturpropaganda, eine breite Kulturvermittlung, um so zur Bildung der Leute beizutragen und die Produktivität zu steigern.“

„Die Teilnahme am Kulturleben war Teil der verordneten politischen und sozialen Praxis.“

Wolfgang Thierse

Dazu wurde auch die Kulturvermittlung ab 1968 als staatliche Aufgabe in der Verfassung (Artikel 18) verankert:

„Die Förderung der Künste, der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten aller Werktätigen und die Verbreitung künstlerischer Werke und Leistungen sind Obliegenheiten des Staates und aller gesellschaftlichen Kräfte. Das künstlerische Schaffen beruht auf einer engen Verbindung der Kulturschaffenden mit dem Leben des Volkes.“

⁵ Hanke 1979: 85.

Besonderheiten der Strukturen für kulturelle Teilhabe in der DDR

Kulturvermittlung wurde so in alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens integriert, um möglichst viele mit einem flächendeckenden Netz von Kulturangeboten zu erreichen. Auffällig ist vor allem die Bedeutung der staatlich veranlassten „Betrieblichen Kulturarbeit“: Mit dieser gab es in allen großen, staatlichen Betrieben Kulturzirkel für das eigene Schaffen (von Chor über Theater und Schreibwerkstätten bis zu Handwerk und Nähen) sowie gemeinsame Kulturbesuche, organisiert durch die Betriebsbrigaden. Viele der Zirkel wurden von professionellen Kunstschaffenden angeleitet, die in die Betriebe gehen sollten (u.a. „Bitterfelder Weg“ ab 1959), um sich mit den Anliegen der Arbeiter vor Ort auseinanderzusetzen sowie damit eine Literatur und Kunst anzuleiten und zu schaffen, die nahe an der Bevölkerung ist. Der hohe Stellenwert, den der Staat dem Laienkulturschaffen zumaß, spiegelte sich auch in der Gründung des Zentralhauses für Volks- und Laienkunst (1952) sowie in den jährlichen Arbeiterfestspielen (seit 1959) wider. Alle klassischen Kultureinrichtungen unterhielten außerdem langfristige, kontinuierliche Patenschaften mit Betrieben und Bildungseinrichtungen und verfügten über Kinder- und Jugendsparten. Eine Vielzahl an niedrigschwelligen Kulturhäusern bot ein breites Spektrum an kulturellen Veranstaltungen und Partys an.

Alle klassischen Kultureinrichtungen unterhielten langfristige, kontinuierliche Patenschaften mit Betrieben und Bildungseinrichtungen und verfügten über Kinder- und Jugendsparten.

Das staatlich vorgehaltene Kulturleben basierte auf einem weiten Kulturbegriff, der auch Unterhaltung, Sport, Tourismus und Alltagskultur einschloss. Das in den empirischen Studien ermittelte verbreitete Bedürfnis nach unterhaltungsorientierten, populärkulturellen Angeboten führte zur Gründung eines Komitees für Unterhaltungskunst (1973). Die kulturellen Bedürfnisse der Bevölkerung sollten „nicht in ›höhere‹ oder ›niedere gruppiert, sondern alle Kunst- und Kulturformen, sämtliche Musikformen von Klassik über das Volkslied bis zum Schlager, als gleichwertig akzeptiert werden“.⁵

⁶ Hanke 1979.

Erkenntnisse zu Wirkungen der engmaschigen Kulturvermittlungsprogramme

In der Bevölkerung hatten Kunst und Kultur wiederum eine hohe Bedeutung, da sie verordneter Bestandteil des Arbeits- und Freizeitlebens und meist im Kollektiv mit sozialem sowie geselligem Beisammensein verbunden waren. So kamen alle Bevölkerungsgruppen systematisch mit verschiedenen Kunst- und Kulturformen in Berührung, auch Erwachsene aus nicht kunstaffinen Milieus. Dennoch waren auch in der DDR kulturelle Interessen von Bildungsniveau und familiärer Herkunft abhängig, wie empirische Studien zeigten: So gab es deutliche Unterschiede zwischen Arbeiter*innen und Angestellten der „Intelligenz“, die sich signifikant stärker für künstlerische Selbstbetätigung sowie vor allem sehr viel stärker für Theater und Konzerte und fürs Lesen von Literatur interessierten. Die Arbeiterschaft hingegen präferierte Diskoveranstaltungen und Gartenarbeit.⁶ Es gelang demnach nicht, Menschen aller sozialen Klassen für „hochkulturelle“ Kunstformen nachhaltig zu interessieren.

„Es ist auch in der DDR nicht gelungen, Beethoven volkstümlich zu machen. Die DDR-Bürger waren nicht kultureller als die Westbürger, aber sie haben diesen Anspruch kennengelernt, dass man kulturvoll leben sollte.“

Christel Hoffmann

Die Idee von Hilmar Hoffmann einer „(Hoch-)Kultur für alle“ erwies sich somit zwar auch in der DDR als Illusion, dennoch war die Distanz zwischen Kunst und Leben vermutlich geringer als im Westen: „Es ist auch in der DDR nicht gelungen, Beethoven volkstümlich zu machen. Die DDR-Bürger waren nicht kultureller als die Westbürger, aber sie haben diesen Anspruch kennengelernt, dass man kulturvoll leben sollte. Und das war ein selbstverständlicher Anspruch. Kultur war keine Privatsache“, so Christel Hoffmann. Eine Arbeiterin berichtete außerdem: „Meine Eltern waren Arbeiter. Es war nicht so, dass sie von sich aus viele kulturelle Veranstaltungen besucht haben, sondern sie waren dabei, weil Freunde oder Betriebe das organisiert haben.“

Die Künste wurden von vielen auch als Freiraum in einem diktatorischen System wahrgenommen, was ihnen eine höhere Relevanz verlieh, wie eine

Person der Intelligenz berichtet: „Die Kunst war eine der wenigen Möglichkeiten, überhaupt Regimekritik zu machen. Man konnte mit Bildern viel Kritik ausdrücken, weil Bilder interpretationsfähig sind.“

Dementsprechend war die staatliche Zensur allgegenwärtig. Bedürfnisse nach ästhetisch-kultureller Selbstbetätigung wurden einerseits initiiert und zugleich zensiert. Dies wurde in der Bevölkerung klar erkannt und beförderte unbeabsichtigt die Fähigkeit „zwischen den Zeilen“ zu lesen und ästhetische Zeichen differenziert wahrzunehmen, wie auch das Gespräch mit einer Person der Intelligenz deutlich macht: „Diese Selbstloberei in der DDR ging einem auf den Docht. So entwickelte sich eine Parallelität: ein staatsgemäßes und ein privates Denken. Und in diesem Spannungsverhältnis existierte natürlich auch die Kultur. Die Leute waren sehr hellhörig und konnten zwischen den Zeilen lesen.“

„Diese Selbstloberei in der DDR ging einem auf den Docht. So entwickelte sich eine Parallelität: ein staatsgemäßes und ein privates Denken. Und in diesem Spannungsverhältnis existierte natürlich auch die Kultur.“

Intelligenz

Dass sich Kunst und Kultur nur bedingt für Propagandazwecke instrumentalisieren ließen, betonten alle befragten Expert*innen- und Zeitzeug*innen.

„Als Indoktrinator oder wie es in der DDR hieß: als Hunderfünfzigprozentiger (im Sinne von Parteitreu) hatte man wenig Resonanz und fand auch kaum Interesse oder Zuspruch bei den Leuten. Die Kulturfunktionäre oder Vermittler mussten sich in diesem Zwischenbereich bewegen. Auf der einen Seite auf die Interessen und Wünsche der Leute eingehen und andererseits auch der Politik gerecht werden“, so Gerd Dietrich. Birgit Jank berichtet außerdem: „Man hat in der DDR Mechanismen entwickelt, um diese staatlichen, ideologischen Vorschreibungen zu umgehen. Künstlerische und kulturelle Arbeit lässt sich nur bedingt instrumentalisieren, da sie von Freiheit und Kreativität geprägt ist und meistens Wege findet, Dinge geschickt zu umgehen oder zu codieren und sich dadurch neue Freiheiten zu verschaffen.(...) Je mehr man eine Decke über kreative Menschen legt, (...) desto mehr wachsen darunter die bunten Blumen.“

⁷ Allensbach 1991/1992: 14.

⁸ Kuchenbach 2005:65.

⁹ ebenda: 67.

Ab Mitte der 1980er Jahre gab es verstärkt subkulturelle, alternative Szenen von Kunstschaffenden, die in privaten Räumen Lesungen, Konzerte, Filmvorführungen, Ausstellungen veranstalteten.

Veränderungen von Kulturangebot und Kulturnutzung nach der Wende

Nach der Wiedervereinigung wurden die klassischen „Hochkultur“-Institutionen der DDR weitgehend erhalten. Anders sah es bei den breiten- und soziokulturellen Einrichtungen und der Kinder- und Jugendkulturarbeit sowie in der betrieblichen Kulturarbeit aus: Viele wurden geschlossen, weil sie keine äquivalenten Strukturen und Verbände in der Bundesrepublik hatten und das bürgerschaftliche Engagement in der Bevölkerung zu schwach ausgebildet war, um sie zu erhalten.

Empirische Studien, die kurz nach Maueröffnung vergleichend Menschen in Ost- und Westdeutschland zu ihrem Kunst- und Kulturverständnis befragten, zeigen folgende Unterschiede: „Die ostdeutsche Bevölkerung hat einen weiter gefassten Kulturbegriff und zieht insbesondere das Alltagsleben stärker in ihr Verständnis ein [...]. Der Kulturbegriff der westdeutschen Bevölkerung ist abgehobener vom Alltag, der Kulturbegriff der Ostdeutschen lebendiger und facettenreicher.“⁷ In einer qualitativen Studie im Auftrag von ARD/ZDF wurde ebenso deutlich, dass Ostdeutsche auch Unterhaltungskunst zur Kultur zählen und diese als gleichwertig zu klassischer Kultur wahrnehmen.⁸

Die befragten Ostdeutschen sprachen sich in dieser Studie dafür aus, dass der Staat sich für kulturelle Teilhabe aller Bevölkerungsgruppen und vor allem der jungen Menschen einsetzt: „Auch wenn man sich in der Rückschau der Zwanghaftigkeit dieser Pflichtveranstaltung bewusst ist, fühlt sich ein Großteil dennoch, was den Zugang zur Kultur betrifft, durch die DDR-Zeit positiv geprägt und würde sich Ähnliches für Schüler in Deutschland auch heute wünschen. [...] Für die Mehrheit der Befragten haben diese Veranstaltungen entscheidenden Einfluss darauf ausgeübt, sich mit Kultur zu beschäftigen.“⁹ So gaben auch viele der von uns befragten Zeitzeugen an, dass sie nach der Wende weniger kulturell aktiv waren, wie das Zitat einer Angestellten zum Ausdruck bringt: „Im Westen musst du Eigeninitiative zeigen, um Kultur zu machen und zu nutzen. In der DDR konntest du dich einfach leiten lassen, mitlaufen mit den anderen.“

¹⁰ Allensbach 1991/92: 55.

Weiterhin unterschieden sich die Ostdeutschen von den Westdeutschen in den Einstellungen zur öffentlichen Kulturförderung darin, dass sie für eine höhere staatliche Förderung plädierten.¹⁰

Impulse für die Gegenwart

Dirk Oschmann kritisiert in seinem aktuellen Buch über Ostdeutschland, dass die Erzählungen von der DDR durch die West-Perspektive dominiert würden. Der Westen habe sich als Norm und Richtschnur definiert, wobei der Osten aufholen und sich normalisieren müsse. Dabei hätte es auch im Kultursektor sinnvoll sein können, nach der Wende einige Strukturen der DDR zu erhalten und für das wiedervereinigte Deutschland nutzbar zu machen. Dies gilt insbesondere für breitenkulturellen Strukturen, v.a. die Kulturhäuser auf dem Land, die eine wichtige Funktion als Treffpunkt für die Bevölkerung hatten. Heute werden solche Strukturen unter dem Begriff der „Dritten Orte“ mühsam wieder aufgebaut. Dabei auf einen weiten Kulturbegriff zu setzen und ganz verschiedene kulturelle Interessen als legitim und förderungswürdig zu begreifen, wäre ein weiterer wichtiger Impuls aus der DDR gewesen. Auch die Verpflichtung für alle öffentlich geförderten klassischen Kultureinrichtungen, kontinuierliche Kooperationsbeziehungen mit Betrieben, Schulen, Vereinen zu pflegen und Programme und Vermittlungsangebote entsprechend der Interessen dieser Gruppen zu gestalten, hätte die Kulturelle Teilhabe in Deutschland insgesamt stärken können. Empirische Studien und Bevölkerungsbefragungen zu nutzen, um Interessen unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen bei der Konzeption öffentlicher Kulturangebote berücksichtigen zu können, wäre ebenfalls eine wichtige Anregung. Bis heute gibt es in Deutschland kein gesamtstaatliches Kultur-Monitoring.

Sich differenzierter und vorurteilsfreier mit den kulturellen Strukturen und empirischen Erkenntnissen zur Kulturnutzung in der DDR auseinanderzusetzen, ist ein erster wichtiger Schritt zur Anerkennung von Ansätzen, die es im anderen Teil Deutschlands gab. Diese wirken bis heute nach und regen an, Kulturelle Teilhabe zu erklären und kulturpolitisch zu planen. Dabei sind vor allem interdisziplinäre, auf einem breitem Kulturbegriff basierende Kulturorte als niedrigschwellige, soziale Treffpunkte in der Nachbarschaft ein anregendes Modell.

LITERATUR

- Allensbach Institut für Meinungsforschung (1991):** Kulturelles Interesse und Kulturpolitik. Eine Repräsentativumfrage.
- Dietrich, Gerd (2018):** Kulturgeschichte der DDR. Göttingen.
- Hanke, Helmut (1979):** Freizeit in der DDR. Im Auftrag der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. Berlin.
- Kuchenbach, Katharina (2005):** Kulturverständnis in der Bevölkerung, ARD/ZDF MediaPerspektiven.
- Langwagen, Kerstin (2016):** Die DDR im Vitrinenformat – Zur Problematik musealer Annäherungen an das kollektive Gedächtnis. Berlin.
- Mandel, Birgit mit Wolf, Birgit (2020):** Staatsauftrag Kultur für alle. Ziele, Programme und Wirkungen von Kulturvermittlung und kultureller Teilhabe in der DDR, Bielefeld.
- Oschmann, Dirk (2023):** Der Osten. Eine westdeutsche Erfindung. Berlin.



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

Anzeige

BECOMING PUBLIC! //////////////////////////////////////
//////////////////////////////////// **02.11. – 3.11.2023**

Internationales Symposium zur Teilhabe am öffentlich geförderten Theater mit Vertreter*innen aus Politik, Theater und Wissenschaft

Welche kulturpolitischen Strategien zur Förderung von chancengerechter Teilhabe gibt es? Wie spiegeln sich kulturpolitische Vorgaben in den Publikums- und Vermittlungsaktivitäten von Theatern wider? Wie ist der Status quo der Publikumsforschung in internationaler Perspektive?



Infos zum Programm:
<https://t1p.de/becomingpublic>

Eine Veranstaltung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim

Podewil
Klosterstr. 68
10179 Berlin

Kulturpolitiker*innen, Wissenschaftler*innen und Theaterschaffende diskutieren Strategien für chancengerechte Teilhabe am öffentlich geförderten Theater und sondieren Unterschiede zwischen Deutschland, Frankreich und England.

Zeitenwende – Theater in Ostdeutschland heute

Ein Beitrag von Annette Zimmer und Eckhard Priller

Die DDR verfügte über eine dichte und hoch subventionierte Theaterlandschaft. Mit der Wiedervereinigung erfolgte eine umfassende Neuorganisation, und zwar unter den restriktiven Bedingungen eines tiefgreifenden Strukturwandels, der zu einer Reihe von Umbrüchen führte. Wie steht es heute um die Theaterlandschaft in Ostdeutschland? Lassen sich noch Unterschiede hinsichtlich der Governance der Theater, ihrer Ressourcenausstattung und ihrer Attraktivität als Arbeitsplatz feststellen? Die folgende Analyse basiert auf den Ergebnissen des DFG-Projektes „Passion als Beruf?“¹, das Teil des DFG-geförderten interdisziplinären Forschungsverbundes „Krisengefüge der Künste“² ist, der von den Theaterwissenschaften an der LMU koordiniert wird. Es zeigen sich Kontinuitäten zur DDR-Vergangenheit, aber auch tiefe Einschnitte und Veränderungen, die sich vor allem auf die Arbeitsverhältnisse und die Zukunftsperspektive der Theaterschaffenden auswirken. All dies führt zu einer tiefgreifenden Verunsicherung und Infragestellung der dem Theater traditionell zugeschriebenen Aufgaben und Funktionen.

Wie steht es heute um die Theaterlandschaft in Ostdeutschland? Lassen sich noch Unterschiede hinsichtlich der Governance der Theater, ihrer Ressourcenausstattung und ihrer Attraktivität als Arbeitsplatz feststellen?

¹ Vgl. Teilprojekt 7: *Passion als Beruf – Karriere und Arbeitssituation des künstlerischen, technischen und administrativen Personals an ausgewählten Mehrspartenbühnen in NRW und den neuen Bundesländern – Krisengefüge der Künste* – LMU München, theaterwissenschaft.uni-muenchen.de.

² Vgl. *Das Forschungsprojekt – Krisengefüge der Künste* – LMU München, theaterwissenschaft.uni-muenchen.de.

³ Wagner 1994: 126.

Kontinuitäten

Kultur hatte in der DDR einen sehr hohen Stellenwert. So wurde in der DDR früher als im Westen mit dem Wiederaufbau der Theater begonnen und hierbei interessanterweise an traditionelle Ästhetik angeknüpft, wie sich am Beispiel des Wiederaufbaus der Oper unter den Linden sowie der Volksbühne in Berlin zeigen lässt (Wiedereröffnung 1955 und 1954). Dem entsprechend umfangreich war das kulturelle Angebot. So verfügte die DDR über eine beachtliche Theaterdichte. Nach Angabe von Wagner gab es in der BRD „75 Städte mit 90 Theatern und 310 Spielstätten, in der DDR 45 Städte mit 65 Theatern und 140 Spielstätten, wobei die alte Bundesrepublik 61 Millionen Einwohner hatte und die DDR 17 Millionen“³. Trotz tiefgreifender Neuorganisation und Zusammenlegung von Spielstätten hat sich daran bis heute nichts Grundsätzliches geändert. Gemäß den Angaben des Statistisches Bundesamtes liegen die fünf ostdeutschen Bundesländer hinsichtlich der angebotenen Sitzplätze in öffentlichen Theatern mit der Ausnahme von Berlin als Bundeshauptstadt ganz vorn und jeweils deutlich über dem Durchschnitt der Bundesländer insgesamt (vgl. Abb. 1). Sowohl die BRD als auch die DDR definierten sich in Abgrenzung von der

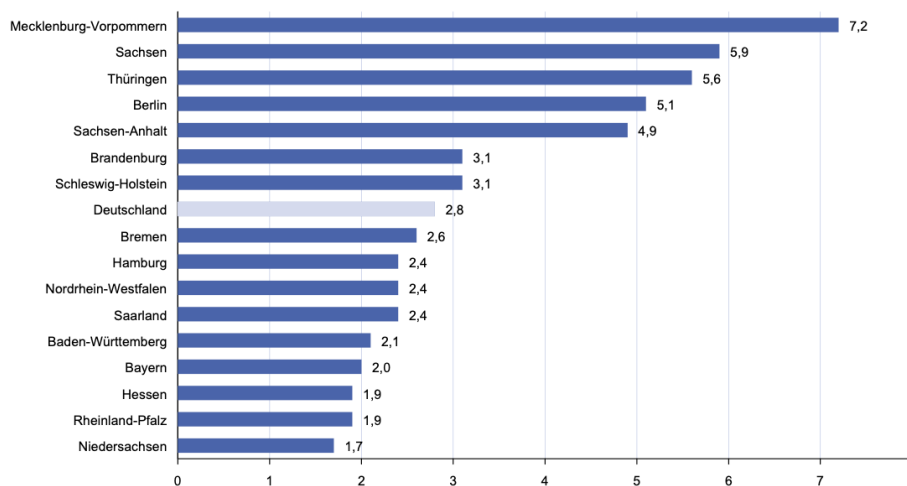


Abb. 1: Angebotene Sitzplätze in öffentlichen Theatern je 10.000 Einwohner*innen in der Spielzeit 2019/2020 nach Bundesländern; Quelle: Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2022a: 51.

Zeit des Nationalsozialismus als Kulturnationen mit entsprechend hoher finanzieller Unterstützung der Kultureinrichtungen insgesamt und der Theater im Besonderen. Auch diesbezüglich lässt sich Kontinuität feststellen. Mit der Ausnahme des Landes Brandenburg lagen 2020 die ostdeutschen Bundesländer hinsichtlich der finanziellen Förderung für Theater und Musik pro Einwohner alle über dem Bundesdurchschnitt und sind neben den Stadtstaaten sowie der Hauptstadt Berlin Spitzenreiter (vgl. Abb. 2).

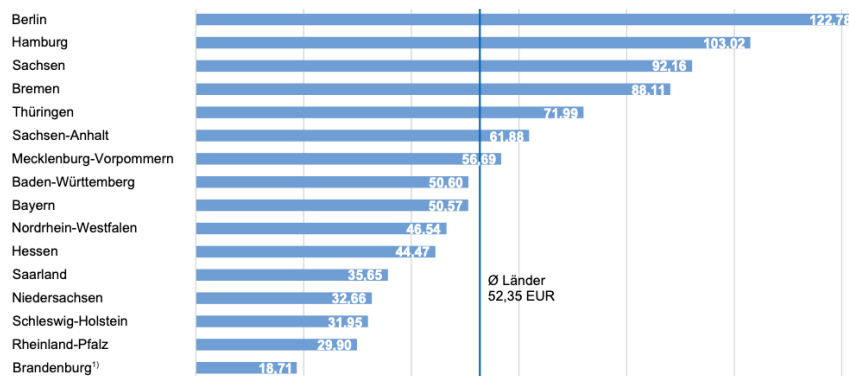


Abb. 2: Öffentliche Ausgaben für Theater und Musik je Einwohner*in 2020 nach Ländern;
Quelle: Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2022b:35.

*) Einschließlich Ausgaben der Gemeinden.

1) Brandenburg weist im Kulturbereich „Theater und Musik“ keine Theaterausgaben aus, da diese im Landshaushalt Brandenburg unter „Sonstige Kulturpflege“ veranschlagt werden.

⁴ Der Ministerrat war im politischen System der DDR zumindest formal die Regierung, welche durch das Parlament, die Volkskammer, für fünf Jahre gewählt wurde (Malycha 2011). In der Praxis setzte er jedoch lediglich Beschlüsse von Zentralkomitee und Politbüro um (ebd.).

⁵ Zimmermann et al. 1985: 905.

⁶ Telefonat am 07.02.2020 mit der Zeitzeugin Dr. Cornelia Dümcke, die in der DDR als Kulturökonomin an der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst tätig war und seit 1991 die Beratungs- und Forschungseinrichtung Culture Concepts leitet.

⁷ Brauneck 2018: 156.

⁸ Zimmermann et al 1985: 905; lbs 2016: 44; Brauneck 2018: 156.

⁹ Irmer/Schmidt 2003: 285ff.

Sonderstellung der Kultur und der Theater in der DDR und zur Wendezeit

Es gab keinen Kulturföderalismus in der DDR. Entscheidend für Kulturpolitik und -verwaltung war das Ministerium für Kultur in Berlin, das dem Ministerrat⁴ unterstand.⁵ Allerdings, so u.a. die Einschätzung einer Zeitzeugin und Kulturökonomin⁶, wurden die Theater in der DDR eher de jure als de facto zentral gesteuert. Eigentlich traf dies nur für die Berliner Bühnen als Staatstheater zu.⁷ Ansonsten waren die Theater einschließlich Finanzierung, Spielplangestaltung und Besetzung von Leitungspositionen den Bezirken, Landkreisen und Kommunen unterstellt.⁸ Die Theater standen zwar unter staatlicher Kontrolle, Berlin war aber z.T. weit weg und vor Ort – gerade in der Provinz – bestanden künstlerische Freiräume, wie das Beispiel des langjährigen Intendanten der Berliner Volksbühne Frank Castorf zeigt: Trotz regimekritischer Positionen in der DDR war er durchgängig am Theater tätig, wenn auch nicht immer in führender Position und u.a. auch in der abgelegenen Provinz wie am Theater in Anklam, am Bergarbeitertheater Senftenberg, am Theater in Brandenburg, am Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt und am Neuen Theater Halle.

Dass dem Theater in der DDR eine wichtige Funktion auch für Kritik und öffentliche Auseinandersetzung zukam, zeigte sich insbesondere zur Wendezeit. In den 1980er Jahren waren verstärkt Autoren und Befürworter von Glasnost und Perestroika ins Repertoire aufgenommen worden. Im Herbst 1989 avancierten die Theater z.T. zu Orten öffentlicher Debatten und Ideenwerkstätten für die Zukunft der noch bestehenden DDR.⁹ So wurde die größte Demonstration in der Geschichte der DDR mit einer Million Menschen,

¹⁰ Ibs 2016: 51f.

¹¹ Ibs 2016: 50.

¹² Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz 2020.

¹³ Zu den Bundesprogrammen im Einzelnen siehe Strittmatter 1993: 14f. (Substanzerhaltungs-, Infrastruktur-, Denkmalschutzsonderprogramm, Sondertitel für Ostberlin sowie Titel zur Minderung von Teilungsfolgen).

¹⁴ Vgl. das Programm „Kultur in den neuen Ländern“ für den Zeitraum von 1999–2004

(Davydchik 2020: 170).

¹⁵ Art. 34 (1).

der 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz, in zwei Ost-Berliner Theatern (Volksbühne und Deutsches Theater) organisiert und von ihnen offiziell angemeldet. Am Übergang von der DDR zur erweiterten BRD wurde am „Runden Tisch“ in Berlin auch die Zukunft der Theater thematisiert und die Theaterlandschaft der Noch-DDR als zu kostenintensiv eingeschätzt.¹⁰ Perspektivisch wurde eine deutliche Verringerung der Ensembles angedacht und sogar erwogen, jedes dritte Theater außerhalb Berlins zu schließen.¹¹ Es kam dann aber doch anders.

Kultur als Kitt, der die Nation zusammenhält

In den Verhandlungen zum Einigungsvertrag wurde auf das in Deutschland bewährte Narrativ von der Einheit des Landes als Kulturnation rekurriert. „Kultur-Artikel“ 35 des Einigungsvertrags verweist in Absatz 1 auf die Bedeutung von Kunst und Kultur als „Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation [...] trotz unterschiedlicher Entwicklung der beiden Staaten“ und legt in Absatz 2 fest: „Die kulturelle Substanz in dem [...] genannten Gebiet darf keinen Schaden nehmen.“¹² Aufgrund dessen wurden zunächst Bundesmittel in beachtlichem Umfang zum Substanzerhalt und zur Finanzierung des Personals der kulturellen Einrichtungen in Ostdeutschland zur Verfügung gestellt.¹³ Die Programme waren zwar als Übergangsfinanzierung konzipiert, wurden aber ab 1995 in anderer Form und unter Beteiligung der Länder weitergeführt.¹⁴ Ein weiteres Indiz für den hohen Stellenwert der Kultur im Transformationsprozess ist darin zu sehen, dass in den Verfassungen der ostdeutschen Länder der Schutz und die Förderung von Kultur durchgängig aufgenommen wurde. In der Landesverfassung von Brandenburg (2019) heißt es sogar: „Die Kunst ist frei. Sie bedarf der öffentlichen Förderung, insbesondere durch Unterstützung der Künstler.“¹⁵

Veränderung der Theaterlandschaft im Osten

Trotz des generellen Votums für den kulturellen Substanzerhalts waren Anpassungen an die veränderten Kontextbedingungen erforderlich. Diese betrafen:

- a) die kulturpolitische Steuerung der Theater, die gemäß des Kulturföderalismus den Ländern und Kommunen als Träger unterstellt wurde,

¹⁶ Strittmatter 1993: 17.

- b)** die Rechts- und Organisationsform der Theater, die weitgehend aus der öffentlichen Verwaltung ausgegliedert und verselbstständigt wurden und schließlich
- c)** die Erschließung von Einsparungsmöglichkeiten mittels der Errichtung von Trägerschaftsverbänden und Fusionen.

Der Schlüssel zum Erhalt der vielfältigen Theaterlandschaft in Ostdeutschland lautete Förderung von Kooperationen und Fusionen.

Anstatt Orchester abzuwickeln oder Theater zu schließen, wurden Orchester an Theater angegliedert sowie Spielstätten und Theater, auch über kommunale Grenzen hinweg zusammengelegt.¹⁶ Mit dem Ziel Kosten zu sparen (bei z. B. Administration, PR etc.) sowie finanzielle Lasten auf mehrere Schultern zu verteilen, wurden Theaterfusionen bzw. Zweckverbände in den ostdeutschen Ländern mit entweder sehr ausgeprägter Theater- und Orchesterdichte – Thüringen und Sachsen – oder aber mit Theaterstandorten in eher ländlichen Räumen und geringer Bevölkerungsdichte – Mecklenburg-Vorpommern und Sachsen-Anhalt – realisiert (vgl. Abb. 3).

Abb. 3: Theater und Orchesterfusionen in Ostdeutschland;
Quelle: Althoff et al. 2022: 226.

FUSIONSTHEATER	FUSIONSJAHR	BUNDESLAND
Mecklenburgisches Staatstheater: Schwerin und Parchim	2016	Mecklenburg-Vorpommern
Theater Vorpommern: Greifswald, Stralsund, Putbus	1994/2006	Mecklenburg-Vorpommern
Theater und Orchester: Neubrandenburg und Neustrelitz	2001	Mecklenburg-Vorpommern
Nordharzer Städtebundtheater: Quedlinburg und Halberstadt	1992	Sachsen-Anhalt
Bühnen Halle: Oper, neues Theater, Thalia Theater, Staatskapelle, Puppentheater	2009	Sachsen-Anhalt
Theater Plauen Zwickau	2000	Sachsen
Gerhardt-Hauptmann-Theater: Görlitz und Zittau	2011	Sachsen
Mittelsächsische Theater und Philharmonie: Döbeln und Freiberg	1993	Sachsen
Theater Altenburg Gera	1995	Thüringen
Theater Nordhausen und Loh-Orchester Sondershausen	1991	Thüringen
Kooperationstheater Rudolstadt- Saalfeld-Eisenach-Nordhausen	2003	Thüringen

¹⁷ vgl. *Deutscher Bühnenverein* 2023.

¹⁸ Ibs 2016: 44.

¹⁹ Zimmermann et al.

1985b: 1356f.; Schuster 1992: 311f.

²⁰ Brauneck 2018: 156.

Hinsichtlich der Verselbständigung der Theater und ihrer Überführung in eigenständige und von der Kommunal- oder Landesverwaltung unabhängige Rechtsformen haben die Theater in Ostdeutschland eine Pionierfunktion übernommen. Inzwischen ist auch in den alten Ländern die Ausgliederung der Theater aus den Landes- und Kommunalverwaltungen vorangekommen, aber im Gegensatz zu den ostdeutschen Ländern ist der Westen diesbezüglich immer noch Nachzügler. In Ostdeutschland sind die Theater überwiegend ausgegliedert und werden weitgehend selbständig geführt (34 von 40 Theatern); im Westen ist dagegen noch knapp ein Fünftel der Theater (24 von 100 Theatern) voll in die öffentliche Verwaltung integriert und wird als Regiebetrieb geführt. In besonderem Maße trifft dies für Bayern und Baden-Württemberg zu.¹⁷

Harte Einschnitte

Die gravierendsten Veränderungen an den Theatern in Ostdeutschland betrafen die Personalausstattung und damit die Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse. In der DDR waren Theaterschaffende „Teil der sozialistischen Produktionssphäre“ und somit arbeitsrechtlich Beschäftigten anderer Bereiche gleichgestellt. Sie verfügten mehrheitlich über unbefristete Verträge sowie über Gehälter, die nach Torben Ibs in etwa das Doppelte des DDR-Durchschnitts lohns betragen.¹⁸ Auch waren die Theaterschaffenden überwiegend gewerkschaftlich organisiert und gut untereinander vernetzt.¹⁹ Zudem waren die Theater in der DDR – analog zu Behörden und Betrieben – personell sehr gut ausgestattet.²⁰

Dies änderte sich nach 1990 maßgeblich. Allerdings erfolgten die tiefgreifenden Einschnitte beim Personal dank der Unterstützungsmaßnahmen des Bundes nicht sofort nach der Wende, sondern erstreckten sich im Kultur- und Theaterbereich über einen längeren Zeitraum, der auch die 2010er Jahre noch umfasste. Im Rahmen des Projektes „Passion als Beruf?“ wurden ausgewählte Theater in Ostdeutschland und Nordrhein-Westfalen näher betrachtet. Mit den drei Stadttheatern in Nordrhein-Westfalen (Dortmund, Münster und Krefeld/Mönchengladbach) wurde mit den Stadttheatern in Ostdeutschland (Rostock, Halle, Görlitz-Zittau) ein im Vergleich zur Bevölkerungszahl etwa gleich großer Raum gewählt. Die Befragung richtete sich an alle Beschäftigte der sechs Theater, d.h. an rund 2.400 Theaterschaffende sowohl im künstlerischen und nichtkünstlerischen Bereich, in der Verwaltung und Leitung. Insgesamt beteiligten sich 829 Personen an der Befragung, die damit einen Rücklauf von 33 Prozent erreichte. Die Ergeb-

nisse des Vergleichs weisen einen sukzessiven Beschäftigungsabbau bei den ostdeutschen Theatern aus (vgl. Abb. 4), während die Beschäftigung an den westdeutschen Theatern weitgehend stabil blieb oder sogar zunahm.

Abb. 4: Beschäftigungsentwicklung an ausgewählten Theatern;
Quelle: auf Basis der Statistiken des Bühnenvereins, eigene Darstellung.

PERSONAL AM THEATER / JAHR	1990/1991	2000/2001	2010/2011	2017/2018	2021/2022
Rostock	484	353	296	251	269
Halle	612	634	542	480	467
Görlitz-Zittau	328	191	268	271	251
Münster	361	356	324	349	356
Dortmund	460	444	508	525	590
Krefeld/ Mönchengladbach	497	452	493	504	533

Die Entwicklung des Personals seit 1990 zeigt an den ausgewählten ostdeutschen Bühnen eine deutliche Tendenz nach unten. Während die Zahl der Beschäftigten an den Bühnen in NRW seit Anfang der 1990er Jahre relativ stabil war, hatten die Theater in den ostdeutschen Ländern mit einem erheblichen Rückbau des Personals zurechtzukommen, der am Standort Rostock sogar fast 50 Prozent betrug. Hinzu kommt, dass an den Theatern in Ostdeutschland mehrheitlich bis zu Beginn der 2020er Jahre Haustarifverträge üblich waren. Um weitere Entlassungen zu vermeiden, wurde aus dem Tarifrecht ausgestiegen und mit der Belegschaft Vergütungen vereinbart, die noch unter den Sätzen der tariflichen Regelungen für Ostdeutschland lagen.

Die insgesamt eher auf Rückbau als auf Aufstockung gepoolte Personalsituation führte im Verbund mit einer schwierigen wirtschaftlichen Entwicklung in den jeweiligen Kommunen und Ländern an den ostdeutschen Bühnen zu einer allgemeinen Situation der Unsicherheit, die sich in einer vergleichsweise pessimistischen Zukunftseinschätzung der Beschäftigten niederschlägt. Gemäß den Ergebnissen der Untersuchung „Passion als Beruf“ beschränkt sich die skeptische Zukunftserwartung nicht auf die Entwicklung des Personals (vgl. Abb. 5), sondern trifft ebenfalls für die künftige Finanzausstattung und strukturelle Fragen zu, wie beispielsweise die Anzahl der Sparten am Theater.

Abb. 5: Zukunftsaussichten aus der Sicht der Beschäftigten an den Theatern;
Datenbasis: Befragung im Rahmen des Projekts „Passion als Beruf“;
Theater in Ostdeutschland n = 393; Theater in Westdeutschland (NRW) n = 436.

Frage: Wie wird sich Ihr Theater in den nächsten fünf bis zehn Jahren entwickeln?	THEATER IN OSTDEUTSCHLAND			THEATER IN WESTDEUTSCHLAND		
	Anteil der Befragten in Prozent					
	Zu- nahme	gleich- bleibend	Ab- nahme	Zu- nahme	gleich- bleibend	Ab- nahme
Anzahl der Beschäftigten insgesamt	4,3	24,7	70,9	13,9	51,5	34,6
Anzahl des künstlerischen Personals	4,7	32,1	63,1	14,6	53,9	31,5
Anzahl des technischen Personals	6,9	35,3	57,8	12,9	49,9	37,2
Finanzausstattung	8,4	35,8	55,7	11,4	47,2	41,4
Anzahl der Sparten	0,3	73,7	26,0	12,1	79,0	9,0

So gingen von den Befragten fast drei von vier Beschäftigten (70,9 Prozent) an den ostdeutschen Bühnen von einem weiteren Rückgang der Mitarbeiterzahl an ihrem Theater aus, während dies an den westdeutschen Theatern nur für gut jeden Dritten (34,6 Prozent) zutraf. Ganz gleich, ob künstlerisches oder nicht-künstlerisches Personal, in puncto Entwicklung der Beschäftigung sind die Theaterschaffenden im Osten ebenfalls deutlich pessimistischer eingestellt als ihre Kolleg*innen im Westen. Auch geht die Mehrheit der Befragten an den ostdeutschen Theatern von weiteren Kürzungen der finanziellen Zuwendungen aus. Allerdings sind hier die Unterschiede zwischen Ost und West nicht ganz so dramatisch, wie bei der Beschäftigung. An den ostdeutschen Theatern rechnen 55,7 Prozent mit weiteren Einsparungen bei der Finanzausstattung, während der Wert mit 41,4 Prozent im Westen deutlich niedriger ist. Markant sind wiederum die Unterschiede hinsichtlich der Einschätzung der Zukunft der Sparten am Theater. Gut jeder Vierte der Theaterschaffenden in Ostdeutschland (26,0 Prozent) geht von einer Reduzierung des künstlerischen Angebots seines oder ihres Theaters in Form einer Reduzierung der Anzahl der Sparten aus. Im Westen trifft dies nur für weniger als jede*n Zehnte*n der Befragten (9,0 Prozent) zu. Dementsprechend unterschiedlich fällt auch die Einschätzung der eigenen beruflichen Zukunft und der Sicherheit des Arbeitsplatzes am Theater aus. Knapp 40 Prozent der befragten Beschäftigten an ostdeutschen Theatern machen sich Sorgen um ihre berufliche Zukunft. Bei den NRW-Theatern traf dies nur für knapp 23 Prozent zu. Mehr als jeder vierte (27,1 Prozent) der befragten Theaterschaffenden in Ostdeutschland fürchtet um die Sicherheit seines oder ihres Arbeitsplatzes, von den befragten Beschäftigten an den NRW-Theatern traf dies nur für 9,2 Prozent zu.

Der Letzte schaltet das Licht aus?

Die pessimistische Sicht auf die Zukunft des Theaters, die eigene Beschäftigungssituation und die (Un-)Sicherheit des Arbeitsplatzes sind auch und immer noch vor dem Hintergrund des sehr hohen Stellenwerts der Kultur allgemein und des Theaters im Besonderen zu DDR-Zeiten sowie in der direkten Nachwendezeit der 1990er Jahre zu sehen. Der von vielen befürchtete Kahlschlag der Kulturlandschaft in Ostdeutschland ist nicht eingetreten; mit Bundes-, Landesmitteln und zahlreichen Sonderprogrammen wurde ermöglicht, die Vielfalt der Theater- und Orchesterlandschaft in Ostdeutschland zu erhalten. Erst allmählich kam es zu massiven Sparmaßnahmen, die mit drastischen Personalkürzungen und nicht immer glücklichen Besetzungen der Leitungsebenen an den Häusern in Ostdeutschland einhergingen. Auch führte die Wende nicht postwendend zu „blühenden Landschaften“. Im Gegenteil, die Unterschiede zwischen Ost und West bei Einkommen und Vermögen sind nach wie vor vorhanden; entsprechendes gilt für die Entwicklung der Beschäftigung. Zudem hatte Ostdeutschland bis in die jüngste Zeit mit einer drastischen Abwanderung der jungen und gut-ausgebildeten Bevölkerung zu kämpfen.

All dies zusammengenommen führt zu einer tiefen Verunsicherung hinsichtlich der Aufgabe und Funktionszuweisung des Theaters in einem sich stark wandelnden und von grundlegenden Diskontinuitäten gezeichneten politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlich-sozialen Kontext (vgl. Abb. 6).

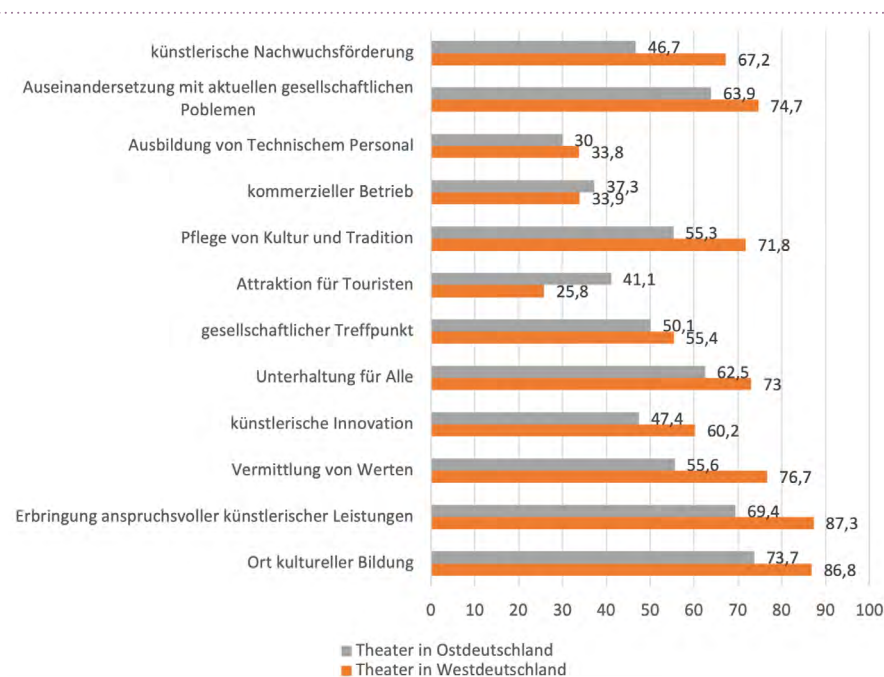


Abb. 6: Wahrnehmung von Funktionen und Aufgaben des Theaters aus Sicht der Beschäftigten (Werte im Diagramm in Prozent); Datenbasis: Befragung im Rahmen des Projekts „Passion als Beruf“; Theater in Ostdeutschland n= 393, Theater in Westdeutschland (NRW) n= 436; Berücksichtigung der Wertung „in sehr hohem Maße“

Dass das Theater als Parade-Institution der bürgerlichen Gesellschaft sich in der Krise befindet, war an der – in den Feuilletons während der Corona-Zeit heftig geführten – sog. Strukturdebatte deutlich zu erkennen. Doch die Verunsicherung hinsichtlich der Frage, wozu das Theater da ist und was es heute leisten soll und kann, lässt sich auch anhand der Ergebnisse der Befragung „Passion als Beruf“ zeigen. Deutlich wird hierbei, dass zwischen den Theaterschaffenden im Westen und Osten hinsichtlich der Funktions- und Aufgabenzuweisung des Theaters ziemliche Unterschiede bestehen. In geringerem Maße als im Westen wird im Osten all das wertgeschätzt, wofür das Theater traditionell steht und geachtet wird und wofür es gerade auch in der DDR hochgehalten, gefördert und geschätzt wurde – angefangen bei der künstlerischen Innovation und als Ort kultureller Bildung bis hin zur Ermöglichung künstlerischer Leistungen wie auch der Unterhaltung für alle. Zwar wird auch im Osten von den Theaterschaffenden das Theater als Forum für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen gesehen. Aber der Wert für diese Funktionszuweisung fällt mit 10 Prozent merklich geringer als im Westen aus. Diesbezüglich ist in Erinnerung zu rufen, dass das Theater in der DDR einer der wenigen Orte war, an denen in der Öffentlichkeit Auseinandersetzungen zu aktuellen gesellschaftlichen Fragen und Problemen, wenn auch subtil und undercover, möglich waren.

Zwischen den Theaterschaffenden im Westen und Osten bestehen hinsichtlich der Funktions- und Aufgabenzuweisung des Theaters ziemliche Unterschiede.

Nur bei zwei Items übertreffen die Werte der Nennungen der befragten Theaterschaffenden im Osten diejenigen ihrer Kolleg*innen im Westen. Diese betreffen die Funktionszuweisung des Theaters als „Attraktion für Touristen“ sowie als „kommerzieller Betrieb“. Nicht zuletzt spiegeln diese Einschätzungen die tiefe Verunsicherung sowie die lange Phase eines neo-liberal dominierten Diskurses hinsichtlich der Aufgaben und Funktionen des Theaters wider, der in Ostdeutschland aufgrund der schwierigen Kontextbedingungen vor allem ab den 2010er Jahren noch vehementer geführt wurde als im Westen. Zweifellos stellt dies kulturpolitische Entscheider*innen in Ländern und Kommunen in Ostdeutschland vor markante Herausforderungen. Als Leitmotiv für eine transformative Kulturpolitik wäre vielleicht ein „Back to the Roots!“, eine Rückbesinnung auf die gesellschaftspolitische Bedeutung des Theaters als Ort der künstlerischen Innovation und des Diskurses, gerade auch über riskante Themen und Sachverhalte, angezeigt.

Wenn die Entscheidung pro Ensembletheater und Orchester einmal getroffen worden ist, sind dafür auch die notwendigen finanziellen Mittel bereit zu stellen. Ein Sterben auf Raten ist für alle Beteiligten nicht erstrebenswert.

Ferner brauchen die Theater in den ostdeutschen Ländern endlich Planungssicherheit. Die Kulturpolitik hat zu entscheiden, ob ein Theater als Mehrspartenhaus mit Oper und Orchester als kulturelles Zentrum vor Ort weiterbestehen soll oder eben nicht. Aufgrund der Dichte der Theaterlandschaft wäre ggf. über eine weitere Konzertierung und die Nutzung ausgewählter Theater als Gastspielhäuser nachzudenken. Wenn aber die Entscheidung pro Ensembletheater und Orchester einmal getroffen worden ist, sind dafür auch die notwendigen finanziellen Mittel bereit zu stellen. Ein Sterben auf Raten ist für alle Beteiligten nicht erstrebenswert, angefangen bei den Theaterschaffenden, über die Besucher*innen bis hin zu den Entscheider*innen in Politik und Verwaltung.

LITERATUR

- Althoff, Lara/Marggraf, Jonas/Zimmer, Annette (2021):** Kaltstart: Kulturpolitik und Theater in Ostdeutschland – gestern und heute, in: Mandel, Birgit/Zimmer, Annette (Hrsg.): *Cultural Governance*, Wiesbaden: Springer VS: 217–240 (Open Access).
- Brauneck, Manfred (2018):** *Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte der „moralischen Anstalt“ – oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript Verlag.
- Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (2020):** Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands (Einigungsvertrag) Art. 35 Kultur. http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html. Zugegriffen: 04. Februar 2020.
- Davydchik, Maria (2012):** *Transformation der Kulturpolitik*, Wiesbaden: VS-Verlag.
- Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) (2023):** *Theaterstatistik 2021/22*, Deutscher Bühnenverein: Köln. <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>.
- Ibs, Torben (2016):** *Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995*, Berlin: Theater der Zeit.
- Irmer, Thomas/ Schmidt, Matthias (2003):** *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Malycha, Andreas (2011):** *Der Schein der Normalität (1971 bis 1982)*. Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/izpb/48547/der-schein-der-normalitaet-1971-bis-1982?p=al>. Zugegriffen: 30.01.2020.
- Schuster, Renate (1992):** *Kultur- und Künstlerorganisationen in der DDR. Ende und Neuanfang*, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung* (32): 306–324.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.) (2022a):

Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich, Statistisches Bundesamt: Wiesbaden.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.) (2022b):

Kulturfinanzbericht, Statistisches Bundesamt: Wiesbaden.

Strittmatter, Thomas (1993): Der Wandel der Kulturstrukturen in den neuen Bundesländern, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ) B 22/23:11–22.

Wagner, Bernd (1994): Die verzögerte Krise oder so wenig Anfang war noch selten, in: Glaser, Hermann (Hrsg.): Was bleibt – was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern, Bonn: Inter Nationes: 125–129.

Zimmermann, Hartmut/Ulrich, Horst/Fehlauer, Michael (1985):

DDR-Handbuch. Band 2, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.



Prof. Dr. Annette Zimmer ist Seniorprofessorin an der Universität Münster (WWU) und wissenschaftliche Leiterin des Weiterbildungsstudiengangs Non-profit-Management and Governance der WWU. Sie hat zahlreiche Projekte zu zivilgesellschaftlichen Organisationen (Verbände, Vereine, Sozialunternehmen) geleitet. Derzeit ist sie Mitglied der DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste“.



Dr. sc. Eckhard Priller ist Wissenschaftlicher Koordinator der Maecenata Stiftung. Seine Forschungsfelder sind vor allem Dritter Sektor, Zivilgesellschaft, Zivilengagement, Spenden und Sozialberichterstattung. Er führte u.a. zu diesen Themen und zur Bildenden und Darstellenden Kunst empirische Untersuchungen und Analysen durch.

Die Aufarbeitung der ostdeutschen DDR- und Wiedervereinigungsgeschichte ist vor allem für all jene Themen relevant, die emotional (behaftet) sind. Erfahrungen also, die mitunter unbequem sind und über die bisher noch zu wenig gesprochen wurde. Inwieweit Theater dafür geeignete Austauschformate schaffen kann, probiert das Kollektiv Panzerkreuzer Rotkäppchen seit 2009 in verschiedenen Produktionen aus, worüber wir mit Susann Neuenfeldt und Anna Stiede sprachen.

Theater für den Osten mit dem Osten im Osten

Das Gespräch führte Julia Jakob

Liebe Susann, liebe Anna, ihr arbeitet gemeinsam im Kollektiv „Panzerkreuzer Rotkäppchen“ – wie kam es dazu und welche Rolle spielt dabei Ostdeutschland?

Susann Neuenfeldt: Ich habe Panzerkreuzer Rotkäppchen (kurz: PKRK) im Jahr 2009 gegründet, zusammen mit Werner Türk, Simon Strick und Maike Möller-Engemann. Wir hatten alle verschiedenen Theaterhintergrund und sind oft in die Berliner Theater gegangen. Damals war „Diskurstheater“ voll im Trend. Das war nicht das Theater, was wir sehen und machen wollten. Vor allem ich wollte ein Theater sehen, das sich mit ostdeutschen Stoffen und Formaten beschäftigt. Den Osten als theatralen Diskurs oder Thema gab es damals nicht. Also haben wir gedacht: Machen wir doch selbst das Theater, das wir sehen wollen – ein Theater für den Osten, über den Osten, im Osten, mit dem Osten. Ein Theater, das an ostdeutsche Orte geht und dort nach Stoffen sucht; ein Theater, das ostdeutsche Gefühlsräume öffnet und die Gefühlslandschaften des Ostens abbildet, die unter- oder gar nicht repräsentiert waren. Spannend an dieser Gründungsgeschichte: Meine drei Mitbegründer*innen sind westdeutsch sozialisiert.

¹ Mehr zum Diskurstheater u.a.: https://www.uni-due.de/literarikon/pollesch_werkcharakteristika.

² Mehr zur Demonstration auf dem Alexanderplatz, ihren Hintergründen und Auswirkungen u.a.: <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/deutschland-chronik/132182/4-november-1989/>.

Sie haben mit mir dieses Ost-Theater entwickelt und bis heute weitergeführt. Das gibt es in der gesamtdeutschen Theaterlandschaft nicht, drei westdeutsch Sozialisierte, die eine ostdeutsche Regisseurin beim Aufbau ihres eigenen Ost-Theaters voll unterstützen.

Anna Stiede: Mit „Die Straße ist die Tribüne des Volkes.“ eröffnete Marion van de Kamp am 4. November 1989 die Demonstration auf dem Alexanderplatz.² Hinauszugehen und zu sehen, welche Stoffe und Konflikte auf der Straße und auf den Plätzen liegen, das interessiert uns mit Panzerkreuzer Rotkäppchen. Ich bin in Thüringen aufgewachsen und hatte mich mit der DDR und der Opposition beschäftigt, habe Erzählräume und Begegnungen geschaffen und bin dabei immer wieder auf Unverdautes gestoßen. Ich suchte nach anderen Möglichkeiten der Ent- oder Versorgung des DDR-Verlustes. 2019 stieß ich glücklicherweise auf Panzerkreuzer Rotkäppchen, das im Rahmen des 30-jährigen Jubiläums des Mauerfalls mit „41189 – Theater der Revolution“ die erste freie Demonstration der DDR wiederbelebten. Ich sprach damals davon, dass es einen „Emo Trouble Ost“ braucht und genau den suchen und provozieren wir mit PKRK.

Wie kann man sich dieses „Ost-Theater“ in der konkreten Umsetzung vorstellen?

SN: Eine unserer ersten Produktionen, die hieß „Ab nach Schwedt“, die haben wir in meiner Heimatstadt in Schwedt Oder gemacht. Dort existierte bis zur Wende am Stadtrand das größte Militärgefängnis der DDR. 1990 wurde es geschlossen und war seitdem Ruine. Zwischenzeitlich wurde es als „Flüchtlingsunterkunft“ genutzt – und: Niemand sprach mehr darüber.



© David Balzer

Einblick in die Produktion „41189 - Theater der Revolution“ (2019), mit der Panzerkreuzer Rotkäppchen den Gefühlsraum der Demonstration auf dem Alexanderplatz vom 04.11.1989 30 Jahre später wieder zurückholte.

Vor allem nicht darüber, wie es für junge Leute war, in der Nähe dieses ehemaligen NVA-Gefängnisses aufzuwachsen, oder selbst ihr Leben in der Ostprovinz als Knast zu empfinden. 2012 sind wir mit Unterstützung der Bundeszentrale für politische Bildung nach Schwedt gegangen und haben ein Theaterstück zum ehemaligen Militärgefängnis entwickelt – mit Jugendlichen, die Mitte/Ende der 90er Jahre in Schwedt geboren wurden, mit Schwedter Zeitzeug*innen und ehemaligen Häftlingen. Alle wurden befragt, haben sich ausgetauscht, und aus den Gesprächen wurde dann das Stück „Ab nach Schwedt“. Das hat unser Autor Simon Strick geschrieben. Und das ist bis heute unser Modell: All unsere Produktionen sind eigene Stückentwicklungen zum Osten.

AS: Unsere Art und Weise zu spielen hat vermutlich etwas „Ostiges“: Wir Darsteller*innen arbeiten weniger mit einer Schauspieltechnik, die von innen nach außen arbeitet. Uns interessiert das Tanztheater oder die Herangehensweise an Stoffe mit einer körperlichen Intensität. Susann hat gemeinsam mit unserer Choreographin und Darstellerin Maike Möller-Engemann eine Form der performativen Forschung entwickelt, die die Signatur unseres Körpertheaters ausmacht.

SN: Mit unserer Produktion „Treuhand Techno“ sind wir ebenfalls an ostdeutsche Orte gegangen – nach Apolda, Jena, Leipzig, Görlitz, Weißwasser. Das Projekt ging um den Zusammenhang zwischen Techno-Entstehung in den 90ern und der gleichzeitigen Abwicklung der DDR-Betriebe durch die Treuhand. An den Orten haben wir in performativen Recherche-Formaten gearbeitet, mit den körperlichen Erfahrungen und Erinnerungen



Einblick in die Produktion „Treuhand Techno“ (2022), mit der Panzerkreuzer Rotkäppchen den Zusammenhang von Techno und Treuhand in den 90er Jahren in Ostdeutschland erforscht.

© Henry Sowinski

der Zeitzeug*innen. Wir haben ehemalige VEB-Arbeiter*innen, ehemalige Abgewickelte zum Beispiel dazu gebracht, Techno zu tanzen, wie ihre Kinder damals. Aufgeführt wurde dann in der Fabrik und im Club. Dieses Format „Technotheater“ gab es bis dahin noch nicht – nirgendwo in der deutschen Theaterlandschaft. In dem Format sind sich zwei ostdeutsche Generationen begegnet, die Proben- und Inszenierungsarbeit hat verschlossene emotionale Räume geöffnet.

Welche Besonderheiten macht ihr beim Arbeiten in diesen ostdeutschen Räumen aus?

AS: Es sind die vielen, noch unausgesprochenen Konflikte im Osten. Das haben wir zum Beispiel bei „Treuhand Techno“ bemerkt: Hier gibt es einen Generationenkonflikt zwischen der Generation der abgewickelten Treuhand-Arbeiter*innen, die nie darüber gesprochen haben, was ihnen damals widerfahren ist und wie einschneidend es für sie war, und ihren Kindern und Enkeln, die in den 90ern Techno tanzten. Unsere Arbeit im Eiermannbau hat in Apolda eine Debatte um diese Geschichte eröffnet. Wir haben unsere Arbeit im städtischen Museum verewigt, wo bis dahin die Erzählung der Textilgeschichte 1990 endete. Wir haben einen Anlass geschaffen, die Stadtgeschichte weiterzuerzählen. Besonders war auch die Arbeit mit original DDR-Textilmaschinen, die ich mit dem Musiker Hans Narva für unsere Sounds suchte und aus denen er unsere Tracks entwickelte. In Berlin spielten wir im legendären Techno-Club *//about blank*, der sich in einem ehemaligen Kindergarten am Ostkreuz befindet. Dort trafen wir auf jüngeres Publikum aus dem Westen, das zuvor noch nie von der Treuhand gehört hatte, sich aber dafür interessierte. Das finde ich eine wichtige Chance: Durch unsere Arbeit mit Panzerkreuzer Rotkäppchen befassen sich Menschen (auch mit Westbiografie) mit verschütteter Geschichte.

„Durch unsere Arbeit mit Panzerkreuzer Rotkäppchen befassen sich Menschen (auch mit Westbiografie) mit verschütteter Geschichte.“

Anna Stiede

SN: Ich war 15, als die DDR zusammenbrach. Die 90er Jahre waren für mich katastrophal und traumatisch. Ich habe zehn Jahre, von 1990 bis 2000, sehr einsam verbracht. Ich habe nicht Techno getanzt, sondern mich ins Private zurückgezogen und viel Literatur gelesen. Ende der 2000er Jahre habe ich

dann Theater wiederentdeckt, Assistenzen gemacht und 2009 Panzerkreuzer Rotkäppchen gegründet, auch wegen dieses persönlichen Rückzugs in den 90er Jahren. Ich wollte mit und an dieser traumatischen Erfahrung der 90er Jahre arbeiten. Ich wollte mit dem Unbearbeiteten, dem Verdrängten, dem Ungesagten, dem Abjekten der 1990er arbeiten. Und ich wollte Theater machen über die Menschen, die sich – wie ich – in diesen abjekten Räumen der 90er eingerichtet hatten: die prekären Osis, die sogenannten „demokratieunfähigen“ Osis, die radikalisierten Osis, die schweigenden Osis, die „ekligen“ Osis. Ich wollte eine theatrale Form finden, in der diese Ost-Zuschreibungen zum Material (im Sinne Heiner Müllers) werden – Material, mit dem ich als Regisseurin arbeiten kann. Mit dieser Arbeit am Material machen wir „Emo-Räume“ auf: emotionale Landschaften, in denen das Ungesagte begehbar wird, gestaltbar. Ob und wie das gelingt, dafür gibt es keine Garantie. Unser Theater ist momentan, unvorhersehbar. Wir arbeiten viel aus kollektiver Improvisation heraus. Man weiß nie, welche Schichten freigelegt werden, welchen Emo-Raum man gerade aufgemacht hat.

„Ich wollte eine theatrale Form finden, in der diese Ost-Zuschreibungen zum Material werden – Material, mit dem ich als Regisseurin arbeiten kann.“

Susann Neuenfeldt

Wie ist die Resonanz des Publikums? Und wie ist die Publikumsstruktur?

SN: Ich habe die unterschiedlichsten Reaktionen auf unser Theater erlebt, von totaler Ablehnung bis hin zu Standing Ovationen und Weinen auf unseren Premieren. Bei der Premiere von „Ab nach Schwedt“ im ehemaligen NVA-Gefängnis in Schwedt haben viele Ältere aus der Stadt geweint. Bei „Treuhand Techno“ kam vor allem eine jüngere Generation, die westdeutsch sozialisiert ist, die haben sich sehr für die Produktion interessiert, und waren offen dafür, über das Treuhand-Trauma zu sprechen. Es gibt auch eine jüngere ostdeutsch sozialisierte Generation, die sich stark für ihren Background interessiert. Das sind oft Spät-80er oder Nachwendegeborene. Ihr Interesse ist ohne Ostalgie oder den Wunsch, die DDR zurückhaben zu wollen. Aber eben auch jenseits davon, die westdeutsche Demokratie zu idealisieren und die Meistererzählung „Wiedervereinigung“ unkritisch weiterzuschreiben. Diese neue ostdeutsche Generation sucht jetzt mehr unsere Zusammenarbeit, und wir auch ihre. Das ist spannend – u.a. auch, weil die Unterschiede zwischen 1975 und 1989 Geborenen so irre groß sind, was man gar nicht denken würde.

Auf welche Hindernisse seid ihr in eurer Arbeit mit Panzerkreuzer Rotkäppchen bisher gestoßen? Und wie geht ihr damit um?

AS: Wir scheuen es nicht, uns die Hände schmutzig zu machen, wenn wir uns etwa mit schwierigen Themen auseinandersetzen, die vermeintlich eklig, traurig oder dramatisch sind. Es liegt noch viel Konflikt in der Luft. Es floss viel Geld in den 90er Jahren, aber nicht in Kunst, Bildung und Kultur, sondern in Unternehmen, die vermeintlich blühende Landschaften mit neuen Gewerbegebieten zubetonierten. Vereine oder Orte der künstlerischen Betätigung fielen weg. Diese Entwicklung dressierte die Menschen, ihre Ellenbogen auszufahren und sich dem Westen anzupassen, statt sich sozial zu verhalten. Wir operieren also auf einer Traumalandschaft. Wenn wir von emotionalen Räumen sprechen, braucht es immer eine sensible Herangehensweise. Das betrifft unsere konkrete Arbeitsweise im Produktionsprozess, in den Proben sowie die Frage, wie wir mit den Zeitzeug*innen umgehen. Das ist keine Hürde, aber definitiv ein besonderer Vorgang bei wenig strukturellem Support von außen.

„Wenn wir von emotionalen Räumen sprechen, braucht es immer eine sensible Herangehensweise. Das betrifft unsere konkrete Arbeitsweise im Produktionsprozess, in den Proben sowie die Frage, wie wir mit den Zeitzeug*innen umgehen.“

Anna Stiede

Eine Hürde ist jedoch, dass wir ein freies Theaterkollektiv sind, das sich stark mit den verschiedenen Orten in Ostdeutschland verbindet und die Verbindung zu den Menschen vor Ort sucht und kontinuierlich zurückkehrt. Dafür gibt es in der Förderlandschaft bisher keine geeignete Unterstützung. Das hindert uns, nachhaltig zu arbeiten. Nachhaltigkeit betrifft dabei sowohl unsere eigene Kraft als auch das Wissen, das wir fördern.

SN: Unser Theaterkollektiv ist stark gewachsen: Wir haben mittlerweile ein eigenes Ensemble mit Mitarbeiter*innen und Techniker*innen, insgesamt sind wir 25 Personen, die regelmäßig zusammenkommen. Wir wollen fair entlohnte Arbeit für das gewährleisten, was wir tun. Dafür brauchen wir solide finanzielle Unterstützung. Da wir nicht fest an etablierten Theaterhäusern arbeiten und auch gar nicht wollen, können wir bei Anträgen nicht mit einer eigenen Spielstätte aufwarten. Wir gehen eben dorthin, wo die dramatischen Stoffe im Osten brach liegen. Das ist

manchmal nicht glamourös, und manchmal müssen wir die entsprechende Infrastruktur für die Produktion erst schaffen und bauen. Und das ist oftmals mit Hindernissen und Auseinandersetzung verbunden, aber bereits Teil unserer Theaterarbeit. Ost-Theater bedeutet nicht nur, Theater über den Osten im Osten zu machen, sondern Strukturen für ostdeutsches Theater im Osten zu schaffen.

Ist dieses Problem vor allem in der ostdeutschen freien Theaterszene vorhanden oder ist es ein allgemeines Problem für ganz Deutschland?

SN: Es ist beides. In den Jurys könnte es aber definitiv mehr ostdeutsche Vertreter*innen geben, die unsere Themen unterstützen und für Förderungen vorschlagen, oder die sich mit unserer Arbeitsweise identifizieren können. Die meisten Jurys sind westdeutsch besetzt und scheinen manchmal nicht zu wissen, wovon wir reden, wenn wir VEB oder Treuhand sagen.

AS: Das ist kein Thema, das in zwei oder drei Jahren erledigt ist. Es geht darum, langfristige Strukturen im „Hinterland“ zu fördern. Viele dieser Strukturen wurden nach der Wende vernachlässigt. Kulturpolitische Räume lagen dadurch brach. In den 90er Jahren wurden zwar dank vieler großartiger Kräfte neue Orte geschaffen, wie das Kassablanca in Jena oder neue Spielstätten für die freie Theaterszene wie das Leipziger LOFFT Theater. Es braucht aber Produktionshäuser, längerfristige Stärkung und Finanzierung von kollektiv-arbeitenden Strukturen statt projektbezogene Finanzierungen für drei oder vielleicht auch mal sechs Monate. Wir Künstler*innen der freien Szene zahlen sonst immer mit eigener Lebenskraft drauf.



© Konrad Schaller

Einblick in die Produktion „Brofaromin Ost“ (2022), in der sich Panzerkreuzer Rotkäppchen in Form einer theatralen Installation mit den Antidepressiva-Testreihen internationaler Konzerne in der DDR auseinandersetzt.

Welche Rolle spielt(e) es für euer Kollektiv, dass ost- und westdeutsche Theaterschaffende zusammenkommen?

SN: Es spielt eine sehr große Rolle, da es Raum für andere Perspektiven, Diskussionen und Auseinandersetzungen bietet. Im Gründungsteam war ich, wie gesagt, die einzige ostdeutsch sozialisierte Person, mittlerweile hat Panzerkreuzer Rotkäppchen einen Zuwachs an Akteur*innen oder Personen mit ostdeutscher Sozialisation (u.a. Jana Olschewski, Richard Pfützenreuter, Maria Ullrich). Weiter gehören zum Ensemble international arbeitende Tänzerinnen (u.a. Kerstin Hurbain, Giorgia Bovo, Jenny Wübbe). Ich fühlte mich von Anfang an absolut unterstützt von den drei westdeutschen Mitbegründer*innen, denn es war ihnen immer klar, es geht sehr zentral um meine Ost-Erfahrung. Das ist auch bedeutsam, weil ich in meiner Generation nur wenige ostdeutsche Leute kannte, die mit mir Theater machen wollten oder konnten. Meine Generation wurde während der 90er Jahre stillgelegt. Wir waren zu jung, um die Revolution mitgemacht zu haben (und damit im wiedervereinigten Deutschland als hip zu gelten), und zu alt, um nicht von der DDR geprägt zu sein, und dann eben als „ideologisiert“ wahrgenommen zu werden. Viele von uns sind in dieser Zeit untergegangen und allein gelassen worden, sowohl von der Aufbau- als auch der Aufbruchsgeneration der DDR.

„Meine Generation war zu jung, um die Revolution mitgemacht zu haben, und zu alt, um nicht von der DDR geprägt zu sein, und dann eben als „ideologisiert“ wahrgenommen zu werden.“

Susann Neuenfeldt

AS: Die verschiedenen Generationen sind für uns wichtig, um unterschiedliche Perspektiven auf die Stoffe zu gewinnen. Das hat unsere Arbeit in den letzten Jahren stark geprägt, insbesondere die Zusammenarbeit mit DDR-Generationen, die lange Zeit nicht gehört wurden. All jenen, die wie du, Julia, und ich in den 80ern oder 90ern geboren sind, wird aktuell viel Aufmerksamkeit geschenkt, wenn es um das Thema Ostdeutschland geht. Das wirft die Frage auf, warum uns jetzt zugehört wird und Susanns Generation damals nicht gehört wurde.

Wohin soll die Zukunft von Panzerkreuzer Rotkäppchen führen?

SN: Einfach immer weiter in den Osten, es gibt so viele Stoffe. Wir möchten uns aber auch international vernetzen und haben schon lange eine transatlantische Verbindung mit den USA im Auge. Zum Beispiel haben wir vor, unser „Treuhand Techno“-Format nach Detroit zu bringen und mit dem „Wende-Museum“ in Culver City in den USA zu kooperieren. Den Osten und die DDR zu internationalisieren, ist eine große Zukunftsvision von mir für die theatrale Arbeit von Panzerkreuzer Rotkäppchen. International GDR!

AS: Es gibt noch so viele spannende Orte zu bespielen im Osten! Ich möchte mit Panzerkreuzer Rotkäppchen überall dorthin gehen, wo wir mit der Magie des Theaters unser Publikum überraschen und Sehnsüchte wecken können.

Was wünscht ihr euch für die Zukunft der freien darstellenden Künste in Ostdeutschland?

AS: Ich wünsche mir, dass es weitere Möglichkeiten gibt, die Arbeit an verschiedenen Orten im Osten zu ermöglichen – auch für Kollektive wie uns,

ÜBER PANZERKREUZER ROTKÄPPCHEN

Panzerkreuzer Rotkäppchen (PKRK) ist ein Berliner Theaterkollektiv, das vorwiegend zu Stoffen und Themen des Ostens, der DDR und Post-DDR arbeitet. PKRK macht Stückentwicklungen und produziert Uraufführungen. PKRK verbindet dokumentarische Recherche mit theatraler Verfremdung, zeitgenössischem Tanz und Diskurssetzen. PKRK arbeitet mit weiblichen Perspektiven und Stimmen. FLINTA*s spielen bei PKRK Hauptrollen oder klassisch männliche Helden. PKRKs Produktionen finden konsequent an den Orten ihrer Themen statt, z. B. in einem ehemaligen NVA-Gefängnis, einer Anwaltskanzlei, auf dem Berliner Alexanderplatz, in einem Technoclub, einer ehemaligen Stasi-Zentrale oder einer Maschinenhalle. Die erfolgreichste Produktion von PKRK war die Reihe „Treuhand Techno“ (2020–2023), die an ostdeutschen Orten den Verbindungen zwischen Technoentstehung und Treuhandabwicklung nachgeht. PKRK hat ein wanderfähiges „Treuhand Techno“-Format entwickelt, mit dem es an ostdeutschen Orte reist und dort „Treuhand Techno“-Performances für die jeweiligen Orte entwickelt. Die nächste „Treuhand Techno“-Show findet am 9.9.2023, um 19h im Neufertbau in Weisswasser statt.

Wer PKRK einladen, mit PKRK kooperieren oder arbeiten möchte, Kontaktaufnahme gern unter: strick@pkrk.de.

Weitere Informationen: www.panzerkreuzerrotkaeppchen.de, www.treuhandtechno.de, www.4november89.de

Weitere Links: <https://soundcloud.com/panzerkreuzerrotkaeppchen> und <https://vimeo.com/pkrk>

die dorthin gehen wollen. Wir benötigen nicht nur das Personal, sondern auch Unterstützung für Licht- und Tontechnik sowie andere Ressourcen. Insofern sind Produktionshäuser wie Hellerau sehr wichtig, um neben den Stadt- und Landestheatern auch für die freie Szene gute und komfortable Produktionsstätten zum Proben und Forschen zu haben, bevor wir uns ans Publikum wagen.

SN: Ich würde mir wünschen, dass die Kultur- und Theaterlandschaft in ganz Deutschland mehr von Panzerkreuzer Rotkäppchens Arbeit mitbekommt und wir intensiver und nachhaltiger mit anderen Akteur*innen zusammenarbeiten können, die ebenfalls an ostdeutschen Stoffen und Formaten interessiert sind.

AS: Die Politik braucht uns, weil wir Expert*innen für Verwandlung und Veränderungen sind. Wir haben das Werkzeug, Menschen miteinander in Kontakt zu bringen und Räume der Begegnung zu eröffnen. Wir können Differenzen herausarbeiten und aushalten. Ich wünsche mir, dass Politik und Verwaltung das Theater ernst nehmen und uns als eine Kraft nutzen, die Synergien schaffen kann.



Dr. Susann Neuenfeldt, 1974 in Schwedt geboren, arbeitet als künstlerische Leitung und Regisseurin bei Panzerkreuzer Rotkäppchen. Ihre Inszenierungen sind vorwiegend Stückentwicklungen zum Osten, geprägt von der krassen Umbruchzeit der 90er Jahre. In ihren Stücken arbeitet sie lokalspezifisch, feministisch und an empowernden post-sozialistischen Bildern. Ihre bisher erfolgreichste Produktion ist „TreuhandTechno“ (2020–2023).



Anna Stiede, 1987 in Jena geboren, arbeitet als Performerin, Moderatorin und Trainerin in Berlin und im ostdeutschen Hinterland. Seit 2019 ist sie Teil von Panzerkreuzer Rotkäppchen. Sie nutzt das Theater als Methode, um gesellschaftliche Verhältnisse zu überprüfen, Unsagbares zu untersuchen oder/und Utopien auszuprobieren.

Eine tatkräftige Interessenvertretung für Musiker*innen

Der neue Vorstand des Berufsverbands Musik /
Tonkünstlerverband Sachsen im Portrait

Ein Beitrag von Wendelin Bitzan¹

Die Ausgangslage ist wenig ermutigend: Wie kaum ein anderes Metier ist die Arbeit als Musiker*in ohne Festanstellung von existenziellen Schwierigkeiten, prekären Lebensverhältnissen, Unterbezahlung, immer schlechteren Arbeitsbedingungen sowie von einer starken Inflation bedroht. Die Leipziger Pianistin und Musikpädagogin Stephanie Dathe ist seit 17 Jahren Vorsitzende des Berufsverbands Musik / Tonkünstlerverband Sachsen, Inhaberin einer privaten Schule für musisch-ästhetische Bildung sowie Mitglied in den Landes- und Regionalausschüssen Leipzig beim Wettbewerb Jugend musiziert. Sie formuliert ein zentrales Ziel, um diesen Herausforderungen zu begegnen: „Wir brauchen eine Wertedebatte, die wir zunächst innerhalb unserer Branche führen müssen. Unsere Fragestellungen, unser Beitrag für die Gesellschaft, unsere Forderungen und Anforderungen samt Zahlen werden von der Politik gewünscht, gefordert und erwartet.“ Dies gilt gerade auch für die ostdeutsche Kulturszene, die noch nicht in dem Maße über langjährig gewachsene Verbandsstrukturen verfügt, wie es in anderen Regionen der Fall ist – Institutionen wie der Sächsische Musikrat und andere zivilgesellschaftliche Initiativen wurden erst nach der deutschen Wiedervereinigung gegründet. Es ist also erforderlich, sich die gesellschaftliche Relevanz, die in anderen Branchen längst unumstritten ist, aktiv zu erarbeiten, so Stephanie Dathe: „Unser Berufsstand befindet sich im mühsamen Ringen um Anerkennung in Gesellschaft und Politik. Das Erlangen dieser Anerkennung erfordert Weitsicht, Visionen und Idealismus. Mut und strategisches Geschick sind dabei unerlässlich. Ein starker Verband sollte autonom und auf Augenhöhe gegenüber allen Akteur*innen agieren können.“ Eine so weitgehende berufspolitische Interessenvertretung, wie sie dafür nötig ist, wird von den Kooperationspartnern in Sachsen mittlerweile auf breiter Basis unterstützt.

¹ *Transparenzhinweis: Der Verfasser ist stellvertretender Vorsitzender des Deutschen Tonkünstlerverbands Berlin.*

Wie können die oben formulierten ambitionierten Ziele erreicht werden? Die im April 2023 neu gewählten Vorstandsmitglieder des Berufsverbands Musik haben dazu verschiedene Ideen. Der Dresdner Geiger Christoph Geibel, zweiter stellvertretender Vorsitzender und ebenfalls Mitglied eines Regionalausschusses bei Jugend musiziert, formuliert einige mögliche Maßnahmen, wie die Rolle des Verbands als Interessenvertretung gestärkt werden kann: „Es sollten Themen wie Gleichstellung und Chancengleichheit, faire Vergütungen und der Bedarf nach mehr Festanstellungen in politische Gremien und Kultureinrichtungen getragen werden. Der Verband sollte Anlaufpunkt für Studierende und Berufseinsteiger*innen sein, ebenso für Existenzgründer*innen; die Erfahrungen der selbständigen Mitglieder sollten gebündelt werden, um dem Nachwuchs den Start zu erleichtern.“ Ein wichtiges Anliegen ist auch die kulturpolitische Netzwerkfunktion des Verbands: „Wir benötigen eine Intensivierung der Verbindungen zwischen Musik, Kunst und Wissenschaft und damit eine Vergrößerung der Repräsentation unserer berufspolitischen Ziele unter den Musikschaffenden, sowohl bei Freiberufler*innen als auch bei Festangestellten. Dies wird auch die künftige Mitgliederwerbung erleichtern.“

ÜBER DEN BERUFSVERBAND MUSIK / TONKÜNSTLERVERBAND SACHSEN

Im Jahr 1993 ist der Berufsverband Musik / Tonkünstlerverband Sachsen unter dem Namen DTKV Sachsen e. V. gegründet worden, feiert also 2023 sein 30-jähriges Bestehen. Die Arbeit des Verbands stellt die Interessenvertretung freier Musiker*innen und Musikpädagog*innen in den Mittelpunkt, untermauert durch eine solide regionale Verankerung, bei der aber auch bundeskulturpolitische Themen stets mitgedacht werden. Der Berufsverband ist Mitglied im Sächsischen Musikrat und kooperiert mit vielen weiteren Organisationen und Verbänden des Kulturlebens in Sachsen und auf Bundesebene. Neben der berufspolitischen Arbeit ist ein Schwerpunkt der Verbandstätigkeit die partnerschaftliche Unterstützung und Beratung der Mitglieder in finanziellen und administrativen Fragen. In Sachsen ist der Berufsverband einer der maßgeblichen Akteure der Kulturszene, tritt aber auch überregional und über Ostdeutschland hinaus in Erscheinung, insbesondere mit einer ausgeprägten Expertise in den Themenbereichen der wirtschaftlichen Situation und der Einkommensverhältnisse freier Musiker*innen. Hier werden klare Positionen gegenüber Verhandlungspartnern in Politik und Verwaltung vertreten. Jahrelanges Ringen um faire Vergütungen und Honorarstandards hat den Verband in einen bundesweiten Austausch geführt und zuletzt Erfolge gezeigt: Der Sächsische Musikrat hat 2021 auf Grundlage einer durch den Berufsverband initiierten Arbeitsgruppe ein [Papier zu Projekthonoraren in öffentlicher Förderung](#) verabschiedet. Eine ähnliche Veröffentlichung für pädagogische Honorare ist derzeit in Arbeit.

Weitere Infos: <https://berufsverband-musik.de>
Kontakt: mail@berufsverband-musik.de

Bereits in den letzten Jahren ist die Mitgliederzahl des Berufsverbands deutlich angewachsen, und anders als in manchen anderen Verbänden der Musikbranche gibt es weder Nachwuchssorgen noch Schwierigkeiten, engagierte Vorstandsmitglieder zu finden. Gerade die jüngsten Fortschritte lassen die ehrenamtliche Verbandsarbeit attraktiv erscheinen.

„Ich sehe mich insbesondere als Ansprechpartnerin für die Kolleg*innen in der Region Nordsachsen, wo ich ein besonderes Gespür für die Themen des ländlichen Raums entwickelt habe.“

Anne-Kathrin Ludwig

Stephanie Dathe betont ebenfalls die Wichtigkeit der Stärkung des Berufsstandes in der öffentlichen Wahrnehmung auf regionaler und überregionaler Ebene, insbesondere nachdem der sächsische Verband zum Jahresende 2022 aus dem Dachverband des Deutschen Tonkünstlerverbands ausgetreten ist, da dort lange überfällige Reformen nicht realisiert werden konnten. Seitdem agiert der Berufsverband weiter als eigenständige Interessenvertretung und mit noch größerem Fokus auf die unternehmerische Rolle der Mitglieder in der Freiberuflichkeit. Die Zusammenarbeit mit der Kreativwirtschaft in Sachsen spiele eine wesentliche Rolle; es solle zudem der Ausbau von fachlichen und berufspolitischen Fortbildungsangeboten vorangetrieben werden. Dies bewegt auch die Flötistin Anne-Kathrin Ludwig aus Strehla, Mitglied des erweiterten Vorstands, die dafür die bestehenden Strukturen des Berufsverbands nutzen möchte: „Ich sehe mich insbesondere als Ansprechpartnerin für die Kolleg*innen in der Region Nordsachsen, wo ich ein besonderes Gespür für die Themen des ländlichen Raums entwickelt habe. Neben meiner pädagogischen Arbeit werde ich mich gezielt in die Organisation von Weiterbildungen einbringen, speziell zu methodischen Fragestellungen des Unterrichts und für die Bereiche Musikergesundheit und Prävention.“

Verschiedene Berufsgruppen kulturpolitisch vertreten

Der Berufsverband bildet personell eine große Breite beruflicher Erwerbsformen ab. Alle Vorstandsmitglieder sind neben ihrer künstlerischen Arbeit mit Überzeugung musikpädagogisch tätig, so dass diese beiden Tätigkeitsfelder eine bewusste Einheit bilden. Für einige bildet das Unter-

richten den Schwerpunkt ihrer Berufsausübung – so auch für die Pianistin Victoria Flock, Mitglied des erweiterten Vorstands und fest angestellte Lehrkraft an der Musikschule Leipzig: „Als Klavierpädagogin liegt mir die Förderung des Nachwuchses und die musikalische Breitenausbildung besonders am Herzen. Außerdem vertrete ich den Berufsverband im Rahmen des Regionalausschusses Leipzig beim Wettbewerb Jugend musiziert. Als Festangestellte trete ich für einen besseren Austausch und rege Kommunikation zwischen Arbeitnehmer*innen und freischaffenden Kolleg*innen an Musikschulen ein – hier kann ein gut aufgestellter Berufsverband viel bewirken.“

„Als Festangestellte trete ich für einen besseren Austausch und rege Kommunikation zwischen Arbeitnehmer*innen und freischaffenden Kolleg*innen an Musikschulen ein – hier kann ein gut aufgestellter Berufsverband viel bewirken.“

Victoria Flock

Gerade die freien Musikschullehrkräfte haben durch das Einwirken des Verbands an Repräsentation gewonnen. In der ersten Phase der Corona-Pandemie richtete sich die berufspolitische Arbeit insbesondere auf einen offenen Brief an das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kultur (SMWK), der direkte Auswirkungen auf die Corona-Hilfsprogramme des Landes hatte. In Kooperation mit dem Sächsischen Musikrat betrieb der Berufsverband eine Corona-Hotline, mit deren Hilfe Mitglieder und Honorarkräfte der Musikschulen gecoacht und beraten wurden. Aus der Erfahrung dieser Arbeit entstand die Sächsische Honorarlehrkräftevertretung (SHLV), durch deren Wirken die Vergütungen freier Mitarbeiter*innen an den sächsischen Musikschulen, im schulischen Ganztagsunterricht und in den Kirchenkreisen deutlich verbessert werden konnten. Die Leipziger Klarinettistin Felicitas Ressel, Schatzmeisterin des Berufsverbands Musik und derzeitige Sprecherin der SHLV, bringt die Anliegen dieser Gruppe zum Ausdruck: „Die berufspolitischen Veränderungen unserer Branche stellen uns vor immense Herausforderungen. Um unseren Beruf als Musiker*innen und Pädagog*innen lebendig und zukunftsweisend zu gestalten, braucht es gute Arbeitsbedingungen und eine gute finanzielle Absicherung. Der Berufsverband ist für mich eine geeignete Plattform, um hier Veränderungen zu bewirken.“ Und tatsächlich: Kürzlich wurde aus der Leipziger Kulturverwaltung verlautet, dass die Lehr-

kräfte der städtischen Musikschule zukünftig größtenteils im Rahmen von sozialversicherungspflichtigen Arbeitsverhältnissen beschäftigt sein sollen, während Honorartätigkeiten die Ausnahme darstellen sollen.

„Es war für den Berufsverband nicht leicht, die Belange der Musikpädagog*innen politisch sichtbar zu machen.“

Nikolai Kähler

Der Tubist und Musikpädagoge Nikolai Kähler, erster stellvertretender Vorsitzender, sieht seine Rolle im Verband vor allem kulturpolitisch und engagiert sich ebenfalls in der SHLV. Sein Arbeitsumfeld in Leipzig charakterisiert er mit deutlichen Worten: „Es war für den Berufsverband nicht leicht, die Belange der Musikpädagog*innen politisch sichtbar zu machen. Wir müssen aber weiterhin sehr viel an der Basis agieren und Aufklärungs- und Kommunikationsarbeit innerhalb der Musikszene leisten, um angemessene Bezahlung und Wertschätzung der Leistungen freier Musikpädagog*innen zu gewährleisten, denn es gibt noch immer viel Unwissenheit und unvollständiges Wissen – beispielsweise zur Krankenversicherung und den Leistungen der Künstlersozialkasse.“ Die Interessenvertretung durch den Berufsverband sieht er dabei auch als notwendiges Gegengewicht zu gewerkschaftlichem Engagement: „Ver.di und die Musik- und Orchestervereinigung unisono werden für die Freischaffenden keine Kohlen aus dem Feuer holen. Dafür brauchen wir unseren Verband.“ Nikolai Kähler ist außerdem Fachbeirat für Musik beim Leipziger Kulturamt und war in den



Collage der Mitglieder des aktuellen Vorstands des Berufsverbands: 1. Reihe von links: Sophia Schulz, Felicitas Ressel, Stephanie Dathe, Christiane Vogel, Victoria Flock

2. Reihe von links: Nikolai Kähler, Anne-Kathrin Ludwig, Christoph Geibel, Christian Scheibler

© Christian Scheibler

vergangenen Jahren an einer durch den Berufsverband geführten Arbeitsgruppe Faire Vergütungen beim Sächsischen Musikrat beteiligt, wo er die 2021 veröffentlichten Honorarempfehlungen mit ausgehandelt und auf den Weg gebracht hat – ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur politischen Durchsetzung besserer Arbeitsbedingungen für freie Musiker*innen.

Produktive personelle Überschneidungen zwischen Musikleben und Verband

Das eigene aktive Musizieren und eine starke Verwurzelung in der freien Musikszene zeichnen viele der Vorstandsmitglieder des Berufsverbands aus – so auch die Geigerin und Musikpädagogin Christiane Vogel aus Hoyerswerda, Mitglied des erweiterten Vorstands, die auch als Vorsitzende eines Laienorchesters dessen gemeinnützigen Verein führt und sich um Organisation, Orchestermanagement und die Öffentlichkeitsarbeit für Veranstaltungen kümmert. Zudem engagiert sie sich wie Victoria Flock und Christoph Geibel in einem Regionalausschuss bei Jugend musiziert, wo sie als Geschäftsführerin eine intensive Vernetzung und Zusammenarbeit mit Kulturträgern der Region Lausitz und Hoyerswerda betreibt. Es

DER AKTUELLE VORSTAND DES BERUFSVERBANDS MUSIK / TONKÜNSTLER- VERBAND SACHSEN IM ÜBERBLICK:

- > **Stephanie Dathe** (Leipzig), erste Vorsitzende – Pianistin, freischaffende Musikpädagogin für Klavier und Elementare Musikpädagogik; Gründerin und Inhaberin einer freien Schule für musisch-ästhetische Bildung
- > **Nikolai Kähler** (Leipzig), erster stellvertretender Vorsitzender – Tubist, freischaffender Orchestermusiker, Kammermusiker und Musikpädagoge
- > **Christoph Geibel** (Dresden), zweiter stellvertretender Vorsitzender – Geiger, freischaffender Ensemblesmusiker und Musikpädagoge
- > **Felicita Ressel** (Leipzig), Schatzmeisterin – Klarinetistin, freischaffende Solistin, Kammermusikerin und Musikpädagogin; Sprecherin der Sächsischen Honorarlehrkräftevertretung
- > **Sophia Schulz** (Dresden), Schriftführerin – Musik- und Kulturwissenschaftlerin, freischaffende Redakteurin, Bratscherin im Collegium Instrumentale Chemnitz
- > **Anne-Kathrin Ludwig** (Strehla), erweiterter Vorstand – Flötistin und Blockflötistin, freischaffende Instrumentalpädagogin und Atemtherapeutin
- > **Christiane Vogel** (Hoyerswerda), erweiterter Vorstand – Geigerin, Musikpädagogin für Violine und Elementare Musikpädagogik
- > **Victoria Flock** (Leipzig), erweiterter Vorstand – Pianistin, Klavierpädagogin, Korrepetitorin; angestellte Lehrkraft an der Musikschule Leipzig
- > **Christian Scheibler** (Leipzig), Geschäftsführer – freier Berater und Projektmanager, Sänger in freien Ensembles; stellvertretender Sprecher der Spartenvertretung Musik in Leipzig

gibt also eine produktive personelle Schnittmenge zwischen dem Musikleben und den Verwaltungsstrukturen im Hintergrund, die maßgeblich durch ehrenamtliche Arbeit getragen werden und in der Geschäftsstelle des Berufsverbands zusammenlaufen. Im Verband sind folglich nicht nur ausübende Musiker*innen, sondern auch Angehörige anderer Berufsgruppen des Musiklebens vertreten – etwa die Dresdner Musik- und Kulturwissenschaftlerin Sophia Schulz, die als Schriftführerin des Berufsverbands amtiert und gezielt ihre Kompetenzen in der Text- und Redaktionsarbeit einbringen wird: „Es ist mir wichtig, eine professionell aufgestellte Öffentlichkeitsarbeit und damit die Kommunikation des Verbandes nach außen hin zu unterstützen.“

„Es ist mir wichtig, eine professionell aufgestellte Öffentlichkeitsarbeit und damit die Kommunikation des Verbandes nach außen hin zu unterstützen.“

Sophia Schulz

Eine treibende Kraft im Berufsverband ist auch der Projektmanager, Berater und freischaffende Sänger Christian Scheibler. Mit seiner Expertise in den Bereichen der öffentlichen Verwaltung und Projektsteuerung ist er seit fast zwei Jahrzehnten als Geschäftsführer des Verbands tätig. Er ist Vorsitzender des Rechtsausschusses beim Sächsischen Musikrat und leitete dort die bereits erwähnte Arbeitsgruppe Faire Vergütungen, in der es gelang, unterschiedlichste Akteur*innen, Vereine und Verbände, Gewerkschaften sowie Arbeitnehmer- und Arbeitgebervertretungen an einen Tisch zu holen. Die Arbeitsgruppe hat auf der Grundlage umfangreicher Statistiken, Befragungen und Analysen eine neue Methodik zur Berechnung von Mindesthonoraren für freischaffende Musiker*innen entwickelt, die auf dem realen Leistungsumfang der Personen unter Berücksichtigung eigener betrieblicher Aufwendungen basiert und auf den oft praktizierten, aber unrealistischen Vergleich mit Arbeitnehmergehältern verzichtet. Die Ergebnisse der Arbeitsgruppe basieren auf einem Ampelmodell, das verschiedene Tagessätze und Probensätze nach drei Kriterien veranschaulicht: ein an der Armutsgrenze orientiertes absolutes Mindesthonorar (rote Stufe), die vom Musikrat empfohlene, vom Mindestlohn abgeleitete Vergütung (gelbe Stufe) und einen fairen Mindestvergütungssatz, angelehnt an den Niedriglohnsektor (grüne Stufe). Nachdem sich der Berufsverband bereits seit Jahren für Honoraruntergrenzen einsetzt – ein erstes Papier wurde nach zahlreichen Vorstößen bereits 2009 veröffentlicht und seitdem mehrmals

aktualisiert –, besitzt die neue Berechnung nun bereits Richtliniencharakter für die Vergütung in öffentlich geförderten Projekten und sind Teil der Empfehlungen des SMWK.

Dialog auf Augenhöhe mit Kulturverwaltung und Politik

Ein weiteres Arbeitsfeld besteht in der Entwicklung und Sicherung einer besseren Zusammenarbeit mit großen Kulturinstitutionen, deren zum Teil wenig genutzte Ressourcen (Räume, Bühnen, Technik etc.) auch für freie Musiker*innen und deren Projekte genutzt werden könnten. Christian Scheibler will sich hier für einen Dialog auf Augenhöhe mit der Kulturverwaltung und Politik einsetzen, der in die Einrichtung eines Ressourcenzentrums der freien Szene in Leipzig und Dresden münden könnte. Sein Fazit aus den Erfahrungen der bisherigen Amtszeit dient ihm zugleich als Handlungsauftrag für die Zukunft: „Den Anforderungen, die die Arbeit im Berufsverband mit sich bringt, ist auf dem Weg in die Professionalität produktiv begegnet worden, und viele Themenfelder wurden bereits weit vorangetrieben – trotz oder gerade wegen der vielen verschiedenen Sichtweisen der Mitglieder, die aus ganz verschiedenen Bereichen und beruflichen Umfeldern kommen.“

In 30 Jahren Verbandsarbeit ist also schon Maßgebliches erreicht worden. Gleichwohl bleiben noch viele Herausforderungen bestehen, die zum Teil auch in der spezifischen Situation in Ostdeutschland begründet liegen: Nachdem das kulturelle Leben der DDR stark durch eine staatlich organisierte Breitenausbildung und Elitenförderung geprägt war, konnte sich erst seit der Wiedervereinigung eine unabhängige, auch durch freie Träger*innen und Initiativen geprägte Musikszene herausbilden. Eine gut vernetzte Interessenvertretung, die zwischen den Positionen der freien Musikschaaffenden und der einerseits durch öffentliche Träger als auch durch privatwirtschaftliche Akteur*innen repräsentierten Auftraggeberseite vermittelt, erscheint in dieser Lage wichtiger denn je.



Dr. Wendelin Bitzan studierte Musiktheorie, Musikpädagogik, Klavier und Tonmeister in Detmold, Berlin und Wien und wurde im Fach Musikwissenschaft promoviert. Derzeit lehrt er als Dozent für Musiktheorie an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, arbeitet als freier Komponist und Fachautor und publiziert in Büchern, Zeitschriften und Online-Medien.

Die Zahlen sprechen eine klare Sprache: Lediglich 7,2 Prozent der rund 25.000 rechtsfähigen Stiftungen bürgerlichen Rechts haben ihren Sitz in Ostdeutschland – das sind weniger als 2.000 Stiftungen. Von den 30 kapitalstärksten Stiftungen privaten Rechts ist die Carl-Zeiss-Stiftung die einzige mit einem Sitz in Ostdeutschland. Insofern gibt es eine am ostdeutschen Bevölkerungsanteil gemessene Unterrepräsentanz des Stiftungsektors im Osten. Über Bedarfe und Perspektiven im Zusammenhang von Stiftungswesen und der ostdeutschen Zivilgesellschaft sprach daher Benedikt Erb mit Dr. Eva Sturm, Vorstandin der Dresdener Cellex Stiftung und Vorstandsmitglied im Bundesverband Deutscher Stiftungen e.V. (BVDS).

Mehr Stiftungs- engagement in Ostdeutschland

Einblicke in die ostdeutsche Stiftungslandschaft

Das Gespräch führte Benedikt Erb

Liebe Eva, als Vorstandin einer in Dresden ansässigen Stiftung und als Vorstandsmitglied im BVDS bist du Expertin zum Thema Stiftungswesen in Ostdeutschland. Wie ist es dazu gekommen, dass die Stiftungsdichte in den ostdeutschen Flächenländern mit knapp 14 Stiftungen auf 100.000 Einwohner*innen so viel geringer ausfällt als in den alten Bundesländern mit über 30 Stiftungen pro 100.000 Einwohner*innen?

Ich habe dazu drei Thesen. Erstens: Wo Geld ist, werden auch Stiftungen gegründet. Aufgrund der wirtschaftlichen Situation in der DDR und der Transformation Ostdeutschlands nach der Wende – dem Strukturabbau, der Abwanderung junger Leute – hat sich der wirtschaftlichen Rückstand noch verschärft. In den letzten 30 Jahren wurde sehr viel investiert, vieles ist gelungen, es gibt florierende wirtschaftliche Regionen in Ostdeutschland, aber die Kluft zu etablierten Wirtschaftsstandorten in Westdeutschland

besteht immer noch. Fakt ist: Es gibt im Osten Deutschlands weniger wirtschaftliche Kumulation. Zudem braucht die Bildung von Vermögen Zeit.

Die zweite These ist: Im Sozialismus gab es keine Stiftungskultur. In der DDR waren Stiftungen nicht erwünscht, weil sie Ausdruck zivilgesellschaftlichen Engagements waren. Bereits zwischen 1952 und 1956 wurden rund 90 Prozent aller bis dahin bestehenden Stiftungen aufgelöst. Es gab bis 1989 also keine stifterische Basis. Somit konnte an die Tradition vor dem Zweiten Weltkrieg nicht angeknüpft werden.

Daran knüpft meine dritte These an: Das Stiften wird im Osten skeptisch gesehen. Die Idee des Stiftens ist vielen Menschen fremd, denn in einer finanziell egalitären Gesellschaft wie der DDR war der Aufbau eines Vermögens nicht vorgesehen. Stiften kommt als Möglichkeit, gemeinwohlorientiert zu handeln, kaum vor. Die Menschen in Ostdeutschland organisieren sich eher in Vereinen, die vor Ort aktiv sind und schnell auf Probleme reagieren können. Hinzu kommt, dass zu wenig bekannt ist, über all die positiven Dinge, die Stiftungen bewirken. Stiftungen kommen in der Medienberichterstattung immer nur dann vor, wenn es negative Schlagzeilen gibt. Wenn es diesen Sektor nicht gäbe, wäre Deutschland, auch Ostdeutschland um vieles ärmer. Das müssen wir bekannter machen.

Es gibt so viele Menschen in Ostdeutschland, die sich für eine demokratische Kultur stark machen, die für ein friedliches Miteinander werben, die geflüchtete Menschen unterstützen usw. Hier sind Stiftungen ausgezeichnete Partner.

Mir ist die von dir angesprochene stiftungsskeptische Haltung auch schon begegnet. Inwieweit könnte man dem aber auch entgegenhalten, wie wichtig Stiftungen werden können, wenn zum Beispiel aus politischen Gründen öffentliche Gelder weniger werden?

Stiftungen sind hier so wichtige Partner, sowohl finanziell als auch ideell. Stiftungen können demokratisches Engagement vor Ort stärken, wenn die öffentliche Hand ausfällt – aufgrund von Sparmaßnahmen oder aus politischen Gründen. Das erleben wir ja. Es gibt so viele Menschen in Ostdeutschland, die sich für eine demokratische Kultur stark machen, die für ein friedliches Miteinander werben, die geflüchtete Menschen unterstützen usw. Aber sie erhalten Gegenwind, sie werden entmutigt und kaum gewürdigt. Hier sind Stiftungen ausgezeichnete Partner, weil sie auf eine Langzeitperspektive hin angelegt sind. Denn demokratische Werte zu stärken, ist ein Marathon.

Zur Stiftungsdichte oder zur prozentualen Verteilung von Stiftungen in Ost- und Westdeutschland haben wir sehr genaue Daten. Wie steht es aber um die Frage danach, wieviel Stiftungsförderung überhaupt in Ostdeutschland ankommt: Gibt es Erhebungen zum stifterischen Gesamtfördervolumen in Deutschland, aufgeschlüsselt nach Ost- und Westdeutschland?

Meines Wissens gibt es dazu keine Statistik, weil das auch sehr schwer zu erheben ist. Was wären die Auswahlkriterien für die Befragung? Stiftungen mit Sitz in Ostdeutschland könnte man befragen, ob und wie viel Geld sie in der Region oder im Bundesland investieren, in der sie ihren Sitz haben. Dabei muss man wissen, dass im Osten Deutschlands vor allem Bürgerstiftungen und Ehrenamtsstiftungen aktiv sind, die entweder öffentliche Förderungen erhalten, Fundraising betreiben oder ihre Projekte durch bürgerschaftliches Engagement umsetzen. Wie will man das messen?

Im Osten Deutschlands sind vor allem Bürgerstiftungen und Ehrenamtsstiftungen aktiv, die entweder öffentliche Förderungen erhalten, Fundraising betreiben oder ihre Projekte durch bürgerschaftliches Engagement umsetzen.

Insbesondere große Stiftungen könnte man befragen, wo sie ihr Geld in den letzten 30 Jahren investiert haben. Gute Beispiele für Engagement gibt es ja zahlreiche. Ob nun DROSOS oder die Beisheim Stiftung u.a. mit ihrer Initiative „Aufwind“, das Programm der „Neulandgewinner“ der Robert Bosch Stiftung, die Freudenberg Stiftung, die seit Jahren nachhaltig und verlässlich Strukturen im Osten Deutschlands fördert, oder die Körber Stiftung, die u.a. die Bürgerstiftung hier in Dresden aufgebaut hat – alle diese Stiftungen investieren und fördern seit Jahren in Ostdeutschland. Man müsste also jede einzelne Stiftung befragen und diese Daten dann in einer Analyse zusammenführen. Das ist sehr aufwendig. Aber interessant finde ich die Frage schon, wie viel Stiftungsförderung in den letzten 30 Jahren nach Ostdeutschland geflossen ist.

Vielen Dank für deine Einschätzung. Richten wir den Blick auf die Bedarfe: Was braucht es im Zusammenspiel von Stiftungswesen und Zivilgesellschaft in Ostdeutschland?

Je nachdem von welcher Position aus man die Frage anschaut, fällt ihre Beantwortung anders aus. Erstens: Es braucht in Ostdeutschland mehr Stiftungen, also müssen wir für die Idee des Stiftens werben. Trotz wirtschaftlicher Unterschiede zwischen Ost und West ist hier einiges in Bewegung.

Es werden Start-Ups und Unternehmen gegründet, aus denen potentiell Stiftungen der Zukunft wachsen könnten. Da können wir ansetzen.

Zweitens: Große Konzerne siedeln im Osten an, wobei die Firmenzentralen im Westen bleiben. Die Wirtschaft stärker einzubinden in ihre Verantwortung, am Standort in das Gemeinwohl zu investieren, halte ich für eine weitere Stellschraube.

Drittens: Wir müssen positive Narrative über Stiftungen verbreiten. Warum kann eine Stiftungsgründung eine Antwort auf die drängenden Fragen unsere Zeit sein? Hier sehe ich vor allem wieder die Langzeitperspektive als wichtiges Argument: Wir entwickeln etwas gemeinsam mit den Menschen vor Ort, wir rollen es aus – bleiben und unterstützen weiter. Stiftungen sind aus meiner Perspektive auch ein Garant für gesellschaftliche Stabilität, wenn Regionen politisch ins Rutschen kommen.

Die Langzeitperspektive sehe ich als wichtiges Argument:
Wir entwickeln etwas gemeinsam mit den Menschen vor
Ort, wir rollen es aus – bleiben und unterstützen weiter.

Viertens: Wie bekommen wir es hin, dass vor Ort langfristig investiert wird und Strukturen nachhaltig aufgebaut werden? Eine Idee für große Stiftungen könnte sein, eine Filiale nicht nur in Berlin, sondern vielmehr in Chemnitz oder Erfurt zu gründen. Filialisierung ist natürlich eine riesige Investition, wäre aber ein echter Invest in die „Nähearbeit“, schafft Arbeitsplätze, das Geld fließt ohne Abzug in die jeweilige Region und der damit verbundene Wissenszuwachs für die jeweilige Stiftung wäre enorm, nicht nur bezogen auf die Bedarfe.

Fünftes: Wenn ich mit der Zivilgesellschaft über ihre Bedarfe spreche, geht es immer wieder auch um das empfundene Gefälle zwischen Fördermittelgeber*in und Fördermittelnehmer*in. Manchmal sind Anforderungen und Maßstäbe, die eine professionalisierte Stiftung ansetzt, schwer auf Projektebene umsetzbar. Die Wirkungslogik eines Projekts zu erklären, den Impact aufzeigen – das fällt manchen Initiativen nicht leicht. Wenn es beispielsweise gerade akut darum geht, Geflüchtete beim Ankommen zu unterstützen, das Freibad als sozialen Ort zu erhalten oder einen Spielplatz zu bauen, denkt keiner über Wirkungslogik oder Impact nach. Das ist in manchen Fällen einfach zu voraussetzungsreich.

Was denkst du, könnte da helfen?

Im Grunde bräuchte es eine Schnittstelle, die die Übersetzungsarbeit leistet oder zwischen diesen Ebenen – der professionalisierten Stiftung und der Projektebene – vermittelt. Kleinere operative Stiftungen sind da oft agiler, können – insbesondere in akuten Fällen – spontaner und flexibler auf Probleme reagieren und buchstabieren nicht immer das ganze Wirkmodell durch.

Die offene Frage bleibt aber: Wie können Stiftungen dieses kleinteilige und spontane Engagement vor Ort unterstützen? Wie können wir dieses regionale Engagement würdigen und fördern, das es unbedingt braucht, ohne dass dieses Engagement immer gleich in eine Projektform gegossen wird? Etablierte Vereine in der Engagementlandschaft schaffen es natürlich, profunde Anträge bei Stiftungen zu stellen. Aber wenn wir auf die Fläche schauen, dann wird es spannend. Die Professionalisierung von zivilgesellschaftlichen Akteur*innen und Projektstrukturen kommt oft erst in einem späteren Schritt – vielleicht auch, weil es das am Anfang noch gar nicht braucht. Da zählen eher Herz und Engagement. Und nicht selten auch einfach Courage.



© Patrizia Di Benedetto

Dr. Eva Sturm ist Vorständin der Cellex Stiftung mit Sitz in Dresden, die sich u.a. für die Förderung demokratischer Kultur und für mehr Stiftungsengagement in Ostdeutschland einsetzt. Des Weiteren engagiert sich Eva Sturm u.a. im Vorstand des Bundesverband Deutscher Stiftungen, im Stiftungsrat der Ehrenamtsstiftung MV und im Beirat des Landesförderprogramms „Weltoffenes Sachsen“.



© Nicole Nerger

Benedikt Erb blieb nach dem Studium der Religionswissenschaft in Jena und Leipzig dem Fach weitere Jahre als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in Bayreuth verbunden. Er ist in Weimar als Projektkoordinator der Stiftungsinitiative „Aufwind“ tätig, spricht als freier Referent gelegentlich zu religionsbezogenen Themen und lebt seine musikalische Begeisterung im Schulbandprojekt „aufmuggen“ aus.

KM Kulturmanagement Network GmbH

Postfach 1198, D-99409 Weimar

Postanschrift: Bauhausstr 7 c, D-99423 Weimar

Telefon: +49 (0) 3643 / 7402 612

Fax: +49 (0) 3643 / 7402 614

E-Mail: office@kulturmanagement.net

Geschäftsführer: Dirk Schütz

Sitz und Registrierung: Firmensitz Weimar,

Amtsgericht Jena, HRB 506939

Herausgeber: Dirk Schütz

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

Kontakt: j.jakob@kulturmanagement.net

Abonent*innen: ca. 5.700

Mediadaten und Werbepreise:

<http://werbung.kulturmanagement.net>

Layout: Maja Krzanowski

Satz: Julia Jakob

Coverbild: DALL-E von Julia Jakob & Dirk Schütz erstellt

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