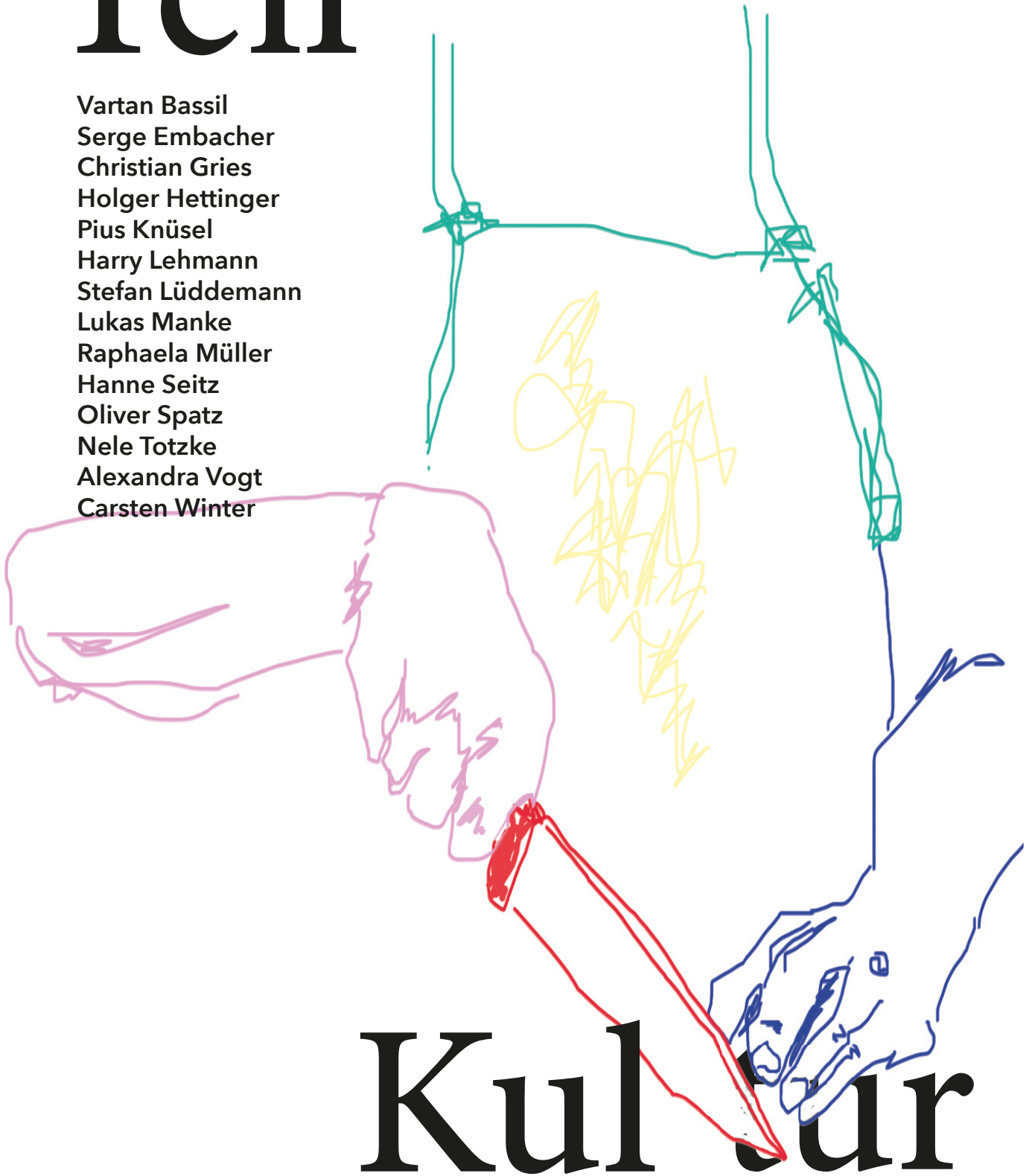


Teil

Vartan Bassil
Serge Embacher
Christian Gries
Holger Hettinger
Pius Knüsel
Harry Lehmann
Stefan Lüddemann
Lukas Manke
Raphaella Müller
Hanne Seitz
Oliver Spatz
Nele Totzke
Alexandra Vogt
Carsten Winter



Kultur

Wie viel Teilhabe
verträgt der Kulturbetrieb?

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

„Kultur für alle“ hieß die revolutionäre Parole im Kulturbetrieb der 70er Jahre. Doch dieses Konzept ist, so finden wir, längst überholt. Funktioniert hat es irgendwie auch nicht – das Kulturpublikum besteht wie eh und je aus einer kleinen Gruppe gut Gebildeter und Verdienender. Vereinzelte Pilotprojekte und Initiativen haben es nicht geschafft, diese Situation zu ändern. Doch es gibt Hoffnung!

Partizipation heißt der neue Trend – zahlreiche Konferenzen, Bar Camps und Workshops zum Thema zeugen davon. Aber wird Partizipation als aktive Teilhabe des Publikums verstanden oder als Pseudo-Mitbestimmung praktiziert, die legitimieren soll, was längst beschlossen ist?

Den Zuschauer aus der Rolle des passiv Konsumierenden zu befreien und ihn zu erheben in die Position eines mündigen Akteurs des Angebots- und Nachfrage-Prozesses ist ein auf den ersten Blick ehrbares Vorhaben. Wie aber sieht es auf den zweiten Blick aus? Am Thalia-Theater in Hamburg wurde mutig versucht, wovon an anderen Häusern in kurzen Momenten der Kühnheit fantasiert wird: Einmal das zeigen, was sich das Publikum wünscht. Warum das Projekt im Nachhinein als gescheitert galt? Weil der unvorhersehbare Faktor Zuschauer anders agiert hat als erwartet. Und genau diese Schwierigkeit ist der Grund dafür, dass seit dem Jahr 2011 kein vergleichbarer Versuch bekannt wurde, das Publikum in die Spielplangestaltung einzubinden. Vielleicht war das auch gut so. Denn wie sich zeigt, war dieses medial sehr aufmerksam begleitete Scheitern doch auch ein Weckruf, das Thema neu und vor allem anders zu denken.

In unserem Magazin TeilKultur fragen wir nach, ob das Konzept einer „Kultur von allen“, in dem die Wünsche und Bedürfnisse aller berücksichtigt werden, Zukunft hat und wie viel Teilhabe der Kulturbetrieb überhaupt vertragen kann. Wir freuen uns, dass wir durch unsere Teilnahme am 4. Redaktionswettbewerb für Studierende des KM Magazins die Möglichkeit bekommen haben, uns ausführliche Gedanken dazu zu machen und mit Ihnen zu teilen. Ob wir eine Antwort auf unsere Fragen finden? Lassen Sie sich überraschen!



Nele Alina Totzke (25) studiert den Doppelmaster Kulturwirtschaft an den Unis Passau und Aix-Marseille. Für Partizipation im Kulturbetrieb interessiert sie sich vor allem deshalb, weil sie selbst nicht aus dem klassischen Bildungsbürgertum stammt – und die unsichtbare Barriere zur Kulturwelt nun für alle beseitigen will.



Alexandra Vogt (23) studiert momentan den Master Kulturwirtschaft an der Universität Passau, ihren Bachelor in Europa-Studien absolvierte sie an der TU Chemnitz. Sie findet es wichtig, dass Kulturbetriebe mit der Zeit gehen und Neues wagen – wie durch eine Öffnung hin zu ihrem Publikum.

Inhalt

1

Rumgesponnen

Fragen über Fragen

4-5

2

Kultur für alle

Kultur für alle – quo vadis?

Hilmar Hoffmann

8-10

Demokratisierung
und Banalisierung

Harry Lehmann

11-13

Anti-Hochkultur –
Generation Buttplug

Lukas Manke

14-17

3

Dazwischen

Hallo Demokratie!

Pius Knüsel

20-23

Kultur von allen für alle

Carsten Winter

24-27

Teilhabe verändert den Blick

Stefan Lüddemann

28-29

4

Rumgefragt

Umfrage

Erfolgsgeschichten

Eindrücke aus dem Gästebuch

32-33

34-35

36-41

5

Kultur von allen

Das Theater mit
der Partizipation

Hanne Seitz

44-47

Partizipation und Kultur

Serge Embacher

48-50

Partizipation ist Grütze!

Holger Hettinger

51-53

Partizipation in der Praxis

Stadtmuseen als gesellige
Stadtgefährten?

Carl Philipp Nies

54-55

56-58

Mehr Schein als Sein?

Frank Weinhold

59-61

6

Mach neu!

Mitbestimmung

beginnt auf der Straße

Vartan Bassil

64-65

Beute machen und
werden in Frankfurt Oder

Oliver Spatz

66-67

Nackt und ungeschönt

Open Space Performunion

68-69

Communities und Blasen

Christan Gries

70-71

Alles anders – Wie geht
echte Partizipation?

Raphaela Müller

72-75

Rausgeschrien

Fazit

Impressum

76-78

79

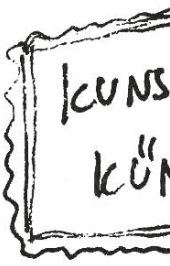
80

INTENDANT



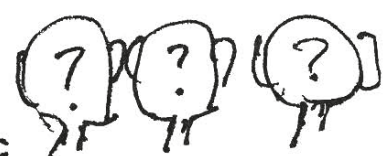
LASSEN DIE STRUKTUREN KULTUREINRICHTUNGEN ÜBERHAUPT PARADIGMA

WAS IST DAS? "DICHTE" FÜR WEN KUNST



ANREGUNG ERHEBUNG

WILL DAS PUBLIKUM ÜBERHAUPT MITBESTIMMEN?



HABEN DIE ÜBERHAUPT AHNUNG?

MASSE

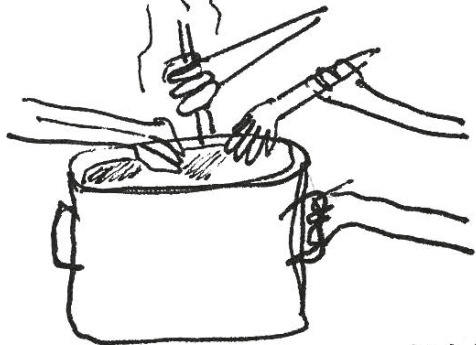
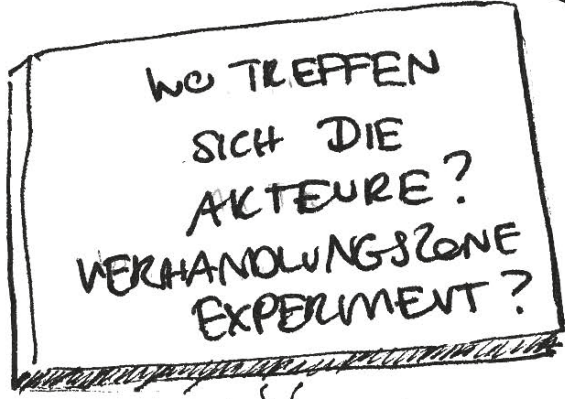


WER HAT DIE MACHT / KONTROLLE
↳ GELD?



WOLLEN DIE ÜBERHAUPT MACHT ABGEBEN?
ANGST VOR KONTROLLVERLUST?

PASSEN DEMOKRATIE UND KULTUR WIRKLICH NICHT ZUSAMMEN?



WELCHEN EINFLUSS HAT ES WENN ALLE MITMISCHEN SICH EINMISCHEN?

WOZU DAS GANZE EIGENTLICH?



WIRD DEM PUBLIKUM ZU WENIG ZUGETRAUT?
SIND INTENDANTINNEN ETC ZU PUBLIKUMSFEKTN?
FINDET HIER ÜBERHAUPT INTERAKTION STATT?

1 KURATOR
→ INNEN



SITZEN DIE
KULTUREINRICHTUNGEN
AUF DEM HOHEN ROSS?



IST DER KULTUR-
BETRIEB SO ELITAR
WIE ALLE SAGEN?

WIESO?

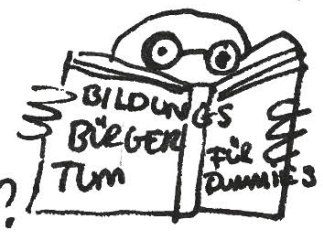
VON
HTUNGEN
ECHTE
FIZIPATION
ZU?

WAS IST
MIT DEM
EGO ?

IST DIE
? WER SOLL
ANGESPROCHEN
WERDEN

WER ENTSCHEIDET
WAS KUNST IST?
QUALITÄT?

HALTEN DIE
SICH FÜR WAS
BESSERES?



WER IST
HIER EXPERTE?

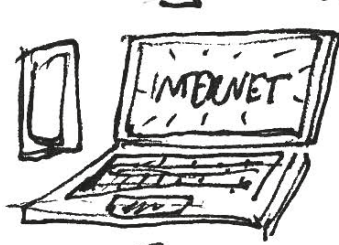
KANN KUNST
WEG, WENN SIE
DEM PUBLIKUM
NICHT GEFÄLLT?

ENT?
KONSUM
GELD

WIE KEITOGEMÄß
SIND DIE
STRUKTUREN?

WEN?
LIKUM

HÖRT MAN
NUR DIE
DIE AM LAUTESTEN
SCHREIEN?



→ FREE
ART?
ON THE
INTERNET

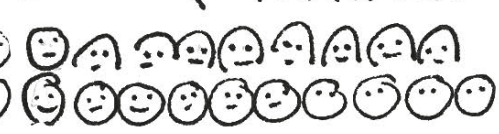
WER GEHT
ÜBERHAUPT INS THEATER
MUSEUM?



IMMER
DIE GLEICHEN?

INTERESSE
DE INTERESSE

MAINSTREAM?





Kultur
für
alle

Kul

/Hilmar Hoffmann

Kultur

für alle -

quo vadis ?

~~Der Bedarf~~

Wer „Kultur für alle“ sagt, meint Hilmar Hoffmann. In seiner Zeit als Kulturdezernent in Frankfurt von 1970 bis 1990 prägte er die dortige Kulturlandschaft maßgebend. In seinem Buch „Kultur für alle“ (1979) übersetzte er seine Forderung, Kulturangebote der gesamten Stadtbevölkerung zugänglich zu machen, in Maßnahmen und Anleitungen für Kulturpolitiker. Inzwischen hat sich die Gesellschaft in vielen Bereichen grundlegend verändert: Ist das Konzept einer Kultur für alle überhaupt noch zeitgemäß? Oder ist es noch immer nur ein – zwar verändertes – aber passiv zu konsumierendes Angebot, geprägt von Direktoren und Intendanten? Müssen Kulturinstitutionen nicht vielmehr zulassen, dass ihr Publikum aktiv mitgestaltet? Wir haben Hilmar Hoffmann Revue passieren lassen.



Herr Professor Hoffmann, ist eine „Kultur für alle“ von den Kulturschaffenden und Entscheidern im Kulturbereich wirklich gewollt? Ist das überhaupt notwendig?

Das Buch „Kultur für alle“ (1979) war ein Buch, das ich vornehmlich für Stadtparlamentarier und Kulturpolitiker zu jener Zeit verfasst habe. Bis dahin existierten keine relevanten theoretischen Vorgaben oder Leitfäden für deren praktische Kulturarbeit. Ich wollte Argumente anbieten, um den im Buch aufgelisteten Defiziten einer planlosen Kulturpolitik besser begegnen zu können. Dabei waren meine Adressaten nicht nur die 90 Prozent Bildungsschicht, sondern auch die sogenannten bildungsfernen Schichten, die mit ihren Steuern letztlich die Museen, Bibliotheken und Theater mitbezahlt haben. Auch dieser immer noch weit überwiegende Teil unserer Gesellschaft hat ein Grundrecht zur Teilhabe an Bildung und Kultur – daran hat sich bis heute nichts geändert. Ein Bürgerrecht als Verfassungsrecht liegt aber immer noch in weiter Ferne, weil die Länderkulturminister so ihre wohlgehütete Allmacht verlieren würden.

Kulturinstitutionen haben für viele immer noch Barrieren, die häufig unüberwindlich sind. Zumindest bieten die Institutionen kaum Hilfen an, mit denen Sperren und Schwellenangst überwunden werden können. Im Museum heißt es immer noch: Die Kunstwerke werden still betrachtet, im Theater gilt die ungeschriebene Regel, sich in Abendgarderobe zu werfen, in der Pause gibt es überbeuerte Getränke. Wie schätzen Sie das ein?

Diese Frage kann ich objektiv nur aus der Perspektive meiner zwanzigjährigen Erfahrung als Kulturdezernent der Stadt Frankfurt beantworten: Wie Bildungsbarrieren abzubauen wären, dazu sollte das Buch „Kultur für alle“ als Wegweiser dienen. Die erste Forderung richtete sich an die Kultusministerkonferenz. Die von Ihnen genannten „Sperren und Schwellenängste“ müssen schon im Schulalter abgebaut werden, und zwar indem musische Fächer und ästhetische Bildung in die Schulcurricula als Pflichtfächer festgeschrieben werden. In seinen „Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen“ begründete bereits Friedrich Schiller, dass es nicht genüge, den Menschen mit einem tabellarischen Verstand und mit mechanischen Fertigkeiten auszurüsten, sondern dass auch musische und ästhetische Bildung früh zu vermitteln sind. Schiller beklagte, dass der Nutzen das falsche Ideal der Zeit sei, „dem alle Kräfte frönen und alle Taten huldigen sollen“. Und „auf dieser groben Waage hat das geistige Verdienst der Kunst aber kein Gewicht“ (1793). Sie sehen, dieser Bedarf der kulturellen Bildung ist in seiner Brisanz schon sehr alt und hat nichts an Aktualität verloren! Kulturinstitutionen sollten daher vermehrt Pädagogen einstellen, um die in der Schule vernachlässigte kulturelle Bildung nachzuholen. Auch die Volkshochschule könnte

in ihren Kursen für den zweiten Bildungsweg ästhetischer Erziehung und musischer Bildung größere Aufmerksamkeit widmen. In allen Museen Frankfurts wurden daher schon 1971 Museumspädagogen fest angestellt. Der Austausch mit den Schulen ist hier optimal und wer den Ansturm der Schulklassen, ob im „ehrwürdigen“ Stadel oder im populären Filmmuseum, mit eigenen Augen und Ohren miterlebt, bekommt das begeisterte Echo der Schüler zu spüren. Ein tolles Erlebnis! Und was Sie als negative Beispiele für Theaterbesuche heranziehen: Das gilt heute sicher nicht mehr, statt Smoking sehen Sie selbstverständlich Opernliebhaber in Jeans und ohne Krawatte.

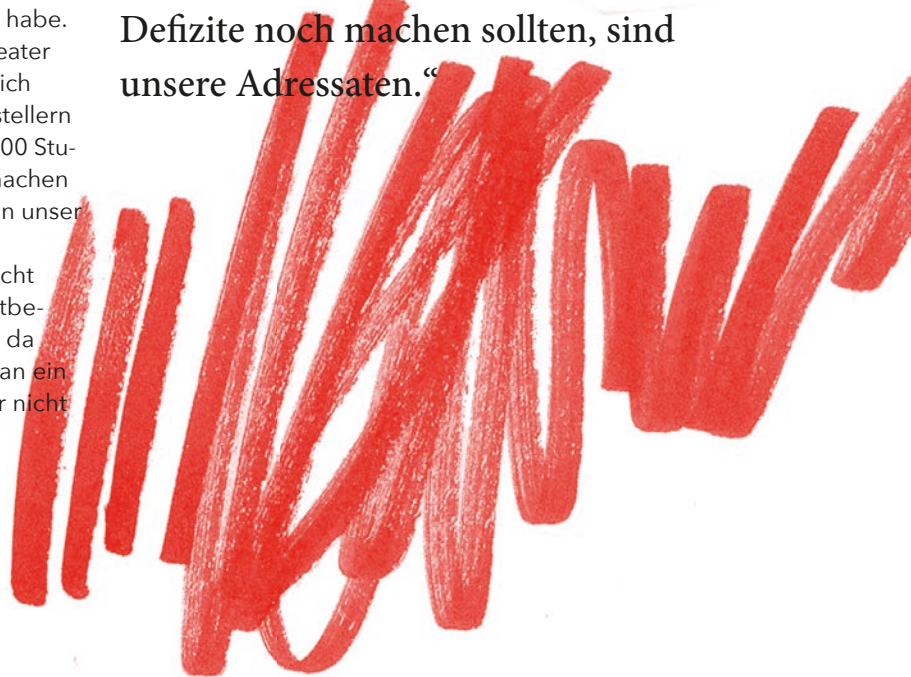
Sie schlagen in Ihrem Buch alternative Formen der Kultur vor, die diese dem breiten Publikum näherbringen sollen. Wir haben das Gefühl, dass solche Angebote auch 30 Jahre später nur einzelne Leuchttürme sind, aber die „klassischen“, unzugänglichen Formen immer noch die Kulturlandschaft dominieren. Woran liegt das?

„Kultur für alle“ beschreibt den Anspruch, dass alle am Kulturangebot gleichberechtigt teilhaben können. Der Zugang zu welchen Kulturmedien auch immer hat aber zur Voraussetzung, dass einer die Gesetze zu deren Wahrnehmung, also ästhetische Erziehung, in der Schule hat erlernen können. Solange die Schulen ihren Pflichten, musische Fächer ins Curriculum aufzunehmen, nicht nachkommen, solange das Bürgerrecht auf Bildung und Kultur nicht gesetzlich verankert ist, wird dieses Manko kaum geringer werden. Deshalb haben wir die Volkshochschule 1971 kommunalisiert. Sie hat es dann mit einem festen Etat geschafft, entsprechende Kurse mit großer Nachfrage als Erfolg zu vermelden. Auch die meisten Museen bieten entsprechende Abendkurse an. Neben den „Leuchttürmen und klassischen Formen“ ist Frankfurt aber auch die erste Stadt, die schon in den frühen siebziger Jahren ein breites Netz für die sogenannte freie Szene gespannt hat. Fünf Millionen stehen dafür im Etat, nicht gerechnet die Kosten für das „Künstlerhaus Mousonturm“. Hier haben die zur Professionalität gereiften internationalen Eliten des Free-Jazz, des Avantgarde-Tanztheaters und der unabhängigen Off-Theater ihre unkonventionellen Formen ausgebildet, also für ein nichtakademisches, aber intelligentes Publikum. Sie fragten mich, woran es liegt, „dass immer noch die Leuchttürme und klassischen Formen die Kulturlandschaft dominieren“: Nun, in Frankfurt jedenfalls besucht mindestens die Hälfte der kulturrainen Bevölkerung diese Produktionen der nichtinstitutionellen Szene, wozu auch die vielen Frankfurter Privattheater gehören oder die 30 privaten Galerien. Für Experimente der darstellenden Künste im Depot in Bockenheim interessieren sich beide Schichten, hier sorgen klassische Formen in avantgardistischer Brechung ebenso für full house wie die Fans des Pop und anderer Formen moderner Kunstäußerungen.

Sie forderten, dass das Kulturangebot für alle zugänglich gemacht wird. Dieses Kulturangebot wird dem Publikum aber von einer Intendantenebene quasi vorgesetzt und es soll an diesem vorgefertigten Programm teilnehmen. Wäre es nicht sinnvoller, das Publikum selbst bestimmen zu lassen, was es sehen will, um mehr Menschen zu erreichen? Was denken Sie, wäre das heute - mit all den Kommunikationsmöglichkeiten - nicht eigentlich möglich? Und wäre das nicht der Weg für die Realisierung einer „Kultur für alle“?

Dem Publikum wird nicht „quasi vorgesetzt, was es sehen soll“: Das Schauspiel Frankfurt war das erste Theater, das per Magistratsbeschluss die Mitbestimmung am Theater eingeführt hat und wir waren im Jahr 1971 sehr dazu bereit. Auch auf Druck der jüdischen Gemeinde haben wir 1985 keine Zensur beim Fassbinderstück „Die Stadt, der Müll und der Tod“ ausgeübt, wobei wir uns auf Artikel 5,3 des Grundgesetzes beriefen: „Eine Zensur findet in Deutschland nicht statt.“ Bei einer nachgeholt Generalprobe, zu der 30 Feuilletonisten auch des benachbarten Auslands eingeladen waren, war deren aller Reaktion mit dem „Freispruch“ verbunden, dass es sich bei der Inszenierung von Dietrich Hilsdorf nicht um eine „antisemitische Intervention“ gehandelt habe. Auch einige Privattheater wie etwa das Willy Praml Theater in Frankfurt füllen ihre Sitze mit einem Publikum, das sich gern provozieren lässt, um anschließend mit den Darstellern darüber zu diskutieren oder zu streiten. Viele der 60.000 Studenten der Universitäten und der Fachhochschulen machen einen Großteil unserer Besucher aus, auch sie gilt es, in unser Programm „Kultur für alle“ einzugemeinden. Ein Publikum, das mitredet, ist also durchaus erwünscht und auch schon Realität. Außenstehende wirklich mitbestimmen zulassen, halte ich jedoch nicht für sinnvoll, da Entscheidungen in Kultureinrichtungen auch immer an ein limitiertes Budget gebunden sind und Bürger hierfür nicht verantwortlich sind.

„Unser Konzept eines Rechts oder einer Option auf Kultur als Lebensform bezieht sich auf einen vitalen, keineswegs einheitlichen, sondern soweit wie möglich diversifizierten Kulturraum, in dem die soziale und geschichtliche Entwicklung für alle Gruppen und Bürger begreifbar bleiben und durch die Provokation genuiner Kunst diskutierbar werden. Sowohl diejenigen, die bereits um diesen Wert von kulturellem Erbe, Schaffen und Evaluieren wissen, als auch diejenigen, die diese Erfahrung aufgrund bisheriger Schranken und Defizite noch machen sollten, sind unsere Adressaten.“




Hilmar Hoffmann war von 1970 bis 1990 Kulturdezernent in Frankfurt und initiierte in dieser Zeit unter anderem das Frankfurter Museumsufer. Von 1992 bis 2001 war er Präsident des Goethe-Instituts in München. Er lehrte an den Universitäten Bochum, Frankfurt, Tel Aviv sowie seit 1985 als Honorarprofessor in Marburg und ist Autor mehrerer Bücher. Hilmar Hoffmanns bekanntestes Werk, „Kultur für alle“, erschien erstmalig 1979.

Demokratisierung und Banalisierung

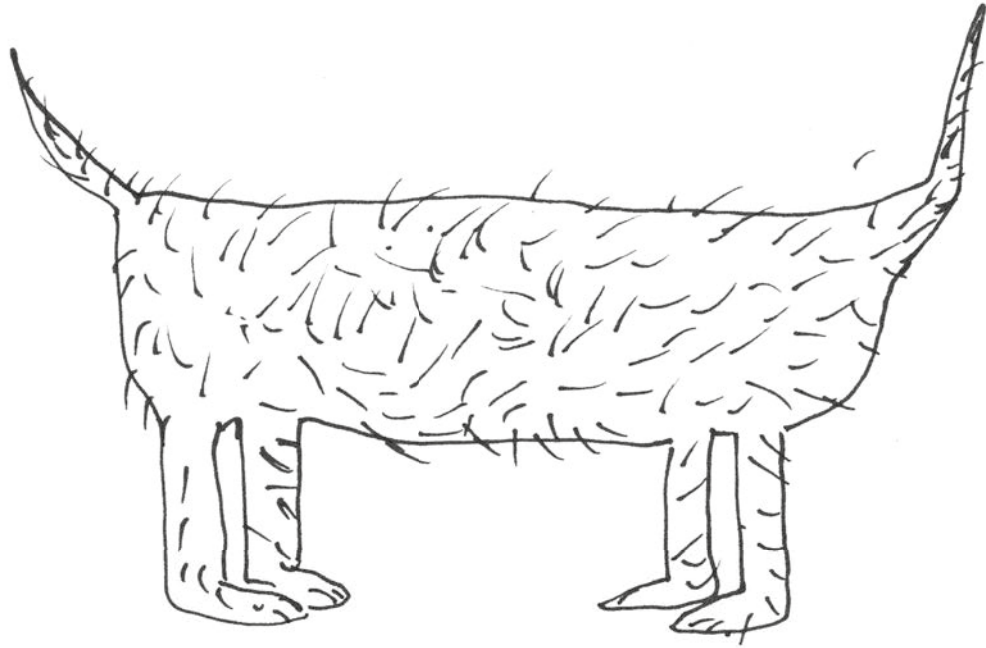
Ein Widerspruch in den Künsten

Harry Lehmann



Alle sollen Zugang zu Kunst und Kultur haben, es gibt theater- und museumspädagogische Angebote für Kinder, für Alte, für Blinde und für Menschen mit Behinderung. Jeder soll alles sehen und verstehen und am besten auch noch zu allem seinen Senf dazugeben können. Kulturbetriebe sollen sich mehr ihrem Publikum öffnen und ihm zuhören. Schön und gut. Was aber passiert dabei mit der Kunst? Wenn nur noch gezeigt wird, was massentauglich ist, verändert sich dann auch das Verständnis von Kunst? Gibt es bald nur noch „Kunst light“? Harry Lehmann versucht darauf eine Antwort zu finden.

„Doch wenn die ‚ernsten‘ und die ‚populären‘ Künste erst einmal dem gleichen Paradigma folgen, muss dann nicht die postmoderne Grenzüberschreitung zwischen U- und E-Kultur dazu führen, dass es am Ende nur noch populäre Kunst gibt?“



Es gibt mehrere Ursachen, weshalb es in den letzten Jahrzehnten zu einer nachhaltigen Demokratisierung der „Hochkulturkünste“ gekommen ist: die Readymades enthalten bereits die Beuys'sche Idee, dass jeder ein Künstler sei, die postmoderne Kunst führte vor, wie sich die Grenze zwischen populärer und elitärer Kunst überschreiten lässt, und die digitale Revolution senkt in allen Bereichen der Produktion, Distribution und Reflexion die Zugangsbarrieren zu den Enklaven der „Hochkulturkunst“.¹ Die Frage ist, ob dieser Demokratisierungsprozess zu einer immer stärkeren Banalisierung der Künste führen muss. Allein schon weil eine demokratisierte „Hochkulturkunst“ ihre traditionellen Distinktions- und Exklusionsmechanismen unterläuft und so auch keine „Hochkulturkunst“ im eigentlichen Sinne des Wortes mehr ist, soll an dieser Stelle von ihr nur in Anführungszeichen die Rede sein. Ein zentrales Theorem der Postmoderne war es, dass Neuheit in den zeitgenössischen Künsten kein Kriterium mehr für gelungene Kunst sei. Zweifel an der Allgemeingültigkeit dieser Aussage können bereits mit Blick auf die

Mode oder die Popmusik aufkommen. Letztendlich geht es immer um die neueste Mode und um den neuesten Trend, nur eben, dass diese Idee von Neuheit sich nicht länger an neuen Musikstilen wie Blues und Punk oder anhand solch revolutionärer Erfindungen wie dem Minirock und dem Hosenanzug zeigt. Was in der Popmusik aktuell angesagt ist, lässt sich sofort als Revival und Remix bekannter Stile identifizieren, und bei hundert verschiedenen Metal-Stilen führt sich jeder Innovationsanspruch selbst ad absurdum.² Auch in der Mode haben sich die Neuerungen weitgehend erschöpft, sodass man sich jede Saison „von neuem“ darauf verständigen muss, ob der Rock nun übers Knie oder unters Knie reichen soll. Genaugenommen wird mit diesem Wechsel der Moden in der Populärkultur schon lange nicht mehr der Anspruch verbunden, neue ästhetische Ausdrucksformen zu erfinden, sondern es handelt sich um frei verfügbare, wiederverwendbare und variierebare ästhetische Oberflächen, an denen sich im Idealfall ein neues Lebensgefühl artikulieren kann. Die einzige Bedingung, die

erfüllt sein muss, ist, dass die Formen von heute sich im Kontrast zu den Formen von gestern wahrnehmen lassen. So gewinnt man durch den Zyklus der Mode leere Projektionsflächen, die sich wieder und wieder mit kulturellen Bedeutungen füllen lassen.

Das Ende des Materialfortschritts in den Künsten

Diese eng mit der Populärkultur assoziierte Rezeptionsweise hat sich seit den 1970er Jahren auch in den Künsten verbreitet. Die Einstellung, dass man die Kunst von allen objektivierbaren Geltungsansprüchen entlasten sollte und in ihr nicht mehr als den inszenierten Ausdruck eines Künstlersubjekts sehen könne, wurde typisch für die postmoderne Kunst. Der Grund für diesen Einstellungswandel liegt wie in der Populärkultur darin, dass sich Neuheit selbst in den avanciertesten Künsten nicht länger über ästhetische Innovationen – d.h. über neue Stilerfindungen, neue Ismen oder durch eine immer weiter fortschreitende Abstraktion – generieren lässt. Die Einsicht, dass man die historische Avantgarde weder fortsetzen noch überbieten kann, bedeutet zwar kein „Ende der Kunst“, aber doch ein „Ende des Materialfortschritts“ in den Künsten, weshalb ein Großteil der zeitgenössischen Kunst nun ebenfalls im Betriebsmodus der Mode operiert und dabei den Unterschied zur Populärkultur ganz praktisch einzuebnen beginnt.³

Der Anspruch auf Neuheit wurde in der Postmoderne nicht etwa aufgegeben (wie der Name „Post-Moderne“ suggeriert), sondern er wird anders als zu Zeiten der Klassischen Moderne eingelöst. Was neu ist in den Künsten und was neu ist in der Populärkultur, ist jeweils der neue Gehalt, der sich in der ästhetischen Erfahrung der Werke artikuliert. In beiden Kultursphären lässt sich gleichermaßen ein Paradigmenwechsel von einer Materialästhetik zu einer Gehaltsästhetik beobachten.⁴ Doch wenn die „ernsten“ und die „populären“ Künste erst einmal dem gleichen Paradigma folgen, muss dann nicht die postmoderne Grenzüberschreitung zwischen U- und E-Kultur dazu führen, dass es am Ende nur noch populäre Kunst gibt?

Im Prinzip lassen sich die beiden Kultursphären unter dem Paradigma der Gehaltsästhetik noch klar unterscheiden, und zwar in Bezug auf den Grad an Komplexität, mit der ein bestimmtes Thema ästhetisch verarbeitet wird. „Liebe“ ist sowohl in Schlagern als auch in der zeitgenössischen Oper ein zentrales Thema. Im ersten Fall wird eine unmittelbare Gefühlsreaktion, der „Sound der Liebe“ im Hier und Jetzt gesucht, im zweiten Fall klingt alles nicht nur anders, sondern das ganze Thema wird darüber hinaus in vielen verschiedenen Kontexten reflektiert.

Die Entwicklung von Kunstregimen

Es hilft wenig, wenn man heute kulturpessimistisch vor einer Banalisierung der Kultur warnt und einen Verlust von Qualitätsstandards beklagt. Solche Entwicklungen liegen auf der Hand, wenn die Kunst ihre traditionellen Distinktionskriterien von populär versus elitär, von Ernst und Unterhaltung, Kunst und Kommerz selbst annulliert und es zu einer allgemeinen Demokratisierung der „Hochkulturkünste“ kommt. Man kann aber versuchen, die kulturell verbrauchten Unterscheidungsmerkmale produktiv zu reformulieren. Hier wäre mein Vorschlag, von zwei verschiedenen Aufmerksamkeitsregimen zu sprechen: einem Regime der Spontaneität und einem Regime der Reflexion, unter denen die Künste operieren können. Beide Kunstregime haben ihren je eigenen Wert und ihre je eigene gesellschaftliche Funktion. Zudem könnte so die Demokratisierung der „Hochkulturkünste“ nicht mehr so einfach gegen die Populärkünste ausgespielt werden. Die westlichen Demokratien besitzen keine immanente Präferenz für das anspruchsvolle und schwierige Kunstwerk, sondern es gehört wohl eher zu ihren konstitutiven Werten, den Gegensatz von Einfachheit und Komplexität auszuhalten.

Wenn sich in den „Hochkulturkünsten“ heute ein Gefühl des Substanzverlustes einstellt, dann deshalb, weil die Kunst in ihrer postmodernen Phase nicht nur die Barrieren zur Populärkunst niedergerissen hat, sondern sich parallel dazu ein latentes, aber tief sitzendes Ressentiment gegenüber komplexen, schwierigen und reflektierten künstlerischen Arbeiten entwickeln konnte. Die Thematisierung des Banalen funktioniert aber schon lang nicht mehr als subversive, (post)avantgardistische Geste, sondern wird heute einzig und allein deswegen präferiert, weil sich damit schnell eine größere Öffentlichkeit erreichen lässt. Letztendlich fehlt es den zeitgenössischen Künsten an einer unabhängigen, autonomen Kunstkritik, die sich darauf spezialisieren könnte, die Anschlussfähigkeit von schwierigen polykontextuellen Werken in Texten und Analysen experimentell herzustellen.⁵

Harry Lehmann, Philosoph, veröffentlichte zuletzt eine Kunstphilosophie (Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: W. Fink 2016). Mit seiner Musikphilosophie (Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz: Schott Music 2013) prägte er wesentlich den Diskurs in der zeitgenössischen Kunstmusik. Nach einer Promotion mit der Arbeit zur systemtheoretischen Kunsttheorie (Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann, München: W. Fink 2006) publizierte er zahlreiche Essays und Aufsätze über zeitgenössische Kunst, Literatur und Neue Musik in Zeitschriften wie Merkur, Lettre International, springerin, Neue Zeitschrift für Musik und Sinn & Form.

1 Vgl. H. Lehmann: Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz: Schott Music 2013, S. 77-82.

2 Siehe J. Kreidler: „Einleitung in die Musiksoziologie“

3 So etwa die Ausstellung von Giorgio Armani im Guggenheim Museum New York im Jahr 2000.

4 siehe H. Lehmann: Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: W. Fink 2016.

5 „Komplexität und Kritik“. Eine Modellanalyse anhand von Anatoly Osmolovskys „Rot Front - Leftover“, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band XVIII Heft 3 – Sommer 2012, S. 54-57; „Die Demokratisierung der Hochkultur. Über die Leerstelle einer autonomen Kunstkritik“, in: Die Salzburger Festspiele, hg. v. M. Fischer, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2014, S. 144-155; „Zehn Thesen zur Kunstkritik“, in: Autonome Kunstkritik, Berlin: Kadmos 2012, S. 11-35.

Anti



Hochkultur

Generation Buttplug

Musik - mit allem
und viel scharf

Lukas Manke



Wenn Kulturbetriebe versuchen, cool zu sein, um sich an die jungen Zielgruppen ranzumachen, dann ist das häufig vor allem eines: peinlich. Dass der Kulturbetrieb zu elitär ist und es schön wäre, wenn nicht nur die immer gleiche Bildungsbürgerklasse erscheinen würde, dürfte uns allen klar sein. Aber muss das Gegenteil von elitär unbedingt einfältig sein? Wir haben das Team von „Musik – mit allem und viel scharf“ gefragt, wie sie das sehen. Auf ihrer Webseite analysieren sie kritisch und furchtlos die Welt der Kunst und Kultur. Dabei nehmen sie kein Blatt vor den Mund – ein Glücksfall für uns.

Das Thema ist ausgelutscht. Wie viele Hundert Artikel sind erschienen zu der Frage, wie man das „elitäre Image der klassischen Musik“ verbessern könnte. Wie Klassik bodenständiger würde – vom Sockel der Hochkultur herabsteigt zum kleinen Bürger. Wie Veranstalter eine andere Hörerschaft als den viel zitierten „Silbersee“ oder neudeutsch die „Generation Buttplug“ gewinnen könnten.

Seither wurden seitens der Veranstalter Tausende Versuche unternommen, das eigene Image zu wandeln. Man denke nur an all die Gesprächskonzerte, Late-Night-Formate, WG-Konzerte, Konzertwanderungen, Flashmobs und mein persönlicher Liebling: die Kaffeestunde mit leichtem Mozart-Geplänkel für das originale Salon-Feeling. Was dürfen wir als nächstes erwarten? Schönberg im Fahrstuhl?

Manche dieser Formate erfreuen sich größter Beliebtheit, andere laden nur zum Fremdschämen ein. Es mag hip sein, Konzerte in dem Club aufzuführen, in dem die Kundschaft am Wochenende fünf Alkopop-Pitcher wegdownt und dann ein Twerk-Battle zu „I like big butts“ abfeiert. Content is king, package is god? Am Arsch!

Denn hier liegt das grundlegende Missverständnis: Wir haben viele dieser Konzerte besucht und immer wieder festgestellt, dass sich kein Künstler traut, ein Werk von über 7 Minuten mit mehr als zwei Modulationen zu spielen. Alles muss gefällig, rund, kurz und einprägsam sein. Am besten 'ne nette Melodie, die man schon irgendwoher kennt, vielleicht aus der Melitta-Werbung. Denn das Publikum wird unterschätzt. Auch Konzertgänger, die nicht über einen Master of Arts verfügen, können sich ein Urteil über Musik bilden und besitzen eine größere Aufmerksamkeitsspanne als ein Goldfisch mit Alzheimer. So wie klassische Musik im Club gespielt wird, wird sie auf ihre Oberfläche reduziert. Es ist, als wolle man jemandem die amerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts nahe bringen, indem man ihm Donald Duck Comics vorsetzt. Dieselbe Tendenz lässt sich nicht nur bei Konzertveranstaltern, sondern auch beim Rundfunk

beobachten. Lang Lang spielte beim ECHO Klassik Chopins Scherzo Nr. 2, beziehungsweise die Schnipsel daraus, die er dem Publikum zumuten wollte: eine dramatische Eröffnung, daraufhin eine hoch-romantische Melodie und zum krönenden Abschluss ein virtuoses Finale. So wird der unzumutbar lange Sieben-Minuten-„Schinken“ auf knackige anderthalb Minuten zurechtgeschnitten, ohne die lästigen, tiefgängigen Mittelteile und langwierigen Wiederholungen. Als Argument für diese Umstellungen hört man immer wieder, dass sich die Hörgewohnheiten ändern, da Zeit heutzutage knapp sei.

Aber käme deshalb jemand auf die Idee, sich nur die besten Szenen aus Star Wars anzuschauen? Nein. Kunst braucht Zeit. Auch klassische Musik braucht Zeit und einen angemessenen Rahmen. Zu diesem angemessenen Rahmen gehört es, zwanzig Minuten am Stück zu schweigen (eine Übung, die vielen ohnehin gut tun würde) und die Jogginghose für zwei Stunden im Schrank zu parken. Das bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass man ohne Armani-Dreiteiler des Hauses verwiesen wird. Es gibt Nachtclubs mit strengeren Kleidungs Vorschriften. In den Köpfen vieler Nicht-Konzertbesucher ist das Vorurteil *Klassisches Konzert = Anzug/ Abendkleid = elitäre Veranstaltung* sehr präsent und wird als Hemmnis für einen Konzertbesuch genannt. Dabei sind der Steve-Jobs-Gedächtnis-Rolli und das Signature-Maschinenbau-Karo-Kurzarm-Hemd längst in den Konzertsälen etabliert. Und wer einen Anzug mit „Elite“ verbindet, der hat nie eine Burschenschaft oder einen Abiball besucht.

Kurzum, neue Konzertformate sind essentiell für die klassische Musik, aber nur, wenn sie klassische Musik auch als klassische Musik verkaufen und nicht als einen platten, anbietenden Abklatsch.

Lukas Manke ist als Redakteur für musik – mit allem und viel scharf tätig (@mmauvs). Vorher arbeitete er beim Heidelberger Frühling, beim Festival Perspectives sowie bei der Rheinischen Philharmonie.





Da _
|zwischen|

Hallo Demokratie!

Pius Knüsel

Als sich am 11. November 2015 Ruedi Matter, Direktor des Schweizer Fernsehens, live den Fragen des Publikums stellte, wurde dieses Ereignis als erste Publikumsdiskussion des SRF gefeiert. Doch die Sendung endete als Strohhalm. Viel Rauch, wenig Asche, keine Folgen. Das Projekt „Hallo SRF“ war der gescheiterte Versuch, die Programmgestaltung von SRF etwas partizipativer oder, hochgestochen, demokratischer darzustellen. Wenn Tausende, ja Millionen reden, entsteht nur Lärm. Aber ist es bei einem Theater, einem Museum oder einem klassischen Konzerthaus einfacher? Welche ist die richtige Form der Demokratie für Kultureinrichtungen? Und sind demokratische Prozesse für und mit Kultur überhaupt möglich? Welche Rolle spielen dabei die Ansätze unternehmerischen Denkens und Handelns?

(Legitimes) Lobbying als demokratischer Akt

Das Hamburger Thalia-Theater machte 2011 die Probe aufs Exempel. Es ließ die Öffentlichkeit vier Positionen des Spielplans 2012/13 bestimmen. Ausgewählt würden die drei Vorschläge mit den meisten Stimmen sowie ein besonders origineller, unabhängig von der Stimmenzahl. Eigentlich ein einfacher Versuch, mit dem Publikum in Dialog zu treten. Doch die Thalia-Macher ernteten hauptsächlich Spott und Häme – von ihresgleichen. Die Theaterwelt konnte es nicht glauben, dass Theaterleute ihre Entscheidungsmacht teilten. Schon sah man das Thalia als Musicalbox. Selbst Joachim Lux, Intendant des Thalia und Initiator des Projekts, zeigte sich enttäuscht über das Ergebnis. Offenbar hatten ein paar wenige Personen viele Mitläufer mobilisiert, also Lobbying betrieben und das Ergebnis bestimmt. „Demokratie und Kunst passen einfach nicht zusammen“, meinte er dann im Deutschlandradio Kultur¹ und gestand, dass er ein qualifiziertes Abstimmungsverfahren mit höheren Stimmengewichten für Abonnenten und Theatergänger vorgezogen hätte. Er hätte sich wohl einen numerisch klaren Sieg der Theatervernunft gewünscht, die er bei den Theatergängern in größerem Maße vermutete als bei den Nicht-Thalia-Gängern. Damit gestand Lux wohl gegen seinen Willen ein, dass Mitbestimmung eine Qualifikation voraussetzt und dass die Inhalte einer Kultureinrichtung kein Thema für die uneingeschränkte Öffentlichkeit sein können.

Möglich, dass das Thalia-Theater zu naiv in die Fallgrube der Abzähl-Demokratie fiel. Denn Demokratie ist viel mehr als ein numerischer Prozess des Stimmzählens. Demokratie ist ein kulturelles Regelwerk, in dem sich Interessen manifestieren, formulieren, bündeln, durchsetzen – oder untergehen. Der Volksabstimmung, auch der Abstimmung im Parlament, gehen unzählige Runden des Lobbyings, des Interessenabgleichs, der Beeinflussung und der Erarbeitung mehrheitsfähiger Kompromisse voraus. Diese Runden dienen nicht nur dazu, Machtverhältnisse zu schaffen, sondern den Gegenstand entscheidungsreif zu gestalten. Über das Programm staatlicher Anstalten abstimmen zu wollen oder über die Bestandteile eines Spielplans, wirkt reichlich tollpatschig. Es gibt einfach zu viele Optionen. Demokratie und Kunst vertragen sich durchaus, man braucht nur die richtigen reduktiven Verfahren. Deren unmittelbarstes ist die Einschaltquote beim Fernsehen wie auch die Besucherzahl von Theatern und Konzerten. Doch gerade gegen die Einschaltquote wehrt sich die Kultur – sie würde, so die Behauptung, zur Verflachung der künstlerischen Inhalte führen.

Autonomie der Institution statt Partizipation des Publikums

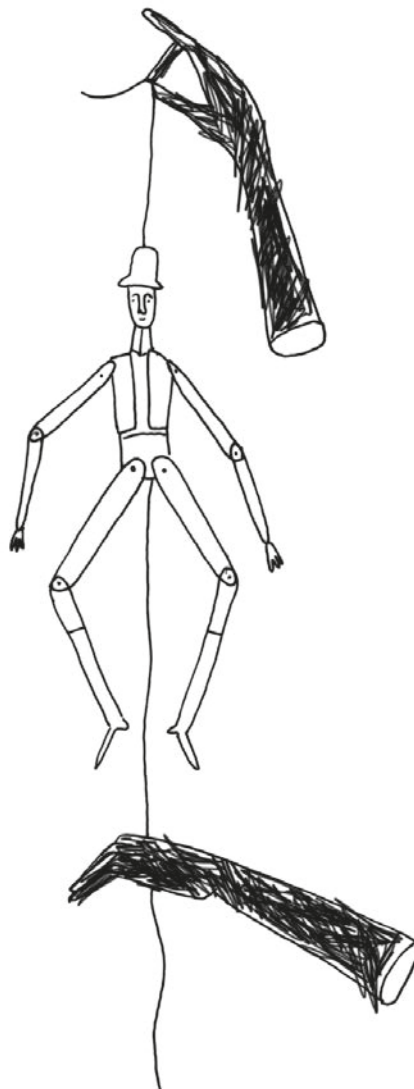
Nun ist die Mitbestimmungsdebatte so alt wie das moderne Theater, ein Kind der 70er Jahre, als die Kultureinrichtungen auf der Suche waren nach einem neuen Publikum – jenseits des bürgerlichen Kreises, den sie traditionell bedienten. Partizipation sollte eine Brücke bauen zu jenen, für die Theater überhaupt gemacht würde. Es sollte dadurch lebensnaher, relevanter werden, tiefer in die Gesellschaft eingreifen als die bürgerlich-humanistische Abendunterhaltung mit Lessing und Goethe. Interessanterweise wurde in denselben 70ern die Freiheit der Kunst in den Verfassungen verankert, die

Autonomie der Kultureinrichtungen also gestärkt. Das Thema Mitbestimmung verlor rasch an Zugkraft, als die Kultureinrichtungen einmal in ihrem modernistischen Verständnis organisiert waren. Die Kulturlandschaft spaltete sich deshalb in einen instrumentellen und einen autonomen Teil, in Deutschland deutlicher als in der Schweiz, wo kulturpolitische Fragen immer wieder Gegenstand von Abstimmungen sind. Auf der einen Seite wurde das Anliegen der Bürgernähe zum Kern der Soziokultur (Kultur im Dienste der Vielen), auf der anderen machten sich die Einrichtungen der Hochkultur an eine radikale, von Mitbestimmung ungefährdete, also autonome Interpretation ihres Kulturauftrags. Sie lässt sich unter dem Titel „Regietheater“ zusammenfassen: Ein Theater, in dem der Regisseur selbst zum Schöpferkünstler aufsteigt und der Publikums geschmack der zu bekämpfende Feind ist. Der Innovationsgrad stieg, die Distanz zu Politik und Öffentlichkeit auch, der Selbstfinanzierungsgrad des durchschnittlichen deutschen Stadttheaters sank dafür auf unter 10 Prozent.

Anziehend oder abstoßend: der Stallgeruch der Kultureinrichtungen

Seit der Jahrtausendwende nun steigt der Druck der Politik, Kulturgelder angesichts der verschärften Konkurrenz der Ansprüche aus Bildung, sozialer Wohlfahrt, Umwelt, Gesundheit als für die Gesellschaft nutzbringend darzustellen. Je geringer der Zulauf ins Theater und ins klassische Konzert (Ausnahme: Museum) ist, umso schwerer fällt die Legitimation im politischen Verteilungskampf. Ob der Zulauf ins Theater langsam, aber stetig schrumpft², weil das Theater zu lebensfremd geworden ist, oder weil in der modernen Konkurrenz der Medien die Konsumenten einfach weniger Zeit fürs Theater haben, sei dahingestellt. Die BesucherInnen des großen Theaters, des großen Konzerts bleiben jedenfalls eine Minderheit, die den Löwenanteil der öffentlichen Kulturgelder verzehrt. Theater gilt wieder als gesellschaftsfern, weil es zu hohe Verstehens- und Verhaltensschwellen errichtet. Es ist eine Sache der Gebildeten und Bessergestellten, das legen die Nutzerstatistiken nahe. Die Frage ist, warum die anderen nicht hingehen. Die Soziologie weiß darauf seit Pierre Bourdieu (1930–2002) eine Antwort: Jede soziale Konstruktion (auch Kultureinrichtungen) schafft einen Ort für eine bestimmte soziale Gruppe, deren Habitus die Konstruktion programmatisch befestigt. Zwar gibt es den sozialen Aufstieg, doch jeder Ort hat einen Stallgeruch, der für die Einen anziehend, für die Anderen abstoßend wirkt. Diese Erfahrung macht jeder Kulturveranstalter. Das Wildern in anderen Publikumssegmenten bringt wenig, da das neue Publikum dem Ort, zu dem man es bringen will, nicht als dem seinen vertraut, mithin auch seiner Kultur nicht. Deshalb ist die klassische Kulturvermittlung auch verlorene Liebesmüh. Sie erreicht nur, wer bereits Zutrauen gefasst hat und sich in seinem distinktierten Geschmack noch etwas belehren lassen will, in der Art von: etwas mehr Schönberg und weniger Mozart. Um neue Gesellschaftsschichten abzuholen, müssten die Einrichtungen grundlegende Transformationsprozesse³ über sich ergehen lassen. Ob sich die Einwanderer, die Bewohner der Vorstadt, die Fans von TV-Serien zuletzt überhaupt eine institutionelle Form von Kultur wünschen, bleibt dabei offen. Wahrscheinlicher ist, dass andere Gruppen andere Organisationsformen suchen, um die sie sich gruppieren, wie Ausländervereine, Social Clubs und dergleichen.

„Nichts würde die Häuser bei einer höheren Selbstfinanzierung hindern, auch experimentell tätig zu sein, Mainstream und Innovation in einem Programm zu vereinen, so wie viele große Museen es schaffen und dadurch enorm an Attraktivität gewonnen haben.“



Unternehmerisches Handeln als Grundlage für Partizipation?

Auch wenn die neue Kulturpolitik der 70er Jahre mit Steuerungsinstrumenten wie Evaluationen, Leistungsvereinbarungen und Auslastungszielen oder gar der politischen Festlegung von Kartenpreisen versuchte, eine Ausweitung und Aufstockung des Kulturangebots, Autonomie der Künste, Demokratisierung und Partizipation zu befördern, so kommt es doch immer noch zu selektiven Angleichungen aus sozialen Gründen, zu Distanz- und Distinktionsgewinnen zulasten der demokratischen Dimension.

Ob man solches problematisch findet oder nicht, ist letztlich eine Frage der eigenen kulturpolitischen Vision. Die Autoren des „Kulturinfarkts“ sind noch immer der Meinung, dass die großen Kulturhäuser sich mehr zur Gesellschaft hin öffnen müssen. Nicht nur, indem sie BürgerInnen einbeziehen und das Bürgertheater entwickeln. Letzteres setzt auf Bereitschaft zur Mitarbeit und zum großen Zeitengagement, sozusagen die höchste Form von Partizipation. Öffnung zu einem breiteren Publikum hin kann nur Hinwendung zum Markt bedeuten – nicht zur Trivialität, aber zu den Segmenten jener, die auf der Suche nach Sinn-Erlebnissen sind. Diese Hinwendung kann die Politik, wenn sie nicht die Kompetenz der Kulturleute unterlaufen will, nur über einen Eingriff in den Finanzierungsmodus erzwingen: die Verpflichtung zu höheren Selbstfinanzierungsgraden. Sie müssen nicht astronomisch sein; 20 Prozent wären schon eine Verdoppelung der geltenden Regel. Damit einhergehen muss die wirtschaftliche und rechtliche Verselbständigung der Kulturbetriebe. Tarifstrukturen wie Kartenpreise müssen sie selber bestimmen können. Nur als wirtschaftlich selbstständige Einheiten können sie eine eigene Geschäftspolitik verfolgen und den kulturellen Auftrag – Theater für eine breite Bürgerschaft zu machen – wahrnehmen. Selbstständiges Wirtschaften erzwingt eine intensive Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen des existierenden wie des potenziellen Publikums. Einer Programmpolitik ohne eigene Geschäftspolitik fehlt das wichtigste Steuerungselement. In der Schweiz geht das; das Schauspielhaus Zürich spielt als Aktiengesellschaft 20 Prozent der Einnahmen selber ein, das Opernhaus, ebenfalls eine AG, sogar 30 Prozent.

Die Verpflichtung, mehr Kasse zu machen, lässt sich auf verschiedene Arten einlösen: durch eine allgemeine, durch eine selektive Erhöhung der Kartenpreise oder durch ein Programm, das Elemente der Populärkultur, des Films, der traditionellen Erzählkunst unverzerrt – d.h. nicht ironisierend – nutzt, um längerfristige Attraktivität zu schaffen und mehr, vor allem andere Leute anzuziehen. Gutes Theater besteht nicht nur aus Regietheater; von Boulevard bis Comedy steht ein großes Repertoire an Ausdrucksformen zur Verfügung, die nicht im Widerspruch zu Tiefsinn stehen.

Öfter mal was Gleiches

Warum, kann man fragen, soll eine Theaterproduktion nur 15 Mal gespielt werden? Warum nicht 30 Mal, 60 Mal? Jede und jeder, der ins Theater oder ins Konzert geht, bestimmt mit. Das sagt auch Joachim Lux im Radiointerview⁴: „Vor leeren Rängen spielen wollen wir nicht.“ Vor der großen Subventionswelle, die in den 80er Jahren einsetzte und bevor die systemimmanente Konkurrenz sich derart verschärfte, waren hohe Auswertungsquoten der Normalfall. Heute muss das Programm rasch wechseln und durch unzählige Begleitveranstaltungen angereichert werden, um ausreichenden Erlebniswert zu schaffen.

Nichts würde die Häuser bei einer höheren Selbstfinanzierung hindern, auch experimentell tätig zu sein, Mainstream und Innovation in einem Programm zu vereinen, so wie viele große Museen es schaffen und dadurch enorm an Attraktivität gewonnen haben. Mehr als die Theater und Konzerthallen sind die Museen derart wieder zu kommunalen Integrationspolen geworden mit variabler Schwellenhöhe, dafür bunterem Publikum. Andreas Homoki, der neue Intendant der Zürcher Oper, hat, um zu sparen, eine Premiere pro Saison gestrichen und dafür gesorgt, dass mehr Produktionen Blockbuster-Qualitäten aufweisen, um die Lücken zu schließen. Auch die Preise hat er angepasst. Das Publikum spielt mit, die Kritik auch. In der letzten Saison hat die Oper Zürich ein Plus erwirtschaftet und ist nun in der Lage, die Kürzung der Subvention um 1,6 Mio. wegzustecken.

Das ist vermutlich der einfachste Weg, das Publikum mitreden zu lassen. Es stimmt mit den Füßen ab, nicht mit dem Stimmzettel. Das wäre zu beliebig, das weiß eigentlich jeder. Nur die IntendantInnen und ihre SpielplanmacherInnen kennen das Material, das infrage kommt. Doch der Zuschauer fühlt sich eher angezogen, wenn Angebot und Umsetzung mit seiner übrigen medialen Welt in Beziehung stehen, wenn er sich darin zitiert (und wertgeschätzt) findet. Der hohe Reflexionsgrad aktueller Theaterarbeit ist ohne Zweifel eine Leistung. Aber er wirkt als Standard zu selektiv. Ähnlich wirkt die Dominanz der Klassik wie der zeitgenössischen Musik in den Konzerthäusern sozial zu selektiv. Die Menschen müssen nicht mehr Mozart und Schubert hören, sondern die Konzerthallen müssen mehr Pop hören.

Die Kritik wird lauten: Das ist Verrat am Ideal der Kunst! Das ist versteckte Quotenpolitik! Doch genau darum geht es: um eine höhere Besucherquote. Nicht kulturelzerzieherische Planspiele, sondern unternehmerisches Denken ist der Weg, um die Transformation von Kultureinrichtungen einzuleiten und potenzielle BesucherInnen zu gewinnen. Und der Grundsatz bleibt: Ohne BesucherInnen keine Partizipation!

Pius Knüsel ist einer der Autoren des Skandalbuchs „Der Kulturinfarkt“ und Direktor der VHS Zürich.

1 http://www.deutschlandradiokultur.de/spielplan-abstimmung-war-lobbyismus-von-einzelnen.954.de.html?dram:article_id=243354

2 Man beachte die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins, <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>

3 siehe Carmen Moersch, Zeit für Vermittlung, Online-Ausgabe, Kapitel 5.5, <http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=5&m2=5&lang=de>
4 Deutschlandradio Kultur, http://www.deutschlandradiokultur.de/spielplan-abstimmung-war-lobbyismus-von-einzelnen.954.de.html?dram:article_id=243354

Kultur von allen für alle

Kulturbetriebe nach den disruptiven
Strukturtransformationen der Kulturwirtschaft

Carsten Winter

Der Kulturbetrieb war eine „Management-Innovation“. Als agilere, flexiblere und günstigere Struktur, die allen über Märkte Kultur-Mitbestimmungsmöglichkeiten in einer völlig neuen Qualität und Quantität eröffnet hat, haben Kulturbetriebe die Produktion und Verteilung, aber auch die Orientierung und Organisation der Wahrnehmung von Kultur transformiert. Derzeit rücken Kulturbetriebe im Kontext der Ausbreitung digitaler Netzwerkmedien als neue Mittel, mit denen nun nicht mehr nur Betriebe, sondern immer mehr gewöhnliche Leute zur Produktion und Verteilung wie zur Orientierung und Organisation der Wahrnehmung von Kunst und Kultur beitragen, erneut ins Zentrum einer disruptiven Strukturtransformation der Kultur, in der sie allerdings nicht mehr die agilere, flexiblere, günstigere und lebensnähere Kulturstruktur sind. Kulturbetriebe und Kulturbetriebsmitarbeiter sind heute nicht vor allem durch neue Möglichkeiten der Mitbestimmung im Betrieb herausgefordert, sondern zunehmend durch eine Kultur, die immer weniger eine Kultur des Adels, der Kirche und der Kulturbetriebe ist, sondern mehr eine von allen für alle.

Kulturbetrieb als Management-Innovation der Moderne

Der „Betrieb“ war in der Kultur eine „Management-Innovation“. Er war eine neue flexiblere und agilere Akteurs-Konstellation, die es erlaubte, Kunst und Kulturgüter aufgrund neuer Möglichkeiten der privaten Verfügung über neue technische Produktionsmittel und aufgrund neuer Markt- und in zunehmenden Maße auch Rechtsbeziehungen effizienter und effektiver produzieren zu können. Diese Vorteile waren den Eigentümern der Betriebe und der Mittel, mit denen sie Kunst und Kultur produzierten und verteilten und mit denen sie deren Wahrnehmung orientierten und organisierten sowie Künstlern und Kunden lange bekannt, bevor Kulturbetriebe rechtlich institutionalisiert wurden.

Am Anfang der Ausbildung privater betrieblicher Strukturen zur Produktion und Verteilung von Kultur wie auch zur Orientierung und Organisation ihrer Wahrnehmung stand die Druckerpresse. Dabei ging es Eigentümern dieser neuen Kultur-Produktionsmittel nicht nur um ein „Return on Investment“. Sie waren auch Mittel ihres neuen Standes, deren Eigentumsrechte längst noch nicht überall institutionalisiert waren. Deshalb war für sie von Beginn an (1448) charakteristisch, dass sie bis ins 18. Jahrhundert, wie Hans-Ulrich Wehler zeigt, mit mehr kultureller Leidenschaft als reinem Profitinteresse agierten. Sie sorgten im wahrsten Sinn des Wortes für Furore, denn die Erregung von Klerus und Adel, die die Kultur verantworteten, war mindestens so groß wie der Beifall ihrer Kunden.

In der vormodern trifunktionalen Ordnung der Gesellschaft aus Oratores, Bellatores und Laboratores war eine Organisation, die die Produktion von Kulturgütern an der Nachfrage orientiert und sie über Märkte verteilt, nicht vorgesehen. Die Verantwortung für Kultur, für das Seelenheil einer Gesellschaft besaßen Kleriker, die sich darum mit Gebeten, Beichten und Predigten zu kümmern hatten – so wie Adlige sich wiederum um das Schwert und den Krieg und der Rest der Menschen sich um die Arbeit zu kümmern hatten. Diese Ordnung hörte aber nach der Erfindung des Drucks, nach der Reformation, als in Europa 1520 mehr als 500.000 Kulturgüter in Form von Flugblättern, Lieddrucken und Predigten von Martin Luther über Märkte verkauft wurden, nach (Religions-)Kriegen und der Konfessionalisierung, die es gewöhnlichen Leuten erlaubte, über ihre Kultur bzw. Religion selbst zu entscheiden, zunehmend auf zu existieren.

Immer mehr Leute bestimmten über ihre Kultur mit, indem sie auf dem Markt für Kulturgüter jene erwarben, die ihnen bei ihrer ästhetischen, spirituellen und intellektuellen Entwicklung halfen und ihnen aus ihrer Sicht mehr Orientierung boten als die etablierten und aufoktroyierten Kulturgüter. In dieser strukturell neuen Kultursituation setzten bürgerliche Revolutionen im 18. Jahrhundert völlig neue Rechtsordnungen durch, die Kulturbetriebs-Eigentümern verbindliche Rechte für ihre Nutzung ihrer Kultur-Produktions-, Kultur-Verteilungs- und Kultur-Orientierungs-Mittel gewährten.

Wehler zeigt, wie nun, nachdem der Kulturbetrieb rechtlich institutionalisiert war, die disruptive Transformation der Kulturstrukturen der Vormoderne an ihr Ende gelangt war und wie in der neuen bürgerlich-kapitalistischen Rechtsordnung der Profit für die Eigentümer der Kulturbetriebe wichtiger wurde. Ihre immer konsequentere Orientierung an der Nachfrage war so erfolgreich, dass die Leute nun erwarteten, dass immer mehr Kulturgüter, die ihnen halfen, sich spirituell, intellektuell und ästhetisch zu entwickeln oder für sie wertvolle Beziehungen zu Werken, Künstlern (selbst zu einem „Gott“) aufzubauen oder um sich zu unterhalten, von der Kulturwirtschaft produziert und auf Märkten erworben werden konnten.

Kulturbetrieb, Kulturwohlstand und wieder neue Kultur-Mitbestimmungsmöglichkeiten

Die Ausbreitung privater Kulturbetriebe und neuer Kulturgüter wie Kalender, Postkarten, Zeitungen und Zeitschriften führten im Zuge der Ausweitung von Märkten und der Alphabetisierung zu einem Kultur-Wohlstands-Wachstum. Die Steigerung dieses Wohlstands, der hier volkswirtschaftlich verstanden wird als Wachstum von Möglichkeiten, auf Herausforderungen zu reagieren, wird nun vom „privaten Kulturbetrieb“ erwartet. Jeder Kauf eines Kulturgutes am Markt realisiert eine Kultur-Mitbestimmungsmöglichkeit und löst die vormodern strukturelle Verwobenheit der Kultur mit Adel und Klerus weiter auf. Dramen aus der Zeit des „Sturm und Drang“ belegen, wie unmöglich es dem Adel, aber auch indirekt dem Klerus war, ihre Kultur mit der Kultur gewöhnlicher Leute zu vermitteln. Adel und Klerus sind mit der öffentlichen Kultur immer weniger strukturell verbunden. Selbst „nicht-marktfähige“ Kultur wird nun nur über Märkte verfügbar: als öffentlich mit Steuergeldern subventionierte „Kultur für alle“.

Vor Kirche und Staat wurden die auf die marktorientierte Güterproduktion spezialisierten Kulturbetriebe nun zur gesellschaftlich maßgeblichen Kulturstruktur: Bestätigt hat das zuletzt u. a. der Bericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ (2007), der die Situation von Kunst und Kultur in Deutschland beschreibt: Er empfiehlt in Anlehnung an einen Ökonom (M. E. Porter), der das so schon lange nicht mehr empfiehlt, die Produktion von Kultur auf Märkte auszurichten und „schöpferische Akte“ in eine betrieblich-kommerzielle „kulturelle Wertschöpfung“ zu integrieren. Porter vertritt heute wie immer mehr seiner Kollegen und auch ich die Auffassung, dass eine ausschließliche Marktorientierung die Zukunft von Betrieben gefährdet – und zwar umso mehr, je mehr neue nicht-marktbasierte Tauschbeziehungen und Wertakteure in Folge der Ausbreitung neuer digitaler Medien als neuer oft frei verfügbarer Kultur-Produktions-, Kultur-Verteilungs- und Kultur-Orientierung-Mittel immer mehr Leuten jenseits von Märkten neue Kultur-Mitbestimmungsmöglichkeiten eröffnen.

Kulturbetrieb im Kontext der disruptiven Strukturtransformation der Kulturwirtschaft

Die gegenwärtige Situation von Kunst und Kultur in Deutschland ähnelt jener nach der Erfindung und Ausbreitung von Druckerpressen. Hier und heute verfügen nicht nur wenige insbesondere wohlhabende männliche Bürger über Mittel, mit denen sie Kultur für andere produzieren und verteilen und sogar deren Wahrnehmung orientieren oder organisieren können. Und anders als 1448 wissen wir, warum und wie Strukturen unserer heute etablierten Kulturbetriebe-Wirtschaft „disruptiv“ aufgelöst werden: Die vorherrschenden betriebs- und marktwirtschaftlichen Strukturen der Produktion und Verteilung von Kulturgütern und der Orientierung und Organisation ihrer Wahrnehmung lösen sich auf, wenn sie nicht mit den internetbasierten Produktionsverhältnissen in den neuen Netzwerken, Flows und Konnektivitäten auf Basis der dort neuen Tausch- und Teilhabemöglichkeiten vermittelt werden.

Was in der Musikkultur begann, hat heute längst alle Medien- und Kulturbranchen erreicht. Dort war Napster (1999) das erste frei verfügbare digitale Verteilungsmedium, in dessen Folge immer mehr Netzwerkmedien für gewöhnliche Leute entwickelt wurden, die sich wie Napster explosionsartig verbreiteten, wie Last.fm (2003), MySpace (2003), Wikipedia (2003), Facebook (2004), Twitter (2006), YouTube (2006), Spotify (2006), SoundCloud (2007) oder zuletzt kickstarter (2009). Mit ihnen machen ihre Eigentümer mit ihrem Teilen, Liken, Kommentieren, Co-Kreieren, Kritisieren und Co-Finanzieren mindestens so viel Furore wie die ersten Kulturbetriebs-Eigentümer mit ihren Drucken. Ähnlich wie damals das Publikum der Prediger einbrach, brach in Deutschland sofort der Umsatz der Tonträgerwirtschaft ein: um mehr als die Hälfte, bis er sich seit 2013 langsam konsolidiert.

Offenbar sind die Kulturbetriebe agiler und flexibler als Klerus und Adel – die freilich ähnlich wie diese einst mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln gegen die Institutionalisierung der Möglichkeiten kämpften, die uns heute einen wieder viel größeren Musikwohlstand beschert haben. Wir können heute zu mehr Zeiten an mehr Orten mehr für uns und andere mit Musik machen als jemals zuvor. Das ist so unbestritten, wie auch unbestritten ist, dass dieser Wohlstand nicht wie bisher die Folge von mehr marktorientierten Aktivitäten von Musikwirtschaftsbetrieben ist.

Diese haben längst damit begonnen, in diesem Kontext eine neue digitalere und pluralere Ökonomie der Musik zu erschaffen, die keine Musikwirtschaft im herkömmlichen Sinne eines funktional autonomen Systems mehr ist.

Musikwirtschaft war die erste Kulturwirtschaft, die im Umgang mit den neuen digitalen Netzwerkmedien dynamisiert wurde. Der Umgang der meisten, die über sie verfügen, ist bis heute eher durch ihre Leidenschaften, als durch Profitinteressen geprägt. Das gilt auch, obwohl seit der Nutzung digitaler Netzwerkmedien als Produktions- und Verteilungsmittel oder als Mittel zur Orientierung und Organisation der Wahrnehmung von Kultur die Zahl agiler, flexibler und kostensensitiver Klein- und Kleinstbetriebe rasant wächst. Das gegenwärtig irreversible Wachstum ihrer Zahl deutet auf die Emergenz einer neuen Ordnungskonstellation hin, in der Musikbetriebe anders institutionalisiert sind als Musikbetriebe in einer reinen Musikwirtschaft. Immer mehr einstige reine Konsumenten und Nachfrager werden Culturepreneure und immer mehr früher reine Künstler Artepreneure, die sich ihrer Bedeutung für die Musikökonomie als Gesamt aus Musikwirtschaft und aus Musikkultur immer bewusster werden. Es ist absehbar, dass sie sich immer besser vernetzt organisieren und für ihre Wertbeiträge zu einer „Kultur von allen für alle“ eine neue Rechtsordnung institutionalisieren. Sie wird es mehr Akteuren als je zuvor erlauben, an der Produktion, Verteilung und auch der Orientierung wie der Organisation der Wahrnehmung und der Finanzierung von Kultur zu partizipieren und immer aktiver und kreativer über die eigene Kultur mitzubestimmen.

Progressive junge Kulturschaffende und KulturmanagerInnen kümmern sich deshalb immer weniger um die alten Strukturen und um Möglichkeiten der Mitbestimmung in ihnen, sondern arbeiten bereits mit an der Institutionalisierung von Voraussetzungen für eine Kultur von allen für alle. Sie wollen eine neue Ordnung, die mehr Leuten mehr Möglichkeiten eröffnet, digitale Netzwerkmedien zur Entfaltung von noch mehr Freiheit der Kultur, Kreativität und Kulturwohlstand zu nutzen.

Carsten Winter, Kultur-, Medien- und Managementwissenschaftler, ist seit September 2007 Universitätsprofessor für Medien- und Musikmanagement am Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Organisation von Kultur zu Medien- und Musikmanagement.



Teilhabe *verändert* den Blick – auch den der Medien

Stefan Lüddemann

„Medien können Teilhabe selbst mit inszenieren und verstärken, ohne sich Mehrheitsvoten zu unterwerfen.“

Obwohl Partizipation das Schlagwort schlechthin ist, sind Berichterstattungen darüber, was in dieser Richtung passiert, rar gesät. Eine Ausnahme ist der gescheiterte Versuch des Thalia Theaters Hamburg, das Publikum über den Spielplan abstimmen zu lassen: Hierzu hatte jeder seine Meinung, hämisch zogen die Medien über die „vergurkte“ Aktion und die „Inkompetenz“ des Theaters her. Über positive Beispiele von Partizipation in der Kultur gibt es dagegen wenig zu lesen. Warum ist das so? Müssten nicht gerade KunstkritikerInnen diese neuen Beziehungen zwischen Kunst und Öffentlichkeit kritisch und konstruktiv begleiten? Stefan Lüddemann kommentiert die Rolle von KulturjournalistInnen im Zeitalter der Partizipation.

KritikerInnen müssen bisweilen den Mut aufbringen, gegen den Applaus des Publikums anzuschreiben. Sie haben dann ihre Meinung zur Qualität einer künstlerischen Darbietung gegen das Votum einer Mehrheit zu vertreten. Das kunstkritische Argument unterliegt den Kriterien seiner Stichhaltigkeit, nicht den Prozeduren der Mehrheitsentscheidungen. KritikerInnen dürfen applaudieren, aber sie dürfen nicht dem Publikum nach dem Munde schreiben. Dann hätten sie ihre wichtigste Aufgabe verfehlt. Und die liegt darin, den Diskurs über die Künste mit sensiblen Beobachtungen, intelligenten Interpretationen und präzisen Argumenten zu beleben. Claqueure sind da fehl am Platz.

Liegt in dieser Position ein Votum gegen Mitbestimmung im Kulturbetrieb? Nein, nur ein Hinweis darauf, dass die Künste und diejenigen, die über sie schreiben, nicht in jedem Fall mehrheitsfähig sein können oder dürfen. Was für KritikerInnen gilt, trifft erst recht auf KünstlerInnen zu. Ohne innovative Kraft sind ihre Arbeiten meist wenig wert. Aber Innovation gibt es nicht ohne Überraschungsmomente und die Reibungspunkte der Kontroverse. Das verträgt sich nicht mit einer als Publikumsabstimmung begriffenen Mitbestimmung, die in aller Regel nur einen Status Quo wiederholt.

Kulturjournalismus erschöpft sich natürlich nicht in den Voten der Kritik. Meinungsstarke KritikerInnen sind weiter gefragt. Sie haben allerdings nicht als KunstrichterInnen auf dem Podest zu sitzen, sondern sich als BeobachterInnen und AnalytikerInnen durch jene pluralen Welten zu bewegen, die als vernetzte Struktur erst das ergeben, was wir Kultur nennen. KulturjournalistInnen haben nicht nur zu bewerten, sie sollten auch wahrnehmen und beschreiben. Und vor allem sollten sie das Gespräch über Kultur dadurch in Gang bringen, dass sie selbst Beteiligung herstellen, etwa mit Hearings, Diskussionen, Podiumsgesprächen.

Das Stichwort ist gefallen. Es heißt Beteiligung oder, im Fachjargon vor allem der KuratorInnen für Gegenwartskunst, Partizipation. Das meint mehr als eine wie auch immer geartete Mitbestimmung. Wer Teilhabe organisiert, der lässt nicht einfach über Spielpläne abstimmen. Das wäre ein Denken in den Formaten der Wunschkonzerte. Oder der TED-Umfrage. Partizipation zielt auf eine Mitwirkung, die die BesucherInnen aus ihrer Zuschauerrolle holt, sie zu Handelnden macht. Teilhabe verwirklicht sich in neuen kulturellen Öffentlichkeiten, sie zielt darauf ab, Menschen, gerade in Stadtgesellschaften, nachhaltig zu aktivieren. Kunst verändert damit ihre Rolle. KünstlerInnen avancieren zu GestalterInnen von Aktionen und Diskursen. Soziale Plastik, einst von Joseph Beuys propagiert, hat neue Konjunktur.

Medien kommt in diesen Prozessen eine wichtige Rolle zu. Sie können Teilhabe selbst mit inszenieren und verstärken, ohne sich vorgeblichen Mehrheitsvoten zu unterwerfen. KulturjournalistInnen sollten deshalb ihr Rollenverständnis verändern und gleichzeitig ihren

Aktionsradius erweitern. Als KritikerInnen schauen sie gleichsam von außen auf die Künste und reflektieren dabei viel zu selten, wie sehr sie schon das zu Akteuren im Feld der Kultur macht. Im Kontext partizipativer Kunstprojekte reicht diese Position nicht mehr aus. KulturjournalistInnen sollten sich nicht nur als KritikerInnen, sondern im besten Sinn auch als ReporterInnen und als AnalytikerInnen verstehen. Was läuft da eigentlich ab? Und was bedeutet das für das Verhältnis von Kunst, Publikum und öffentlichem Raum? Diese Fragen sollten ein Interesse leiten, das sich nicht mehr auf bloße „Besprechungen“ von Kunst beschränken darf.

Die Aufgaben von KulturjournalistInnen erweitern sich damit über die Bewertung hinaus. Sie sollten nicht nur urteilen, sondern auch erst hinsehen, wenn sich Neues in der kulturellen Stadtgesellschaft ereignet. Projekte der Teilhabe verändern die Rollen von KuratorInnen und KünstlerInnen, sie modifizieren auch Stellenwert und Aufgaben traditioneller Kulturinstitutionen. Bei all diesen Vorgängen sind KulturjournalistInnen als BeobachterInnen gefragt, die genau hinschauen, und als AnalytikerInnen, die aufzeigen können, was sich da im Gefüge der Kultur gerade tut. Diese Prozesse sind nicht nur längst im Gang, sie gehen auch über punktuelle Mitmach-Formate oder Publikumsabstimmungen weit hinaus. Teilhabe entwickelt, wenn sie gut inszeniert wird, nachhaltige Wirkung. Genau deshalb verdient sie alle Aufmerksamkeit.

Klingt dieser Text nach einem wohlfeilen Bekenntnis? Vielleicht. Aber ich habe mich längst selbst auf den beschriebenen Weg gemacht. Das Beispiel: Die Kunsthalle Osnabrück hat sich unter ihrer neuen Leitung zu einem zentralen Punkt für Performance und Partizipativität mit internationaler Vernetzung entwickelt. Ich begleite diesen Kurswechsel des Hauses von Anfang an als kritischer, aber auch erklärender Beobachter, der seinem Publikum vermitteln möchte, was da eigentlich passiert. Zum eigenen Programm gehören deshalb gemeinsam mit der Kunsthallen-Direktorin veranstaltete Diskussionsabende ebenso wie Reportagen, Interviews, Hintergrundberichte. Teilhabe verändert die Künste, aber auch die sie beobachtenden Medien. Dieser Wandel ist mitzugestalten – auch durch KulturjournalistInnen, die ihre Rolle flexibler als bisher interpretieren, ohne ihre Unabhängigkeit preiszugeben.

Stefan Lüddemann leitet den Themenbereich Kultur & Service von NOZ Medien / Neue Osnabrücker Zeitung. Er wirkt als Kunstkritiker, Dozent, Kulturwissenschaftler und Buchautor. Seine neuste Veröffentlichung ist „Einführung in die Bildhermeneutik“ (Wiesbaden, 2016).



Rum -
gefragt

Theater, Museen, Opern und Konzerthallen wollen, dass das Publikum mitbestimmt. Sie fragen uns nach unseren Wünschen und laden zur Beteiligung ein. Wir wollen von dir wissen: Bringt das was? Sollten die Wünsche und Ideen von uns, dem Publikum, von den Kultureinrichtungen gehört und immer umgesetzt werden?



Andreas, 24,
Referatsleiter im
Bundestag, Berlin

„Ich finde die Idee der Mitbestimmung richtig gut. Beim Ballett nicht wieder nur Neumeier und auch mal eine klassische Inszenierung bei der Oper durchzusetzen – schön, wenn das klappte. Mit Smartphone und dergleichen dürfte eine Umsetzung heute ja ganz einfach möglich sein.“



Johannes, 27,
Tourismuskaufmann,
Tübingen

„Die Wünsche des Publikums sollten zwar gehört werden, um neuen Input zu liefern und eine breitere Bevölkerung zu erreichen – allerdings nicht bedingungslos und „immer“, da das die künstlerische Freiheit der kulturellen Einrichtungen stark einschränken würde! Ein Diskurs mit dem Publikum kann aber dabei helfen, das alte Bild verstaubter Kultureinrichtungen aufzubrechen.“



Wolfgang, 43,
Personalentwickler,
München

„Kultur ist kein Selbstzweck, sie steht immer im Bezug zur Gesellschaft. Warum also nicht gleich direkt in den Dialog treten, Entscheidungsprozesse demokratisieren und das Publikum einbeziehen? So kommen Kultureinrichtungen von dem gefühlten Elfenbeinturm herunter und schaffen es hoffentlich, wieder mehr Menschen für Kultur zu begeistern.“



Ramona, 24,
Studentin,
Passau

„Formate wie Mitmachtheater bei denen unangekündigt „Freiwillige“ aus dem Publikum auf die Bühne geholt werden, finde ich furchtbar! Aber ich fände gut, wenn das Publikum bei der Programmgestaltung mitbestimmen könnte. Für den Anfang könnten z. B. drei Stücke angeboten werden, über die man dann abstimmen kann – das ist organisatorisch wahrscheinlich die einfachste Lösung.“



Friederike, 31,
Lektorin,
Monschau

„Prinzipiell finde ich es gut, wenn Kulturstätten dafür offen sind! Allerdings möchte ich mich auch auf die KuratorInnen und IntendantInnen verlassen, dass sie mit ihrem Wissen abwechslungsreiche Stoffe auswählen und die möglichst verständlich, unterhaltsam oder innovativ überbringen. Ich will ja schließlich meinen Horizont erweitern und nicht immer nur das sehen oder hören, was ich schon kenne oder was dem Massengeschmack entspricht.“



Walter, 67,
Objekt-Designer,
Augsburg

„Ich habe so den Eindruck, dass wir – egal ob Musik, Kabarett oder sonstwas – immer entweder bereits etablierte KünstlerInnen oder den persönlichen Geschmack der IndendantInnen vorgesetzt bekommen. Irgendwie fehlt da die Bandbreite. Ein Theater könnte doch beispielsweise einen festen Spielplan aufstellen, gleichzeitig aber Zeit und Luft für noch nicht ganz so etablierte KünstlerInnen und Projekte offerieren und dann, z. B. über die Tageszeitung, darüber abstimmen lassen.“



Julia, 24, Städtebau-
referendarin,
Stuttgart

„Bürgerbeteiligung wird in vielen Bereichen immer wichtiger, auch in der Kultur. Viele Menschen haben mehr Ideen als wenige Menschen. Dabei ist klar, dass nicht alle Wünsche umgesetzt werden können. Aber sie können Anregungen geben und aus einer guten Mischung der Ideen von Nutzern und Betreibern können spannende neue Projekte entstehen, unbekannte KünstlerInnen entdeckt und das lokale kulturelle Leben aufgewertet werden.“



Manuel, 24,
Energieberater,
Königsbrunn

„Ein gewisses Maß an Beteiligung ist generell gut. Gibt man den BürgerInnen die Möglichkeit sich an etwas zu beteiligen, so werden sie auch Interesse für das Ergebnis zeigen. Das könnte zu steigenden Besucherzahlen führen und die manchmal ziemlich schwere Kost der Kultureinrichtungen (v. a. Oper, aber auch Theater) etwas appetitlicher machen!“



Christine, 58,
Chemikerin,
Mühlacker

„Das Kulturangebot sollte auch Raum für den öffentlichen Diskurs zu aktuellen Themen bieten und nicht nur der Unterhaltung dienen. Einfache Publikumsumfragen sind hier nicht hilfreich, da viele Gruppen nicht erfasst werden. Zudem ist die Erschließung neuer Besuchergruppen aus meiner Sicht eine wichtige Aufgabe öffentlich geförderter Spielstätten, die auch die Subvention mit Steuergeldern rechtfertigt.“



Barbara, 61,
Lerntrainerin,
Mühlacker

„Es kann sicherlich nicht immer auf alle Wünsche und Anregungen der ZuschauerInnen eingegangen werden, denn die Kultureinrichtung muss auch darauf achten, eine unverwechselbare Identität zu entwickeln und Neues und althergebrachte Stücke im neuen Gewand zu bieten. Wichtig ist in jedem Fall aber der Austausch. Im Gespräch werden immer Lösungen gefunden, die für beide Seiten ein Gewinn sind.“



Fabian, 24,
Student,
Karlsruhe

„Die Sache mit der Mitbestimmung finde ich an sich nicht schlecht. Ich stelle es mir aber zum einen schwierig vor, Mitbestimmung so zu gestalten, dass sie auch gerecht wäre und wirklich alle die gleichen Chancen haben. Und zum anderen muss man sich ja nur mal anschauen, was im Fernsehen läuft, um zu wissen, was die Masse will – das brauche ich dann nicht auch noch im Theater.“



Esther, 16,
Schülerin,
Marburg

„KünstlerInnen denken sich etwas dabei, bei dem was sie tun und möchten etwas Bestimmtes ausdrücken. Doch am Theater tun sie es für das Publikum, möchten es begeistern. Das gelingt nur, wenn die ZuschauerInnen ihre Welt verstehen. Nur so können sie etwas mit nach Hause nehmen. Deshalb sollten Theater auf die Wünsche des Publikums eingehen, doch sollte der künstlerische Geist nicht verloren gehen, denn als ZuschauerIn will man ja auch überrascht werden.“

Erfolgsgeschichten

Best Practice: Partizipation kann echt richtig erfolgreich sein! Die folgenden fünf Kultureinrichtungen haben vorgemacht, wie's geht.



Stadt-Theater am Staatstheater in Braunschweig

Das Staatstheater in Braunschweig hat ihn konsequent umgesetzt, den Gedanken einer „Kultur von allen“. 2010 beschloss der neue Generalintendant Joachim Klement, dass sein Haus „nicht nur für die Stadt sondern auch aus der Stadt heraus“ gestaltet werden sollte. Ziel war und ist es dabei, BürgerInnen als ExpertInnen für ihr gelebtes Leben und als ExpertInnen für ihre Stadt direkt am Theater und in die Gesellschaft hinein wirken zu lassen. Teilhabe hat dadurch in Braunschweig eine ganz neue Dimension bekommen – denn die Mitglieder des Stadt-Theaters stehen nicht nur selbst als SchauspielerInnen auf der Bühne sondern beteiligen sich an Diskussionen zur Spielplangestaltung, beteiligen sich an Lesungen und springen bei Aufführungen auch so manches Mal als Technikassistenten ein. Das Stadt-Theater bietet auf diese Weise beiden Seiten einen Mehrwert: Die BürgerInnen haben die Möglichkeit, ihre Ideen und Interessen einzubringen und das Staatstheater damit zu ihrem Staatstheater zu machen, sie können selbst aktiv werden und ihre Erfahrungen auf die Bühne bringen. Die Kulturschaffenden des Theaters wiederum erhalten Feedback zu ihren Vorhaben und können vor der Umsetzung einer Inszenierung vorfühlen, ob sie damit die BürgerInnen der Stadt erreichen. Wer sich ansieht, wie erfolgreich dieses Modell in Braunschweig funktioniert (bereits sechs erfolgreiche Inszenierungen mit über 70 BürgerInnen, die Gründung eines „Brainpools“ zur Entwicklung neuer Ideen, monatliche Stammtische ...), der kommt sicherlich zu dem Schluss: Partizipation ist eine gute Sache!

Museum of Oakland

Schon der Slogan des Museum of Oakland weist darauf hin, dass Partizipation hier ein grundlegender Teil des Konzepts ist: „The Museum of us.“ Das Museum zeigt, dass nachhaltige Partizipation mit einer Änderung der Strukturen anfängt und nicht nur aus einzelnen Projekten bestehen sollte. Mit einem organisatorischen Wandel schaffte das Museum of Oakland die Rahmenbedingungen dafür, mit anderen Einrichtungen und den BürgerInnen zusammenzuarbeiten. Das ganze wurde angestoßen durch eine Ausstellung, die sich auf eine wichtige mexikanische Tradition bezieht und so mehr lateinamerikanisches Publikum ins Museum locken sollte: „Day of the Death“. Bei der Konzipierung der Ausstellung, die es seit 1994 jedes Jahr gibt, wurden in einem „co-kreativen“ Projekt verschiedene Akteure wie lokale KünstlerInnen, die Museums-Community und GastkuratorInnen beteiligt. Das Museum of Oakland möchte ein Ort sein, mit dem sich die heterogene Gesellschaft Kaliforniens identifiziert. Hierzu betrieb das Museum Grundlagenforschung und erfragte in einem Nachbarschaftsreport Lebensumstände, Traditionen, Werte und Wünsche der Menschen. Durch Aktionen wie kulturelle Feste oder die regelmäßig stattfindenden „Friday Nights“ werden Berührungsängste abgebaut, und unter dem Dach von „OMCA connect“ werden Projekte auch außerhalb des Museums in Zusammenarbeit vielfältiger Akteure verwirklicht. Fazit daraus: Partizipation funktioniert nicht top-down verordnet, sondern nur als gemeinsamer Prozess, bei dem alle, die am Kulturbetrieb teilhaben sollen und wollen, eine Stimme haben und gefragt werden!



Tate Modern London: Neues Gebäude, neue Wege

Im Juni 2016 wird das neue Gebäude der Tate Modern eröffnet. Neben mehr Platz für Ausstellungen soll dieses vor allem auch ein öffentlicher Raum sein, in dem sich die BesucherInnen treffen und austauschen können und wo sie auch die Möglichkeit haben, selbst etwas zu schaffen und so das Programm des Museums mitzubestimmen. Das ist ganz im Sinne von Chris Dercon, der (noch) Direktor der Tate Modern ist. Für ihn sollte das Museum ein Ort der Verhandlung sein, das seine BesucherInnen nicht als Last empfindet, sondern aktiv auf sie zugeht. Die Gesellschaft ändere sich, und Museen müssen sich mit verändern. Heutzutage geben sich die BesucherInnen nicht damit zufrieden, nur still die Kunst zu betrachten, sie fordern ein, mitbestimmen zu können. Die neue Tate Modern soll daher mehr Raum für die Menschen bieten als für die Kunstwerke. Architektonisch integriert sich das Gebäude in die Umgebung und soll so nicht mehr Ehrfurcht vor den Exponaten vermitteln sondern zur Interaktion mit dem Museum einladen. Zwei Stockwerke sind auch komplett für öffentliches Lernen, Partizipation und Engagement vorgesehen, wo Debatten, Events und andere Aktionen vom Publikum veranstaltet werden können. Man darf gespannt sein, ob die Ambitionen des Tate Modern Früchte tragen und der neu entstandene Raum auch wirklich mit Ideen von BürgerInnen gefüllt wird ...

Rijksmuseum Amsterdam: Keine Angst vor Kunst im Rijksstudio

Mit einem digitalen Tool Meisterwerke auseinanderschneiden und neu zusammensetzen? Klingt erst einmal nach einem Frevel, ist aber genau das, wozu das Rijksmuseum in Amsterdam die BesucherInnen mit seinem „Rijksstudio“ auffordert: Auf der Internetseite des Museums können sie hochauflösende Fotos der ausgestellten Kunstwerke herunterladen und neu bearbeiten. Die Kunstwerke können komplett oder in Ausschnitten gespeichert werden, man kann sich Reproduktionen anfertigen lassen oder etwas Neues schaffen – wie z. B. eine Smartphonehülle, Schmuck oder Textilien bedruckt mit den Motiven eines Kunstwerkes aus dem Rijksmuseum. Die Kunstwerke werden dem Publikum also nicht als unerreichbar und heilig präsentiert, wie das so oft in Museen der Fall ist. Die Menschen können sich anders mit der Kunst auseinandersetzen und sie in ihr persönliches Leben einbinden. Einmal im Jahr bestimmt eine Jury die besten Designs aus dem Rijksstudio, die Top Ten werden dann auch im Rijksmuseum ausgestellt – so finden die Werke der BesucherInnen auch ihren Platz im Museum. Natürlich sind einige der GewinnerInnen selbst professionelle KünstlerInnen, dennoch sind darunter auch Menschen, die sich nicht hauptberuflich mit Kunst und Design beschäftigen.

Maxim Gorki Theater: Partizipation hoch X

Gorki X heißt der Freiraum am Maxim Gorki Theater, in dem Schulklassen, Einzelpersonen, Gruppen, Jugendliche, Kinder und Erwachsene reinschauen können in das Leben am Theater. Diskutieren, reflektieren, spielen, gestalten, zuhören – das X bietet Begegnungsräume, in denen Theater und Publikum aufeinandertreffen können. Zwar dominiert auch hier die kulturelle Bildung im Rahmen des Schulunterrichts durch Workshops, Projektstage, Führungen durchs Haus und groß angelegten, längerfristigen Kooperationen mit Schulen, doch das Gorki lädt auch sonstige Interessierte ein, sich im X Club auszuprobieren oder sich im X Labor mit Inszenierungen und beteiligten SchauspielerInnen auseinanderzusetzen. Warum also nicht mal zu einem mitternächtlichen Treffen mit einem der Helden der Bühne kommen oder sich wie dieser mit einem Warm-up auf schauspielerische Meisterleistungen vorbereiten?

Was im Theater der Applaus am Ende der Vorführung ist, das ist für Museen das Feedback der BesucherInnen im Gästebuch, die wohl ursprünglichste Form der Meinungsumfrage. Ob Dankesbekundung, Kritzelei, ein Sich-verewigen à la „ich war hier“ oder philosophisch anmutende Gedanken zur Ausstellung – alles ist möglich. Drei Museen haben uns einen Einblick in ihre Gästebücher gewährt und enthüllen dabei dankbare, begeisterte, enttäuschte, kritische und zum Schmunzeln anregende Kommentare. Manege frei für die Kommentare der BesucherInnen des Jüdischen Museums Berlin, der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen und des C/O Berlin.

I was here by chance, 12/01/2015
fully surprised and
satisfied by the exhibit.
Thanks

Alice
from Italy

Gostei muito

Mas deem-me as permas st

ü

para.

I'm going to translate what David wrote above.

I liked so much

but my legs are so tired.

I really enjoyed this exhibition and never thought I'd
seen a Robert Capa's photo.

Ruben Santos

Sehr tolle Ausstellung. Vielen Dank.

(Christina?)

12th of January, 2015.

C/O, I'm here today the first time after
your moving to the new place. I love
you all so much! Thanks a lot for

what you sang! Sorry for my
English, but anyway. LOVE LOVE LOVE!

Tanna Heinna.

14.1.2015

Die Ausstellung ist an da Bildern bei
fasciniert und eindrucklich.

Die Präsentation hingegen
ist unglücklich gewählt.

Die Bilder die zu so niedrig, und

so kann man nicht als gute Person

sehen, das alles in dem ich jedoch
lesen, das alles in dem ich jedoch

Schade. Uffli

Tolle Bilder, aber schlechte Hängung
bzw. Beschriftung. Bitte künftig Texte
in Augenhöhe anbringen!

14.1.15

Jukka Kall

Wir sind auch diese
Meinung!

Sch auch H. Dim 18.01.2015

THE SECOND LIFE ENHANCER DOES NOT WORK AT LEAST ON ONE SIDE. NO INSTRUCTIONS. STAFF DOES NOT KNOW MUCH WHY. THIS IS A DISGRACE!

KEYBOARD DARK - B&B DESIGN.

Nahum Gershon 10 SEPT 2015

נחום גרשון
10 ספט 2015
רמת גן ישראל

Ich bin jetzt das dritte Mal in dieser Ausstellung. Sie ist berührend. Sie ist im besten Sinne humanistisch und zeigt das Gemeinsame der großen Weltreligionen.

Mlanda Rose, 11. Sept. 15


Mlanda Rose 

10.8.2014.

We hebben genoten van dit mooie museum! Jam Kamin - Waamerdam

Echt wel vet! Claire

This was an amazing museum! I will be recommending it to others

Danke! 

Cinema 

Danke euch allen! Ellen

Elyas 

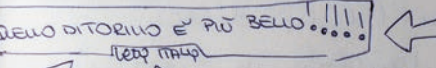
! * Fuck ju Grötte! * ! 

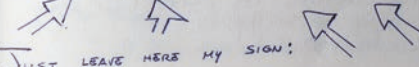
Horröööö!

Toll! 


 

What a wonderful ode to German film! Dance! Canine Toronto, Canada Aug 10/14

QUELLO DITORINO E' PIU' BELLO!!!! 

JUST LEAVE HERE MY SIGN! 



Make ~~the~~ a movie on bacon. 

Tschüss, haben viel gesehen!

Estiny

5. Febr. 2015

Ich finde den Eintrittspreis für "Normalbürger" für 10 Euro zu teuer! Deshalb verzichte ich

E-Jahrke

Leider hat das Niveau stark nachgelassen. Völlig idiotisch wurden die Bildbeschriftungen platziert. Das Licht ist schlecht. Unter dem Strich lohnt sich ein zukünftiger Besuch für uns nicht. Auf den Treppen fühlen die Fußrutschgefahr!!!

T. Müller

11.02.20

Ken up in At-Wirkung
war kinderly fess
aufgeklert und interessant.
Ho liebe ein Du-Du-ads
von Bild und Zeit. Sade
Fand hauptsächlich in
de Ausstellung

6.2.15

Die Ausstellung Lore Krüger ist sehr beeindruckend, die Photos ab auch die Mittelpalme mit einmaligen historischen Dokumenten. Vielen Dank dafür
P. Heine

Bisshen mehr Licht wäre nicht schlecht. Und irgendwas zum Anfeuern

Sie diese Ausstellung von Ken Adam, die seine Werke eindeutig verdeutlicht. James wieder beeindruckend: der Spiegelbild zum TV-Gesicht. S. D. das, dass es dann keine DVD gibt.

Vollen (A),

8. Febr. 2015/2/15

Documentation, De Gullig
Ermittlung 196.15

Berlin is the Town of World
The Best Town

BARBOY #26 KING WARD

2-CAPITOLE

C u e

Eine super Ausstellung. Der Besuch aus Hamburg hat sich gelohnt! (A. Kunst + Familie)

Typisch
Berlin! → Das soll
das
heissen?

Große Freise und
ger nicht charakter!

Il bei mal wieder selb
st hässlich!

WARUM?
Ich finde nicht schlecht!!
Ganz am Nektar
Jan 2.11.14

GRÜß GOTT!

You are cute!

you are cute.

You're cute

You are CUTE!

The Japanese guy jumping
was rubbing his pants.
10/10. would
watch
again.

SO KAWAII

~~So, this museum is very boring. No
tour!~~

~~DO NOT RECOMENT~~

LAND IT

You
are not
cute.

I WANT TO
MARRY HARRY!!!

Museum = 10/10
WOULD BRING
AND HARRY.

I LOVE
SELENA ♡
MARIANLENA ♡

CR7
1 ok

LKS!

1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950

1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000

2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050

NYT SE ON VIHDON NÄHTY!

JERE , JÄMÄ

Nyt se on taas nähty...

Johanna , Berlin

THE END

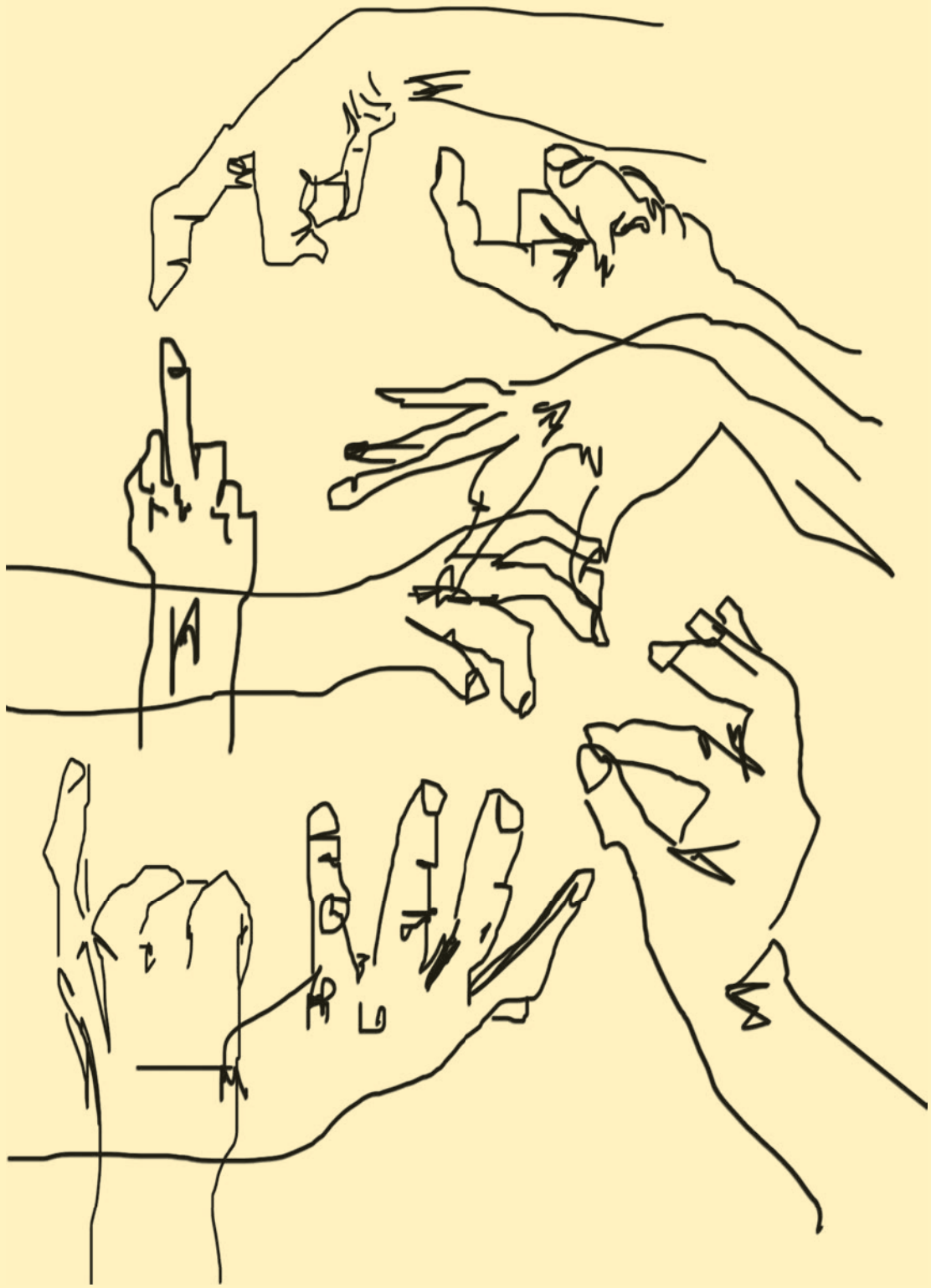
Marc & Jessi
waren hier!
war schön!
Bye, bye Berlin...

A MONTA SOT
MYZEU
BEM CEPYEM

Daria.

Sehr sehr Interessant, toll! (nicht)

Vilde
&
Rodrigo



Kultur
von
allen

Das Theater mit der Partizipation

Hanne Seitz



Mogelpackung Partizipation? – So fragt Hanne Seitz in dem folgenden Beitrag. In jüngerer Zeit kam es an verschiedensten deutschen Theaterhäusern verstärkt zu Inszenierungen, bei denen das Publikum als aktiver Akteur an den Geschehnissen auf der Bühne partizipieren sollte – mal vom Zuschauer-raum aus, mal im Rampenlicht auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Was aber bedeutet dieses Vorgehen? Wie ernst sind diese singulären und zeitlich befristeten Partizipationsprojekte gemeint? Interessiert Kulturschaffende wirklich, was ihr Publikum zu sagen hat oder sind diese Aktionen eher eine strategische Überlebensmaßnahme?

Ibsens „Ein Volksfeind“ handelt von einem Badearzt, der entdeckt, dass das Wasser des kleinen Kurortes verseucht ist, und von der Bürgerschaft, die verhindern will, dass dies öffentlich bekannt wird. Bei der Inszenierung von Thomas Ostermeier (Berliner Schaubühne, 2012), die noch immer auf dem Spielplan steht und weltweit tourt, geht während der Aufführung plötzlich das Licht im Zuschauerraum an. Der Arzt adressiert seine flammende Rede nicht wie bei Ibsen vorgesehen an die städtische Versammlung, sondern an das Theaterpublikum und zitiert dabei ein antikapitalistisches Pop-Manifest, das unter dem Titel „Der kommende Aufstand“ im Jahre 2010 im Internet kursierte. Vermutlich ist es ein inmitten der Zuschauer sitzender Schauspieler, der als Agent provocateur mit seinen Erwiderungen die Stimmung anheizt und im Publikum eine hitzige Debatte über Umweltverschmutzung, Korruption, Lobbyismus, Politikverdrossenheit und die Macht der Medien entfacht. Am Ende sitzen „die Wutbürger“ wieder im Dunkeln und folgen Ibsens Vorlage – es bleibt offen, ob der Badearzt dem öffentlichen Druck standhält oder die Sache am Ende doch schönredet und sich an der Wertsteigerung der zwischenzeitlich gefallenen Aktien bereichert.

Wo die ZuschauerInnen bei Ostermeier ihr Rederecht nutzen, machen sie anderorts gleich von ihrer Demonstrationsfreiheit Gebrauch. Im beschaulichen Basel provoziert das Künstler-Duo Hoffmann & Lindholm die Handlungsmacht der EinwohnerInnen: In einem zwischen Fiktion und Wirklichkeit changierenden Widerstandsszenario wird das Rathaus besetzt, werden Autos zertrümmert, Straßenschlachten ausgefochten und später die Bilder vom Aufstand zusammen mit den Protagonisten auf der Bühne zu sehen sein („Baseler Unruhen“ am Theater Basel, 2010).

Neue Formate, neue Orte - neues Theater?

Partizipation ist das Zauberwort. Dabei existiert Theater (die Künste überhaupt) nur durch Teilhabe. Sie gelingt, wenn Menschen erfahren, dass sich das Eigene in der Nähe zum Anderen ereignet und das fremde Bühnengeschehen mit dem eigenen Leben in Verbindung gebracht werden kann. Dies geschieht bereits auf der mentalen Ebene, wenn ZuschauerInnen (jeder für sich, still und im Dunkeln) Aufführungen rezipieren, dabei die Distanz zur Bühne überbrücken

und sich sogar ein Stück zu Eigen machen können, das (wie „Ein Volksfeind“) über 100 Jahre alt ist. Ostermeiers Intervention bringt die ZuschauerInnen allerdings dazu, den Inhalt des Stücks für Momente nicht stumm, sondern lautstark auf die Gegenwart zu beziehen und ihre Meinungen zu verhandeln. Sie schauen nicht mehr nur zu, sondern stellen selbst die Szene dar. War zu Ibsens Zeiten noch der Blick auf das Soziale vorrangig, so führt sich in Berlin (zumindest in dieser Szene) die soziale Praxis selber auf, was durchaus eine erhellende Erfahrung ist, zumal die ZuschauerInnen am Ende in ihrer Leichtgläubigkeit und Parteinahme verunsichert werden. Denn es liegt im Bereich des Möglichen, dass sich der Badearzt schlussendlich doch als bestechlich erweist und den Kurs (der ihm geschenkten, wertlosen Aktien) zu seinen Gunsten beeinflussen wird – nach dem Motto: Die Sache mit dem verseuchten Wasser war gar nicht so schlimm. Das in Basel erprobte Ineinander von fiktivem Spiel und politischer Demonstration geht allerdings weiter. Es macht den Weg frei für eine unbedachte Ästhetisierung und Kulturalisierung von politischem Widerstand.

Mit Blick auf den ästhetisierten Alltag und die interaktiven Medien sucht sich das vielerorts noch immer am bürgerlichen Schauspiel orientierte Theater seit einigen Jahren neu zu positionieren – auch um neue (insbesondere jüngere) ZuschauerInnen zu gewinnen. Die TheatermacherInnen verlassen dann z. B. die Black Box, recherchieren mit Mitteln der Sozialforschung und verarbeiten die Ergebnisse auf der Bühne. Die Befragten stehen dann mitunter selbst dort und erzählen, wie etwa bei Nicolas Stemann, von ihrem Schicksal als Flüchtlinge und Asylsuchende („Die Schutzbefohlenen“ am Thalia Theater Hamburg, 2014). Auch sonst lassen sich die Häuser einiges einfallen, kreieren neue Formate und spielen an ungewöhnlichen Orten: Das Hebbel am Ufer hat „X-Wohnungen“ (2002) in privaten Gemächern zur Aufführung gebracht, und bei den Berliner Festspielen konnte man sich um einen Hausbesuch der künstlerischen Leitung von „Foreign Affairs 2012“ bewerben, mit Frie Leysen dann bei Wein und Käse über Theater diskutieren. Am Thalia Theater konnten die Hamburger für die Spielzeit 2012/13 Stücke vorschlagen und durch Ranking über vier (von insgesamt acht) Neuinszenierungen abstimmen, wobei es zu heftigen Debatten um mögliche Manipulationen und Lobbyarbeit der Autoren (auf Facebook & Co.) kam; das zweitplatzierte Stück

„Die BesucherInnen werden dabei weniger als mündige ZuschauerInnen, vielmehr als ein aufzuklärendes Publikum angesprochen.“



„Peers Heimkehr“, ein Heavy-Metal-Musical – wurde am Ende gar nicht realisiert, angeblich, weil das auf A-cappella-Gesang basierende Stück für die Thalia-Schauspielerband auf E-Gitarre hätte umgeschrieben werden müssen, womit der Autor Gregor Hopf nicht einverstanden war.

Das partizipative Publikum ohne Handlungsmacht

Wo die Mitbestimmungsmodelle der frühen 1970er Jahre auf die Einbeziehung des Ensembles und des technischen Personals zielten, richtet sich das Partizipationsanliegen heute an die ZuschauerInnen – kaum mehr politisch motiviert, oftmals eventartig bemüht. Die BesucherInnen werden dabei weniger als mündige ZuschauerInnen, vielmehr als ein aufzuklärendes Publikum angesprochen – nicht selten mit einem edukativen Gestus. Dieser ist dann auch nicht immer so gelungen wie bei Milo Rau, der zugunsten der Realität gleich ganz auf den theatralen Schein verzichtet und

mit wirklichen Experten Verbrechen an der Menschlichkeit in fiktiven Gerichtsprozessen verhandelt („Das Kongo-Tribunal“ im Hebbel am Ufer, 2015), oder bei Miriam Tscholl, die ehemals zugewanderte Dresdner auf der Bürgerbühne ihre Geschichten erzählen lässt („Morgenland“ am Staatsschauspiel Dresden, 2015). Solcherart Integrationsbemühen ist bisweilen erhellend, mitunter amüsant, aber manchmal einfach nur banal, dann etwa, wenn (wie in der Inszenierung von Auftrag:Lorey) 50 Mannheimer mit einer von zu Hause mitgebrachten Lampe Licht auf sich werfen und eine Minute Zeit haben – um ein Kunststück zu machen, ein Lied zu singen, ein politisches Statement abzugeben oder eine Geschichte zu erzählen („Standbild Mannheim“ im Nationaltheater Mannheim, 2011).

Theater könnte tatsächlich ein Erprobungsort für wechselseitige Teilhabe und Teilgabe sein, stünde da nicht die Frage im Raum, ob das, was nicht-professionelle Darsteller auf der Bühne – zumal in nur einer Minute – zu geben

haben, die Theatermacher wirklich nachhaltig interessiert, ob integrative Maßnahmen, populäre Einspielungen und mediengerechte Aufbereitung vielfach nicht doch eher strategische Überlebensmaßnahmen der Häuser sind. Partizipation ist nicht selten ein Angebot, bei dem ausgeführt wird, was sich der Kulturbetrieb vorab ausdenkt, was die Kulturpolitik verlangt und was die Betroffenen oftmals gar nicht wünschen. In der Theaterarbeit - mit Flüchtlingen, Obdachlosen, Gefangenen, Behinderten, Hauptschülern etc. - fallen Anspruch und Wirklichkeit oft auseinander. Denn eine Stimme auf der Bühne zu haben, deutet noch lange nicht auf eine Entscheidungs- und Handlungsmacht im wirklichen Leben. Besonders der Hype um die Kulturelle Bildung legt den Verdacht nahe, dass gesellschaftliche Probleme und Konflikte kulturell befriedet werden sollen und das partizipative Anliegen womöglich eine Mogelpackung darstellt, die zuletzt auf Anpassung zielt - darauf, möglichst selbstbestimmt und freiwillig zu übernehmen, was erwartet wird. Nicht zu vergessen ist, dass wir in einer leistungs-

und wettbewerbsorientierten Gesellschaft leben, die auf allen Ebenen gute Performances abverlangt - nicht nur in Ökonomie oder Bildung, sondern nun auch in den Künsten. Theater wird nicht nur, wie es Brecht vorschwebte, zu einem „Kolloquium über gesellschaftliche Zustände“, es droht die Gefahr, dass durch die praktizierten Partizipationsformate unterschwellig, und dies trotz aller Realitätseinbrüche, eine neue Fiktion erzeugt wird - eine, die mitunter sogar ohne ästhetische Mittel auskommt: Die demokratischen und emanzipatorischen Ambitionen mögen ehrenhaft sein, „die Frage ist“, so Humpty Dumpty aus jenem Wunderland, in das Alice geraten war, „wer die Macht hat - und das ist alles.“

Hanne Seitz ist Professorin an der Fachhochschule Potsdam im Lehrgebiet Theorie und Praxis ästhetischer Bildung; zahlreiche Publikationen, zuletzt: Zur Dynamik des Blickens. Wider dem Performancedruck in Kunst und Bildung. In: Blohm, Manfred/Mark, Elke (Hg.): Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art. Oberhausen: Athena 2015, S. 39-50



„Theater könnte tatsächlich ein Erprobungsort für wechselseitige Teilhabe und Teilgabe sein.“

Partizipation und Kultur - ein unabdingbares Paar

Serge Embacher

Politik mag zurzeit niemand. Zwar weiß es jeder besser, aber Verantwortung übernehmen – nein danke! Im Kulturbereich wissen es gar nur ganz Vereinzelte besser, der Durchschnittsbürger konsumiert einfach, was ihm vorgesetzt wird. Viel zu selten wird tatsächlich hinterfragt, ob ein repräsentatives Partizipationsmodell, in dem die Gestaltung des Angebots den durch ihr Wissen legitimierten Vertretern, sogenannten Experten, überlassen wird, für den Kulturbereich wirklich die richtige Wahl ist. Ist es am Ende gar völlig hirnrissig? Der Politikwissenschaftler und Publizist Serge Embacher hat sich dazu einige Gedanken gemacht. Auf zur Frucht der Partizipation – der Demokratie!

Die repräsentative Demokratie in der Krise

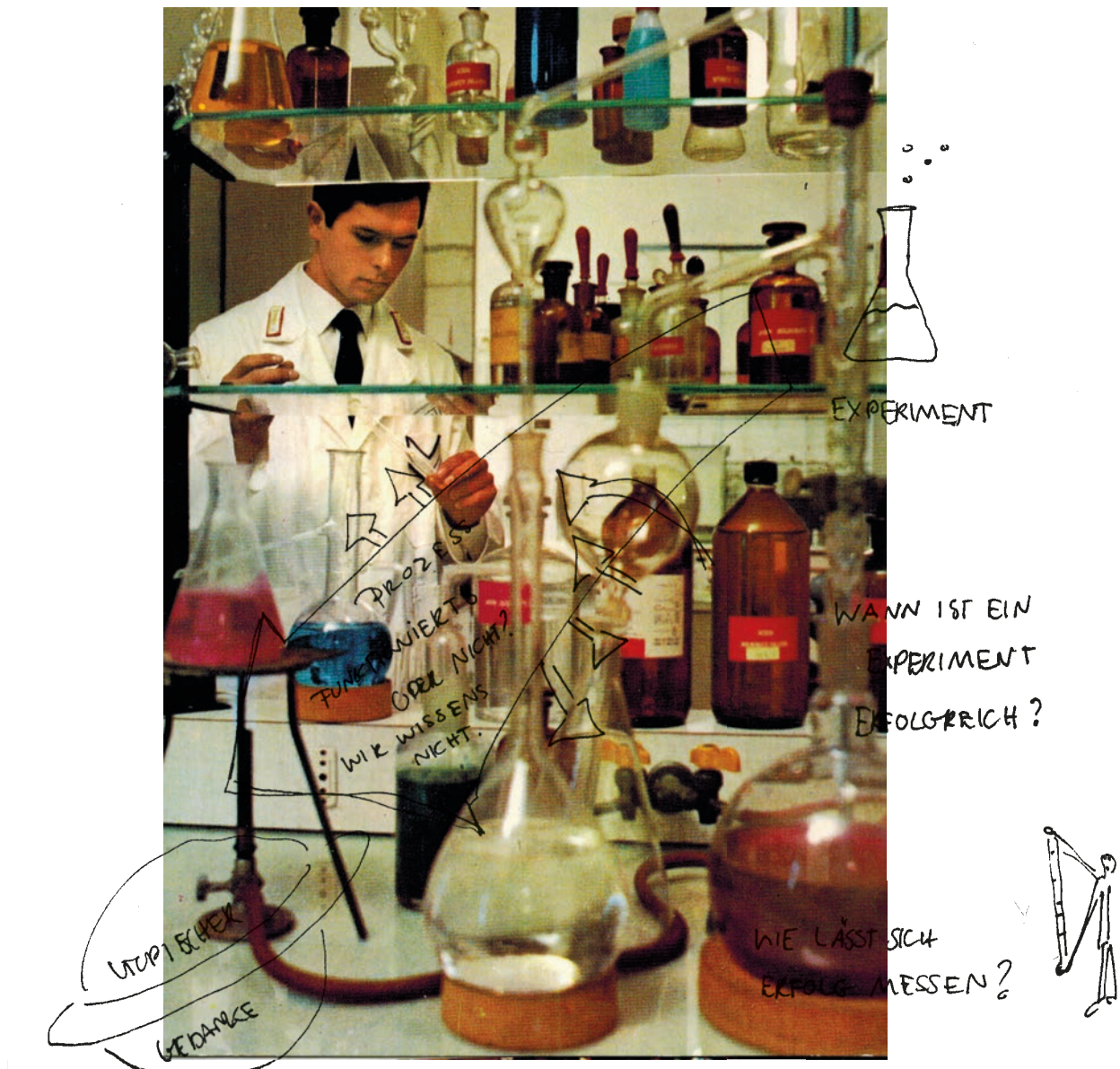
Das kleine Einmaleins der Demokratie lautet: Demokratische Verhältnisse sind dann gegeben, wenn alle einer Ordnung Unterworfenen auch an der Gestaltung dieser Ordnung mitwirken können. Das Problem, diesem demokratischen Erfordernis (genannt: Volkssouveränität) gerecht zu werden, wird in modernen Demokratien seit Jahrzehnten durch das Modell einer repräsentativen Demokratie gelöst. Das Volk wählt Abgeordnete, die an seiner Stelle eine Regierung wählen und kontrollieren – das Ganze immer mit einem Verfallsdatum, der nächsten Wahl, versehen.

Doch wenn demokratisches Regieren tatsächlich Regieren für das Volk durch das Volk selbst sein soll, dann kann das Modell des Parlamentarismus eigentlich nur eine vorläufige Antwort sein. Entstanden und entwickelt aus autoritären Verhältnissen und insofern ein bedeutender historischer Fortschritt, ist es in den letzten Jahren nicht nur hierzulande immer stärker mit Zweifeln konfrontiert. Zwar will niemand (außer rechtsradikalen Idioten) ernsthaft die parlamentarische Demokratie abschaffen. Doch stellt sich angesichts von massivem Politikversagen – Stichworte wie Finanzkrise, Sozialstaatsabbau, Investitionsruinen und Flüchtlingskrise müssen hier genügen – zunehmend die Frage, ob es klug ist, den gewählten Repräsentanten das politische Geschäft so ganz alleine zu überlassen.

Partizipation als Lösungsmodell?

Partizipation liegt der Demokratie als Grundprinzip zugrunde. Sich auf diesen Gedanken zu besinnen, ist im Grunde die einzig mögliche Antwort auf die aktuelle politische Legitimationskrise, die sich in sinkender Wahlbeteiligung, massivem Ansehensverlust parlamentarischer Politik und rechtspopulistischem und fremdenfeindlichem Wahn ausdrückt. Mehr politische Teilhabe kann einen Ausweg aus der Legitimationskrise der Politik eröffnen; dies allerdings nur, wenn sie gekoppelt ist mit materieller Teilhabe und politischer Bildung. Denn die abgehängten gesellschaftlichen Verlierer, die den Wortführern der Pegida-Bewegung ängstlich, voller Vorurteile und fast ohne jegliche Kenntnis der tatsächlichen Politik hinterherlaufen, würden dies nicht tun, wenn sie gut integrierte Arbeiter und Angestellte wären, die ohne Angst vor Statusverlust ein sicheres und gutes Leben hätten. Was hat dies mit Kultur zu tun? Abgesehen davon, dass die politische Kultur in Deutschland mehr oder weniger am Boden liegt, wäre auch in der Kultur selbst Partizipation das Gebot der Stunde. Auch hier herrscht seit Jahren die Krise. Fast alle öffentlichen Kultur-Etats werden aufgrund einer durch falsche neoliberale Steuerpolitik verarmten öffentlichen Hand zusammengestrichen, sodass viele Museen, Volkshochschulen, Bibliotheken, Theater, Orchester, Chöre und Tanzensembles ihre Arbeit erheblich reduzieren oder gar

„Wir brauchen einen demokratischen
Experimentalismus in Kunst und Kultur.
Dabei ist Partizipation ein zentraler Baustein.“



„Die Legitimation öffentlich geförderter
Kultur würde durch mehr Partizipation
auf Dauer gesteigert.“

einstellen mussten. Außerdem verzeichnen die klassischen Angebote der bürgerlichen Hochkultur – Oper, Ballett, Stadttheater – ebenfalls seit vielen Jahren einen Rückgang der Besucherzahlen, was im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie und ihrer immer vielfältiger werdenden Angebote und angesichts einer bis in die Mittelschichten reichenden Ignoranz gegenüber dem klassischen Bildungskanon eigentlich kaum verwundern kann. In Zeiten des „Everything goes“, in denen man in „Dschungelcamps“ sogar seine Würde an der Garderobe abgeben kann, ist es schon fast hip geworden, die klassischen Werke der bürgerlichen Kultur nicht zu kennen.

Die Krise der öffentlich subventionierten Kultur lässt sich nicht mit Appellen oder kulturpolitischen Reden beheben – eher schon mit einer endlich wieder auskömmlichen Finanzierung ihrer Angebote. Doch dies alleine würde nicht reichen. Was dazu kommen muss, ist demokratische Teilhabe an der Ausgestaltung von Kultur. In Großbritannien beispielsweise versuchen öffentliche Museen schon seit langem, mit ihrem Publikum in Kontakt zu kommen. Man legt Zettel aus (online und offline), auf denen BesucherInnen Kommentare und Wünsche hinterlegen können, die dann tatsächlich berücksichtigt werden. Ähnlich könnte man sich demokratische Mitsprache auch bei Theater- und Opernspielplänen, Volkshochschulprogrammen und Bibliotheksanschaffungen vorstellen. Das wäre doch ein sehr einfacher Anfang.

Demokratie der Kultur – Kultur der Demokratie

Natürlich darf man sich dabei keinerlei Illusionen hingeben. Anfangs wäre die Beteiligung an solchen Prozessen (wie bei der Bürgerbeteiligung in der Politik) sehr gering; und die Menschen, die man damit erreichen will (sozial Benachteiligte, gesellschaftlich Ausgegrenzte, „Kulturban- ausen“ ...), würden sich erstmal gar nicht beteiligen, weil ihnen das Interesse und die Grundlagen kultureller Bildung fehlen. Wenn man aber partizipative Verfahren mit Blick auf das Ziel einer neuen, besseren Kultur der Gesellschaft entwickelt, dann gehört dazu auch eine große, kollektive Bildungsanstrengung von der Kita bis zur Universität. Die Legitimation öffentlich geförderter Kultur würde durch mehr Partizipation auf Dauer gesteigert. Demokratische Mitbestimmung in der Kultur würde auf Dauer auch die Kultur der Demokratie beleben. Und niemand käme mehr auf die Idee zu glauben, dass die meisten Menschen intellektuell nicht in der Lage wären, in kulturellen Fragen ernsthaft mitzudiskutieren.

Was für zeitgemäße Politik gilt (oder gelten müsste), das muss auch für die Kultur als Überlebensbedingung unserer Gesellschaft möglich sein: Demokratische Teilhabe in einer erneuerten Kultur. Damit würde man zugleich anschließen an die Versuche des 20. Jahrhunderts, Kunst und Kultur zu demokratisieren. Dass diese Versuche teils böse gescheitert sind – zahlreiche „Kulturrevolutionen“ haben im Namen der Gerechtigkeit großes Unheil verbreitet –, darf kein Grund sein, im Status quo eines vom „Souverän“ weitgehend entkoppelten öffentlichen Kulturbetriebs zu verharren. Wir brauchen einen demokratischen Experimentalismus auch in Kunst und Kultur. Dabei ist Partizipation ein zentraler Baustein.

Serge Embacher ist Politikwissenschaftler und Publizist. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Bürgergesellschaft und Demokratietheorie. Er hat im Deutschen Bundestag als wissenschaftlicher Referent gearbeitet und sich dort vor allem mit den Themenfeldern Kulturpolitik, Bürgerschaftliches Engagement und Innenpolitik beschäftigt; zurzeit ist er unterwegs als Projektleiter für das Bundesnetzwerk Bürgerschaftliches Engagement.

Partizipation ist Grütze! – Eine Streitschrift

Holger Hettinger



Dass gutgemeinte Mitbestimmungs-Aktionen richtig schön in die Hose gingen, das hat der Kurator Holger Hettinger bereits häufiger erlebt. Verbessert hat sich das kulturelle Angebot durch die Mitbestimmung der ZuschauerInnen dadurch jedenfalls nicht, da ist er sich sicher. Kunst ist eben so viel mehr als die Abbildung von Geschmacksbildern, sie soll herausfordern, anregen, den Horizont erweitern. Warum Partizipation weniger mitreden als vielmehr mitdenken bedeutet ...

Basel, Sommer 1988: Die Reihen der Martinskirche sind gut gefüllt, gleich beginnt das Konzert. Der Blick ins Publikum: Dort ist das, was Musiker gerne ein wenig spöttisch den „Silbersee“ nennen. Man schaut auf ein Meer von grauen Haaren, kaum ein Zuhörer ist jünger als 60. Nach der Pause, das lässt sich jetzt schon sagen, werden die Bänke leerer sein – dann wird nämlich das gespielt, was einer der Zuhörer vor dem Konzert mit geschwollener Halsschlagader vorwurfsvoll als „immer diesen modernen, unhörbaren Mist“ inkriminiert hat – Stücke von Strawinsky (komponiert 1917) und Prokofjew (1915). Das Programm des ersten Konzerts ist unverdächtig: Dvorak (1877) und Schumann (1849) sind beide silberseekompatibel. Glück gehabt.

Saarbrücken, Herbst 1995: Ein gutes Jahr nach der Programmreform eines Kultursenders häufen sich kritische Hörerreaktionen. Es werde nun doch immer nur das gleiche gespielt, so unisono der Vorwurf. Als Reaktion auf diese Vorwürfe wird das Weihnachtsprogramm als Wunschkonzert gestaltet und die Hörschaft um Musikvorschläge gebeten. Die Zuschriften sind zahlreich, die Variationsbreite der gewünschten Werke eher weniger: mehr als 70 Prozent aller Hörerwünsche entfallen auf Vivaldis „Vier Jahreszeiten“, Bachs Toccata und Fuge d-moll und die 5. Sinfonie von Beethoven – „hier genügt mir schon der erste Satz.“

Cuxhaven, Januar 2014: Die Präsentation eines groß angelegten Ausstellungskonzepts kommt nicht an, die Zuhörer werden unruhig, beginnen sich zu unterhalten. Möglich, dass der Vortrag zu sehr aus dem konzeptionellen Maschinenraum kommt, dass er unverhältnismäßig Struktur, Grundüberlegungen und Konzepte in den Vordergrund stellt. Auf Nachfrage erklärt eine der Anwesenden, dass es die Namen der Künstler seien, die sie zweifeln ließen: „Die kenne ich alle nicht!“ Der Hinweis, dass es sich hier sehr wohl um renommierte Künstler handele, dass einer der Künstler sogar schon mehrfach in New York ausgestellt habe, glättet dann die Wogen. New York ist immer gut.

Es kann gut sein, dass mein Blick auf den Kulturbetrieb von diesen drei – beispielhaft ausgewählten – Erlebnissen geprägt ist, dass ich dem Publikum grundsätzlich zu wenig zutraue, dass ich eine veraltete Sicht auf den Kulturbetrieb kultiviere. Doch so sehr ich auch versuche, all die funky Partizipations-Innovationen gut zu finden: Ich bezweifle, dass die programmliche Gestaltung von Kunst- und Kulturangeboten durch Publikumsabstimmung verbessert wird. Die Grenze zwischen Einbeziehung und Anbietung ist fließend, und das Argument, dass durch umfassende Partizipationsangebote eine stärkere Identifikation mit dem Programmangebot ermöglicht werde, erinnert mich an die Rechtfertigung der Betreiberin einer Ausflugsstätte gegenüber „Rach, dem Restauranttester“, die ihre Schnitzel mit einer chemiekeuligen Päckchen-Hollandaise zuleistete: „Aber die Leute wollen das doch so!“

Und nicht nur die. Seit der Kulturbetrieb in Zeiten knapper kommunaler Kassen unter einen verstärkten Rechtfertigungsdruck geraten ist, mag sich kaum ein Anbieter

noch dem Vorwurf aussetzen, sein Programm für die „happy few“ derer zu gestalten, die eh immer kommen, und den weitesten Kreis der Kulturinteressierten aus dem Blick verloren zu haben. Auslastungen, Besucherzahlen oder Abo-Verkäufe sind zur Hartwährung des Erfolges von Kulturangeboten geworden – bleiben Besucherzahlen hinter den Erwartungen zurück, hat es mit schöner Regelmäßigkeit an der mangelnden Ausrichtung auf das Publikum gelegen.

Um nicht falsch verstanden zu werden: Ich möchte keineswegs dem kuratorischen Autistentum das Wort reden, oder die arrogante Kluft schönreden, die aus einer snobistischen „Ich Mega-Experte hier oben, Du Publikums-Ahnungslosling da unten“-Haltung erwächst. Wer einmal gezwungen war, nach der „Berlin Art Week“ im BordRestaurant eines ICE den tatsächlichen und Möchtegern-Kuratoren auf dem Heimweg bei ihren Unterhaltungen zuzuhören, möchte diesem Hochamt an verblasener Abgehobenheit eine Woche „Frühlingsfest der Volksmusik“ in Dauerschleife an die Hacken wünschen. Und, ja: Wenn der Silbersee nicht mehr ins Konzert kommt, kommt womöglich keiner mehr.

Ob tröstlich oder nicht: Von Partizipation wird viel geredet im Kulturbetrieb – wirklich praktiziert wird sie dann aber lieber doch nicht. Und wenn, dann geht es gerne mal so richtig in die Grütze. Als das altehrwürdige Hamburger Thalia-Theater die Idee hatte, im November 2011 sein Publikum über den Spielplan der kommenden Saison abstimmen zu lassen und vier Premieren-Positionen dem Geschmack des geneigten Publikums anheimzustellen, war das mit der stillen Hoffnung verbunden, die bildungsbürgerlichen Bewohner der noblen Elbvororte mögen – edel, hilfreich und gut – die immerwährenden Klassiker Goethe und Schiller auf den Spielplan hieven. Aber ach: Abgestimmt haben dann allerdings weniger die Bewohner der Gründerzeit-Villen westlich der Alster, sondern diejenigen, die ihre Neigungsgruppe am besten mobilisieren konnten, inklusive einiger Spaßvögel aus Berlin. Es war eine schmerzliche Lektion für die Freunde der angewandten Spielplandemokratie am Thalia-Theater, denn das Voting spülte nicht Schiller, Goethe, Shakespeare auf die vorderen Ränge, sondern eine Heavy-Metal-A-Capella-Show namens „Peers Heimkehr“, und „Die Erbsenfrau“, ein grandios zugedrehtes Schauspiel über Elvira, die in ihrem Labor den perfekten Mann aus Erbsen züchten möchte. „Kunst und Demokratie passen nicht unbedingt gut zusammen“, meinte denn auch Thalia-Intendant Joachim Lux achselzuckend. Und hier mag das grundlegende Missverständnis seine Ursache haben – in der (Fehl-)Annahme nämlich, dass „Partizipation“ im Kulturbetrieb bedeute: das Publikum bestimmt, welche Stücke gespielt, welche Bilder gezeigt und welche Opern inszeniert werden. Partizipation im Kulturbetrieb bedeutet vielmehr: das Publikum wichtig nehmen, es einbeziehen in die Überlegungen, die hinter – gerne von klugen Köpfen entworfenen – Konzepten, Umsetzungen und Erscheinungsbildern stehen. Partizipation ist ein Kommunikationsangebot: Kommen wir ins Gespräch darüber, warum etwas so und nicht anders gelöst ist!

„Von Partizipation wird viel geredet im Kulturbetrieb – wirklich praktiziert wird sie dann aber lieber doch nicht.“

Große Kunst wirkt nicht zuletzt deshalb, weil sie beim Erleben vermittelt: Das hat etwas mit mir zu tun. Es ist der Moment, in dem Kunst er-greifend wird. Und dieser Vermittlungsprozess ist viel weitreichender, als er mit plumper Didaktik und Interpretationsdiktatur, mit pseudokreativen Kinderbeglückungsaktionen oder wohlmeinenden Gesprächskreisen bewältigt werden könnte. Es setzt eine Atmosphäre des gegenseitigen Verstehen-Wollens voraus – und verlangt mitunter viel von allen Beteiligten: von den Anbietern, dass sie die Vermittlungsaufgabe als umfassender begreifen als durch das Absondern von purem Event-Getöse, das all die als „einzigartig“ beworbenen Kunstausstellungen so unerträglich macht. Been there – done that. Und es verlangt vom kulturell interessierten Publikum, vom Kunstbetrieb mehr zu erwarten als nur die reflexhafte Spiegelung des eigenen Geschmacksbildes und des eigenen Erfahrungshorizonts, der all die Variationen des Immergleichen hervorbringt, die auf Spielplänen und Ausstellungszetteln immer noch viel zu oft für gediegene, impulsarme Langeweile sorgen. Mir scheint, dass – allen innovativen Ansätzen zum Trotz – hier noch eine gewaltige Vermittlungsaufgabe besteht, fernab von

Einbahnstraßenkommunikation, Audioguide-Schwachsinn und kindgerechtem Kunstzirkus. Galileo hat den wundervollen Satz geprägt: Man kann niemanden etwas lehren – man kann ihm nur helfen, es bei sich selbst zu entdecken.

Das Publikum ist also blöd? Keineswegs! Ich erfreue mich regelmäßig an den Auswüchsen der „Das Publikum kann alles!“-Kultur – und goutiere, da ja beispielsweise die Literaturkritik im Zeitalter der Amazon-Kundenrezension überflüssig geworden ist, solche Granaten der Literaturrezension, die in zwei Worten den Kosmos eines literarischen Produkts (277 Seiten) allerliebste auf den Punkt bringen und die wirklich alles in den Schatten stellen, was über 300 Jahre Literaturkritik hervorzubringen vermocht haben: „Gut verpackt“.

Ich finde das hilfreich.

Holger Hettinger ist Kulturredakteur von Deutschlandradio Kultur sowie Professor für Journalismus an der Hochschule Macromedia in Berlin. Neben seinen journalistischen Aktivitäten ist er als Kurator und Buchautor aktiv.

Partizipation

Wie können die ZuschauerInnen an Theatern

Schauspiel
Leipzig

Die Möglichkeit sich aktiv am Theater zu beteiligen, besteht beim Schauspiel Leipzig hauptsächlich in theaterpädagogischen Angeboten. In den Jugendclubs „Sorry, eh!“ und „#noname“, dem „Club Ü 31“ für BürgerInnen Leipzigs sowie dem Seniorenclub „Die Spielfreudigen“ (in Kooperation mit Volkssolidarität Leipzig) können Themen und Stücke ausgewählt und entwickelt werden. Außerdem werden in regelmäßigen Abständen Stückeinführungen, Publikumsgespräche und Führungen durch das Theater angeboten.

Werden die Wünsche des Publikums

In Bezug auf den Spielplan gibt es keine direkte Partizipationsmöglichkeit des Publikums. Die jeweils aktuellen Top 10 oder Top 50 der Dramatik kennt die künstlerische Leitung ohnehin. Das Ernstnehmen des Publikums spielt sich auf einer anderen Ebene ab und schließt neue Dramatik ebenso ein wie mitunter gewollte Reibung und Verstörung. Die richtige Balance im Spielplan zu finden, ist ein interessanter Prozess – dazu gehört auch die Beteiligung des Publikums.

Wie realistisch ist es Publikumswünsche sind Sie darauf angewiesen, um genügend

Direkt auf Wünsche eines ohnehin sehr heterogenen Publikums einzugehen, ist nur begrenzt möglich und realistisch; zumal der Begriff „Publikumswünsche“ suggeriert, dass das Publikum im Vorhinein wüsste, was es bei der Inszenierung eines bekannten Werkes erwartet. Aufgabe eines Theaters ist es, in Dialog mit dem Publikum zu treten, Tendenzen und Trends wahrzunehmen, sie vorauszuahnen und auf diese (in einem künstlerischen Kontext) einzugehen. Das kann über Themen, Formate, beteiligte KünstlerInnen und AutorInnen, aber auch zum Beispiel durch Kooperationen mit beliebten städtischen Institutionen geschehen. Da Besucherzahlen für die GeldgeberInnen, ob Kommunen, Länder oder Sponsoren, einen wesentlichen Faktor bei der Einschätzung der künstlerischen Arbeit der Theaterleitung darstellen, wäre es jedoch wenig sinnvoll, zu ignorieren, wenn Stücke beim Publikum nicht ankommen.

in der Praxis

Die Spielplangestaltung ist eine verzwickte Sache, in die sich die ZuschauerInnen besser nicht einmischen – oder? Das Schauspiel Leipzig und das Düsseldorfer Schauspielhaus geben Antworten.

teilhaben? Welche Möglichkeiten gibt es?

Das Düsseldorfer Schauspielhaus bietet ZuschauerInnen zahlreiche Möglichkeiten, aktiv am Theater teilzuhaben. So laden unterschiedliche Formate im Rahmen der Theaterpädagogik (Schauspielplus Stadt) Theaterinteressierte zu Workshops oder zum gemeinsamen Lesen und Diskutieren neuer Texte ein. Darüber hinaus gibt es ein stetes Angebot zur Vor- und Nachbereitung ausgewählter Stücke wie Matineen, Einführungen und Nachgespräche mit dem Ensemble und dem Regieteam. Ein besonderes Highlight ist die jährliche Vergabe des von einer Jury aus ZuschauerInnen verliehenen Theaterpreises „Gustaf“.

Düsseldorfer
Schauspielhaus

miteinbezogen? Wenn ja, wie?

Die Gestaltung des Spielplans ist im Wesentlichen ein künstlerischer Prozess und liegt in der Verantwortung des Intendanten und der Dramaturgen. Darauf können aber weitere Aspekte Einfluss haben, die mit einer Öffnung des Theaters für besondere Besuchergruppen verbunden sind. So fanden zum Beispiel gemeinsame Spielplankonferenzen und Autorenwettbewerbe in Kooperation mit der Heinrich-Heine-Universität statt. Last but not least stimmen ja bekanntlich die ZuschauerInnen auch Abend für Abend selbst ab – und Publikumserfolge wirken sich selbstverständlich auch auf den Spielplan aus.

zu beachten bzw. inwieweit zahlende Gäste zu bekommen?

Spielpläne an Stadt- und Staatstheatern suchen in der Regel nach einer Balance zwischen klassischen und zeitgenössischen Stoffen, etablierten und neuen AutorInnen, konservativen und innovativen RegisseurInnen. Publikumswünsche sind schwer zu orten und auch bei entsprechenden Umfragen gibt es keine Garantie für ein volles Haus. Daher geht es bei der Gestaltung eines Spielplans vor allem darum, die in einer Gesellschaft virulenten Themen aufzugreifen, im Kontext der jeweiligen Stadt und ihrer BewohnerInnen zu beleuchten, den „Nerv der Zeit zu treffen“ - und damit das Interesse und die Neugier des Publikums zu wecken.

Stadtmuseen als
aufgeschlossene, gesellige
Stadtgefährten?

Impulse für kooperative Museumsstrukturen
mit dem neuen Fond der Kulturstiftung
des Bundes

Während sich die Gesellschaft ständig verändert, kämpfen öffentliche Kultureinrichtungen wie Stadtmuseen mit steifen kommunalen Strukturen, Ressourcenmangel und Schwellenängsten zwischen fachlichem Anspruch und bürgerlichen Interessen. Die Kulturstiftung des Bundes möchte Stadtmuseen mit der Förderinitiative „Stadtgefährten“ für experimentelle, gemeinschaftliche Projekte mit neuen Partnern dabei unterstützen, sich trotz solcher Hürden als sichtbare Orte des Austausches neu zu positionieren. Wir sprachen mit dem Programmverantwortlichen Carl Philipp Nies über Partizipation, innermuseale Reflektion, Kritik und Machtverhältnisse zwischen Häusern, Besuchern, Partnern und Förderern.

Sehr geehrter Herr Nies, der Ansatz der „Stadtgefährten“ ist es, die Wahrnehmung von Stadtmuseen zu erhöhen, indem sie Projektkooperationen mit regionalen Partnern zu aktuellen Themen fördern. Warum bewertet die Bundeskulturstiftung diesen Ansatz als so wichtig?

Eigentlich ist die Kulturstiftung des Bundes eher bekannt für Förderungen, die zeitgenössische Kunst und größere Leuchtturmprojekte betreffen. Aber sie ist auch daran interessiert, wie Kulturinstitutionen sich bei gesellschaftlichen Transformationsprozessen verhalten und weiterentwickeln können. In diesem Zusammenhang spielt es auch eine Rolle, wie Museen sich für die Zukunft aufstellen und welche Spielräume sie nutzen können, um auf die Herausforderungen einer transkulturellen Gesellschaft mit veränderter demografischer Zusammensetzung zu reagieren. Mit der Förderinitiative „Stadtgefährten“ nehmen wir spezifisch die Stadtmuseen in den Fokus, weil diese ihre Potenziale noch nicht völlig ausschöpfen und auch aufgrund dessen zu wenig öffentlich wahrgenommen werden. Dabei können sie für gesellschaftliche Teilhabe eine wichtige Rolle spielen, weil sie nah an den Menschen vor Ort sind und deren Lebensumfeld Thema der Museen sein sollte. Es gibt repräsentative Beispiele von Museen aus dem In- und Ausland, deren aktive Arbeit mit unterschiedlichsten Gruppen in der Stadt zeigt, was für ein Motor sie sein und welche Werkzeuge sie liefern können, um über eine neue Gesellschaft nachzudenken.



Viele Stadtmuseen hoffen, mit dem Trend der Partizipation sichtbarer im Stadtraum zu werden. Dabei ist Teilhabe schon seit „Kultur für alle“ ein Anspruch und auch Schwellenängste werden seit Längerem diskutiert. Warum kommt die Förderung der Kulturstiftung also erst jetzt?

Es gab schon seit längerer Zeit die Überlegung, ein Programm für die Stadtmuseen zu initiieren. Aber bei der Kulturstiftung ist es mitunter ein langer Prozess, unterschiedliche Ansätze zu diskutieren und Optionen abzuwägen – vor dem Hintergrund, was wir leisten können und was in unsere strategische Ausrichtung passt. Unsere Aufgabe ist es nicht, Lücken der Kommunen zu stopfen, sondern Zugänge zu entwickeln. Partizipation steht bei den „Stadtgefährten“ nicht allein im Zentrum. Es geht vielmehr um einen Förderungsansatz für Partnerschaften, die die Museen eingehen, um mit den Communities vor Ort zu arbeiten und Experimente zu wagen. Sicher ist das Programm auch von Strömungen und Vorbildern abhängig, wie dem Historischen Museum Frankfurt oder dem Stadtmuseum Stuttgart, die gute und längerfristige Beispielprojekte durchgeführt haben. Auch kleinere Museen haben aus eigenem Antrieb oder mit der Unterstützung von Projektentwicklern schon Vorhaben mit den Menschen in ihrer Stadt und jenseits des klassischen Ehrenamtes umgesetzt. Hier lässt sich zwar ein Trend erkennen, aber wir springen nicht einfach auf einen kurzlebigen Zug auf. Vielmehr

finden wir diesen Ansatz gerade für kleinere Museen wichtig, um ihre Relevanz für die BürgerInnen zu demonstrieren und die Rückbindung nicht zu verlieren.

Die BewohnerInnen vor Ort sollen mit den Stadtgefährten zur Mitwirkung und Identifikation mit dem Stadtmuseum eingeladen werden. Dass dies bisher nur bedingt geschieht, hat auch mit Deutungshoheiten und einem Mangel an Interesse zu tun. Können Einzelprojekte wie die „Stadtgefährten“ hier helfen?

Natürlich können wir aufgrund unserer Struktur nur Projekte als abgegrenzte Vorhaben fördern. Aber es ist uns schon wichtig, dass wir Impulse für eine nachhaltige Entwicklung, für eine Veränderung im Denken der MuseumskollegInnen und in der Wahrnehmung der Menschen geben. Wir stellen mit den „Stadtgefährten“ den Stadtmuseen Geld und Zeit zur Verfügung, damit sie mit ihren PartnerInnen experimentieren, sich auf eine andere Weise kennenlernen und die Erkenntnisse dann auf Folgeprojekte übertragen können.

Bisherige Erfahrungen zeigen, dass nach einem gelungenen Pilotprojekt, zum Beispiel mit einem bürgerschaftlichen Verein, auch andere Gruppen aus der Stadt an solchen Prozessen teilhaben möchten. Es kann mit dem richtigen Impuls also über die zwei Jahre Förderzeit hinaus möglich gemacht werden, dass eine Partnerschaft mit veränderter Perspektive weiterläuft und sich die Museen für neue Ansätze öffnen. Wir erhoffen uns, dass diese Projekte beispielhaft

für andere Museen sein können, um sich mit dem Thema auseinanderzusetzen. Gerade für die kleineren Häuser mit begrenzten personellen Kapazitäten ist es oft schwer, ein großes Projekt mit vielen PartnerInnen durchzuführen. Wenn es gute Beispiele dafür gibt, dass das funktionieren und eine gewisse Öffentlichkeit in der jeweiligen Stadt erreicht werden kann, kann das als Argumentationshilfe dienen.

Inwieweit bietet die Kulturstiftung mit den „Stadtgefährten“ die Möglichkeit, sich mit erfolgreichen Projekten auszutauschen, voneinander zu lernen und Vorhandenes weiterzuentwickeln?

Zu kommunizieren und das gewonnene Erfahrungswissen anderen zur Verfügung zu stellen, ist uns sehr wichtig. Wir fördern auch vorbildhafte Projekte mit innovativem Potenzial, um den kleineren Museen den Zugang zu erleichtern. Im Rahmen unserer Infotour zu Beginn der Förderinitiative hat sich gezeigt, dass die Beispiele der großen Häuser von ihnen oft als zu komplex empfunden werden, um sie auf sich anwenden zu können. Das kann auch nur begrenzt theoretisch passieren. Deswegen war es für uns ein wichtiger Aspekt, schon vor der Förderung Workshops dazu durchzuführen, wie man neue Ansätze und methodische Wege für Partizipation, Partnerschaften und Formate finden kann. Außerdem war der Ansatz, die Interessierten am Förderprogramm ins Gespräch mit uns

und miteinander zu bringen. Das soll natürlich während der Programmlaufzeit fortgesetzt werden. Es wird mit den beteiligten Häusern Veranstaltungen zu den Projekten, Themen und eventuellen Problemen geben.

Damit sich ein Museum neu positionieren kann, braucht es Mut zum Ausprobieren und auch zum Scheitern. Wie viel Planung erwarten Sie vor der Antragstellung und wie viel Freiheit haben die Museen während der Projektlaufzeit, um damit zu experimentieren, was in ihrer Stadt und im jeweiligen Haus funktionieren kann?

Wir erwarten im Antrag erst einmal ein Grundgerüst dazu, welche Methoden und Formen der Zusammenarbeit man wählen möchte. Zugleich lassen wir offen, welche Vermittlungsformate am Ende herauskommen sollen. Wichtiger ist, dass sich die Häuser darüber Gedanken machen, welche Potenziale es gibt und was die Partnerschaften für beide Seiten bedeuten sollen. Wo liegt der innovative Charakter der Zusammenarbeit? Wie kann etwas erreicht werden, das weder das Museum noch die PartnerInnen allein stemmen können? Und welche Arbeitsformen können die Partnerschaft mit Leben füllen, ohne sich zu vordefinierte Grenzen und Ziele zu setzen? Es geht also ebenso um Erwartungen, Rahmensezungen und Gedanken, auch über um Messbarkeit der Ziele wie um die tatsächlichen Inhalte. Wichtig ist, dass es Gespräche über beiderseitige Erwartungen gibt und dass die PartnerInnen gemeinsam ein Vorhaben wählen, das konkret mit ihrer Stadt zu tun hat. Das ist für uns Voraussetzung, damit Interesse und Teilhabe wirklich gelingen können.

In der Ausschreibung und auch in den Auftakt-Workshops ging es um Organisationswandel und neue Formen einer kooperativen Arbeitsweise. Solche strukturellen Prozesse brauchen aber Zeit. Wie können die „Stadtgefährten“ dabei helfen, dass auch intern längerfristige partizipative Strukturen Einkehr halten?

Wir hoffen auf Museen, die genug Aufgeschlossenheit mitbringen, um den Aufbruch zu wagen. Natürlich werden Skepsis und Widerstand von Haus zu Haus unterschiedlich sein. Unsere Erwartung ist, dass sich die Museen durch das Experimentieren und Einlassen auf einen anderen Arbeitsstil für Einflüsse von außen und neue Ansätze öffnen. Funktionierende Projekte zeigen, dass Erfolg letztlich auch die SkeptikerInnen überzeugt. Wir ermöglichen einen Spielraum, der bewusst machen soll, dass sich museale Rollen und Strukturen verändern, und der durch die Konfrontation mit externen Erwartungen eine Reflektion der eigenen Arbeitsweise und internen Strukturen hervorruft. Auch dass für dieses Programm eine Projektleitung ins Museumsteam integriert werden kann, die zugleich Kommunikator zu den PartnerInnen ist, bringt neue Sichtweisen in ein Haus. Und solche neuen Sichtweisen und Aspekte sind dann für uns ein wichtiger Indikator für dauerhaftere Ansätze. Dafür werden wir während und auch nach der Förderinitiative als Ansprechpartner zur Verfügung stehen. Wir wissen aus Erfahrung, dass zum Beispiel Stadtverwaltungen mitunter sehr kritisch sind, wenn es um die Einbindung der Bürger in die städtische museale Arbeit, um konfliktbehaftete Themen oder neue Strukturen geht. Unser Ansatzpunkt ist, dass die Städte als Träger der Museen einen Eigenanteil einbringen. So finden schon

vorher eine Auseinandersetzung und ein Commitment statt. Wenn ein Projekt dann erfolgreich verläuft, wenn es gelingt, Menschen zu begeistern und Inhalte ins Museum zu tragen, ist das auch Argumentationsmaterial gegenüber MitarbeiterInnen oder Entscheidungsgremien für die Relevanz des Stadtmuseums.

Wie verhält es sich mit der Evaluierung der Projekte und der Förderinitiative? Nach welchen Kriterien bemessen Sie hier Qualität oder Relevanz?

Wie wir Partizipation und Erfolg evaluieren können, ist nicht einfach zu beantworten, zumal wir derzeit noch nicht abschätzen können, wie die Projekte verlaufen werden. Auch über das Förderprogramm hinaus besteht ein Desiderat darin, Kriterien für erfolgreiche Teilhabe, für Veränderung oder Öffnung in Museen zu entwickeln. In der Diskussion kam zudem immer wieder die Frage, ob die Besucher- oder Teilnehmerzahl, die inhaltliche Qualität oder die Wirkung als Indikator entscheidend sind. Auch die Best-Practice-Beispiele und die größeren Häuser haben eine Unsicherheit, wie man das einschätzen kann. Durch den Experimentcharakter, weil jedes Haus erst eine Methodik und einen Weg für sich entwickeln muss, wird es schwierig sein, gewisse Aspekte mit harten Zahlen zu untermauern. Messbare Ziele zu definieren und sich mit den eigenen Erwartungen und Rahmenbedingungen auseinanderzusetzen, gehört vielmehr zu den Aufgaben der geförderten Museen, ohne dass wir Werkzeuge vorgeben.

Was passiert, wenn sich zeigt, dass Partizipation nicht funktioniert oder ein Projekt zu scheitern droht?

Es kann unterschiedliche Gründe dafür geben, dass ein Projekt nicht den Erfolg hat, der angestrebt wurde. Wenn man Experimente fördert, muss man sich bewusst sein, dass manche davon nicht den gewünschten Ausgang haben. Trotzdem waren sie nicht vergeblich, vielmehr setzt die Suche nach den Ursachen einen Lernprozess in Gang. Deswegen sollte man sich davon nicht abschrecken lassen. Wir wollen die Museen ermuntern, mutig zu sein, Ungewissheit und unplanbare Elemente einzukalkulieren, denn auch im Unerwarteten liegt Potenzial für eine anschließende Reflektion. Wir ermuntern die ProjektträgerInnen zu Gesprächen und versuchen auch selbst die Offenheit mitzubringen, im Zweifelsfall alternative Wege zu ermöglichen.

Carl Philipp Nies M.A. studierte Geschichts- und Literaturwissenschaften. Nach einer ersten beruflichen Station als wissenschaftlicher Assistent am Historischen Museum Hannover, freien Projektmitarbeiten an mehreren niedersächsischen Stadtmuseen und im Bereich Stadtmarketing, war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Stadtmuseum Borken (Westfalen) tätig. Hier erarbeitete er, u.a. gemeinsam mit „Bürgerkuratoren“ aus der Stadt, Sonderausstellungen und Veranstaltungsformate; außerdem war er mit der Betreuung der kulturgeschichtlichen Sammlung betraut. Seit März 2015 ist er bei der Kulturstiftung des Bundes als wissenschaftlicher Mitarbeiter für den Fonds „Stadtgefährten“ zuständig.

Mehr

Schein

als Sein?

Das „Kann-weg-Voting“ bei der Jungen
Kunstnacht Chemnitz und seine Hintergründe

Ein Voting im Museum, bei dem die BesucherInnen darüber abstimmen, welche Werke ausgestellt werden sollen – das klingt nach Partizipation pur. Genau das, ein „Kann-Weg-Voting“, versprach die Junge Kunstnacht, die 2012 im Museum Gunzenhauser in Chemnitz unter dem Motto „Ist das Kunst oder kann das weg?“ stattfand. Vor einigen Kunstwerken waren zwei Säulen aufgebaut – eine für „Ist Kunst“, und eine für „Kann weg“; jeder Gast konnte mit am Eingang ausgeteilten Chips seine Meinung zu den Werken kundtun. Am Ende des Abends folgte dann der Dämpfer: Die „abgewählten“ Kunstwerke wurden nicht etwa abgehängt – stattdessen folgte eine Belehrung, warum diese doch Kunst seien und in der Ausstellung verbleiben würden. War also alles nur ein Marketing-Gag, um mehr Publikum anzuziehen? Warum bringen Kulturinstitutionen Partizipationsprojekte nicht endlich einmal konsequent zu Ende? Wir haben Frank Weinhold gefragt, welche Absicht hinter der Aktion steckte und was er über Mitbestimmung im Museum denkt.

Was war der grundlegende Gedanke, der euch veranlasst hat, die BesucherInnen zu fragen, welche Kunstwerke ihrer Meinung nach wirklich Kunst sind und welche abgehängt werden könnten? War das Marketing oder hat die Meinung der BesucherInnen wirklich interessiert?

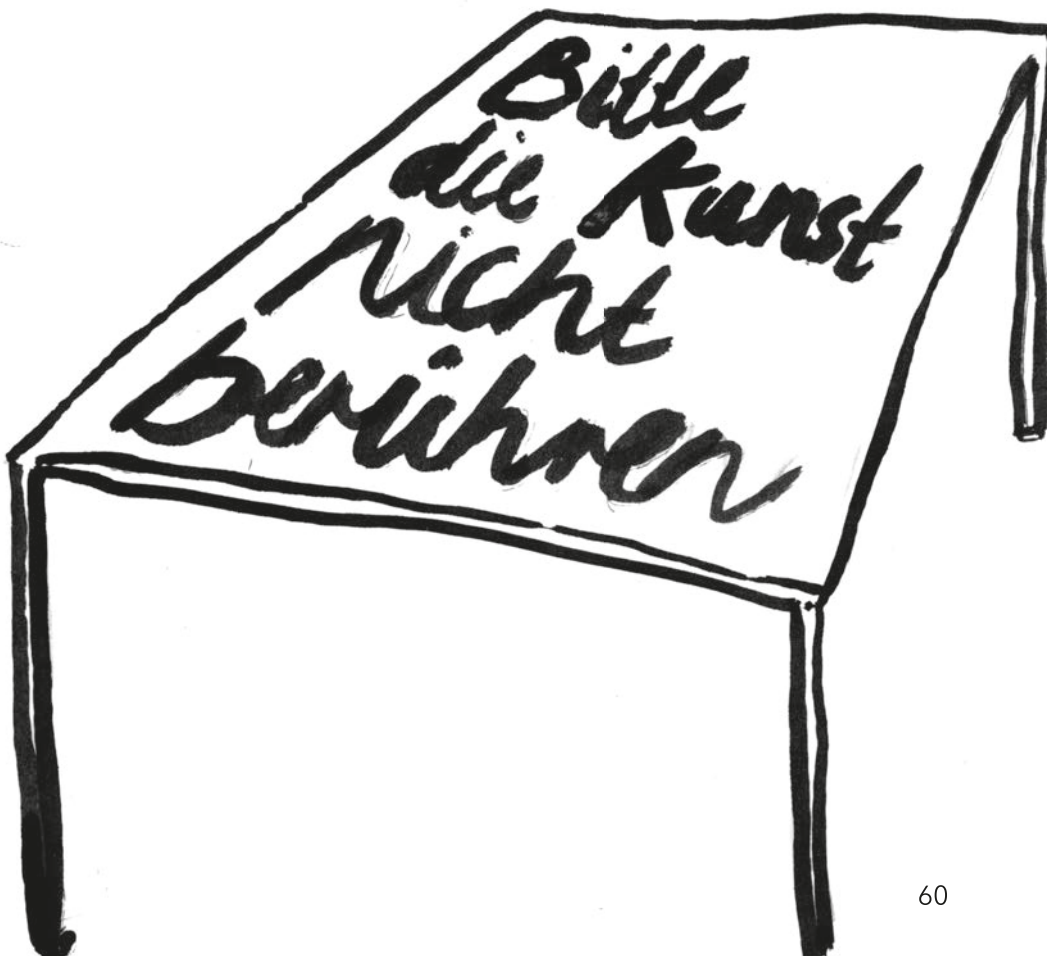
Der Grundgedanke der Jungen Kunstnacht ist eigentlich immer, den klassischen Museumsbesuch mit Elementen zu verknüpfen, die bei jungen Erwachsenen beliebt sind: Musik, Performance, Tanz, kurz gesagt eine Party im Museum. Abhängig von den aktuellen Ausstellungen entwickeln wir ein passendes Motto inkl. Programm. 2012 stand ein Umbau im Museum an – samstags war die Kunstnacht und Montag wurde das Museum für einen Monat geschlossen. Das haben wir als Anlass genommen, etwas zum Thema „Umbau, etwas Neues schaffen“ zu machen. Der Titel „Ist das Kunst oder kann das weg“ war einfach ein Spruch, der damals rumgeisterte ... und daraus haben wir dann das Voting entwickelt. Zu dem Titel und dem Voting hörte ich im Nachhinein schon einige kritische Stimmen: Ein befreundeter Künstler machte mich darauf aufmerksam, dass die Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ der Nationalsozialisten auch urteilen wollte, was Kunst ist und was nicht. In der DDR bestimmten ebenfalls Funktionäre an Kunsthochschulen, was gezeigt werden durfte. Das sind natürlich Assoziationen, die keineswegs unsere Intention widerspiegeln – hier hätten wir besser einen anderen Titel und eine andere Vorgehensweise gewählt. Generell wollten wir mit der Aktion und mit dem etwas provokanten Titel Leute anlocken, die sonst vielleicht nicht ins Museum gehen würden.

Gab es jemals die ernst gemeinte Idee, die abgewählten Kunstwerke wirklich abzuhängen? Falls ja, wer hat dagegen Einspruch erhoben?

Ehrlich gesagt kam uns nie der Gedanke, die Bilder abzuhängen – das war bei den Vorbereitungen einfach kein Thema. Unsere Idee lag darin, eine Brücke zu schlagen und zu vermitteln, warum diese tatsächlich Kunst sind. Daher fand am Ende des Abends auch ein Dialog zu den Ergebnissen der Abstimmung zwischen Thomas Bauer-Friedrich, dem damaligen Kurator des Museum Gunzenhauser, und mir statt. Durch die Aktion wollten wir auf niederschwelliger Ebene einen Zugang zur Kunst schaffen.

Warum wurde die Aktion nicht konsequent durchgezogen und die Werke wirklich aus der Ausstellung genommen? Einige fühlten sich dadurch sicherlich vor den Kopf gestoßen ...

Tatsächlich haben wir nicht gedacht, dass wir die BesucherInnen dadurch verärgert haben könnten ... Und wie gesagt: Es war nie ein Thema, die Bilder abzuhängen. Wir hätten sonst ein Bild des großen Chemnitzer Künstlers Karl Schmidt-Rottluff abhängen müssen, das Voting hatte so entschieden!



Habt ihr zu der Aktion negatives Feedback von den BesucherInnen erhalten, dass das „Abhängen“ nicht konsequent durchgeführt wurde?

Nein, Kritik haben wir keine erhalten. Wobei, ein Mädchen hat während der Abstimmung viele Chips [jeder Gast bekam 10 Chips für die Abstimmung] gesammelt, um eine bestimmte Skulptur abzuwählen – vielleicht dachte sie ja auch, die Exponate würden abgehängt? Aber direkt angesprochen hat uns niemand darauf.

Inwiefern haltet ihr es für sinnvoll, dass die BesucherInnen die Gestaltung der Ausstellungen im Museum mitbestimmen können?

Die Frage ist: Wollen wir wirklich, dass das Publikum darüber abstimmt, was im Museum gezeigt wird? Ich bin mir nicht sicher, ob man die Auswahl von Ausstellungen eines Museums als basisdemokratischen Prozess unter Einbezug der Bevölkerung gestalten sollte. Bei den Kunstsammlungen Chemnitz vertraue ich da den KuratorInnen und der Generaldirektorin, eine zeitgemäße Auswahl an Ausstellungen zu treffen. Wie das Publikum darauf reagiert, hängt ebenfalls viel von der eigenen kulturellen Prägung und Bildung ab. Vielleicht sind auch Besucherzahlen nicht immer der richtige Indikator, um die Qualität einer Ausstellung zu beurteilen. Leider gab es in den letzten Jahren einen Besucherrückgang in den Häusern der Kunstsammlungen Chemnitz zu verzeichnen, obwohl es sehr gute Ausstellungen mit tollen Exponaten gab. Auf der anderen Seite gab es hier in der Region eine Ausstellung mit dem Titel „Du bist die Kunst“, welche fast so viele BesucherInnen wie die Häuser der Kunstsammlungen zusammen hatte. Dort konnten sich die BesucherInnen vor 3D-Gemälden posieren und sich dann fotografieren. So wirkte es, als seien sie Teil des Gemäldes. Dieses Beispiel zeigt, wo der vermeintliche Interessenschwerpunkt zu liegen scheint. Ich will da niemanden verärgern, viele BesucherInnen hatten einen schönen Nachmittag. Nur in Bezug auf die Frage nach Publikumsbeteiligung an der Ausstellungsauswahl sehe ich für mich an diesem Beispiel, dass dieses Gebiet ganz klar in der Kompetenz der KuratorInnen liegen sollte. Im Zusammenhang mit der sinkenden Anzahl von Museumsbesuchern in Chemnitz wünsche ich mir mehr Interesse der BürgerInnen an kultureller Bildung. Anderes Beispiel: Im Theater gefallen den Leuten auch oft Stücke, die Kritikern eher trivial vorkommen. Genau so ist das bei der Kunst – mal gibt es Ausstellungen, die viele Leute toll finden, mal weniger toll. Abhängig natürlich auch davon, wie viel sie schon gesehen haben und die Fähigkeit, das betrachtete Werk in den historischen Kontext zu setzen: Ein komplett rosafarbenes Bild finden heute viele zweifelhaft, aber in der Zeit als es entstanden ist, war es eben neu und provokativ! Deshalb wäre es doch schade, wenn nur noch populäre Kunst gezeigt würde.

Ist den Kulturbetrieben die Meinung der BesucherInnen also nicht so wichtig?

Das denke ich nicht. Im Theater Chemnitz besuchte ich mal eine Reihe von Gesprächsabenden, wo u.a. die Dramaturgen die Wünsche des Publikums hören wollten. Aber man muss auch sehen, dass die MitarbeiterInnen in den Kulturbetrieben nun mal Profis sind und es am Ende um eine gesunde Mischung von intellektuellem Anspruch, Herausforderung und „Volksnähe“ geht. Es sollte eine Partizipation auf einer anderen Ebene stattfinden. BesucherInnen haben oft den Eindruck, dass eine Ausstellung nur die Auswahl von Werken ist. Der Kurator hat dagegen eine ganz bestimmte Intention und weiß, was noch alles dazugehört. Daher finde ich, dass BesucherInnen nicht in die Auswahl der Kunstwerke eingebunden werden sollen, sondern auf andere Weise mit dem Museum interagieren. Eine Art von Interaktion, welche die Auseinandersetzung mit der Ausstellung, mit den Werken fördert. In Chemnitz gibt es bei vielen EinwohnernInnen Berührungspunkte mit den Kunstsammlungen. Ein Interaktionsmodell könnte genau dort ansetzen und bestehende Barrieren überwinden.

Wie offen sind Museen für Ideen/Vorschläge/Aktionen von außerhalb – also auch von den Jungen Kunstfreunden?

Meine Erfahrung ist, dass die MuseumsmitarbeiterInnen schon auf ihrer Domäne bestehen und nicht auf jeden Vorschlag von außen eingehen – als Junge Kunstfreunde sind wir eben keine KunsthistorikerInnen und auch keine Angestellten der Einrichtung. Wenn die Vorschläge sinnvoll sind, lässt sich aber natürlich oft darüber reden. Als „Außenstehender“ besitzt man eine gewisse Naivität, aus der manchmal verrückte Ideen entstehen.

Frank Weinhold hat Informatik studiert und arbeitet als Softwareentwickler. Privat gehört seine Leidenschaft der Kunst: Seit 2009 engagiert er sich bei den Jungen Kunstfreunden Chemnitz, und 2013 stieg er in die Chemnitzer „Galerie hinten“ mit ein, ein off-space, in dem er zusammen mit den Gründerinnen konzeptionelle Formate verwirklicht und jungen KünstlerInnen eine Plattform bietet.

Die Jungen Kunstfreunde Chemnitz wurden 2005 von der Kulturmanagerin der Freunde der Kunstsammlungen Chemnitz, Kerstin Seliger, und dem damaligen Kurator des Museum Gunzenhauser, Thomas Bauer-Friedrich, gegründet. Neben der Jungen Kunstnacht, die sie einmal jährlich veranstalten, bieten sie jeden Monat eine Veranstaltung an, von Galerie- und Museumsbesuchen, Künstler- und Expertengesprächen bis hin zu Blicken hinter die Kulissen des Museums.



6

Mach
neu!

Mitbestimmung beginnt auf der Straße

Vartan Bassil



Hochkultur wahrt – abgesehen von kleinen gut gemeinten Zugeständnissen hier und da – seine herrschaftliche Distanz zur Popkultur. Der Breakdance-Crew Flying Steps war diese Grenze egal. Sie haben die Kunst von der Straße mit einem der größten Stars der klassischen Musik vereint und ein einzigartiges Kunsterlebnis für die ZuschauerInnen geschaffen. Ihr Erfolg gibt ihnen Recht. Mit ihrer Show Red Bull Flying Bach haben die Flying Steps den Prozess der Mitbestimmung selbst in die Hand genommen und gezeigt wie Klassiker der Musikgeschichte zeitgemäß und offen für alles interpretiert werden können.

Die Symbiose von klassischer Musik mit aktuellen Strömungen und Stilen ist im Grunde nicht neu. Viele Musiker haben bereits in den 80er und 90er Jahren klassische Musik gesammelt, allen voran die Stücke von Johann Sebastian Bach. Was es allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht gab, war die Idee, eine abendfüllende Show zu kreieren, bei der Klassik auf Breakdance trifft. Viele betrachten Breakdance als eine Sportart, etwas Akrobatisches. Aber Breakdance ist Kunst, wir sind Tänzer, die genau wie eine Ballerina jeden Tag hart trainieren, um bestimmte „Moves“ zu üben. Es gibt, wie bei jeder anderen Tanzrichtung auch, bestimmte Grundschritte, die Breakdance ausmachen. Das Besondere dabei ist

verstanden hatten, konnten wir die Choreographie entwickeln. Zusätzlich haben wir noch eine Geschichte kreiert, die einen Rahmen bildet, aber das Augenmerk lag klar beim Tanz und der Visualisierung der Präludien und Fugen des Stückes. Bachs Fugen lassen sich mit den einzelnen Tänzern wunderbar darstellen. Diese Visualisierung ist einzigartig und war bei der gesamten Entwicklung für uns das Schwierigste und zeugt zugleich aber auch von unserem respektvollen Umgang mit der Musik. Leider wird dieses tiefer liegende Konzept von der Visualisierung der einzelnen Fugen nicht immer erkannt – auch einzelne Kritiker des Feuilleton verschließen davor bedauerlicherweise ihre Augen. Aber

„Bisher fehlte es den Vertretern der Hochkultur leider an Vorstellungskraft, wie kunstvoll Breakdance sein kann und dass diese Tanzrichtung bereits so ausgereift ist, dass sie erwachsen genug ist, um die Herausforderung einer Symbiose mit klassischer Musik einzugehen.“

jedoch, dass diese „Moves“ nicht einfach nur eins zu eins einstudiert werden, sondern dass sich das wahre Können darin zeigt, wie kreativ jeder Tänzer ist, indem er die einzelnen Moves kombiniert und daraus seinen persönlichen Stil schafft. Wenn sich also im Ballett eine Tänzerin bei ihren Pirouetten auf den Füßen dreht, warum sollte dies ein Breakdancer nicht auch auf seinem Kopf oder Armen können, ohne dass dabei der künstlerische Anspruch verloren geht? Da wir uns im Bereich der klassischen Musik bis dato nicht gut genug auskannten, um das perfekte Stück für die Idee zu der Symbiose von Klassik und Breakdance zu finden, taten wir uns mit dem Opernregisseur Christoph Hagel zusammen, der neben mir als künstlerischer Leiter fungiert. Christoph Hagel hatte sofort das „wohltemperierte“ Klavier von Johann Sebastian Bach im Kopf, als er uns tanzen sah, da unsere Bewegungen genau so scharf und konkret sind, wie Bach seine Stimmen in diesem Stück gegeneinander setzt. Das Grundkonzept war also entwickelt und nun brauchten wir nur noch Hilfe bei der Umsetzung dieser Idee, jedoch wollte uns keine Kulturförderung dabei unterstützen. Bisher fehlte es den Vertretern der Hochkultur leider an Vorstellungskraft, wie kunstvoll Breakdance sein kann und dass diese Tanzrichtung bereits so ausgereift ist, dass sie – im professionellen Sinne – erwachsen genug ist, um die Herausforderung einer Symbiose mit klassischer Musik einzugehen. Erst als ich unserem langjährigen Partner Red Bull davon erzählte, sagten sie sofort: „Klingt spannend, wie können wir euch unterstützen?“ Und von da an nahm das Projekt in jederlei Hinsicht konkrete Formen an. Wir konnten unsere künstlerischen Visionen umsetzen und bekamen auf einem sehr professionellen Level jede Hilfe, die wir dazu benötigen.

Berührungspunkte mit der Hochkultur hatten wir dabei zu keiner Zeit. Für Tänzer ist die Musik der Schlüssel zu allem. Nachdem wir das Stück und dessen Aufbau genau

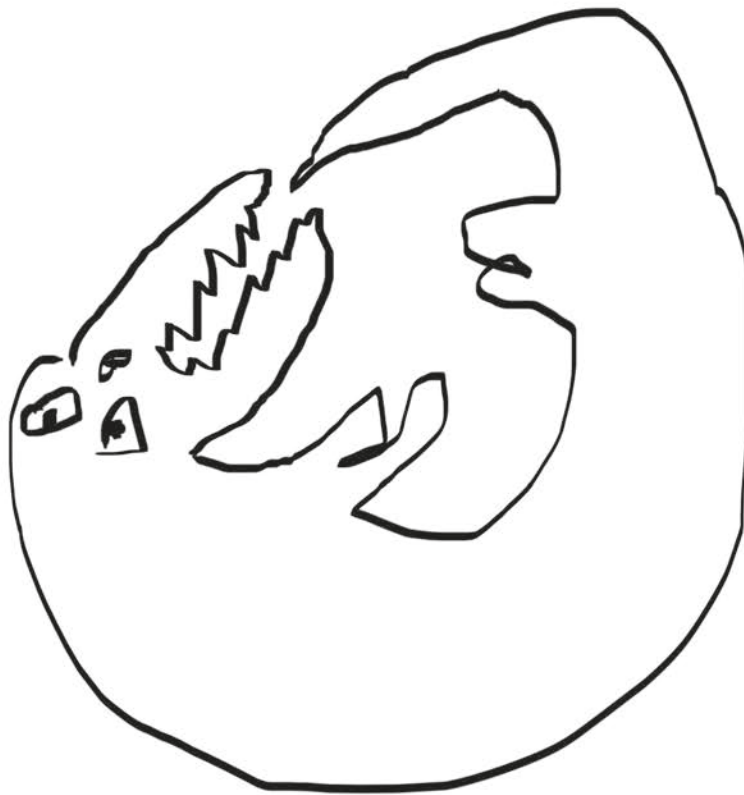
darüber hinaus gibt der Erfolg uns dennoch Recht und die Auszeichnung mit dem ECHO Klassik Sonderpreis war eine große Ehre und die Bestätigung, dass auch die Hochkultur unsere Arbeit anerkennt. Das beste Feedback und die größte Anerkennung, die wir jedes Mal erfahren, ist allerdings unser Publikum. Die Zuschauerstruktur unserer Shows reicht von Alt bis Jung, ganze Familien mit Großeltern und Enkeln kommen zu unseren Shows, da für jeden etwas dabei ist. Das ältere Publikum entdeckt Breakdance als ernstzunehmende Kunstform und Kindern beziehungsweise Jugendlichen wird der Zugang zu klassischer Musik ermöglicht. Ich denke, diesen Aspekt hat die Hochkultur bisher außer Acht gelassen. Ein jüngeres Publikum zu erreichen, geht nicht zwangsläufig mit dem Verfall des Kulturgutes einher. Es ist möglich, dass man von den gegenseitigen Strömungen und Interessen profitieren kann. Egal, welche Idee der Symbiose dann zu Grunde liegt, solange ein ausgereiftes und tiefer gehendes Konzept enthalten ist, wird der Kulturbetrieb davon profitieren und vielleicht dann auch einen wahrhaftigen Schritt hin zu allen gesellschaftlichen Schichten machen können.

Geboren wurde Vartan Bassil in Beirut bevor er im Alter von 6 Jahren mit seiner Familie nach Berlin zog. Mit seinem Freund Kadir „Amigo“ Memis gründete er 1993 die Flying Steps. Mit seinem Talent für ausgefallene Bühnenshows und Choreographien gewannen die Flying Steps allein vier Weltmeisterschaften, unter anderem das Red Bull Beat Battle 2005 und 2007. Heute ist Vartan nicht nur künstlerischer Leiter und Ideengeber der Shows Red Bull Flying Bach und Red Bull Flying Illusion sondern auch Geschäftsführer der Flying Steps Entertainment GmbH mit eigener Tanzakademie in Berlin Kreuzberg.

Beute machen und werden in Frankfurt Oder

Ein knappes De-Briefing für das härteste
Theaterpflaster Brandenburgs

Oliver Spatz



Seit September 2015 arbeiteten Florian Vogel und ich als Künstlerische Leitung am Kleist Forum in Frankfurt (Oder); mein Vertrag wurde vor wenigen Tagen gekündigt - warum? Das weiß ich leider selbst noch nicht. Es ist und war ein Theaterexperiment in einer dramatisch schrumpfenden und alternden Stadt. Vor 15 Jahren wurde beinahe zeitgleich das Kleist-Theater abgewickelt und das Kleist Forum eröffnet, ohne Ensemble, ohne Werkstätten - manche in der Stadt sagen: ohne Seele. Dem gegenüber steht eine lange bürgerliche Tradition mit Kirchen, der Universität Viadrina und dem ersten kommunalen Theater in Brandenburg überhaupt.

Die technische Ausstattung des Kleist Forums war damals der Traum eines jeden Theaternutzenden: äußerst variable Räume, edle Architektur und viel Platz für Visionen. Dazu kommt das Erbe derer von Kleist mit Heinrichs enormem Sinn für die Instabilität von kulturellen Orten und Beziehungen - nichts ist hier für ewig. Das Kleist Forum wird seit 2001 betrieben durch eine stadteigene GmbH, liebevoll „die Firma“ genannt, BesucherInnen waren von Beginn an „Kunden“, vieles erinnert an eine Stadthalle in einer wohlhabenden Kommune im Westen. Die vorherigen künstlerisch Leitenden haben neben dem Management von Gastspielen, etlichen Eigen- und Koproduktio-

nen und – in Ermangelung eines eigenen Schauspielensembles – vor allem auf die Formen des Bürgertheaters gesetzt, in denen nichtprofessionelle Spielende aus der Stadt in Aufführungen des namensgebenden Sprachkünstlers eingebunden wurden. Penthesilea zum Mitmachen, um die Liebe der Stadtmenschen zu dem Haus und zu Kleist zu entflammen?

Entwöhnung statt Entgrenzung

Für mich geht es bei dem Werben um das Publikum in der Stadt auch um die Nachkriegsfolgen, den Fall des Eisernen Vorhangs und die EU-Osterweiterung. Die Stadt ist aus meiner Sicht Teil der europäischen Erzählung, die von Frieden, Aufbruch, Freiheit und neuen Grenzen handelt.

Im Kleist Forum mit seinen vielen Sälen, Foyers und Magazinen könnte diese Erzählung kritisch, kontrovers und vor allem kreativ begleitet werden – wenn die Menschen der Stadt sich dafür engagieren würden. Es sind aber vielfach kommerzielle Einmietungen, die den Großen Saal füllen – Travestieshows, Tourneoperetten und Volksmusik – ein Kollege spricht schlicht von Entwöhnung. Das Bildungsbürgertum der Stadt nutzt das nahe Berlin zum Ausgehen und die Kunstschaffenden der Stadt arbeiten in der prekären Freien Szene mit vier freien Spielstätten bei noch 57.000 BürgerInnen.

Das Ziel von Mitbestimmung im Frankfurter Kleist Forum ist es, das bestehende UND neues Publikum für nicht-kommerzielle Theaterkunst im weitesten Sinne zu gewinnen. Die politisch gewollten und staatlich geregelten Gastspiele des Potsdamer Hans-Otto-Theaters allein können und konnten in den letzten 15 Jahren das Publikum nicht verführen, sofern sich das messen lässt.

Neue Nischen

Wir versuchten es dann mit einladenden Gesten anderer Herkunft und das begann im September mit der Gründung eines Freundeskreises. Bei Käse und Wein wurde im 6-Wochen Rhythmus über Chancen und Risiken der Neuprogrammierung des Spielplans gesprochen. Ein wichtiges Thema war dort das anstehende 15. Jubiläum des Kleist Forums, das mit vielen Fragen an die Frankfurter über den künstlerischen Mehrwert (immerhin wird Kleist im Namen geführt) und den meritorischen Wert dieser Immobilie begangen werden sollte. Es gab aber auch Gedanken für das Jahr 2017, in dem Reformation und Oktoberrevolution in einem Kleist-Bar-Camp zu einem „Frankfurter Kulturthesenanschlag“ gebündelt werden sollten.

Eingeführt wurde auch ein öffentliches Gästebuch und ein monatlich wechselndes Thema, das im Spielplanleporello und im öffentlichen Raum kommuniziert wird, das war zuletzt: „Die schönsten Dinge im Leben sind keine Dinge“. Wir boten Workshops, Theaterführungen, Weintastings, Salons, Ausstellungen und Slams an, um auch in den Nischen der Stadt zum Gespräch zu werden. Das Marketing erfand Responsemechanismen für NewsletterabonnentInnen und reservierte Anzeigenflächen in der Tageszeitung für Amateurfotografen, die unsere Programme begleiteten. Tatsächlich sind die Nutzungszahlen sichtbar gestiegen. Auch das Personal im Kleist Forum fand neue Arbeitsumgebungen vor, auf einer internen Klausurtagung wurde – erstmals seit 15 Jahren – über die Arbeitssituation, den

Arbeitsauftrag und über die Beziehungen zum Publikum gesprochen. Die neubesetzte Theaterpädagogik ist großteils zweisprachig und entwickelte ein eigenständiges Veranstaltungsprogramm, das – unterstützt von Werkstudierenden und Honorarkräften – Hoffnung gab auf den Beginn einer eigenen Sparte.

Avantgarde trifft Mainstream

Die kompetenteste Partizipations-Kraft am Haus ist die Residenzcompany Club Real, die mit dem Projekt „Folkstheater/Teatr Ludowy“ für zwei Jahre mit uns kooperiert, um stellvertretend – und gefördert von der Bundeskulturstiftung – für das aufgeklärte Bürgertum Strategien der Aneignung des Kleist Forums zu entwickeln. „Beute machen“ ist die Chiffre, die Georg Reinhardt von Club Real benutzt, um die beidseitige Motivation zum Beteiligungstheater zu beschreiben. Auf ihren Blogs werden diese Theaterpraktiken abgebildet, oft sind es sehr exklusive Begegnungen mit dem Publikum in der Stadt mit einem ungewöhnlichen Personalschlüssel: ein Künstler schreibt mit einer Besucherin einen Song, ein Künstler sucht mit drei Gästen nach der zutreffenden Kombination von Schmerz, den es kostet, ein Theater verloren zu haben, etc.

Neben dieser Avantgarde konnten wir auch mit einem Mainstream-Angebot aktives und vor allem sehr, sehr junges Publikum gewinnen. Zu dem 3. Internationalen Bilderbuchfestival Brandenburg, das im Herbst stattfand und das die illustrierte Kinder- und Jugendliteratur im Mittel- und Osteuropa zum Thema hat, kamen knapp 1.000 Gäste zwischen 5 und 45 Jahren zu über 30 Veranstaltungen diesseits und jenseits der Oder.

Natürlich sind 5 Monate im Kleist Forum und weitere 5 Monate Vorbereitungszeit und Akquise zu knapp, um ein seriöses Resümee zu ziehen. Leider werden Entwicklungen der fortschreitenden Teilhabe und Inbesitznahme eines Ortes oft auch an Personen geknüpft, weniger an Inhalte, Methoden und Indikatoren zur Bewertung. In einem solchen Prozess, für den es nur wenige Referenzen und Erfahrungswerte gibt, stellt die einseitige Kündigung des künstlerischen Leiters in der Probezeit sicher auch den gesamten Weg infrage.

Mein Fazit ist heute, dass in den Mittelstädten mit eigenen künstlerischen Institutionen an neuen und inklusiv wirkenden Formen der Beteiligung und Kulturellen Bildung kein Weg vorbeiführt.

Oliver Spatz, Dramaturg und Regisseur, arbeitete von September 2015 bis Anfang Februar 2016 als Künstlerischer Leiter des Kleist Forums in Frankfurt (Oder). Zuvor leitete er verschiedene Theaterprojekte, unter anderem in Berlin und Brandenburg und war unter anderem am Nationaltheater Mannheim, am Schauspiel Leipzig und am Südthüringischen Staatstheater Meiningen tätig.

Nackt und ungeschönt

– Künstler und Publikum
bei Performances im Open Space



“Sometimes, no reaction is also a reaction.”

Künstlerische Performances im öffentlichen Raum sind wohl die anspruchsvollste Disziplin, wenn es um Partizipation des Publikums geht. Ohne in den festen Rahmen einer Inszenierung zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort gepresst zu sein, ist die Reaktion der Zuschauer die authentischste von allen. Die Regeln von Kulturinstitutionen gelten hier nicht. Kommt eine Performance nicht an, so spüren das die Künstler ganz direkt. Wie ist das für sie? Was machen sie, wenn das Publikum anders reagiert als erwartet – oder gar nicht? Darüber haben wir uns mit Philip Brehse von der Open Space Performunion aus Berlin unterhalten.

Philip Kevin Brehse on behalf of the Open Space Performunion. (www.openspace32.de) Die 2005 gegründete Open Space Performunion (Amy J. Klement, Emanuelle Nedelcu, Emily Kuhnke, Gaetan Essayie, Lars Crosby, Leo Meyer Schwickelrat, Luz Scherwinski, Michael Steger, Nabi Nara, Poul R. Weile, Philip Kevin Brehse, Troels Primdahl and Tizo All) ist international in Theatern, Galerien, Einkaufszentren, in der U-Bahn, in Parks, am Strand und auf Straßenkreuzungen aufgetreten und war auf zahlreichen Festivals in Estland, Finnland, China, Dänemark, Frankreich, Italien, Südkorea, Kanada und den USA eingeladen. Sie war außerdem selbst Gastgeber für zahlreiche Performance Festivals in Berlin.

You work and present your performances in many different countries. Do the spectators behave differently depending on the country?

Yes, but I see this differently. These differences are not necessarily due to nationalities or countries, more to age, economics and background. Fortunately, globalization is not so advanced that we are all the same. There are certain clichés, however, which do hold to be true for me. Asians do tend to be shy and discreet. Teenagers are extremely sceptical. In big cities, we confront a public which is oversaturated by artists. Rich people are generally afraid of being asked for money. In poor and provincial areas, people are open as soon as they understand that you are not trying to teach them something they already know. Sometimes there are amusing cultural surprises in terms of gesture. In South Korea, I once wanted the spectators to come closer, but our western gesture of invitation had for them the opposite meaning and they moved away. The more I tried to create a more intimate arrangement, the further away they went!

Is it generally difficult to get in contact with the audience in the public space?

I believe that people are essentially curious, even if they choose to hide it. I also believe that the people in public



spaces welcome anything that breaks the monotony of daily life. The great artist Judith Malina once said, „the audience is free“. Consider that the spectators may know more than you, treat them as being more important than yourself. Perhaps this one is late for an appointment, that one cherishes the moment to eat ice cream with her children. We all know that the general stress factor of daily life is enormous; we must approach with passivity, respect and without expectation. If the work is strong enough it will capture attention and leave an imprint, even if they are just passing by.

What fascinates you about performances in public space?

In a theatre or in a performance space, usually the public has paid. This establishes a kind of invisible contract. I pay, then I expect something for my money. I hope for and even expect all of those things we expect when we consume: pleasure, intellectual stimulation, erotic stimulation, surprise. On the street there is no contract and obviously you may very well be in contact with individuals having their first experience with performance. It is a joyous surprise when dialogue occurs, when people ask questions or want to talk or even debate your ideas. It must also be said that our group rarely works with some kind of official permit. If you go through the channels to try to get them, you won't. It is a continual testing of the freedom of public space. We live in a time of fears. There is, in fact, the constant threat of terrorism. It is an important aspect of the artists work to keep public space free for the Polis, to perpetrate the possibility of public assembly, social/political exchange and happening. I feel it is very important to work against anything which creates unnecessary fear. Performance art depends to a high measure on the audience.

How do you manage to integrate the audience's reactions into your performance and how do you react to them?

Simply by remaining open and attentive, by being ready for anything. It must be clear to every individual performer what intentions they have, individually or collectively, and to stick to them. Some performances rely totally on direct interplay, others, for example our „White Color Guard - Every Flag is a Border,“ establish consciously a forth wall, to borrow a concept from the theatre. It thrives on establishing an intentional distance between „us“ and „them“.

What happens if the audience does not at all react to your performance or interact with you?

This never happens. I have avoided anecdotes in this interview but I recently had a performance in Augsburg where I am tied hand and foot to a chair, gagged and wear a piece of bird cage over my eyes. Attached to my chair is a large sign which reads, „ If my hands and feet are tied, and I am gagged, could you write down my thoughts for me?“ In front of me is a writing table, a chair, a large book and pencils. I have performed this piece several times over the last years and the content of the book has become a treasure. People have often even lined up waiting for a chance to engage in this telepathic experiment with me, make eye contact with me and write. In Augsburg only four people wrote in the book over the 3 hours. Many hovered around, observed, some did even sit and read the book, but didn't write. Sometimes, no reaction is also a reaction.

Does the audience even understand what you want to express in these ad hoc performances?

This is an important question for the Open Space Performance in that we are really against obscurity in public art. Public space is confusing enough. We feel it is rather important as artists to try to bring clarity, both in form and in content. On the other hand, we want to challenge the public to think, it is not interesting if it is too easy for them. It is good when it raises questions for them.

How do you decide which subject to treat in a performance?

We strive to create works specifically for the occasion at hand, for example for festivals which have a given theme. In this way curators encourage artists to create new works. This can be very stimulating. The Open Space Performance is of course rather politically oriented and we tend to find ways to politicize themes which are not inherently political. We have used for years a quote from Paul Virillo which I suppose continually inspires and shapes our work over time, „The field of freedom is shrinking and freedom needs a field.“

What is your goal when you start a new performance?

To go deeper than the last one, to stay fresh, take risks and avoid repeating ourselves!

Von Communities und Blasen

Christian Gries

Aufbruchsjahre

2013 und 2014 waren die großen Aufbruchsjahre von Twitter bei deutschen Kultureinrichtungen. Auf der einen Seite nahmen zahlreiche Museen und Theater erstmals (oder intensiver) den „digitalen Spiralblock“ zur Hand und versuchten sich in den Disziplinen des Storytelling, der gegenseitigen Vernetzung und internationalen Communitypflege. Formate wie der „Tweeup“ boomten und auf vielen Konferenzen wurden die Möglichkeiten und Perspektiven des Microblogging lebhaft diskutiert. Bundesweite Veranstaltungen, wie die erste deutsche „Twitter-Theater-Woche“ (Dezember 2013), eröffneten sogar den Social-Media-kritischen Schauspielhäusern eine digitale Second-Stage und brachten TeilnehmerInnen aus dem Publikum dazu, die subjektiven Impressionen aus den Vorstellungen in einer Art Liveberichterstattung in Botschaften zu 140 Zeichen zu kondensieren. Über dem regulären Veranstaltungsprogramm der Institutionen formierte sich eine Meta-Ebene, die ganz im Sinne von Jean Paul nach dem Motiv „Sprachkürze gibt Denkweite“ funktionierte. Auch die Museen sahen sich zunehmend und im Kontext internationaler Formate wie der #MuseumWeek oder #Askacurator mit digital transportierten Anmerkungen zu Haus, Sammlungen und Geschichte konfrontiert. So mancher Kurator und manche Kuratorin fand sich, im Angesicht digitaler Sichtbarkeit und Reichweite, im Dialog mit einem ungewohnten Publikum wieder und wagte schon auch mal einen getwitterten Preview auf die nächste Ausstellung. Neue digitale Erzählstrukturen ermöglichten das Mitlesen bei Ausstellungsbesuchen in fremden Häusern, das empathische Nachempfinden von Stimmungen und Erlebnishorizonten auf Konzertveranstaltungen oder Opernbesuchen. Und so manchem Museumsguide dürfte bei der nachträglichen Lektüre der Tweets aus eigenen Führungen erstmals der Farbigkeit unterschiedlicher Auffassungshorizonte begegnet sein.

Verstetigung oder Resignation

Heute, im Jahr 2015, hat Twitter seine Rolle und Wertigkeit gefunden. Und das im Positiven wie im Negativen. Zahlreiche Kultureinrichtungen (vor allem in den Metropolen) haben Twitter entweder halbwegs verstetigt (leider vielfach ohne dabei wirklich an Personal- und Einsatzstrukturen gearbeitet zu haben) – oder aufgegeben. Der Zauber des Neuen ist vielfach verflogen und einer vermeintlich realistischen Sicht auf die Möglichkeiten plattformbasierter Kommunikation und digitaler Eventformate gewichen. Wirklich kreativ gearbeitet hat womöglich nur eine Handvoll deutschsprachiger Einrichtungen. In Institutionen wie dem Haus der Geschichte (Bonn) oder den Pinakotheken (München) haben sich partizipative Veranstaltungsformate etabliert, in anderen, wie dem Städel (Frankfurt) oder dem Residenztheater (München), hat der Dienst eine echte Verstetigung erfahren. Dabei werden die Social-Media-Veranstaltungen nur selten auf eine Plattform begrenzt und haben sinnvollerweise immer die ganze digitale Community im Auge. Aus strategisch konzipierten Konstruktionen entstehen dann Mixformate wie der Community-Abend „200 Jahre Städel“ in Frankfurt, der jüngst die Jubiläumsfeierlichkeiten des Museums in den digitalen Raum verlängerte und Twitterer, Blogger oder Instagramer zusammenführte. Aber auch internationale Formate, wie die #Museumweek, haben letztes Jahr weltweit über 2.800 Museen zur Teilnahme gebracht und mit über 600.000 Tweets die Timeline geflutet.

Von der Community zur Blase: die „vulgäre Unterhaltungskonkurrenz“

In zahlreichen Einrichtungen hat Twitter mittlerweile eine definierte Rolle in der Besucherkommunikation zwischen Website, Blogs, Newsletter und den anderen Erscheinungsformen des Social-Media gefunden. Die Dimension dieser „Rolle“ steht sinnvollerweise in Relation zur Wertigkeit des Microbloggingdienstes in Deutschland bzw. dem eigenen Standort, den jeweiligen Zielgruppen und zu den Möglichkeiten bzw. der digitalen Kreativität der eigenen Institution. Da Twitter in Deutschland noch immer nicht im Mainstream angekommen ist und von vielen Verantwortlichen stellvertretend wie das „gesamte digitale Getöse“ gerne einer „vulgären Unterhaltungskonkurrenz“ zugerechnet wird, sind diese Zahlen eher stagnierend. Da viele Institutionen Twitter zudem nur als Informationsschleuder und nicht für den kreativen Dialog auf Augenhöhe nutzen, wird sich diese Position auch nur unwesentlich ändern. Mitbestimmung und Partizipation scheinen unverändert als Parameter einer ungeliebten und unverstandenen Kommunikation. Das Zauberwort der „Community“ wird dann gerne auch durch das Schimpfwort der „Blase“ ersetzt. Letztere als Markierung einer ohnehin überschaubaren digitalen Community, die nomadenartig und selbstreflexiv im Netz bei allen Institutionen spiegelbildlich interagiert. Auch wenn diese Community in großen Bereichen von kulturräffinem Publikum getragen wird und eine intensive Auseinandersetzung mit den Inhalten der Kultureinrichtungen bei deutlicher Reichweite im

Netz pflegt, so ist die Gesamtentwicklung doch eher mühsam. Als textbasierte Intervention bzw. Improvisation auf ein Thema oder Objekt hätte Twitter deutlich mehr Potenzial, wird aber viel zu selten als didaktische oder partizipative Konstruktion der Vermittlungsarbeit in Betracht gezogen. Wollte man also ein Fazit aus der Gesamtentwicklung ziehen, so wäre Twitter wohl ein schönes Modell, um die Partizipation in Kultureinrichtungen niederschwellig zu fassen und im Impuls voran zu treiben. Die Anzahl der Einrichtungen, die das in der Gegenwart aber erfolgreich und innovativ praktizieren, ist überschaubar. Viel Luft also, um es besser zu machen. Im Ranking der Wertigkeiten digitaler Plattformen in Deutschland markiert Facebook die absolute Spitze, während Twitter, je nach individuellem Engagement der Einrichtung, eher im Mittelfeld dümpelt und derzeit von Instagram massiv überholt wird. Die Social-Media-Benchmarking-Plattform Plura-graph nennt die Berliner Philharmoniker als Kultureinrichtung mit den meisten Social-Media-Kontakten: sie haben derzeit 771.317 Kontakte auf Facebook, aber nur 98.277 auf Twitter. Und leider bin ich mir sicher, dass der mit Abstand überwiegende Teil der Follower nicht aus Deutschland kommt.



Christian Gries ist Kunsthistoriker, Blogger und Medienentwickler. Er arbeitet seit 15 Jahren in der digitalen Kommunikation für Museen wie das Haus der Kunst, das Lenbachhaus und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München. Er ist Gründungsmitglied der Kulturkonsorten (www.kulturkonsorten.de) und Mitinitiator bzw. -veranstalter der Tagung „aufbruch. museen und web 2.0“ (2011 und 2012) und des stARTcamp München (2012, 2013, 2014, 2015).

Alles anders - Wie geht echte Partizipation ?

Raphaela Müller



Im Dezember 2012 wurde in der Münchner Stadtbibliothek „update. jung & erwachsen“ eröffnet, ein Programmangebot für junge Menschen ab 16 Jahren, das vor allem eins machen soll und darf: alles anders. Die Zielsetzungen und Programmschwerpunkte auf dem Papier sind: unkonventionelle Projekte, Mitgestaltung durch die Zielgruppe, hohe Identifizierungsmöglichkeiten, Authentizität, Flexibilität in der Projektplanung, Kooperation mit / Förderung der freien Jugend- und Kulturszene, Bildung über den Lehrplan hinaus, Anreize zur gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Partizipation. In der Theorie würden diesen Formulierungen wohl bei den meisten Akteuren der kulturellen Bildung Zustimmung finden. Die große Herausforderung ist jedoch die praktische Umsetzung.



Mach neu!

Wie partizipativ sind Bibliotheken?

Was bedeutet Partizipation in diesem Kontext für öffentliche Bibliotheken? Betrachtet man den Partizipations-Begriff im Sinne des „audience development“, also der Teilnahme an Bildungsangeboten, haben Bibliotheken weniger Defizite und Nachholbedarf. Sie stellen einen kostenfreien und niederschweligen Zugang zu Kultur und Wissen her und bieten in Großstädten ein flächendeckendes Netz an Räumlichkeiten und Medienangeboten. Natürlich sind auch Bibliotheken immer wieder darum bemüht, ihre Reichweite zu verbessern und ihre Zielgruppen zu erweitern. Im direkten Vergleich mit Museen, Theatern und Opern sind die BesucherInnen in Bibliotheken jedoch, zumindest beim Ausleihbetrieb, leichter zu erreichen. Geht es allerdings um die Teilnahme an Veranstaltungen und Vermittlungsangeboten, sind Bibliotheken im gleichen Maße wie andere gefragt, moderne Strategien zu entwickeln.

Hier stellt sich dann die Frage: Hängt das Interesse an einer Teilnahme an Veranstaltungen in Kultureinrichtungen auch direkt damit zusammen, inwieweit man selbst diese Angebote mitgestalten kann? In der Münchner Stadtbibliothek kann man sich Medien wünschen, die man im Bestand vermisst. Diese Wünsche werden im hohen Maße erfüllt. Aber: Ist das schon Mitgestaltung? Echte Partizipation? Die Bibliotheken sehen das als Standard-Dienstleistung. Die Herausforderungen der „kulturellen Partizipation“ liegen eher in der Konzeption von Projekten, Workshops und Veranstaltungen sowie in der Möglichkeit, eigene Themen und Interessen einzubringen – gerade durch junge Menschen. Kurz gesagt: Konzepte zu entwickeln, die den Menschen der Stadt erlauben, die Kultur aktiv mitzugestalten.

Strukturen überdenken und Kontrolle abgeben

Der Begriff Partizipation wird im Programm von „update. jung & erwachsen“ also weiter gefasst. Wir setzen auf Mitgestaltung und Mitbestimmung bei Veranstaltungen und Projekten von Anfang an. Das heißt nicht, jungen Leuten wahllos die Organisation und Themenfindung zu überlassen. Vielmehr bedeutet Partizipation, Strukturen zu überdenken, neue Rahmenbedingungen zu schaffen, Möglichkeiten neu zu definieren und gemeinsam Horizonte zu erweitern. Dafür brauchen wir eine gute Organisation, Projektleitungen und auch Aufgabenverteilungen, die den kreativen Prozess nicht behindern dürfen und schon während der Projektentwicklung Raum für Änderungen und flexible Gestaltung bieten. Gerade in öffentlich geförderten Strukturen stößt man

hier allerdings immer wieder auf Hindernisse, die es zu überwinden gilt. Fördermittelanträge lassen kaum Spielraum für Kreativität; alles muss detailliert vor Beginn geplant und kalkuliert werden. Des Weiteren ist das Loslassen und Aufgeben „altbewährter“ Strukturen und auch die Kontrollabgabe über Kulturangebote immer wieder Diskussionsthema – vor allem wenn es darum geht, Jugendliche entscheiden zu lassen: Bisherige (in eigener Vorstellung sehr gut funktionierende) Vorgehensweisen aufzugeben oder anzupassen, ist oft mit der Erkenntnis und auch mit Angst verbunden, etwas bei sich selbst verändern zu müssen.

Einfach mal machen lassen

„update. jung & erwachsen“ versucht, diese Grenzen zu überwinden, Ängste zu nehmen und einen Dialog herzustellen. Junge Menschen haben hier die Möglichkeit, ihre Ideen einzubringen und umzusetzen. Ein Beispiel ist die Kooperation von update mit der StadtschülerInnenvertretung (SSV) München. Seit mittlerweile drei Jahren nutzen die SchülerInnen das Angebot der Bibliothek, gemeinsam mit update ihre Jahreskonferenz zu gestalten. Die Bibliothek stellt lediglich die Räume zur Verfügung und trifft sich regelmäßig zu Info-Treffen mit der SSV. Hier werden Rahmenbedingungen kommuniziert, Ideen ausgetauscht und Hilfestellungen gegeben. Der inhaltliche Schwerpunkt sowie die Durchführung und Organisation der Konferenz wird jedoch komplett eigenständig von den SchülerInnen erarbeitet.

Die Münchner Stadtbibliothek hat damit nur gute Erfahrungen gesammelt und dadurch den Mut gewonnen, jungen Leuten mehr Vertrauen entgegenzubringen und mit ihnen auf Augenhöhe zu arbeiten.

Ein weiteres gelungenes Beispiel für Partizipation der Zielgruppe von Anfang an war „Giesing erleben und gestalten“ – ein Projekt, in dem 13-17-Jährige zusammen mit freiberuflichen GraffitiKünstlerInnen eine Unterführung des Münchner Stadtteils Giesing bunt gestaltet haben. Da es sich um einen öffentlichen Ort handelte, mussten einige Referate und Institutionen der Stadt involviert werden, wodurch sich die TeilnehmerInnen mit städtischen Vorgaben und bürokratischen Strukturen beschäftigen mussten. Man muss wissen wie die Stadt funktioniert, dann ist es möglich, dort etwas zu verändern – diese Erfahrung machten die Jugendlichen bei dem Projekt. Die jungen Erwachsenen werden ernst genommen, lernen Abläufe zu verstehen und Möglichkeiten der Mitgestaltung und Veränderung kennen. Die Projekte von „update“ sollen also nicht nur in sich partizipativ sein, sondern nachhaltig zur gesellschaftlichen Partizipation anregen.





Und auch wenn einige Inhalte und Themen der Projekte nicht auf den ersten Blick „klassische Bibliotheksthemen“ sind, sind im Verständnis von „update. jung & erwachsen“ alle kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Themen, die die Welt und die junge Zielgruppe beschäftigen, bibliotheksrelevant. Wo, wenn nicht in Bibliotheken, können wir kritische Meinungsbildung stärken und für alle Themen in allen Medienarten einen Platz finden?

Partizipation heißt auch Kooperation

Daher richtet sich der Partizipationsgedanke der Münchner Stadtbibliothek neben der traditionellen Zielgruppe auch an freie TrägerInnen, FreiberuflerInnen, Kunst- und Kulturschaffende und andere kreative Köpfe. Sie sollen die Möglichkeit haben, auf öffentliche Kulturmittel zuzugreifen (in Form von fairer Bezahlung) und die Räumlichkeiten der Bibliothek für Projekte zu nutzen.

Je nachdem, welche Themen gerade aktuell und interessant erscheinen, geht update direkt auf Menschen, Vereine und Interessensgruppen zu. Darüber hinaus

gibt es aber auch immer die Möglichkeit, die Bibliothek anzufragen – Ideen sind immer willkommen. Je nach Thema wird dann gemeinsam darüber entschieden, ob und wie es zu einer Umsetzung kommen kann und gegebenenfalls besprochen, welche Akteure man zusätzlich mit einbinden sollte oder möchte.

Die Basis des Partizipationskonzepts ist die Kooperation mit interessierten Akteuren in der Stadtgesellschaft. Update ist somit Vermittler und Initiator einer Vernetzung innerhalb und mit der Zielgruppe, die die Grundlage für das vielseitige und dynamische Programm ist.

Raphaela Müller leitet das junge Programmangebot update. jung & erwachsen in der Münchner Stadtbibliothek. Neben der Auswahl der Medien für die junge Zielgruppe ist sie vor allem für die Programm- und Veranstaltungsarbeit zuständig. Dabei stehen für sie die Vermittlung von Medienkompetenz sowie die kulturelle, gesellschaftliche und politische Partizipation im Vordergrund.

„Partizipation
bedeutet vielmehr,
Möglichkeiten
neu zu definieren
und gemeinsam
Horizonte zu
erweitern.“

Partizipation ist
der Ausgang des
Zuschauers aus
seiner fremd-
verschuldeten
Unmündigkeit!

Die beste Lösung
ist nicht immer
die bequemste!

Das
Publikum
ist nicht
dumm!

Wer nicht wagt,
der kriegt auch
nichts geschenkt!

Auch Scheitern
will gelernt
sein!

Fazit

Liebe Leserinnen und Leser,

herzlichen Glückwunsch, Sie haben es geschafft und sind am Ende unseres Sondermagazins angelangt. Alle Fragen zu Partizipation im Kulturbetrieb sind geklärt, nun wissen wir alle, wie es funktioniert und können eigentlich gleich loslegen, oder? Nein?!

Klar, wir sind uns bewusst, dass noch immer viele Fragezeichen umherschwirren und es nicht DAS richtige Konzept für funktionierende Teilhabe geben kann, schon allein weil nicht alle Kultureinrichtungen gleich sind und auch das Publikum überall seine Eigenheiten hat.

Wir hoffen dennoch, dass es Ihnen geht wie uns und Sie einige Dinge aus diesem Magazin mitnehmen. Und mit einem Vorurteil konnten wir hoffentlich aufräumen: Partizipation muss nicht heißen, das Publikum wahllos über Spielpläne und Programme abstimmen zu lassen. Wie viele unserer Beiträge zeigen, ist das gar nicht möglich und noch weniger sinnvoll. Es kann ein Anfang sein, ja. Teilhabe sollte aber mehr sein als das.

Das Publikum will und soll ernst genommen werden, Kulturbetriebe müssen aufhören, die Menschen in ihren Häusern als ungebildete Masse zu verstehen, der sie die Kunst erklären müssen oder sie so vereinfachen, dass sie keine Ecken und Kanten mehr besitzt. Das heißt also auch, vom hohen Sockel runterzusteigen und Berührungspunkte zu überwinden, wie z. B. Raphaela Müller schildert: Trotz Skepsis Raum geben für neue Ideen und auf Augenhöhe kommunizieren.

Zu oft scheitert Partizipation an fehlendem Personal oder verkrusteten Strukturen, die das veränderte Kommunikationsverhalten neuer Zielgruppen nicht ausreichend berücksichtigen. Ein Beispiel dafür ist die Twitternutzung in Kultureinrichtungen: die wird eher so nebenher betrieben, beschränkt sich oft auf einzelne Aktionen – das wahre Potenzial wird jedoch verkannt und so verlaufen viele Twitteraccounts im Sande.

Also: Anstatt sich im stillen Kämmerlein zu vergraben und vermeintlich partizipative Projekte auszuhecken, die schlussendlich nicht viel mehr sind als ein gönnerhaftes Angebot zur Scheinpartizipation, sollten Kulturbetriebe offener werden, mehr kommunizieren und vor allem zum Scheitern bereit sein!

Wie das funktionieren soll? Das wissen wir auch nicht und es gibt sicherlich mehr als eine Antwort. Eins wissen wir aber: Sich kritisch zu hinterfragen und nicht einfach blind Trends zu folgen, ist eine Voraussetzung dafür. Die Inhalte in diesem Magazin haben dazu hoffentlich einen Beitrag geleistet.

TeilKultur

Sonderausgabe
KM Magazin
März 2016

Herausgeber:

KM Kulturmanagement Network GmbH
Dirk Schütz, Veronika Schuster (V.i.S.d. § 55 RStV)

Projektleitung:

Veronika Schuster

Redaktion:

Nele Totzke
Alexandra Vogt

Texte:

Vartan Bassil
Serge Embacher
Christian Gries
Holger Hettinger
Pius Knüsel
Harry Lehmann
Stefan Lüddemann
Lukas Manke
(Musik - mit allem und viel scharf)
Raphaella Müller
Kristin Oswald
Hanne Seitz
Oliver Spatz
Nele Totzke
Carsten Winter
Alexandra Vogt

Titelgestaltung, Layout und Satz:

Lena Astarte Posch
(astarte.posch@gmail.com)

Illustrationen und künstlerische Arbeiten:

© Lena Astarte Posch

Fotografien Seite 36 bis 41:

© Kilian Müller, Berlin

S. 1: C/O, S. 2 oben: Jüdisches Museum, unten: Kinemathek
S. 3 oben: C/O, unten: Kinemathek, S. 4 oben:
C/O, S. 4 unten: Kinemathek, S. 5-6 Kinemathek

Bildrechte:

S. 34 Courtesy of Off the Grid © Marc Fiorito, S. 35 The
new Tate Modern 1, © Hayes Davidson and Herzon &
de Meuron, S. 57 Kulturstiftung des Bundes / © Nils
Pajenkamp/room45.de" S. 68-69 Every Flag is a Bor-
der - and Borders Kill © Luz Scherwinski.

Druckerei:

LASERLINE Druckzentrum Berlin GmbH & Co. KG,
Scheringstraße 1, 13355 Berlin-Mitte

KM Kulturmanagement Network GmbH
Postanschrift: PF 1198 | D-99409 Weimar
Hausanschrift: Bauhausstraße 7c | D-99423 Weimar

Das Magazin erscheint anlässlich des 4. Redaktions-
wettbewerbs für Studierende des KM Magazins.

© März 2016

Alle Rechte liegen bei den Autoren und Fotografen



make use of this space!