

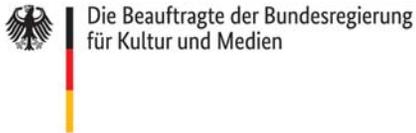
Ulrike Blumenreich, Franz Kröger, Lotte Pfeiffer,  
Norbert Sievers, Christine Wingert

## Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit



Neue Methoden und Formate  
der soziokulturellen Projektarbeit

Das Forschungsprojekt wurde aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert.



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2019, Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Bonn

Institut für Kulturpolitik (IfK) der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.  
Weberstraße 59a  
53113 Bonn  
Tel.: 0228 – 201 67 0  
Mail: [post@kupoge.de](mailto:post@kupoge.de)

Das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. betreibt wissenschaftliche Politikberatung und anwendungsorientierte Kulturpolitikforschung.

Umschlaggestaltung: Karin Dienst  
Innenlayout: Karin Dienst  
Graphic Recording: Johanna Benz, <http://graphicrecording.cool/>  
Fotos der Titelseite: siehe Kapitel 7  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-9821152-0

Ulrike Blumenreich, Franz Kröger, Lotte Pfeiffer,  
Norbert Sievers, Christine Wingert

# **Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit**

---

# Inhalt

1. Vorwort .....	6
Widmung .....	8
2. Grußwort .....	9

## ■ 3 Konzeptioneller Ansatz des Forschungsprojektes

3.1 Ziele und Erkenntnisinteressen .....	13
3.2 Untersuchungsgegenstand, Themen und Feldzugänge .....	14
3.3 Wissenschaftlicher Kontext des Forschungsprojektes .....	17

## ■ 4 Diskursiver Kontext der soziokulturellen Projektarbeit

4.1 Erklärungen, Methoden und Praxisformen soziokultureller Projektarbeit .....	21
4.2 Soziokultur im gesellschaftlichen und kulturpolitischen Wandel .....	28
4.3 Projekte in der allgemeinen Kulturarbeit. Historische und gesellschaftliche Hintergründe .....	36
4.4 Von Vorbildern lernen. Methodendiskussion in den Bezugsdisziplinen der Soziokultur .....	40
4.5 Methoden und Formate in der transkulturellen (Flüchtlings-)Arbeit .....	43

## ■ 5 Methoden und Formate soziokultureller Projektarbeit

5.1 Begriffsklärungen, Ziele und Vorgehen der Systematisierung .....	51
5.2 Systematisierung methodischer Ansätze .....	53
5.3 Systematisierung soziokultureller Formate .....	77

## ■ 6 Empirischer Einblick in die untersuchte soziokulturelle Projektlandschaft

6.1 Methodisches Vorgehen .....	103
6.2 Ergebnisse der Fragebogenerhebung .....	105

<b>7</b>	<b>Beispielhafte soziokulturelle Projektarbeit</b>	
7.1	Flüchtlingsarbeit und Interkultur .....	137
7.2	Ländliche Kulturarbeit .....	165
7.3	Geschichts- und Erinnerungskultur .....	195
7.4	Kulturelle Bildung .....	221
<b>8</b>	<b>Neue Formate und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit in der Weiterbildung</b>	
8.1	Bestandsaufnahme: die Landschaft der Weiterbildung .....	236
8.2	Weiterbildung konkret: Einblicke in die Vermittlungspraxis .....	248
8.3	Qualifizierungsbedarf: Rückmeldungen aus der Praxis .....	258
8.4	Handlungsempfehlungen: Weiterbildung als (selbst)reflexive Praxis .....	261
<b>9</b>	<b>Zum Schluss</b>	
9.1	Abschließende Bemerkungen .....	265
9.2	Weiterführende Fragestellungen .....	266
<b>Anhang</b>		
	Literaturverzeichnis .....	271
	Autor*innen .....	277
	Tabelle 1: Auflistung der erfassten Projekte .....	278
	Tabelle 2: Liste der Interviewpartner*innen .....	282
	Fragebogen .....	284

## Vorwort

Soziokultur lebt vom Engagement ihrer Akteur\*innen, aber sie braucht auch Forschung und diskursive Begleitung. Die Kulturpolitische Gesellschaft hat sich daran immer beteiligt. Schon ihre Gründung fand 1976 in Soziokulturellen Zentren (»Fabrik« und »MOTTE« in Hamburg) statt, und auf einer ihrer ersten Expertentagungen wurde im November 1978 in der »ALTEN FUHRHALTEREI« mit Vertreter\*innen der damals existierenden Kommunikationszentren in Osnabrück über deren Ziele und Aufgaben diskutiert. Dieses Interesse hat seither nicht nachgelassen, denn Kommunikation ist ein Leitbegriff der Neuen Kulturpolitik und damit auch ihres Zielsystems. In vielen Publikationen und Debatten wurde seither über die programmatische Identität und den kulturpolitischen Stellenwert dieses schwierigen Kompositums »Soziokultur« gestritten. Ein enormer Begründungsaufwand war zu leisten, zumal die offizielle Kulturpolitik sich mit diesem Konzept nicht anfreunden wollte.

Erst als es mithilfe der Kulturpolitischen Gesellschaft gelang, im Jahr 1981 den Deutschen Kulturrat zu gründen und darin den »Rat für Soziokultur« zu platzieren, ist der Begriff im kulturpolitischen Diskurs hoffähig geworden. Ausgehend von diesem Rat gelang es im Jahr 1987, den Fonds Soziokultur e.V. zu gründen und dafür vom Bund Fördermittel für soziokulturelle Projekte zu erhalten. Und mit der Antwort der Bundesregierung auf die »Große Anfrage Soziokultur der SPD-Fraktion des Deutschen Bundestages« (1990) schien das kulturpolitische Eis endgültig gebrochen zu sein. »Die Soziokultur« – hieß es darin einleitend schwarz auf weiß – »ist in den letzten Jahren zu einer festen Größe im kulturellen Leben der Bundesrepublik Deutschland geworden.« Das war wie ein Ritterschlag für die Soziokulturellen Zentren, die gerade erst ihren »Kongress der SiegerInnen« (1989) in der Zeche Carl in Essen veranstaltet hatten und gestärkt durch das neue Selbstbewusstsein zu »neuen Ufern« aufbrechen wollten.

Im Kontext des damals erwachten neuen Interesses an Soziokultur und in jenem engen Zeitfenster stand auch die »Bestandsaufnahme Soziokultur« der Kulturpolitischen Gesellschaft, die diese mit Unterstützung des Bundesinnenministeriums, das damals für die Bundeskulturpolitik zuständig war, in den Jahren 1989 und 1990 erstellt hatte. In zahlreichen Beiträgen und Expertisen wird darin der Versuch unternommen, ein Praxisfeld zu vermessen, das von seinem kulturpolitischen Anspruch her weit über das Wirken der Soziokulturellen Zentren hinausgeht, obwohl diese unbestritten das Profil der Soziokultur idealtypisch verkörpern. Damals waren auch zum ersten Mal die Projektlandschaft Soziokultur und die darin etablierten Arbeitsformen und die Projektmethode ein Thema. Auch deshalb kann dieses »Projekt« als ein frühes Beispiel einer anwendungsbezogenen Kulturpolitikforschung der Kulturpolitischen Gesellschaft verstanden werden.

Genau besehen war die Beschäftigung mit den neuen Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit überfällig, denn gerade in den letzten Jahrzehnten sind viele neue Ansätze und Konzepte entstanden, die begriffen und sichtbar gemacht werden müssen, um sie kommunizieren zu können. Man kann Soziokultur als Konzept und Praxis nicht verstehen und dafür eintreten, ohne Begriffe und Bezeichnungen für ihre Inhalte und Arbeitsformen zu haben. Vielfalt allein genügt nicht. Dieser Aufgabe galt unsere Projektarbeit, die wir vom 1. Juli 2017 bis zum 30. Juni 2019 mit Unterstützung der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien durchführen konnten. Sie hatte das Ziel, das »Rumpelstilzchen« Soziokultur zu enttarnen, um auf diese Weise

die qualitative Entwicklung dieses kulturellen Feldes demonstrieren und dessen kulturpolitische Relevanz begründen zu können. Insofern reiht sich diese Dokumentation in die Reihe der vielen Beiträge ein, mit denen das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft versucht hat, Argumente und Impulse für die Weiterentwicklung der Soziokultur zu liefern.

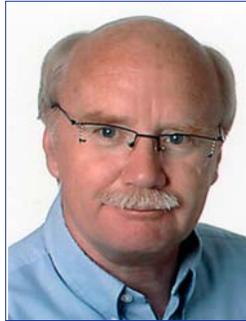
Wir danken den Projekt- und Weiterbildungsakteur\*innen, die uns durch Gespräche Einblicke in ihre Arbeit gegeben haben, und allen Praxisakteur\*innen, die durch die Beteiligung an der Fragebogenerhebung unser Forschungsprojekt unterstützt haben. Bedankt sei auch der Fonds Soziokultur e.V., auf dessen Projektarchiv wir zurückgreifen durften. Wir bedanken uns bei den externen Expert\*innen Ivana Pilić, Jochen Molck, Reinhold Knopp, Hermann Voesgen und Michael Wimmer für ihre wissenschaftlichen Beiträge. Und last but not least danken wir der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien für ihre großzügige Förderung!

Bonn, im Juni 2019

Ulrike Blumenreich, Franz Kröger, Lotte Pfeiffer,  
Norbert Sievers, Christine Wingert

## Widmung

Einer der Promotoren der »Bestandsaufnahme Soziokultur«, die 1992 erschienen ist, war vor allem der erste Leiter des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Dr. Bernd Wagner, ohne dessen theoretische Kompetenz und empirische Feldkenntnis die damalige »Momentaufnahme« nicht hätte entstehen können. In kulturpolitischer Perspektive und aus der Retrospektive gelesen ist sie ein historisches Dokument der Neuen Kulturpolitik, deren Geschichte noch nicht geschrieben ist, weil der viel zu früh verstorbene Bernd Wagner († 2012) dazu nicht mehr kam. Aus diesem Grund widmen wir die vorliegende Publikation diesem umtriebigen und unermüdlichen Streiter und Entdecker im Feld des Sozio-Kulturellen in Dankbarkeit für seine Leistungen für das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft! Er hätte seine Freude an dem Werk gehabt und noch Vieles dazu beitragen können.



**Dr. Bernd Wagner**

mit Kopf, Herz und Hand engagiert für den kulturpolitischen Diskurs und diesen prägend, für seine Überzeugungen eintretend und dabei andere mit seiner Begeisterung ansteckend, Berater für Politik und kulturelle Praxis – ein lebenszugewandter »Nach- und Vordenker«

Dr. Bernd Wagner war seit Beginn der 1990er Jahre Mitarbeiter der Kulturpolitischen Gesellschaft und seit dem Jahr 2001 Leiter ihres Instituts für Kulturpolitik. Er hat sich ausgezeichnet durch zahlreiche kulturpolitische Publikationen, darunter das Standardwerk der Geschichte zur Kulturpolitik, das er im Jahr 2009 unter dem Titel »Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik« in der Reihe Edition Umbruch der Kulturpolitischen Gesellschaft veröffentlicht hat.

## Grüßwort

Jegliche Kultur soll Soziokultur sein. So forderte es der Kulturpolitiker Hermann Glaser in den 1970er Jahren. Seine damit verbundene Kritik am traditionellen Kulturbegriff war kennzeichnend für den kulturpolitischen Diskurs der damaligen Zeit. Heute ist der Wert der soziokulturellen Arbeit, die Menschen aller Altersgruppen und unterschiedlichster Prägungen einbezieht, längst anerkannt, und ihre Ansätze und Methoden gehören mit großer Selbstverständlichkeit auch zum Repertoire »klassischer« Kultureinrichtungen. Soziokulturelle Arbeit lädt alle Bürgerinnen und Bürger zur Begegnung, zum Austausch, zur engagierten Mitgestaltung des gesellschaftlichen Lebens ein und vermittelt ihnen dafür kulturelle und künstlerische Ausdrucksformen. Gerade in einer Zeit, die von zunehmender Individualisierung und Polarisierungen geprägt ist, tragen soziokulturelle Ansätze zum gesellschaftlichen Zusammenhalt bei und stärken so auch unsere demokratische Kultur.

Wie vielfältig und ideenreich die Soziokultur ist, das zeigt die umfassende Dokumentation des Forschungsprojekts »Neue Methoden und Formate soziokultureller Projektarbeit«. 179 untersuchte und 39 ausführlicher dargestellte Vorhaben zeigen darin anschaulich, wie experimentierfreudig die Soziokultur ist und wie sie sich auf diese Weise immer zeitgemäß weiterentwickelt – und zwar nicht nur in den Metropolen, sondern insbesondere auch jenseits der städtischen Ballungsräume. Ich freue mich, dass auch zahlreiche Projekte aus den ländlichen Räumen vorgestellt werden, denn der Zugang zu Kultur und kultureller Bildung ist Voraussetzung für Teilhabe am gesellschaftlichen Leben. Erfreulich ist auch, dass fast zwei Drittel der insgesamt 39 näher analysierten »Good Practices« mithilfe von Fördermitteln aus meinem Kulturretat umgesetzt werden konnten – sei es direkt über mein Haus, über die Kulturstiftung des Bundes oder über den Fonds Soziokultur. Einige weitere Projekte wurden zudem aus anderen Bundesressorts gefördert. Nicht zuletzt ist die Publikation auch eine schöne Inspirationsquelle für Projektträger sowie alle Interessierten, die hier Impulse und Ideen für neue oder für die Weiterentwicklung bereits bestehender Projekte erhalten können.

Bedeutendster Impulsgeber ist dabei die Soziokultur als solche: Im Sinne Hermann Glasers leistet sie »Kultur für alle« und »von allen« und damit einen wesentlichen Beitrag zu gleichwertigen Lebensverhältnissen in unserer Gesellschaft. Deshalb danke ich der Kulturpolitischen Gesellschaft, die sich unermüdlich für die Stärkung der Soziokultur einsetzt. Die Soziokultur will alle Menschen ansprechen, unabhängig von Alter, Herkunft, Geschlecht, religiöser Zugehörigkeit oder sozialer Herkunft. Wie dies erfolgreich – und im besten Sinne folgenreich – gelingt, zeigt diese Publikation, der ich zahlreiche interessierte Leserinnen und Leser wünsche!



Foto: Elke A. Jung-Wolff

Prof. Monika Grütters MdB

Prof. Monika Grütters MdB  
Staatsministerin für Kultur und Medien



## Konzeptioneller Ansatz des Forschungsprojektes

DIE MENSCHEN SUCHEN  
IMMER WAS UNGEWÖHNLICHES.



Norbert Sievers, Ulrike Blumenreich

## Konzeptioneller Ansatz des Forschungsprojektes

Seit den 1970er Jahren gibt es im Kulturbereich Projektarbeit, spätestens seit den 1980er Jahren kann sie – zumindest in Westdeutschland – als eingeführt gelten. Vor allem neue, (noch) nicht institutionalisierte Kulturakteur\*innen bedienen sich der Projektmethode, um auf neue Fragen und Herausforderungen in Kultur und Gesellschaft schnell und flexibel reagieren zu können. Die öffentliche Kulturförderung hat sich mittlerweile darauf eingestellt. Immer mehr staatliche Stellen, öffentliche und private Stiftungen und zivilgesellschaftliche Akteur\*innen fördern zeitlich befristet Projekte der Kulturarbeit und Kulturellen Bildung. Mittlerweile werden bundesweit mehrere hundert Millionen Euro jährlich auf diese Weise ausgegeben. Damit wird ein Praxisfeld unterstützt, das in seinen quantitativen Dimensionen, qualitativen Wirkungen und kulturpolitischen Folgen noch nicht annähernd vermessen und analysiert worden ist. Vor allem im Feld der soziokulturellen Praxis ist Projektarbeit eine weit verbreitete und typische Arbeitsform, durch die – so die Hypothese – neue Methoden und Formate der Kulturarbeit entstanden sind, die im Rahmen des Projektes »Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit« im Förderzeitraum von Juni 2017 bis Juli 2019 systematisiert und wissenschaftlich aufbereitet werden sollten, um dadurch die kulturelle Praxis und die Projektförderung zu qualifizieren sowie die Fortbildung in diesem Bereich weiterzuentwickeln.

### Ziele und Erkenntnisinteressen

Projektarbeit ist – wie gesagt – typisch für die (häufig nicht oder kaum institutionalisierte) Soziokultur, die im Kontext der sogenannten Neuen Kulturpolitik der letzten fünf Jahrzehnte entstanden ist. Mittlerweile ist eine kaum noch zu überblickende soziokulturelle Akteurslandschaft entstanden, um entsprechend der inklusiven Programmatik der Neuen Kulturpolitik Wege zu Kunst und Kultur zu ebnet und möglichst viele Menschen zu eigenaktiver kultureller Betätigung zu ermutigen und zu befähigen. Und es gibt nur wenige Bereiche und Adressaten, die nicht förderungspolitisch angesprochen worden wären, um die kulturellen Szenen zu motivieren, proaktiv kulturelle Prozesse auszulösen und neue Herangehensweisen und Arbeitsformen zu generieren.

Nach Jahrzehnten der Förderung von projektbezogenen Maßnahmen im Bereich der Soziokultur liegt – so die Ausgangsüberlegung unseres Projektes – ein riesiger Erfahrungsschatz an Praxiswissen aufgrund der bisher durchgeführten Projekte vor, der gehoben, untersucht und ausgewertet werden sollte. Erkenntnis- und handlungsleitend waren für unser Projekt vor diesem Hintergrund vier Perspektiven:

- kulturwissenschaftlich ging es um die Frage, ob es möglich ist, aus den vorliegenden Erfahrungen und Materialien konkrete Methoden und Formate soziokulturellen Arbeitens zu identifizieren und zu systematisieren
- kulturpolitisch sollte geprüft werden, ob die Innovation, die mit Projektförderungen in der Regel verbunden wird und an neuen Methoden und Formaten festgemacht werden könnte, tatsächlich auch eingetreten ist
- kulturpraktisch war das Projekt darauf angelegt, Me-

thoden- und Erfahrungswissen aufzuspüren, aufzubereiten und an die Akteur\*innen in den Praxisfeldern der Soziokultur zu vermitteln und

- professionspolitisch steht das Projekt für die Intention, über eine Methodendiskussion eine weitere Professionalisierung der Soziokultur als Praxisfeld zu begleiten und zu unterstützen.

Die Verschränkung dieser vier Perspektiven ist kennzeichnend für eine anwendungsbezogene Kulturpolitikforschung, wie sie vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft vertreten wird. Sie ist angelehnt an das Konzept der Handlungsforschung, in dem es nicht nur um den Erkenntnisgewinn an sich geht, sondern auch um eingreifende, das Forschungsfeld verändernde Denkanstöße und Handlungsvorschläge. Daraus erklärt sich auch die Bedeutung der Vermittlungsfrage in der Projektkonzeption. So ging es auch um die Frage, ob neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit von den Akteur\*innen der Fort- und Weiterbildung im Kulturbereich aufgegriffen und vermittelt werden und in welchen »Formaten« dies geschieht.

Insofern war die Studie nicht nur den Prinzipien der angewandten Kulturpolitikforschung (mit Blick auf den Modus der Projektförderung) im engeren Sinne verpflichtet, sondern könnte auch als Reflexion der Projektförderung im weiteren Sinne verstanden werden. Schließlich ist sie auch als ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte eines bestimmten Praxisfeldes der Neuen Kulturpolitik seit den 1970er Jahren zu verstehen, die bislang in dieser Konkrektion eher unterthematziert war. Als Ergebnis des Projektes waren also nicht nur neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu erwarten, sondern auch praktisch verwertbares Handlungswissen, das aufbereitet und an Förderakteur\*innen, Lehrende im Bereich Kulturarbeit/-management, Akteur\*innen der Vermittlung und an Praktiker\*innen vermittelt werden kann.

## Untersuchungsgegenstand, Themen und Feldzugänge

Die umfangreiche, mehrere Perspektiven verschränkende Zielsetzung des Projektes spiegelte sich auch im Projektdesign wider. Das Forschungsprojekt bestand dabei aus folgenden Bausteinen:

- Theoretische, historische und praxisbezogene Kontextualisierung: durch Expertisen zur Projektarbeit, Soziokultur, Methodendiskussion in Bezugsdisziplinen und zur Transkultur
- Identifikation und Systematisierung von neuen Ansätzen, Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit: Dafür wurden Dokumentenanalysen, Fragebogenerhebungen und leitfadengestützte persönliche Interviews mit Akteur\*innen soziokultureller Projekte durchgeführt, Profilblätter erstellt, Good-Practice-Beispiele und Formate identifiziert und beschrieben und anschließend eine Systematisierung von Methoden und Formaten vorgenommen
- Bestandsaufnahme der Weiterbildungslandschaft und der Vermittlungsangebote für neue Ansätze, Methoden und Formate: durch eine Feldanalyse mit der Identifizierung von Anbietern und Angeboten, deren Analyse und Beschreibung sowie der Durchführung von leitfadengestützten Interviews
- Diskussion und Präsentation der Projektergebnisse: auf den Veranstaltungen – der Denkwerkstatt im Februar 2018, der gemeinsamen Tagung mit dem Fonds Soziokultur im Oktober 2018, der Abschluss-tagung des Projektes im September 2019 – sowie mit dieser Publikation.

Die konkrete methodische Umsetzung der einzelnen Projektbausteine wird im Folgenden detaillierter beschrieben.

### Theoretische, historische und praxisbezogene Kontextualisierung im Rahmen von Expertisen

Die Soziokultur hatte es als Theorie-, Praxis- und Politikbegriff in der deutschen Kulturpolitik schwer. Zu sehr stand sie mit ihrem erweiterten Kulturbergriff, ihren neuen Werten und ungewöhnlichen Formaten zunächst gegen das etablierte System kultureller Produktion und Vermittlung. Als Teil der neuen sozialen Bewegungen entstanden und damit politisch eher im linken Parteienspektrum verortet, dauerte es lange, bis sie in größerem Umfang Zuspruch erfuhr und in der Mitte der Gesellschaft angekommen war. Hinzukam, dass die Akteur\*innen der Kulturpolitik und die von ihr geförderten Kultureinrichtungen zunächst (und zum Teil immer noch) beharrlich an den überkommenen Strukturen festhielten und die

Zeichen der Zeit nicht zu deuten wussten. Für sie war die Soziokultur eine unliebsame Konkurrenz, die klein zu halten war, und keine »Bewegung«, die weit mehr bedeutete als nur eine zusätzliche Kultureinrichtung in Form eines Soziokulturellen Zentrums, das damit in seiner Bedeutung in keiner Weise diskreditiert sein soll. Es ist nicht zu weit gegriffen, wenn behauptet wird, dass sich (auch) in der Soziokultur Elemente einer neuen spätmodernen Gesellschaft formierten, die erst heute richtig erkennbar sind.

Um dies nachvollziehen zu können, war es im Projektzusammenhang notwendig, den kulturpolitischen Kontext und die gesellschaftliche Entwicklung der letzten Jahrzehnte zu beleuchten. Dafür stehen die Kurzexpertisen von Norbert Sievers, Michael Wimmer und Hermann Voegen. Aus unterschiedlichen Perspektiven versuchen sie, die historischen Entstehungszusammenhänge und gesellschaftlichen Entwicklungen für Erklärungen der aktuellen Situation allgemein und der Projektarbeit konkret zu nutzen. Die Expertise von Reinhold Knopp und Jochen Molck befasst sich – mit Blick auf die Weiterentwicklung der Soziokultur als Praxis- und Beschäftigungsfeld – mit der Frage, was von anderen Bezugsdisziplinen, die schon seit Jahrzehnten eine Methodendiskussion und Professionalisierungsdebatte führen, zu lernen ist. Beispielhaft dafür ist etwa die Soziale Arbeit (auch: Bildungs- und Jugendarbeit), die aufgrund ihrer gesetzlichen Grundlagen und entwickelten Professionalität viel bessere Rahmenbedingungen und Ressourcen für eine aktive Professionalisierung hatten und haben. Die frühen soziokulturellen Akteur\*innen, die zum Teil auch aus diesen Bereichen kamen, haben davon profitiert und können von der Methodendiskussion in diesen Bereichen auch heute noch profitieren.

Vor dem Hintergrund eines thematischen Fokus des Projektes auf Inter- und Transkultur setzt sich Ivana Pilić mit Methoden und Formaten in der transkulturellen (Flüchtlings-)Arbeit auseinander. Ausgehend von einer Begriffsarbeit und der Analyse des Umgangs mit Differenz werden methodische und künstlerisch-ästhetische Fragen diskutiert und anhand konkreter inter- und transkultureller Projekte nach besonderen methodischen Zugängen und praktischen Formaten gesucht, um sie auf deren Wirksamkeit hin zu befragen.

Diese Expertisen bilden das Kapitel 4 dieser Publikation.

## Neue Methoden und Formate in der soziokulturellen Projektarbeit

Grundlage des Projektbausteins mit dem Ziel der Identifikation und Systematisierung von neuen Formaten und Methoden bildete die Recherche und Aufbereitung von Informationen von zahlreichen Projekten der Soziokultur. Dafür wurde wie folgt vorgegangen:

### *Auswahl der Projekte*

Zentraler Untersuchungsgegenstand des Forschungsprojektes war die projektbezogene soziokulturelle Arbeit. Dabei gab es aus Gründen der Aktualität und des Interesses der Beauftragten für Kultur und Medien (BKM) einige thematische Fokussierungen. Von besonderem Interesse waren inter- und transkulturelle Projekte sowie Projekte der ländlichen Kulturarbeit und der Geschichts- und Erinnerungsarbeit. Quer zu diesen Themen wurden darüber hinaus Projekte der Kulturellen Bildung einbezogen. Das in den ausgewählten Projekten enthaltene Erfahrungswissen wurde mit Hilfe sozialwissenschaftlicher Methoden erhoben und ausgewertet.

Einbezogen wurden dabei Projekte im Durchführungszeitraum von 2000 bis 2017, die vom Fonds Soziokultur gefördert wurden, Preisträger\*innen bzw. Nominierte aus dem Programm »Kultur öffnet Welten« und dem BKM-Preis für Kulturelle Bildung. Ferner werden Projekte aus weiteren Programmen zur ländlichen Kulturarbeit, der Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft sowie aus verschiedenen weiteren Quellen wie z.B. von Landesarbeitsgemeinschaften, aus Publikationen etc. berücksichtigt.

Einen besonderen Schwerpunkt bildeten dabei vom Fonds Soziokultur geförderte Projekte, weil dieser über die längste Tradition der Projektförderung in diesem Bereich verfügt (seit 1988!) und seine Förderungen kontinuierlich aufbereitet und dokumentiert hat. Dadurch war ein leichter Zugang zu einem großen Schatz an Dokumenten sowie an Erfahrungs- und Praxiswissen gegeben. Dies gilt nicht zuletzt für das Thema der inter- und transkulturellen Arbeit. Auch dafür boten sich die geförderten Projekte des Fonds Soziokultur an, da er seit einem Vierteljahrhundert solche Projekte fördert und gerade 2016 Sondermittel (500.000 Euro) für interkulturelle (Flüchtlings-)Projekte erhalten hatte.

Insgesamt wurden 179 Projekte ausgewählt, die sich wie folgt auf die vier thematischen Felder verteilen:

- Themenschwerpunkt Interkultur / Flüchtlinge: 56 Projekte
- Themenschwerpunkt Erinnerungsarbeit / Geschichtsarbeit: 34 Projekte
- Themenschwerpunkt Kultur in ländlichen Räumen: 48 Projekte
- Schwerpunkt Kulturelle Bildung: 41 Projekte.

#### *Dokumentenanalyse*

Im Rahmen einer Dokumentenanalyse wurden für die 179 ausgewählten Projekte Anträge und Projektmaterialien inhaltsanalytisch nach bestimmten Fragestellungen ausgewertet. Für alle Projekte wurden jeweils zweiseitige Profilblätter erstellt, die Grundlage weiterer Analysen und Systematisierungen waren (s. Kapitel 6).

#### *Fragebogenerhebung*

Mittels einer schriftlichen Befragung der Projektträger\*innen aller 179 ausgewählten Projekte wurden ergänzende Informationen und Erkenntnisse generiert, die aus den schriftlichen Materialien (Anträge, Projektberichte) nicht entnommen werden konnten.

Für die Fragebogenerhebung wurde ein vierseitiger Fragebogen erarbeitet. Dieser bestand aus vier Themenkomplexen: ergänzende Informationen zum Projekt, besondere Methoden und Formate der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit, Herausforderungen der Projektarbeit und Weiterbildung / Vermittlung. Dieser Fragebogen wurde in zwei Phasen an alle Projektträger\*innen verschickt: am 19.10.2017 an die im Projektjahr 2017 analysierten Projekte und am 10.7.2018 an die im Projektjahr 2018 analysierten Projekte. Zusätzlich zum Fragebogen wurden allen Projektträger\*innen die jeweiligen Profilblätter zur Verifizierung und Ergänzung zugeschickt.

Die Ergebnisse der Auswertung der Fragebogenerhebung sind im Kapitel 6 dieser Publikation dargestellt.

#### *Interviews*

In einem weiteren Schritt wurden leitfadengestützte persönliche Interviews mit 39 ausgewählten Projektverantwortlichen geführt, um vor allem mit Blick auf qualitative Fragestellungen (z.B. bei der Frage nach Formaten und Methoden) eine noch stärkere Informationstiefe zu erreichen und von dem Fach- und Erfahrungswissen der Akteur\*innen zu profitieren. Ferner dienten die ca. zweistündigen Interviews dem Ziel, die Projektakteu-

r\*innen und deren Motive und Erwartungen besser kennen zu lernen.

Für alle ausgewählten 39 Good-Practice-Projekte wurden anschauliche Projektbeschreibungen inklusive Informationen zu den verwendeten Formaten und Methoden, Herausforderungen und zusätzlichen Informationen zum Projektträger\*innen erstellt, die im Kapitel 7 dieser Publikation nachzulesen sind.

#### *Systematisierung von neuen Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit*

Auf der Grundlage der Dokumentenanalyse, der historischen und theoretischen Kontextbeschreibungen, der Auswertung der Interviews und der Fragebogenerhebung wurden dann in einem nächsten Schritt neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit identifiziert, systematisiert und beschrieben, die im Kapitel 4 vorgestellt und diskutiert und in Kapitel 7 durch Good-Practice-Beispiele illustriert werden.

### **Bestandsaufnahme der Weiterbildungslandschaft und Entwicklung und Erprobung von Qualifizierungsmaßnahmen**

Bestandteil des Projektes war es auch, einen Einblick in die Fortbildungslandschaft zu gewinnen und Handlungsempfehlungen für die Entwicklung neuer Qualifizierungsmaßnahmen zu formulieren, die neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit zum Gegenstand haben. Bei einer umfangreichen Bestandsaufnahme konnten 37 Weiterbildungsakteur\*innen, die im Bereich der Vermittlung neuer Formate und Methoden 48 Angebote unterbreitet haben, eruiert werden. Basierend auf einer Analyse der Anbieter\*innen und deren Angebote wurden Profilblätter erstellt. Um weitere Einblicke in die Arbeit der Vermittlungsakteur\*innen und ihre Reaktion auf den von der Praxis geäußerten Bedarf zu erlangen, wurden neun leitfadengestützte persönliche Interviews geführt. Der allgemeine Weiterbildungsbedarf sowie Fragestellungen zu notwendigen Rahmenbedingungen, Kriterien und sinnvollen Formaten gelingender Qualifizierungsangebote waren darüber hinaus Teil der schriftlichen und mündlichen Befragungen mit den Projektakteur\*innen.

Auch im Rahmen der projektbegleitenden Veranstaltungen wurde über neue Formen des Wissenstransfers in

der soziokulturellen Projektarbeit diskutiert. Zugleich bot die Veranstaltung eine Plattform, um die Anregungen und Ideen aus der Praxis aufzugreifen und verschiedene Qualifizierungsformate zu erproben. Vorgehen und Ergebnisse dieses Projektbausteins sind im Kapitel 8 dargestellt.

### Präsentation und Diskussion der Projektergebnisse

Entsprechend dem anwendungsbezogenen Selbstverständnis des Forschungsprojektes wird großer Wert auf die Vermittlung und Diskussion der Ergebnisse gelegt. Dies geschieht durch diese Projektdokumentation, die als Printfassung und als Internetfassung erschienen ist, sowie durch drei Veranstaltungen, die während des Forschungsprojektes durchgeführt wurden.

Alle drei Veranstaltungen eint die Verknüpfung von wissenschaftlich-theoretischer Perspektive, soziokultureller Projektpraxis, der Vermittlungs- und Weiterbildungslandschaft sowie künstlerischer Zugänge.

Auf der ersten Denkwerkstatt im Februar 2018 in Bonn wurden anhand von Vorträgen wissenschaftlicher Expertisen eine Kontextualisierung des Projektes vorgenommen, ausgewählte Projekte aus der soziokulturellen Arbeit und Vermittlungsansätze präsentiert und erste Projektergebnisse gemeinsam mit diesen Akteur\*innen reflektiert.

Die zweite Veranstaltung, eine gemeinsame Tagung mit dem Fonds Soziokultur im Oktober 2018 in Frankfurt am Main, zeigt diese konzeptionelle Verknüpfung auch im Tagungsdesign und bot zugleich die Möglichkeit, neue Qualifizierungsformate zu erproben. So bildeten die Präsentation von ausgewählten Formaten und Methoden und deren Systematisierung einen Fokus dieser Veranstaltung. Critical friends hatten die Aufgabe, aus wissenschaftlicher Perspektive die Ansätze der Systematisierung im Prozess kritisch zu hinterfragen und Vorschläge zu ihrer Weiterentwicklung zu machen. Nicht zuletzt ging es auch darum, mögliche Schwachstellen aufzudecken. Projektideen und besondere Arbeitsweisen kennenlernen, sich austauschen und vernetzen und über Herausforderungen, Bedarfe und kulturpolitische Rahmenbedingungen diskutieren bildete weitere Schwerpunkte. Methodisch hervorzuheben waren die kreativen Themenräume und künstlerischen Experimentierräume, in denen die 80 Teilnehmer\*innen neue Arbeitsweisen und Methoden aktiv ausprobieren und weiterentwickeln konnten.

Die Abschlusstagung im September 2019, die gemeinsam mit der Bundesakademie für Kulturelle Bildung in Wolfenbüttel veranstaltet wird, binden – wie auch diese Publikation – die Ergebnisse des Forschungsprojektes aus allen vier dargestellten Perspektiven noch einmal zusammen und bilden eine zentrale Diskussionsplattform für Akteur\*innen aus der Praxis, der Forschung, der Vermittlung, der Förderung und der Politik.

## Wissenschaftlicher Kontext des Forschungsprojektes

Das Forschungsprojekt »Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit« liefert einen weiteren Baustein in einer Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen und Reflexionen zum Thema Soziokultur. Der erste Versuch der Beschreibung, Analyse und Diskussion des soziokulturellen Praxisfeldes wurde Anfang der 1990er Jahre – ebenfalls von der Kulturpolitischen Gesellschaft – mit Unterstützung des Bundes unternommen (Sievers / Wagner 1992). Danach gab es zwar viele Projektdokumentationen und einige wissenschaftliche Einzelstudien, wie etwa die viel diskutierte Studie von Albrecht Göschel, Jürgen Mittag und Thomas Strittmatter »Die befragte Reform« (Göschel / Mittag / Strittmatter 1995), und eine intensive Diskussion über die Entwicklung und die Besonderheiten der Soziokultur in den ostdeutschen Bundesländern (vgl. etwa Knoblich 2008), aber eine empirische Gesamtschau der Soziokultur fehlt weiterhin.

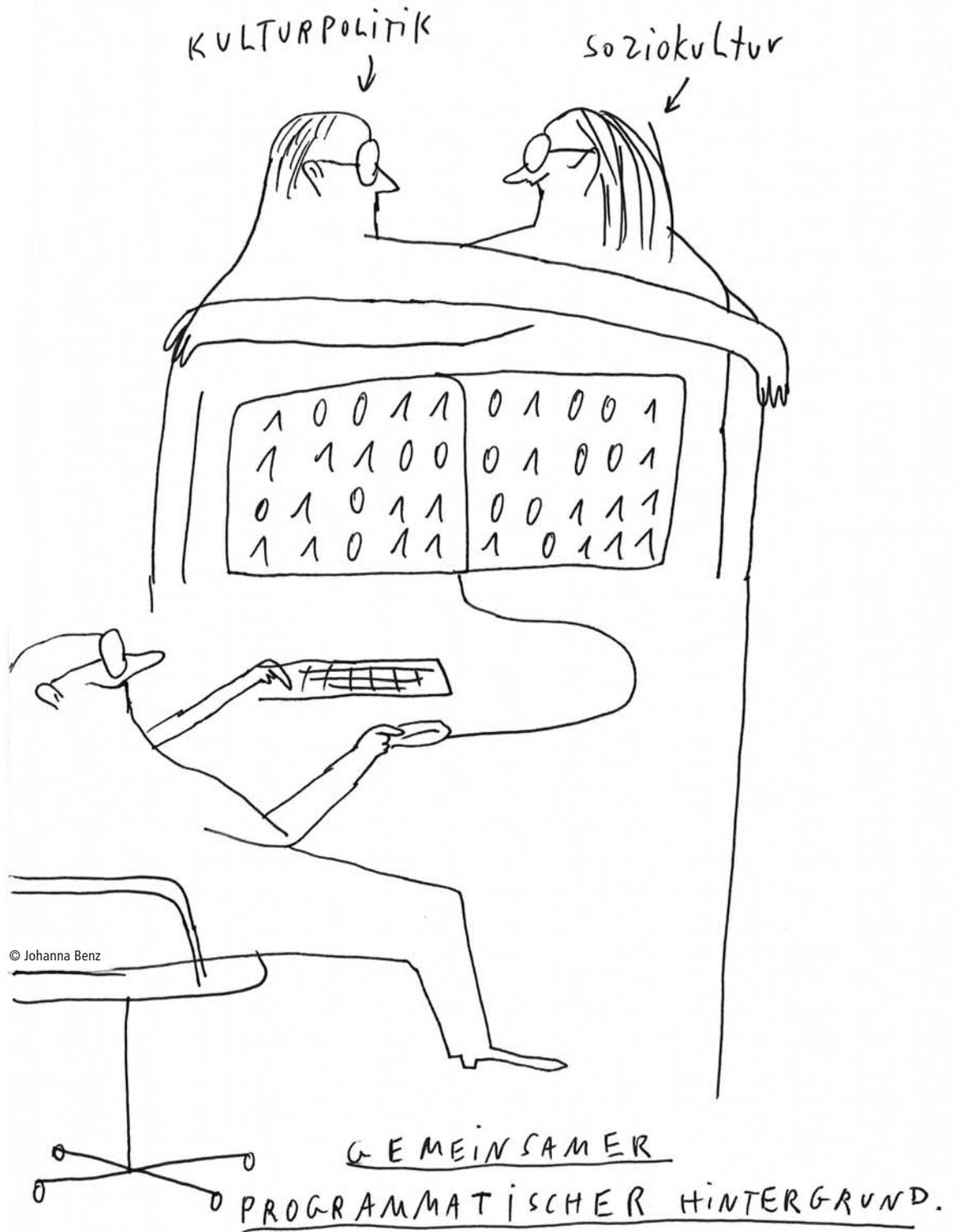
Seit einigen Jahren ist jedoch ein neues theoretisches und empirisches Interesse am Phänomen der Soziokultur zu erkennen. Mit Blick auf die Projektlandschaft ist hier vor allem die Publikation des Fonds Soziokultur zu seinem 25-jährigen Jubiläum »Kultur besser fördern« zu nennen (Fonds Soziokultur 2014), an die die vorliegende Forschungsarbeit inhaltlich anschließt. Durchaus vergleichbar in Absicht und inhaltlicher Aufbereitung ist auch das »Handbuch Soziokultur« der Stiftung Niedersachsen mit Projektvorstellungen aus diesem Bundesland, aber auch mit theoretischen und historischen Analysen (Stiftung Niedersachsen 2015). Schließlich hat Tobias J. Knoblich mit seiner Dissertation »Programmformeln und Praxisformen von Soziokultur« in jüngster Zeit noch einmal eine grundlegende historische, programmatische und theoretische Einordnung vorgelegt (Knoblich 2018). Die-

ses neue Interesse an Soziokultur ist kein Zufall, sondern korrespondiert – ebenso wie die vorliegende Arbeit – mit einem gewachsenen öffentlichen Interesse an dieser Art der Kulturarbeit (s. dazu Kapitel 4.1).

Das zentrale Erkenntnisinteresse der vorliegenden Forschungsarbeit lag darin, neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit zu identifizieren und zu beschreiben, um das vermeintlich »Neue« und »In-

novative« benennen und als Erfahrungswissen bündeln und weitergeben zu können. Unsere Analysen haben gezeigt, dass dies möglich ist. Wir haben eine Vielzahl von Prinzipien, Methoden und Formaten gefunden, die zwar in je spezifischen Kontexten, Situationen und unter je spezifischen Akteurskonstellationen entstanden, aber dennoch verallgemeinerbar sind. Jetzt kommt es darauf an, diese Erkenntnisse zu diskutieren und zu vermitteln.

Diskursiver Kontext der soziokulturellen Projektarbeit





Norbert Sievers

## Erklärungen, Methoden und Praxisformen soziokultureller Projektarbeit

Projektarbeit und mithin die Projektförderung haben im Kulturbereich in den letzten zwei Dekaden enorm zugenommen. Insbesondere für die Freie Kulturszene und die Soziokultur stellt die Projektarbeit ein Kernelement ihrer Tätigkeit dar. Mittlerweile dürften bezogen auf alle Politikebenen und Förderakteur\*innen mehrere hundert Millionen Euro jährlich für kaum noch zählbare kulturelle Projekte vergeben werden.<sup>1</sup> Neben der regulären institutionellen Kulturförderung des Bundes, der Länder und der Kommunen hat sich so eine zweite Struktur der projektbezogenen Förderung von Kunst und Kultur etabliert, die mit ganz neuen Notwendigkeiten der Konzeptionierung, Koordination und Konzertierung sowie der Information, Beratung, Evaluation und der begleitenden Kulturpolitikforschung verbunden ist. Diese Entwicklung wird bisher in ihrer kulturpolitischen Bedeutung weit unterschätzt.

Projekte sind schon lange nicht mehr nur eine durch die Öffentliche Hand gelegentlich geförderte, zeitlich befristete Aktivität, sondern – wie in anderen Arbeitsbereichen auch – ein neuer gesellschaftlicher Modus geworden, in dem sich die kulturelle Praxis aus der Zivilgesellschaft und der Kreativwirtschaft heraus realisiert. (Voegsen 2017: 11). Dies hat im öffentlichen Bereich seinen Grund sicherlich auch darin, dass dieser Praxis ein Zugang zur institutionellen Kulturförderung verwehrt ist<sup>2</sup>, aber es hat auch einen gesellschaftlichen Hintergrund, von dem in diesem Beitrag die Rede sein soll. (s. auch Wimmer 2017: 10f.) Bemerkenswert sind dabei nicht nur die Quantität der eingesetzten Mittel insgesamt und die Vielzahl der fördernden Organisationen, sondern auch die Qualität der geförderten Kulturaktivitäten. Denn häufig sind es die besonderen, Aufmerksamkeit erheischenden, auf spezielle Anlässe und Situationen bezogenen Formate (z.B. Festivals, Jubiläen, Projekte mit aktueller

Thematik), die in der »Gesellschaft der Singularitäten« (Reckwitz 2017) das Besondere und zuweilen auch das qualitativ Exzellente gegenüber dem normalen Kulturprogramm repräsentieren.

### Vorteile der Projektarbeit

Die projektbezogene Kulturarbeit und die darauf bezogene Förderung sind zweifellos ein Gewinn und Fortschritt für das deutsche Kulturleben und öffentliche Kulturförderungssystem. Sie haben in den vergangenen Jahrzehnten bereits aktivierend und motivierend gewirkt und neue Entwicklungen in den Kulturszenen angestoßen und ermöglicht. Beispiele dafür sind die freien Darstellenden Künste und die Soziokultur.<sup>3</sup> In beiden Bereichen sind durch Projektförderung viele neue Ansätze und Formate entstanden, die die Kulturszene insgesamt bereichert und Maßstäbe gesetzt haben. Deshalb fällt das Votum der Intendantin der Hamburger Kampnagelfabrik Amelie Deuffhard in dieser Frage auch so klar aus: »Projektarbeit? Ja! Unbedingt!« (Deuffhard 2015: 58) Die Fördertöpfe führten z.B. im Theaterbereich zu einem »Beschleunigungsschub in der Verflüssigung der Grenzen zwischen Stadttheatern und den internationalen Produktionshäusern« (ebd.) und hätten dadurch Transformationen ermöglicht. Die Projektförderung hat insofern nicht nur eine vielfältige und lebendige freie Kulturszene unterstützt, die mittlerweile ein starker Faktor im deutschen Kulturleben ist, sondern auch den »ästhetischen Wandel der Institutionen« (Knüssel 2015: 137) befördert.

Projektbezogene Kulturförderung kann jedoch nicht nur ein starker Innovationsmotor sein und ist aufgrund der Flexibilität und der vielfältigen Beteiligungsoptionen »maximal demokratisch« (ebd.), sondern sie ist auch in

kulturpolitischer Hinsicht höchst effektiv. Sie belastet die öffentlichen Etats nicht auf Dauer und gibt gleichzeitig viel mehr Spielraum, um flexibel auf neue Themen und neu entstehende Förder- und Modernisierungsbedarfe zu reagieren. Mit einer Programm- und Projektförderung kann deshalb eine viel breitere politische Agenda »bespielt« werden. Das macht sie für die Landes- und Bundeskulturpolitik so interessant. Denn sie gewinnt dadurch Handlungsfähigkeit zurück, die in manchen Ländern fast gegen Null geht, wenn die Fördermittel zu über 80 Prozent institutionell gebunden sind. Mit anderen Worten: Projektförderung macht es möglich, mit vergleichsweise wenig Geld noch Kulturpolitik betreiben zu können. Weil für neue Einrichtungen mit Normalarbeitsverträgen vielerorts ohnehin das Geld fehlt und das »Omnibus-Prinzip« (s. Fußnote 2) das bestehende Institutionensystem für neue Initiativen unzugänglich macht, boomen das bestehende System ergänzende Projektförderstrategien, zumal sie den Charme haben, im Bedarfsfall auch wieder rückgängig gemacht werden zu können.

### Projektarbeit als gesellschaftliches Phänomen

Kultur und kulturelles Engagement sind eingebunden in einen gesellschaftlichen Entwicklungszusammenhang, der die Rahmenbedingungen für die kulturelle Praxis stets neu definiert und auch für manche Widersprüche und Paradoxien verantwortlich ist. Vor allem die Arbeiten des Kultursoziologen Andreas Reckwitz (s. Reckwitz 2013 u. 2017) bieten in modernisierungstheoretischer Perspektive und organisationssoziologischer Hinsicht aktuell erkenntnisleitende Anregungen. Im Zentrum des gesellschaftlichen Strukturwandels von der Industrie- zur Spätmoderne steht danach nicht mehr nur die »Produktion von Maschinen, Energieträgern und funktionalen Gütern, sondern die expansive und den Alltag durchdringende Fabrikation von (...) Texten, Bildern, Videos, Filmen, phatischen Sprechakten und Spielen« (Reckwitz 2017: 227). Vor allem in der boomenden Wissens- und Kulturökonomie entstehen die Produkte weniger in seriellen und standardisierten Produktionsverfahren (am Fließband), wie es für die Industriemoderne noch typisch war, sondern in Teams, Projekten und Kontexten, die das Besondere, das Einzigartige, das Aktuelle und Situative möglich machen, die in der Gesellschaft

der Singularitäten und der Spätmoderne neue Bedeutung erlangen.

Dieser Prozess der »Subjektivierung der Arbeit« (ebd.: 181) hat seinen Hintergrund darin, dass die »Verfertigung von kulturellen Einzigartigkeitsgütern« einen anderen Arbeitstypus erfordert: »die kreative, am Neuen und an kulturellen Elementen orientierte, meist projekthafte Arbeit mit starker intrinsischer Motivation, welche die ganze Persönlichkeit fordert« (ebd.: 184). Im Unterschied zur klassischen Industriegesellschaft, für die noch eine »hierarchisch-arbeitssteile Matrixorganisation mit ihren festen Stellen, Rollen, Zuständigkeiten und spezialisierten Routinen« kennzeichnend war, sind Projekte für Reckwitz als der »geradezu emblematische Ort« zu sehen, »an dem sich die Ökonomie, ja die gesamte Gesellschaft der Spätmoderne auf der Organisationsebene realisiert« (ebd.: 192). Die qualitativen Besonderheiten und Vorteile der Projekte sieht Reckwitz dabei vor allem in ihrem »kulturellen Eigenwert«, ihrer »affektiven Dichte« und ihrer singularistischen Struktur, weil ein Projekt »als kollektive Einheit selbst singular werden« könne (ebd.: 195). Projektarbeit ist daher in vielen gesellschaftlichen Arbeitsbereichen (vor allem aber in der Kreativökonomie und im Kulturbereich) eine den Anforderungen der Spätmoderne kompatible Form. Daher hat sie längst den Charakter seltener Experimente verloren und ist vielmehr (auch kulturell) zum Signum der Gesellschaft der Singularitäten geworden ist.

Auf diesen Zusammenhang weist auch Hermann Voegen in seiner Expertise für das Projekt »Neue Formate und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit« hin.<sup>4</sup> Auch für ihn folgt der Bedeutungsgewinn der Projektarbeit in der Gesellschaft allgemein und der Kultur im Besonderen einem grundlegenden gesellschaftlichen Movers, der diese Arbeit zur bestimmenden Größe und zum Normalfall in der Kulturszene und in Kultureinrichtungen hat werden lassen, was er nicht zuletzt anhand der Entwicklung des Kulturmanagements zeigt (Voegen 2017: 11 ff.). Mit Bezug auf Luc Boltanski und Eve Chiapello sind Projekte für ihn »Ordner in der Netzgesellschaft«, weil darüber in einer modernen Gesellschaft »ohne Spitze und Zentrum« (Niklas Luhmann) eine »temporäre Ordnung« oder ein »Rahmen« geschaffen werden könnte (ebd.: 10). Voegen unterscheidet in Anlehnung an Dirk Baecker (1994) die Phasen der »heroischen« und »postheroischen« Projektarbeit und bezieht sich dabei auf die »Neue Kulturpolitik«<sup>5</sup> und die Entstehung der Soziokul-

tur in den 1970er Jahren in Westdeutschland.<sup>6</sup> Diese war damals angetreten, um die neuen immateriellen Werte der Dienstleistungsgesellschaft kulturpolitisch aufzugreifen und mehr Teilhabegerechtigkeit («Kultur für alle und von allen») einzufordern. In reformpolitischer Perspektive ging es dabei auch darum, neue Räume und Orte für Kultur zu erschließen, neue Arbeitsformen in Projekten auszuprobieren und neue Zielgruppen anzusprechen.

### Die heroische Phase der Projektarbeit

Heroisch war diese »utopische Phase« der Neuen Kulturpolitik (Schulze 1993: 524) »im Sinne eines unbedingten Kampfes für eine befreite Gesellschaft der Selbstverwirklichung«, die in Projekten und Initiativen »als Ausdruck eines Willens für verbindende Ziele« (Voegen 2017: 7; auch Wimmer 2017: 6 f.) sofort und unmittelbar umgesetzt werden sollten. Diese Phase kann als Reaktion auf den gesellschaftlichen Strukturwandel von der Industrie- zur Spätmoderne interpretiert werden, der nicht zuletzt gekennzeichnet war durch einen Bedeutungsgewinn postmaterieller Werte sowie das Entstehen breiter sozialer Bewegungen und einer neuen akademischen Mittelklasse, die diese lebten und repräsentierten.<sup>7</sup> Im Kontext einer bislang nicht existenten »Theorie der Soziokultur«<sup>8</sup> müssten vor allem die sozio-ökonomischen Veränderungen in jener Zeit thematisiert werden, denn die Soziokulturellen Zentren und Szenen waren in den 1970er und 1980er Jahren die Orte und Kontexte, in denen die »Counter Culture« mit den für sie typischen Idealen gelebt wurde, die Andreas Reckwitz als wirkungsmächtige Bewegung für den postmaterialistischen Wertewandel immer wieder anführt (s. Reckwitz 2017: 372, 385 und Knoblich 2018: 32 ff.).

Sozialstrukturell gesehen war es damals eine Klasse junger akademisch gebildeter Menschen, die nicht zuletzt aufgrund der Bildungsreform aufstiegen, sich in sozialen Bewegungen engagierten und in den neuen Dienstleistungsberufen oder in den vielfältigen Nischen der Alternativ- und Soziokultur, der Kreativökonomie und des zweiten Arbeitsmarktes ein Auskommen oder eine zeitlich befristete Anstellung erhalten konnten. In den folgenden Dekaden ist die kreative Klasse durch den fortgesetzten und durch die Digitalisierung dynamisierten Strukturwandel jedoch bedeutender und kulturell tonangebend geworden (Reckwitz 2017: 273 ff.), während der Bereich der Hochkultur seine hegemoniale

Kraft tendenziell verlor (Wimmer 2017: 12). Auch in der Kulturpolitik ist dies auf Resonanz gestoßen, wenn auch (noch) nicht in dem Ausmaß, wie es die gesellschaftliche Bedeutung der neuen Kulturklasse begründen würde. Zu verweisen ist hier auf das gesamte Arsenal an neuen kulturellen Formaten und Infrastrukturen, die durch die Neue Kulturpolitik und die sie tragenden gesellschaftlichen Gruppen entstanden sind: die Soziokulturellen Zen-

Projektarbeit ist daher  
in vielen gesellschaftlichen Arbeits-  
bereichen (vor allem aber in der Kreativ-  
ökonomie und im Kulturbereich)  
eine den Anforderungen der Spätmoderne  
kompatible Form.

tren, die Kinder- und Jugendkunstschulen, die Tanz- und Kreativhäuser, die Kulturwerkstätten und Filmhäuser und nicht zuletzt die enorme Fülle zeitlich befristeter Programme, Projekte und Festivals, die sich im Gesamt der statistischen Erfassung entziehen. Zu verweisen ist aber auch auf die »Soziokulturalisierung« des Kulturbetriebs und den damit verbundenen Transformationsdruck.

Kennzeichnend für diese Entwicklung ist jedoch nicht nur der Bedeutungsgewinn der Neuen Kulturpolitik und der nicht-institutionellen Kulturarbeit, sondern auch die Prognose, dass den traditionellen Kultureinrichtungen tendenziell die gesellschaftlichen Träger- und Nutzergruppen wegbrechen, was nicht nur der demografischen Entwicklung geschuldet ist, sondern auch einer neuen Nachfragestruktur, die dadurch gekennzeichnet ist, dass die akademischen kulturinteressierten Milieus als »kulturelle Allesfresser« oder »Omnivores« (Wimmer 2017: 12) auf das gesamte Spektrum des kulturellen Angebotes zugreifen und dabei nicht nur die öffentlichen Einrichtungen im Blick haben. Hinzu kommt, dass wir – jenseits der Offerten des öffentlichen Kulturbetriebs – eine gigantische

Kulturalisierung der Gesellschaft erleben, die getrieben ist durch das Bedürfnis nach affektgeladener Teilhabe und eigenaktiver Kreativität und gesteigert und ermöglicht wird durch die Optionen der Digitalisierung und der Unterhaltungs- und Kreativökonomie. Die Spätmoderne ist also keine kulturlose Gesellschaft, ganz im Gegenteil. Nur ist die Kultur, um die es hier geht, eine andere als die der bürgerlichen Moderne, aus der viele der öffentlich unterhaltenen Kultureinrichtungen kommen. Für Reckwitz trägt der Prozess der spätmodernen Kulturalisierung sogar »zur Auflösung des Allgemeinheitsanspruchs der Kultur bei, der in der klassischen Moderne existierte« und der – so ließe sich ergänzen – eine wesentliche Legitimationsressource der öffentlichen Kulturförderung bis heute ist (s. dazu auch Wimmer 2017: 12).

Der Wunsch nach mehr  
Authentizität, Erlebnis und Vielfalt  
steht ganz oben auf der Agenda  
des Kulturmanagements,  
und es wird jede Möglichkeit genutzt,  
das Besondere zu inszenieren.

Die »Kulturmaschine«, von der Reckwitz spricht, bringt ganz neue Voraussetzungen für Kultur mit sich:

- die durch die Digitalisierung mögliche Überproduktion der Kulturformate und deren ubiquitäre Präsenz und Nutzbarkeit,
- die Stärkung der Publikumsrolle gegenüber der Produzentenrolle,
- die weitere Enthierarchisierung der Kultur,
- die Momentanisierung und Aktualisierung der Kultur und
- die erweiterten Möglichkeiten zur Rekombination und des Remixes der Kulturformate und die damit verbundene Verwischung von Original und Kopie (Reckwitz 2017: 238 ff.).

Damit verändern sich entscheidende Parameter der Kulturproduktion, -repräsentation und -vermittlung, die die neue akademische Mittelklasse und ihre kosmopolitischen Milieus zusätzlich stärkt und für eine projektorientierte Kulturarbeit ganz neue Möglichkeiten erschließt. Es entstehen andere kulturelle Interessen und Präferenzen, Formate und Optionen, die vor allem den flexiblen und mobilen Milieus der neuen Mittelklasse entgegenkommen und dafür sorgen, dass deren besondere »Expressions-, Kreativitäts- und Authentizitätsansprüche« (Göschel 2013: 47f.) auch zur Entfaltung kommen können.

Der Kulturbetrieb stellt sich bereits auf diese Entwicklung ein und tritt mit entsprechenden Konzepten auf. Neue Veranstaltungsformen entstehen, die dem Momentanisierungs- und Aktualisierungsbedürfnis Rechnung tragen. Der Wunsch nach mehr Authentizität, Erlebnis und Vielfalt steht ganz oben auf der Agenda des Kulturmanagements, und es wird jede Möglichkeit genutzt, das Besondere zu inszenieren. Das »Regime des Neuen« gewinnt auch im öffentlichen Kulturbereich die Oberhand und verdrängt die »Logik des Allgemeinen«, also des Kanons, des Repertoires, der Standards und der überlieferten Narrative, die die traditionelle Kultur bislang geprägt haben. Öffentlich finanzierte Programme (z.B. der Kulturstiftung des Bundes) sollen Kultureinrichtungen dabei helfen, ihre Transformation ins neue digitale Zeitalter zu bewältigen, und die boomenden Maßnahmen der kulturellen Bildung sorgen für die notwendigen Qualifikationen, die die kulturelle Partizipation und Aktion der neuen Kulturkonsument\*innen und -prosumenten voraussetzen.

### Die postheroische Phase der Projektarbeit

Der Kulturbereich und hier insbesondere die freie und soziokulturelle Szene waren von jeher (vor allem in den 1970er und 1980er Jahren) offen und empfänglich für die Arbeit in Projekten<sup>9</sup>, weil dieses »temporäre System« (Reckwitz 2017: 192) den Bedürfnissen der Akteure nach einem selbstbestimmten Arbeiten und Leben und »affektiver Dichte« (ebd.: 194) in besonderer Weise entgegenkam und ganz nebenbei bei der Überbrückung von so manchen biografischen Statuspassagen behilflich war.<sup>10</sup> Projekte sind nachgerade die typische Arbeitsform der Soziokultur und bilden nicht selten einen idealen Kontext für Kunstvorhaben, die sich an der Idee eines entgrenzten Kunst- und Arbeitsbegriffs orientieren (Voes-

gen 2018: 14 ff.; auch Wimmer 2017: 23 sowie Knoblich 2018: 168). Im Unterschied zu eher traditionellen Formen der institutionellen Kulturproduktion und -vermittlung, die eher seriell verfahren, auf Wiederholung und Dauer ausgerichtet sind und eine traditionelle Publikumsrolle bevorzugen, sind soziokulturelle Projekte in der Regel Unikate, zeitlich befristet, auf aktuelle Anlässe und Situationen bezogen, ortsgebunden, kontextorientiert und beteiligungsintensiv. Es gehört deshalb zu den Paradoxien der Entwicklung der Soziokultur, dass deren Affinität zur Idee der Projektarbeit ein Grund für ihren Übergang in eine »postheroische Phase« war, in der Projekte mittlerweile zum Normalprogramm kultureller Praxis gehören.

Die Werte der Selbstverwirklichung, Selbstentfaltung und Selbstermächtigung, die typisch sind für die Arbeit in Projekten, gehören gewissermaßen zur programmatischen DNA der Soziokultur, vor allem in den alten Bundesländern. Die soziokulturelle Praxis war aber nicht nur eine Heimat der Postmaterialisten und Pioniere für neue Formen des guten Lebens und Arbeitens, sondern in einem ganz praktischen Sinn auch eine Ideenschmiede für neue Methoden und Formate der Kulturarbeit, die an den neuen Herausforderungen und Werten der Spätmoderne orientiert waren: zugängliche Kulturangebote offerieren, der kulturellen Vielfalt Räume geben, aktuelle Kulturformate aufgreifen, den Bedürfnissen nach Authentizität und Affektivität Rechnung tragen, alltagsnahe kulturelle Arrangements herstellen. Wo ist dies früher und dauerhafter geschehen als in soziokulturellen Zentren und der vielfältigen soziokulturellen Projektlandschaft? Die soziokulturellen Akteur\*innen waren dabei – im Rückblick betrachtet – extrem erfolgreich und haben die »pragmatische Wende« (Sievers / Wagner 1992: 127 ff.) und mithin den Institutionalisierungsprozess in der postheroischen Phase mit viel kulturpolitischem Realitätssinn betrieben. Wenn wir heute von einer Soziokulturalisierung des öffentlichen Kulturbetriebs und sogar der Kulturpolitik sprechen können, wovon viele Kenner\*innen der Kulturszene ausgehen (s. z.B. Voegen 2017: 14; Wimmer 2017: 25; Völkers 2014: 12 f.; vor allem Knoblich 2018: 163; 209 ff.), dann hat diese Praxis, kulturpolitisch gesehen, daran ihren Anteil und ihren Verdienst.

Sie hat dabei profitiert von einer gesellschaftlichen Entwicklung, die ihr »in die Hände« gespielt hat, und konnte sich dabei auf kulturpolitische Vordenker beziehen, die diese Entwicklung schon früh vorhergesehen

und programmatisch eingefordert haben. So hat Hermann Glaser bereits zu Beginn der 1970er Jahre als Erwartung formuliert, was sich heute in den Analysen von Andreas Reckwitz als Feststellung findet, und steht damit wie kein Zweiter an der Nahtstelle zwischen einer Kulturpolitik der bürgerlichen Moderne und der Spätmoderne. Wenn Reckwitz etwa auf die Enthierarchisierung des Kulturbegriffs in der Spätmoderne hinweist, dann hätte er sich dabei auch auf diesen »theoretischen Kopf« der Neuen Kulturpolitik beziehen können, der schon Anfang der 1970er Jahre zu Protokoll gab: »Kunst ist keine Walthalla, der sich der Geist devot zu nähern hätte; Kultur ist etwas, das man wie soziale oder politische Probleme »ungeniert« anpacken kann und soll.« (Glaser / Stahl 1974: 29). Seine Plädoyers für eine nicht-affirmative, unpräntiöse, dem Alltag der Menschen zugewandte und in diesem Sinne demokratische Kultur waren Aufforderungen, die die Entwicklung der Soziokultur und der kulturellen Bildung wesentlich befördert haben. In seinem aleatorischen Ansatz, der dem Spiel als kulturelles Phänomen eine große Bedeutung beimaß, kann bereits ein Vorgriff auf die Bedeutung des Spielerischen in der Gesellschaftsanalyse von Andreas Reckwitz gesehen werden. Da gab es die digitalen Games noch gar nicht, die heute als neues Kulturgut gelten.

Mehr noch: Sein Diktum, Kultur müsse kommunikativ »verflüssigt« werden, »um in die Poren aller Lebensbereiche einzudringen« (Glaser / Stahl 1974: 34), ist, wenn man Reckwitz glaubt, in der Gesellschaft der Singularitäten faktisch erreicht. Für Hermann Glaser war der Begriff der Soziokultur eine »Hilfskonstruktion«, die genau solange ihre Gültigkeit haben sollte, bis dieses Ziel erreicht sein würde. Jetzt ist es erreicht, auch wenn Glaser sich die Gesellschaft wohl anders vorgestellt hat. Als politischer Reformbegriff hat die Soziokultur also (fast) ihr Ziel erreicht und wohlmöglich ausgedient. Tobias J. Knoblich geht sogar von einer Soziokulturalisierung der Kulturpolitik und als Resultat davon von einer »Blüte an Partizipation, Aktivierung und »neuen Bildungslandschaften« aus (Knoblich 2018: 245). Und Michael Wimmer fordert in seiner Vorstudie zu Recht, »die alte kategoriale Gegnerschaft zwischen der Hochkultur und der Soziokultur, aus der diese ihre Legitimation u.a. bezog, ad acta zu legen« (Wimmer 2017: 32).

Doch die Entwicklung der soziokulturellen Projektarbeit von der heroischen zur postheroischen Phase ist

gewiss nicht nur als Erfolgsgeschichte zu bezeichnen.<sup>11</sup> Denn mit der Etablierung von soziokulturellen Infrastrukturen, Fördereinrichtungen, -richtlinien und -kriterien wurden Projekte zunehmend mehr zum notwendigen Übel, zum Instrument im Kampf ums Überleben, während das »emphatische Verständnis« an Überzeugungskraft einbüßte (Voegen 2017: 8). Ferner ist zu konstatieren, dass der Bedeutungsgewinn der Projektarbeit nicht nur einem Wunsch oder einem Interesse geleitetem Kalkül der Projektakteur\*innen folgte, sondern auch einer gesellschaftlichen Erwartung. Projekte sind mit dem Anspruch verbunden, kreativ und innovativ zu sein. Kaum eine För-

Lebensweise gerät, die sich aller menschlichen Fähigkeiten, Wünsche und Ressourcen bedient und scheinbar keinen »Spielraum« mehr lässt für alternative Lebensmodelle.<sup>12</sup> Auch die Kulturelle Bildung ist mit diesem Dilemma konfrontiert, insoweit sie nicht mehr nur der allgemeinen Persönlichkeitsbildung dient, sondern der Kompetenzausstattung der Menschen im Wettbewerb um Anerkennung und damit auch der Selbstoptimierung und Abgrenzung. Je mehr diese »Singularitätskompetenz« (Reckwitz 2017: 65) selbstverständlich und erwartet wird, umso mehr sind diejenigen zurückgesetzt, die darüber nicht verfügen und sich diese auch nicht ohne

## Als politischer Reformbegriff hat die Soziokultur also (fast) ihr Ziel erreicht und wohlmöglich ausgedient.

derrichtlinie von Fonds, Stiftungen und kulturfördernden Behörden kommt ohne diese Kriterien aus. Mit Blick auf den Begriff der Kreativität spricht Andreas Reckwitz von einem Dispositiv. Kreativität, so seine Argumentation, umfasse im »ästhetischen Kapitalismus« eine »Doppelstruktur von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ, von subjektivem Begehren und sozialer Erwartung: Man will kreativ sein und soll es sein« (Reckwitz 2013: 23). Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Begriff »Innovation«. Auch hier geht es nicht nur darum, dass die Projektakteur\*innen innovativ sein wollen. Es ist vielmehr die erwartete Voraussetzung für ihre projektbezogene Förderung. So kehrt, was als freiwilliger, selbstbestimmter Beitrag zur Kultur der Gesellschaft intendiert war und wofür eine öffentliche Förderung erbeten wurde, als »Zwang« zu den Akteur\*innen zurück, und aus der Idee für ein besseres Leben wird hinter den Rücken der Akteur\*innen die Erwartung der Dauerinnovation.

Dies muss eine irritierende Erkenntnis für die soziokulturellen Akteur\*innen sein, für die immer das subjektive Begehren und der individuelle Wunsch nach Ausdruck persönlicher Autonomie und gesellschaftlicher Freiheit im Zentrum stand und die jetzt erleben müssen, dass ihre Praxis etwas von ihrer gegenkulturellen Unschuld verliert, insofern sie zunehmend in den (Verwertungs-) Zusammenhang einer kapitalistischen Produktions- und

weiteres aneignen können. Und es darf niemanden überraschen, dass diese »soziale Differenzmarkierung« (Reckwitz 2013: 29) sozialstrukturell vor allem in den sozial besser gestellten Klassen und Milieus zu verorten ist. So verschärft das Dispositiv der Kreativität auch die soziale Frage im Kulturbereich.

Steckt die Soziokultur in der Falle des Kreativitäts- oder Innovationsdispositivs? Steht sie, was Max Fuchs für die Kulturelle Bildung zu bedenken gegeben hat, in der Gefahr, ganz entgegen ihren eigentlichen Zielen an der »Formung des neoliberalen Subjekts« beteiligt zu sein, das stets auf jede Erwartung des Arbeitsmarktes flexibel zu reagieren in der Lage ist, wie der »ästhetische Kapitalismus« es gerade benötigt? (Fuchs 2014) Ist sie insofern nicht nur ein Widerpart dieser Entwicklung, sondern womöglich ungewollt auch eine Komplizin? Sie kann sich davon nicht ganz freisprechen. Daraus erklärt sich die programmatische Verunsicherung, die in der aktuellen Generation der soziokulturellen Akteur\*innen spürbar ist. Selbstverständlich ist Projektarbeit in der postheroischen Phase der Soziokulturentwicklung durch die Doppelstruktur des Wunsches nach individueller Selbstbestimmung und der sozialen Erwartung von Flexibilität gekennzeichnet, die nicht selten in Selbstausbeutung mündet.<sup>13</sup> Wie und ob sie sich aus diesem Widerspruch befreien kann, wird sich in den nächsten Jahren zeigen und erneut Anlass

geben, darüber theoretisch zu reflektieren. Dabei wird sicherlich eine Rolle spielen, ob die soziokulturellen Akteur\*innen sich mit der kulturpolitischen Akzeptanz begnügen und hinzunehmen bereit sind, ihre Entstehung im Kontext der neuen sozialen Bewegungen lediglich als Erzählung und Mythos zu kommunizieren, oder ob sie sich »in der aktuellen unübersichtlichen Situation ... der Mühe ... unterziehen, einen ebenso zeitgemäßen wie klar

vermittelbaren (neuen, d.V.) Auftrag zu statuieren und sich damit noch einmal unter dem Banner von so etwas wie einer gesellschaftlichen Alternative zu versammeln« (Wimmer 2017: 32). Gelingt dies nicht, könnte die Soziokultur immer noch auf eine Erfolgsgeschichte zurückblicken mit all ihren institutionellen und methodischen Errungenschaften im Westen wie im Osten, aber es wäre eben nur Geschichte.

- 1 Der ehemalige Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia schätzte bereits vor Jahren, dass allein in der Schweiz damals bereits 400 Millionen Franken pro Jahr projektbezogen vergeben wurden. (Knüsel 2015: 136)
- 2 Verantwortlich ist dafür nicht zuletzt das »Omnibus-Prinzip«, wonach bei institutionellen Förderungen erst eine Einrichtung aussteigen muss, bevor eine neue in die Förderung aufgenommen werden kann.
- 3 Dies belegt nicht zuletzt die enorme Resonanz auf die Projektausschreibungen des Fonds Soziokultur e.V. und des Fonds Darstellende Künste e.V.
- 4 Siehe dazu seinen Beitrag in dieser Projektdokumentation.
- 5 Mit der »Neuen Kulturpolitik« werden kulturpolitische Konzepte verstanden, die in den 1970er Jahren in Westdeutschland vor allem von sozialliberalen kommunalen Kulturpolitikern formuliert worden sind und sich in den folgenden Dekaden durchsetzen konnten. Die bekanntesten Vertreter dieser Politik waren Hermann Glaser, Hilmar Hoffmann und Olaf Schwencke. Ihre reformpolitischen Konzepte zeichneten sich aus durch eine gesellschaftspolitische Ausrichtung (»Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik«) und den Anspruch auf Teilhabegerechtigkeit (»Kultur für alle und von allen«) (Sievers 1988: 21–86).
- 6 Die Soziokultur hat in West- und Ostdeutschland ihre je eigenen Hintergründe, Kontexte und Narrative, die klar aufeinander bezogen sind, aber auch ihre Widersprüche und Eigenarten haben. Diese hat vor allem Tobias J. Knoblich (2018) herausgearbeitet.
- 7 Die »Neue Kulturpolitik« kann auch als Reaktion darauf verstanden werden. So sah sie sich als »neu« nicht nur in Abgrenzung zur restaurativen Kulturpolitik der 1950er und 1960er Jahre, sondern auch in Bezug auf die neuen immateriellen Werte (Stichwort: Wertewandel
- und die damit verbundenen Politikziele (»Lebensqualität«, »Lebensstil«) in dieser Zeit. Paradigmatisch dafür steht das Grundsatzpapier der im Jahr 1976 gegründeten Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. Darin hatte die KuPoGe die neuen kulturpolitischen Leitbegriffe formuliert: Emanzipation, Kreativität, Partizipation, Kommunikation, Humanisierung, Identitätsfindung (Sievers 1988: 21–86 und 290).
- 8 Die Soziokulturdebatte ist reich an Aufarbeitungen und Positionsbestimmungen (Sievers 1988 und Sievers / Wagner 1992; darin auch Röbke 1992); eine Theorie der Soziokultur i.e.S. gibt es bisher nicht (so auch Knoblich 2017: 187). Als frühe Theoretiker der Soziokultur im Kontext der Neuen Kulturpolitik können vor allem Hermann Glaser (Glaser / Stahl 1974), Albrecht Göschel (Göschel / Mittag / Strittmatter 1995) und Gerhard Schulze (Schulze 1993 / 2000) gelten. Aktuell ist vor allem auf Tobias J. Knoblich (Knoblich 2018) und auf die Expertisen von Hermann Voesgen und Michael Wimmer hinzuweisen, die im Rahmen dieses Projektes entstanden sind (s. ihre Beiträge in dieser Publikation). In einer systematischen theoretischen Aufarbeitung müsste auch der Frage nachgegangen werden, ob die Soziokultur gesellschaftstheoretisch gesehen einer »kurzen historischen Ausnahme« (Wimmer 2017: 11) geschuldet war oder das Potenzial hat, sich unter den sozio-ökonomischen Bedingungen der Zukunft neu aufzustellen.
- 9 Frühe Reflexionen und Feldbeschreibungen von Projekten einschließlich ihrer methodischen Anlage und ihrer Verbreitung im Kulturbereich finden sich in dem Reader »Bestandsaufnahme Soziokultur« (Sievers / Wagner 1992; darin: Sievers 1992 und Baer / Fuchs 1992) sowie in Bomheuer / Spiekermann / Stüdemann 1994.
- 10 Die Entwicklung der Soziokultur war in den 1980er Jahren auch eine Folge der Akade-
- miker\*innenarbeitslosigkeit und der arbeitsmarktpolitischen Instrumente (z.B. der Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, die vergleichsweise großzügig ausgestattet waren und genehmigt wurden. Auch für die Entwicklung der ostdeutschen Soziokultur nach 1990 waren solche Instrumente bedeutend.
- 11 Früh wurden auch die Verluste, die ein solcher Entwicklungsprozess mit sich bringt, thematisiert. Beispielhaft dafür war der Bundeskongress soziokultureller Zentren im Dezember 1988 in Essen »Kongress der SiegerInnen – Auf zu neuen Ufern...«. Der heutige Kulturdezernent der Stadt Dortmund, Jörg Stüdemann, sprach damals von einem »doppelten Verlust« angesichts der Erfolgsgeschichte der Soziokultur und mahnte eine »kopernikanische Wende« im soziokulturellen Diskurs an, um sich aus der »Nabelschau« zu befreien und die neuen Perspektiven aus den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen zu beziehen (Stüdemann 1989: 11–19).
- 12 Siehe dazu auch den kritischen Beitrag von Max Fuchs »Kulturelle Bildung als neoliberale Formung des Subjekts«, der einige der hier angesprochenen Irritationen auf den Punkt bringt (Fuchs 2014).
- 13 Zur Diskussion dieser Ambivalenz von Selbstbestimmung und Selbstausbeutung siehe auch Göschel 2013: 50ff. Göschel verweist hier auf das Risiko und die Pervertierung eines an der Idee der Selbstverwirklichung orientierten Arbeitsbegriffs, wenn damit der »Zugriff des Arbeitslebens auf die gesamte Persönlichkeit« (ebd.: 50) verbunden ist, und plädiert für eine Kulturpolitik, die auf die Differenz zwischen dem Privaten, der Berufsarbeit und dem öffentlichen Gemeinwohl besteht und in jeder dieser Sphären darauf bedacht ist, ihr eigenes, in sich begrenztes, sich wechselseitig ausgleichendes, stabilisierendes Recht in der Entfaltung von Authentizität und Autonomie zu sichern« (ebd.: 52).

Michael Wimmer

## Soziokultur im gesellschaftlichen und kulturpolitischen Wandel

### Ausgangslage

Der Begriff der »Soziokultur« ist in die Jahre gekommen. So wichtig eine Fortschreibung der mit diesem Begriff verbundenen Praxis für die unmittelbar Beteiligten sein mag, so wenig wird dem Fachbereich in der Öffentlichkeit Gestaltungskraft zugeschrieben. Diesbezügliche Zweifel hängen auch mit dem Umstand zusammen, dass es nicht flächendeckend gelungen ist, den Bereich zu institutionalisieren und damit auf eine nachhaltig tragfähige Basis zu stellen. Dieses strukturelle Defizit geht Hand in Hand mit kulturpolitischen Tendenzen, öffentliche Mittel, wo immer möglich, projektbezogen zu vergeben. Eine der wenig erfreulichen Wirkungen besteht darin, dass es den meisten Beteiligten nicht gelungen ist, der ihnen zugemuteten Prekarität (samt Versprechen auf kompensierende Selbstverwirklichung) zu entkommen und eine nachhaltige Verbesserung ihrer Arbeitsverhältnisse zu bewirken.

Wenn sich die Vertreter\*innen von »Soziokultur« in ihrer »heroischen Phase« (Hermann Voegen – siehe Kapitel 4.3) zum Ziel gesetzt hatten, möglichst alle Menschen am gesellschaftlichen Subsystem »Kultur« zu beteiligen bzw. in ihrer »postheroischen Phase« eine Institutionalisierung ihrer kulturpolitischen Anliegen voranzutreiben, so erscheinen heute wesentliche Begründungszusammenhänge eines spezifisch soziokulturellen Engagements auf neue Weise befragenswert: Immerhin kann davon ausgegangen werden, dass eine »Soziokulturalisierung« der Gesellschaft heute weitgehend erfolgt ist.

Erreicht wurde sie freilich nicht mit politischen, sondern mit marktwirtschaftlichen Mitteln, die zu einer umfassenden Ästhetisierung und – damit verbunden – auch Kulturalisierung des Alltagslebens geführt haben. Diese umfassende Infiltration der nationalen Gesellschaften mit Kultur hat allerdings kaum etwas an der gegenwärtigen Verschärfung sozialer Ungleichheit zu ändern vermocht, eher im Gegenteil. Und wir erfahren,

dass die Vertreter\*innen rechtspopulistischer Parteien den aktuellen Trend zur »umfassenden Kulturalisierung aller Lebensbereiche« zuallererst zur Verschleierung der von ihnen mitverursachten verschärften sozialen Widersprüche zu nutzen verstehen. Aber auch die diversitätsorientierten Strategien von Links, die darauf abstellen, auf kulturelle Besonderheiten bezogene Identitätskonzepte in die politische Arena zu werfen, tragen eher zur Entpolitisierung der unter das jeweilige kulturelle Etikett Fallenden bei, als dass es zu einer Erneuerung von auf Emanzipation und Selbstermächtigung gerichteter Politiken käme (s. Lilla 2017).

Die aktuellen politischen, sozialen und damit auch kulturellen Veränderungen können nur verstanden werden vor dem Hintergrund einer ebenso umfassenden wie einer kapitalistischen Verwertungslogik folgenden technologischen Veränderung unser Arbeits- und Lebensverhältnisse. Auf einer solchen Grundlage kann der Stimmungslage rund um die aktuelle digitale Revolution ein ähnlicher Charakter zugeschrieben werden wie der kulturellen bzw. kulturpolitischen Euphorie vor 40 Jahren.

Vieles spricht dafür, dass insbesondere der staatlich alimentierte Kulturbetrieb in seinem Schonraum die damit verbundenen Konsequenzen bislang nur sehr unzureichend reflektiert hat. Während weite Teile der Wirtschaft in den letzten Jahren auf der Basis der technologischen Entwicklung einen grundlegenden Transformationsprozess der Produktionsverhältnisse, an denen zunehmend auch die Konsumenten aktiv beteiligt werden (Stichwort: »Prosumption«), durchgemacht haben, antworten bislang weite Teile des Kultursektors mit dem Anspruch auf betriebliche Kontinuität, der sie bestenfalls das eine oder andere digitale Add-on hinzufügen. Obwohl der Sektor wie kein anderer den Anspruch auf »Kreativität« und »Innovationskraft« erhebt, bleibt die Auseinandersetzung damit, was technologisch der Fall ist, bislang weitgehend marginal.

Und doch spricht vieles dafür, dass – wie übrigens alle Vorgängermedien – die aktuelle Phase der Digitali-

sierung drauf und dran ist, alle unsere Vorstellungen von »Kultur« sowohl formal als auch inhaltlich grundlegend neu auszurichten. Schon jetzt nutzen weite Teile vor allem der jungen Generation völlig selbstverständlich digitale Medien als ihnen gemäße kulturelle Ausdrucks- und Kommunikationsformen, die sich bestenfalls noch marginal auf das kulturelle Repertoire beziehen, das den Beginn von »Soziokultur« in ihrem Kampf gegen die »Hochkultur« bestimmt hat. Mit der massenhaften Nutzung der digitalen Medien schwinden zunehmend die kategorialen Differenzen zwischen analog und digital, und es eröffnen sich damit Kulturräume, die – allen weitgehend barrierefrei verfügbar – noch vor wenigen Jahren völlig unvorstellbar erschienen sind.

#### *Entwicklung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen*

Die europäischen Gesellschaften befinden sich in einer tiefen multiplen, heißt finanziellen, wirtschaftlichen, politischen, sozialen und damit auch kulturellen Krise. Kennzeichnet ist diese von einem gravierenden Widerspruch: In der Geburtsstunde von »Soziokultur« waren die Lebensverhältnisse der meisten Menschen wesentlich schlechter als heute; über den realen Lebens- und Arbeitsbedingungen aber lag ein zum Teil naiver Fortschritts-glaube und damit verbundener kollektiver Optimismus gegenüber einer offenen Zukunft, die es von möglichst vielen gemeinsam zu gestalten galt. Der Kulturbetrieb galt dafür als herausragender Ort für alle diesbezüglich experimentierfreudigen Vordenker\*innen.

Diese Figur scheint sich heute in ihr schieres Gegenteil verkehrt zu haben, wenn sich zwar der durchschnittliche materielle Lebensstandard verbessert, die Zukunftsaussichten aber nachhaltig verdunkelt haben. Wenn sich die Gesellschaft der 1970er Jahre vereinfacht als »Aufstiegs-gesellschaft« charakterisieren lässt, so kommen Soziologen wie Oliver Nachtwey nunmehr zum Schluss, wir lebten in einer »Abstiegsgesellschaft« (Nachtwey 2016), die ganz offensichtlich auch dem Kulturbetrieb und damit auch Soziokultur eine neue gesellschaftliche Stellung zuweist.

Waren die 1970er Jahre politisch geprägt von der Überwindung eines Nachkriegskonservatismus zugunsten des Ausbaues einer liberalen, auf umfassende Mitwirkung der Bevölkerung setzenden gesellschaftlichen Verfasstheit, so mehren sich zurzeit die Indizien für

eine umfassende Krise der liberalen Demokratie. Damit wird augenscheinlich, dass sich das Koordinatensystem für »Soziokultur«, ursprünglich als eine kulturelle Praxis in Gang gesetzt, um »mehr Demokratie zu wagen« (Brandt), nunmehr in Zugzwang kommt, wenn es darum geht, weniger Demokratie zu verhindern.

Besonderer Bedacht ist dabei zu nehmen, dass es vor allem diejenigen sind, die sich durch die aktuelle Phase des globalen Kapitalismus benachteiligt sehen, die – fast 75 Jahre nach dem bitter erkämpften Ende diktatorischer Herrschaftsformen – bereit sind, demokratische Errungenschaften in Zweifel zu ziehen und sich stattdessen mit autoritären Politikangeboten wieder anzufreunden.

Mit der massenhaften Nutzung der digitalen Medien schwinden zunehmend die kategorialen Differenzen zwischen analog und digital, und es eröffnen sich damit Kulturräume, die – allen weitgehend barrierefrei verfügbar – noch vor wenigen Jahren völlig unvorstellbar erschienen sind.

Unter wachsenden Druck geraten vor allem die »liberalen Eliten« – unter ihnen wohl auch die meisten Apologet\*innen von Soziokultur –, deren unverbrüchliches Eintreten für die Beibehaltung, ja den weiteren Ausbau demokratischer Errungenschaften von wachsenden Bevölkerungsgruppen zuallererst als Verrat an deren Interessen interpretiert wird. Ihnen wird vor allem seitens populistischer Kräfte der Vorwurf entgegen gehalten, ihr Plädoyer zugunsten demokratischer Aushandlungsprozesse stelle nur eine neue Form der Privilegierung dar. In Wirklichkeit hätten sie sich im Rahmen der aktuellen wirtschaftlichen Verfasstheit zum eigenen Vorteil eingerichtet; das Ergeb-

nis zeige sich in neuen Allianzen mit den wirtschaftlichen Machträger\*innen, mit dem Ziel, alle anderen von den wirklich wichtigen Entscheidungsprozessen auszuschließen. Auf dieser Basis sei die öffentliche Auseinandersetzung um eine weitere demokratische Vertiefung zu einer Scheindebatte verkommen. Deren Funktion bestünde fortan darin, die herrschende Privilegierung der Sprecher\*innen zu befestigen und damit die bestehenden sozialen Ungleichheiten weiter zu verschärfen.

Zu diesem wachsenden Ressentiment gegenüber einer liberalen Elite gehört auch die Unterstellung, die »eigene Kultur« zu verraten. Ihre Begeisterung für kulturelle Vielfalt (die sie als Omnivores ausleben) sei dazu angehen, die kulturelle Identität zu untergraben und damit der materiellen auch noch eine immateriell-symbolische Benachteiligung hinzuzufügen. Eine zusätzliche Aufladung erfährt diese Verratsgeschichte durch die aktuellen Zugangstendenzen, wenn unterstellt wird, damit würde die deutsche Gesellschaft durch tribal verfasste Minoritäten zusätzlich unterminiert. Sie würden mit ihren traditionell starken kulturellen Zugehörigkeiten früher oder später einen eigenen kulturellen Herrschaftsanspruch stellen, dem die liberalen Eliten mit ihrem alles verwässernden Kulturrelativismus nichts entgegen zu halten hätten. Einem solchen Trend – so die simple, von Populisten favorisierte Schlussfolgerung – könne nur mit autoritären Mitteln zur unbedingten Verteidigung der »eigenen Kultur« begegnet werden.

In einem solchen Szenario stehen sich bereits überwunden geglaubte unterschiedliche soziale Gruppen zunehmend unvermittelt gegenüber, die konservative Historiker wie Paul Nolte bereits wieder vom Hervorkommen einer »neuen Klassengesellschaft« sprechen lässt. Es ist diese Form der Polarisierung, die für eine Neue Rechte den idealen Nährboden für ihre Agitationsarbeit bietet. Mit der Losung eines neuen »kulturellen Abwehrkampfes« streben sie auf eine neue kulturelle Hegemonie zu und erweisen sich darin als zunehmend machtvolle kulturpolitische Akteure, deren zentrale Zielsetzungen auf die Wiederaufladung eines Mythos von einer nationalen homogenen Kultur hinausläuft. Der polnisch-britische Soziologe Zygmunt Baumann schlägt für dieses Verfahren den Begriff der »Retrotopia« vor und verweist dabei auf die politische Vorspiegelung einer vermeintlich besseren Vergangenheit, die so nie bestanden hat (s. Baumann: 2017).

### Auf der Suche nach einem neuen Kulturbegriff und seinen kulturpolitischen Rahmenbedingungen

In den letzten Jahren haben sich Art und Umfang der kulturellen Infrastruktur in Deutschland nachhaltig verbreitert und verdichtet; mehr Menschen als je zuvor können heute ein zunehmend ausdifferenziertes Kunst- und Kulturangebot wahrnehmen.

Und doch zeigt sich, dass dieses Angebot nach wie vor vorrangig von hoch- und höchstgebildeten bzw. wohlhabenden Gruppen wahrgenommen wird (Kulturbarometer). Während aber in der Gründungsphase von Soziokultur niederschwellige Kulturinitiativen gemeint haben, sich vorrangig gegen eine, im traditionellen Kulturbetrieb repräsentierte bürgerliche kulturelle Hegemonie wehren zu müssen, so haben diese heute viel von ihrer ehemaligen Dominanz als »für alle« verbindliche Referenzmedien verloren. Ja, für eine Minderheit stellt ihr Angebot nach wie vor eine wichtige Orientierung dar (der sie Geld und Freizeit widmen); für eine Mehrheit hingegen hat das Angebot des hoch- ebenso wie des soziokulturellen Betriebs – trotz Beibehaltung beträchtlicher staatlicher Privilegierung – zuletzt wesentlich an Bedeutung verloren. Mehr, es spielt für die Ausgestaltung der Lebens- und Arbeitsverhältnisse der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung kaum eine Rolle mehr. Stattdessen orientiert sich diese – je nach Zugehörigkeit zu ihren Milieus – an einer Reihe anderer Referenzen, zu denen familiäre und Peergroup-Affinitäten ebenso gehören wie eine weithin unüberschaubar gewordene Angebotsvielfalt der kommerziellen grenzüberschreitenden Kultur- und Medienindustrie.

In der Bereitschaft, die Brille des etablierten Kulturbetriebs abzulegen, zeigt sich unschwer, dass sich der Anspruch einer »Kultur für alle« längst durchgesetzt hat, wenn auch in anderer Form, als sich das deren Promotor\*innen ursprünglich vorgestellt haben. Folgt man dieser Einschätzung, dann liegt die zentrale kulturpolitische Herausforderung nicht mehr darin, eine solche endlich durchzusetzen, sondern diesen in der aktuellen gesellschaftspolitischen Verfassung mit einem erneuerten kulturpolitischen Inhalt zu versehen.

Diesbezügliche Veränderungen zeichnen sich u.a. anhand einer schleichenden Reorientierung von Kulturpolitik von der Kulturproduktion samt ihren zentralen Ak-

In der Bereitschaft, die Brille des etablierten Kulturbetriebs abzulegen, zeigt sich unschwer, dass sich der Anspruch einer »Kultur für alle« längst durchgesetzt hat, wenn auch in anderer Form, als sich das deren Promotor\*innen ursprünglich vorgestellt haben. Folgt man dieser Einschätzung, dann liegt die zentrale kulturpolitische Herausforderung nicht mehr darin, eine solche endlich durchzusetzen, sondern diesen in der aktuellen gesellschaftspolitischen Verfassung mit einem erneuerten kulturpolitischen Inhalt zu versehen.

teur\*innen (Künstler\*innen, Institutionen) zur Rezeption ab. So sehen sich vor allem öffentlich geförderte Kunst- und Kultureinrichtungen immer mehr mit einem staatlichen Auftrag ausgestattet, sich um bislang benachteiligte Zielgruppen zu bemühen, mit einer neuen Generation von Programmangeboten deren konkrete Lebensverhältnisse zu adressieren und auf dieser Basis mit ihnen in Kommunikation zu treten. In Erfüllung dieses Auftrages haben mittlerweile alle größeren Kunst- und Kultureinrichtungen eigene Bildungs- und Vermittlungsinitiativen implementiert bzw. eine Reihe neuer Settings und Formate (Outreach, Proms etc.) geschaffen, in der Hoffnung, damit an die kulturellen Interessen bislang abseits stehender Gruppen anknüpfen zu können.

Diese neue Aufmerksamkeit gegenüber denjenigen, die nicht selbst als Künstler\*innen auftreten, für den Kunstprozess als potentielle Rezipient\*innen aber unabdingbar sind, spiegelt sich auch in neuen Formaten der Künstler\*innenaus- und -fortbildung, die in zunehmenden Ausmaß sozial-intervenierende bzw. partizipative Kunstpraxen verhandeln, um auf diese Weise die Stellung von Kunst in der Gesellschaft zu verändern.

Diese Entwicklung zu einer zumindest partiellen Öffnung des etablierten Kulturbetriebs gegenüber denjenigen, die bislang abseits gestanden sind, hat nolens volens auch gravierende Auswirkungen auf den Bereich der Soziokultur. Immerhin bezog er bislang eine wesentliche Legitimation aus der – staatlich geförderten – Hermetik des etablierten Kulturbetriebs, die den größeren Teil der derart ausgeschlossenen Bevölkerung auf ein kommerzi-

elles bzw. auf ein soziokulturelles Angebot verwiesen hat. In dem Maße, in dem sich die traditionellen Einrichtungen der Hochkultur im kulturpolitischen Zugzwang sehen, sich bislang vernachlässigten sozialen Gruppen zuzuwenden, schwinden die Argumente zugunsten der Aufrechterhaltung einer gesonderten soziokulturellen Infrastruktur. Deren Vertreter\*innen tun sich zunehmend schwer, sich als Medium der sozialen Kompensation zu verstehen. Damit aber relativieren sich alte Gegnerschaften, ihre Überwindung erlaubte zumindest partiell neue Durchlässigkeiten in Form von Kooperationen, die Kulturschaffende ebenso wie Nutzer\*innen die derart permeabel gewordenen Institutionengrenzen überwinden lassen.

So sehr es als ein Fortschritt angesehen werden konnte, der Soziokultur im Rahmen der bestehenden Förderstrukturen den Status einer eigenen Sparte zuzuerkennen, so sehr steht die Fortsetzung einer solchen kategorialen Trennung heute zur Disposition. Dies gilt umso mehr, als sich eine Reihe von Soziokultur-Einrichtungen in den letzten Jahren als Orte eines vielfältigen kulturellen Lebens professionalisiert haben und etwa als »Mehrsparthenhäuser« unterschiedlichste kulturelle Angebote beherbergen. Diesen mit Hinweis auf ihr soziokulturelles Engagement den Status als vollwertige Mitwirkende an der Weiterentwicklung der jeweiligen Kunstsparte zu verweigern, liefe auf eine zunehmend willkürliche Trennung der künstlerischen Arbeitsmärkte hinaus, in der Regel zum Nachteil derjenigen, die sich bereit erklären (müssen), sich an soziokulturellen Projekten zu beteiligen. Dies gilt auch und besonders in Bezug auf die geographisch unterschiedlich

ausgestattete kulturelle Infrastruktur, wenn Soziokulturelle Zentren vor allem im ländlichen Raum oft als einzig verbleibende Kulturanbieter auftreten (Kleinkunst, Jazz, Pop etc.). In diesen Begründungszusammenhängen mutieren soziokulturelle Zentren zu herausragenden Rekrutierungs- und Realisierungsformen einer nachwachsenden Künstler\*innenschaft, die hier Orte geboten bekommt, an denen sie sich zu erproben vermag, ohne deswegen gleich an den rigiden Qualitätsmaßstäben des offiziellen Betriebs gemessen zu werden.

Eine solche Neupositionierung erlaubt potenziell Interessierten einen weichen »Einstieg in die Kunst«, ohne sich deswegen von den ebenso ungebrochen rigiden wie informellen Barrieren des etablierten Hochkulturbetriebs abgewiesen zu fühlen. Als solche ermöglichen die Zentren eine Verbreiterung des Verständnisses für bestimmte kulturelle Ausdrucksformen, die sich im Schaffen der jeweiligen Einrichtungen widerzuspiegeln vermögen.

Was den Anspruch auf »Verbesserung von Lebensqualität« angeht, den Soziokultur gerne wie eine Mon-

sich bereit, unterdurchschnittliche, oft an die Selbstausbeutung schrammende berufliche Bedingungen gegen ein überdurchschnittliches Ausmaß an Selbstverwirklichung zu tauschen. Die auch kulturpolitisch höchst brisante Frage, ob sie damit ein gutes Beispiel für befriedigende Arbeits- und Lebensbedingungen für all diejenigen abgeben, an die sich ihr Angebot richtet, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

Immerhin zeichnet sich im Moment in diesem Sektor ein einschneidender Generationenwechsel ab, der in Bezug auf neue Themenstellungen, Qualifikationserfordernisse ebenso wie Statusdefinitionen einer befriedigenden Antwort schon sehr bald eine neue Dringlichkeit geben könnte.

Die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages bezeichnete es bereits vor mehr als zehn Jahren als ein »immer noch anzutreffendes Klischee«, dass sich das Angebot Soziokultureller Zentren auf soziale Randgruppen beschränken würde. Die Autor\*innen kommen dem entgegen zum Schluss, dass diese als Begegnungsräume

Wenn aktuell als die drei großen kulturpolitischen Herausforderungen Diversität, Partizipation und die Verbesserung der Lebensqualität der Menschen angesprochen werden, dann hat sich auch der Bereich der Soziokultur auf die Gegebenheiten einer plural verfassten Migrationsgesellschaft einzustellen, der darauf abstellt, Möglichkeiten der Vergemeinschaftung jenseits aller gegenwärtigen Verschiedenartigkeit ethnischer, religiöser, kultureller oder auch sozialer Hintergründe zu gewährleisten.

stranz vor sich hergetragen hat, so zeigt sich unschwer ein besonderer Widerspruch zwischen Wunsch und Realität vor allem bei denjenigen, die im Bereich der Soziokultur tätig sind. Während ein Gutteil der Aktivitäten ungebrochen ehrenamtlich ausgeführt wird, sehen sich die meisten in dem Bereich tätigen Mitarbeiter\*innen auch nach einer 40jährigen Entstehungsgeschichte prekären Arbeitsverhältnissen ausgesetzt. Als solche erklären sie

mittlerweile gesellschaftlich breit akzeptierte Kulturinstitutionen darstellen würden, in denen sozial-integrative, generationenübergreifende und interkulturelle Aktivitäten stattfinden. In Ermangelung hinlänglich repräsentativer Daten zu den Nutzer\*innen lässt sich dieser Befund nur schwer verifizieren oder auch falsifizieren. Gemeinsam aber ist den meisten der einschlägigen soziokulturellen Initiativen und Einrichtungen ein besonderes Engagement

für alle Arten der sozialen Randständigkeit. Zu konstatieren ist ein Fortbestand eines »politischen Überschusses«, der darauf drängt, vorrangig sozial Benachteiligten neue Perspektiven zur Verbesserung ihrer Arbeits- und Lebensverhältnisse zu eröffnen.

In einem solchen, durch die aktuellen Befunde zur zunehmenden Individualisierung gestützten Ambiente kann es zur Überwindung von bislang als weitgehend sakrosankt definierten Grenzziehungen zwischen Kulturproduktion, Vermittlung und Rezeption zunehmend verflüssigten (Adrienne Göhler) und à la longue zu neuen, der demokratischen Verfasstheit unserer Gesellschaften adäquateren auch kulturellen Realisierungsformen kommen. Diese beschränken sich freilich nicht auf die unmittelbaren kulturellen Aktivitäten; unter dem Begriff der »Cultural Governance« haben sie mittlerweile auch den Bereich der kulturpolitischen Entscheidungsfindung erreicht. Als solche laufen sie darauf hinaus, denjenigen, an die sich das jeweilige kulturelle Angebot richtet, Mitsprache nicht nur bei der Programmentwicklung, sondern darüber hinaus auch bei der institutionen-politischen Ausgestaltung zu gewähren.

Wenn aktuell als die drei großen kulturpolitischen Herausforderungen Diversität, Partizipation und die Verbesserung der Lebensqualität der Menschen angesprochen werden, dann hat sich auch der Bereich der Soziokultur auf die Gegebenheiten einer plural verfassten Migrationsgesellschaft einzustellen, der darauf abstellt, Möglichkeiten der Vergemeinschaftung jenseits aller gegenwärtigen Verschiedenartigkeit ethnischer, religiöser, kultureller oder auch sozialer Hintergründe zu gewährleisten. Vieles spricht für die Annahme, dass er dazu alleine nicht in der Lage sein wird; entsprechend wichtig erscheint ein enges Zusammenwirken mit Akteur\*innen anderer Politikfelder (Soziales, Gesundheit, Arbeitsmarkt, Bildung und Ausbildung, Jugendhilfe, Stadtentwicklung etc.), damit Soziokultur ihre volle Wirkung zu entfalten vermag.

Beobachtet man die aktuelle kulturpolitische Schwerpunktsetzung, so erscheint diese – auch ohne explizite Überschrift in Sachen Kulturelles Erbe – weitgehend vergangenheitsorientiert. Ungebrochen bezieht sich der überwiegende Teil des kulturpolitischen Engagements auf Emanationen überkommener kultureller Ausdrucksformen, während das, was kulturell aktuell der Fall ist, weitgehend ausgeblendet wird. In diesem Zusammenhang erscheint die strukturelle Benachteiligung des Gen-

res »Film« als das Jugendmedium des 20. Jahrhunderts konstitutiv. Ähnliche blinde Flecken bahnen sich für das 21. Jahrhundert an, wenn neue Kunstformen, etwa im Bereich des digital Gamings, von den wesentlichen kulturpolitischen Akteur\*innen nicht wahrgenommen werden, obwohl diese weite Teile der Bevölkerung bereits zu ihrer kulturellen Grundausstattung gemacht haben. Vor allem dort, wo soziokulturelle Initiativen es darauf anlegen, neue Kommunikationen mit nachwachsenden Generationen zu entwickeln, wird ihr Fortbestand wesentlich von der Bereitschaft abhängen, sich selbst als kulturell neugierig zu erweisen und »Kultur« in ihren aktuellen Erscheinungsformen zu verhandeln. Ansonsten droht unweigerlich die Punzierung als Ort der nostalgischen Erinnerung.

### Szenarien der Weiterentwicklung

Vieles spricht also für eine konzeptionelle und damit auch inhaltlich neu aufzuladende Neubegründung des Sektors »Soziokultur« anhand seiner mittlerweile unüberschaubar vielfältig gewordenen Praktiken. Deren Kontextualisierung legt auch eine neue Sicht auf liebgewordene Vorstellungen von Kultur nahe.

In einer Gesellschaft, der die große Erzählung in Gestalt eines umfassenden politischen Reformprojektes abhandengekommen ist, stellt sich ganz rasch die grundsätzliche Frage, wozu »Soziokultur« noch von Nutzen sein kann. Vieles spricht dafür, dass das Engagement vieler Akteur\*innen der Soziokultur ganz ohne gesellschaftspolitische Zielsetzung nicht lange aufrechterhalten werden kann. Ein allfälliger »politischer Überschuss« ergibt sich heute wie damals aus der Identifikation mit unterschiedlichsten Formen der Benachteiligung. Deutlicher als früher aber stellt sich heute die Frage, ob und wenn ja in welcher spezifischen Form Kulturarbeit dazu angeht, dem aktuell bedrohlich zunehmenden Ausmaß an Benachteiligung (dazu gehören dann wohl auch all die »Wutbürger\*innen«, die eine zunehmende Bereitschaft sehen, mit Rechtspopulisten zumindest ein Stück zu gehen) erfolgreich zu begegnen.

Die durch die zunehmende Pragmatisierung von Politik in Gestalt zunehmend ununterscheidbarer Volksparteien erzwungene Ortlosigkeit von »Soziokultur« wird noch einmal verstärkt durch die Übertragung des Reformgedankens von der Sphäre der Kulturpolitik in die Sphäre der Technologie. Reform, ja Revolution wird

heute vor allem technologisch konnotiert. Und in der Tat steht zu erwarten, dass eine immer weiter beschleunigte Digitalisierung und Automatisierung bereits in wenigen Jahren selbst die intimsten Bereiche unserer Lebens- und Arbeitswelten erfassen dürfte, über deren Auswirkungen auf den künftigen gesellschaftlichen Zusammenhalt heute bestenfalls spekuliert werden kann.

Angesichts der dramatisch veränderten und unübersichtlich gewordenen Umfeldbedingungen ist die Versuchung für den Sektor der Soziokultur groß, sich auf der Basis des Erreichten in eine Verteidigungshaltung zu begeben. Auf längere Sicht erscheint es aussichtsreicher, sich der Mühe zu unterziehen, einen ebenso zeitgemäßen wie klar vermittelbaren gesellschaftlichen Auftrag zu statuieren und sich damit noch einmal unter dem Banner von so etwas wie einer gesellschaftlichen Alternative zu versammeln. Das aber würde fürs Erste bedeuten, verstärkt öffentlichen Widerspruch gegenüber den Verursacher\*innen von Benachteiligung anzumelden und sich aktiv gegen Benachteiligung zu wehren.

## Zunehmend gefordert wird eine »Rückkehr des politischen Denkens«, darüber hinaus eine Erneuerung des historischen Bewusstseins sowie die Wiedergewinnung von Kritikfähigkeit.

Zunehmend gefordert wird eine »Rückkehr des politischen Denkens«, darüber hinaus eine Erneuerung des historischen Bewusstseins sowie die Wiedergewinnung von Kritikfähigkeit. Weil es schwer sein wird, diese Aufgabe selbst als ein mittlerweile traditionsreicher kulturpolitischer Fachbereich allein zu bewerkstelligen, empfehlen sich neue Allianzen vor allem mit Akteur\*innen der neuen sozialen Bewegungen, um mit Teilen der Zivilgesellschaft, denen daran gelegen ist, eine gesellschaftspolitische Dynamik am Laufen zu halten.

Dazu bedarf es wohl auch einer Erneuerung der institutionellen Neugierde, die in ihren konzeptionellen Über-

legungen ebenso liebgewordene wie selbstreferentielle Schonräume der Konzeptionsarbeit verlässt und sich von benachbarten Fachdiskursen, die von Gesellschaftskritik, Politikwissenschaft, soziale Ungleichheitsforschung bis zur Jugendkultur- und Bildungsforschung reichen, inspirieren lässt.

Alles zusammen wird es der Anspruch nach einer Neukonzeptionierung von Soziokultur mit sich bringen, sich mit Widersprüchen auseinander zu setzen. In dem Maß, in dem sich weit und breit kein Akteur abzeichnet, der noch einmal in der Lage wäre, klare Vorgaben zu machen, werden die Akteur\*innen der Soziokultur nicht darum herumkommen, Widersprüche nicht nur auszuhalten, sondern diese in den ganz konkreten Entscheidungssituationen auf immer wieder neue Weise produktiv zu machen.

Einige dieser strukturellen Widersprüche, die einer detaillierteren Behandlung bedürfen, seien an dieser Stelle noch cursorisch angeführt:

- Berücksichtigung der großen Unterschiede zwischen soziokulturellen Praxisformen zwischen Stadt(-rändern) und ländlicher Umgebung
- Berücksichtigung der geographischen Differenzen, die auch nach mehr als 25 Jahren der Wiedervereinigung Deutschlands vorhanden sind
- Berücksichtigung der aktuellen technologischen Entwicklungen, die an den Sektor der Soziokultur die Zumutung herantragen, sich an der Schnittstelle von real und virtuell neu zu verorten
- Berücksichtigung des Generationenwechsels – in dem Maß, in dem die Gründer\*innen-Generation abtritt, wird eine jüngere Generation von Kulturaktivist\*innen mit zum Teil ganz anderen Sozialisierungen und damit verbundenen kulturellen Selbstverständnissen in die Institutionen eintreten
- Berücksichtigung der neuen Qualifikationserfordernisse und der für ihre Realisierung notwendigen Beschäftigungsformen, die zu einer Verbesserung des Standings führen können
- Berücksichtigung der traditionellen Randständigkeit der »eigenen Kunstsparte« Soziokultur im Rahmen der kulturpolitischen Entscheidungsfindung
- Stärkung der künftigen Kooperationsfähigkeit des Sektors. Als vorrangige Kooperationspartner\*innen eignen sich Kirchen ebenso wie Gewerkschaften, Jugendeinrichtungen, Sozial- und Gesundheitseinrichtungen ...).

■ Berücksichtigung des für den Sektor konstitutiven Widerspruchs zwischen Institutionalisierung und Projektorientierung (ist Gegenstand dieser Studie). Während vor allem Förderinstanzen zunehmend auf Projektorientierung (und darauf beschränkbare, temporär zu vergebende Ressourcen) setzen, verteidigen die Akteur\*innen der Soziokultur ihre institutionellen Errungenschaften und damit verbundene langfristige Engagements. So sehr diese einerseits scheinbare Sicherheit vermitteln, so sehr erschweren sie andererseits die Entwicklung flexibler Lösungen, die sich auf der Höhe der gesellschaftlichen Dynamik wissen. Nicht nur bei diesbezüglichen Entscheidungen zeigt sich ein vermehrter Bedarf an »Cultural Governance«, der die Akteur\*innen im Feld stärker in die kulturpolitische Entscheidungsfindung einbezieht und ihnen zumindest etwas von der Angst nimmt, die sich aus der relativen Willkür der dominanten Förderpraxis im Modus des Gewährens ergibt.

Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass eine anstehende konzeptionelle Neufassung von Soziokultur keinen Selbstzweck darstellen sollte; stattdessen spricht vieles für eine Zielsetzung, die darauf hinausläuft, nicht nur die vielfältige Praxis neu zu kontextualisieren (und damit hoffentlich aufzuwerten), sondern zugleich einen breiteren öffentlichen Diskurs mit guten und möglichst einfach nachvollziehbaren Argumenten anzuregen. In diesem Zusammenhang steht es außer Frage, dass der Sektor der Soziokultur aufgrund seiner vielfältigen Erfahrungen wichtige Impulse nicht nur im genuinen Feld der Kulturpolitik, sondern auch in Bezug auf die Weiterentwicklung anderer Politikfelder zu leisten vermag. In der aktuellen »Aufmerksamkeitsökonomie« spricht viel dafür, dass damit nicht nur noch einmal ein breiteres Interesse geweckt, sondern auch indirekter Einfluss auf die kulturpolitischen Entscheidungsfindungen genommen werden kann. In diesem Zusammenhang sollten auch neue Formen der medialen Kooperation geprüft werden.

Hermann Voesgen

## Projekte in der allgemeinen Kulturarbeit. Historische und gesellschaftliche Hintergründe

### Ausgangspunkt

Projekte sind ein wesentliches Element der Kulturförderung und der kulturellen Praxis geworden. Damit verbunden sind Veränderungen in der Kulturfinanzierung, in inhaltlichen Orientierungen und Entscheidungsstrukturen sowie der gesellschaftlichen Wirkungen von Kulturarbeit. Daher werden zunächst die gesellschaftlichen Funktionen der Projektarbeit und ihre historischen Zusammenhänge skizziert. In Anlehnung an aktuelle sozialwissenschaftliche Diskussionen wird zwischen Projektarbeit in der Moderne (heroische Projektarbeit) und der Postmoderne (postheroische Projektarbeit) unterschieden. Dabei wird Bezug genommen auf das Konzept des postheroischen Managements.

Die Angebote der Aus- und Weiterbildung der für Projektarbeit notwendigen Qualifikationen bewegen sich in einem Spannungsverhältnis: Zum einen bietet das Projektmanagement situationsunabhängige, standardisierte Instrumente an, die lehrbuchmäßig vermittelt werden können. Zum anderen werden, in der Tradition der Reformpädagogik, Projekte als fallbezogene Konstellationen von Personen, Themen und gemeinsamen Zielen verstanden.

Daraus ergeben sich Anforderungen an die Vermittlung der Methoden und Formate gelingender Projektarbeit. Sie stehen wiederum in Zusammenhang mit sich verändernden gesellschaftlichen Wirkungsbedingungen, die insbesondere für soziokulturelle Praxisfelder berücksichtigt werden müssen.

### Geschichte der Projektarbeit

Projekt ist ein aktueller Schlüsselbegriff, wie auch »Kreativität«, »Vernetzung«, »Innovation« oder »System«. Der Projektbegriff wird sowohl im persönlichen Bereich, als auch in sozialen Situationen, in der Kultur, in der Wirtschaft, der Bildung oder bei technischen Aufgaben benutzt. Bei Projekten geht es immer um einen dynamischen Prozess, in dem aus einer aktuellen Situation

heraus auf Zukünftiges eingewirkt werden soll. Die Aspekte des Planens, des Vorausdenkens, des Umsetzens und Gestaltens sind dabei gleichermaßen Bedeutungsgehalte.

### *Projektarbeit als pädagogische Methode*

Der Projektbegriff wurde ab dem 18. Jahrhundert an Kunstakademien in Italien und Frankreich benutzt. Damit wurden Verfahren benannt, um die akademische Ausbildung von Architekten und die berufliche Praxis zu verbinden. Studierende der höheren Semester erhielten die Aufgabe, selbstständig eine praktische Gestaltungsaufgabe zu lösen. Ende des 19. Jahrhunderts wurde an höheren Schulen und Berufsschulen der USA eine Projektmethode entwickelt, um praktische Anteile in den Unterricht zu integrieren. Die systematische, aber abstrakte Wissensvermittlung sollte durch praktische Anwendung ergänzt werden. Ziel war es, die Distanz zwischen Schule und Berufsleben sowie den Lebenswelten der Kinder zu verringern.

Über die schulische Praxis hinaus repräsentieren die beschriebenen Projektansätze Grundsätze, die auch für den Kulturbereich relevant sind:

- Projekte gehen von den persönlichen Entwicklungen, Wünschen und Interessen der Involvierten aus.
- Eine Projektgruppe findet sich zusammen. Sie leitet ihre Ziele nicht in erster Linie aus dem Sachzusammenhang eines Curriculums oder einer Institution ab, vielmehr wird eine Aufgabe eigener Art entwickelt.
- Projektarbeit verfolgt das Ziel, die funktionale Differenzierung moderner Gesellschaften (wie zwischen Theorie und Praxis) durch übergreifende Projekte auszugleichen.
- Es geht um kleinteilige Verbesserung gesellschaftlicher Verhältnisse.

### *Das betriebswirtschaftliche Projektmanagement*

Die Methoden des Projektmanagements entstanden bei der Entwicklung komplexer Waffensysteme. Dabei waren folgende Ausgangsbedingungen wesentlich:

- eine neue Aufgabe (man kann auf keine Routinen oder Vorbilder zurückgreifen)
- Zeitdruck
- Die Aufgabe ist nicht hierarchisch in Form einer Linienorganisation zu handhaben, und es gab diese Linienorganisation auch nicht.
- Fachleute aus unterschiedlichsten Disziplinen und formalen Ebenen mussten zusammenarbeiten, mit unterschiedlichen Arbeitstraditionen und -stilen.

Daraus wurde eine Führungs- und Steuerungsmethode entwickelt, die heute ein etablierter Teilbereich des Managements ist. Die Anwendungsbereiche sind sehr vielfältig und beziehen sich inzwischen auf nahezu alle Lebensbereiche.

Die Etablierung der Methoden des Projektmanagements zeigt sich auch an der Normierung dieses Aufgabenbereiches. In der DIN 69901 wird Projekt folgendermaßen definiert: »Ein Vorhaben, das im Wesentlichen durch die Einmaligkeit der Bedingungen in ihrer Gesamtheit gekennzeichnet ist, wie Zielvorgabe, zeitliche, finanzielle, personelle und andere Begrenzungen, Abgrenzung gegenüber anderen Vorhaben.« Projektmanagement ist nach der DIN »Die Gesamtheit von Führungsaufgaben, Führungsorganisation, Führungstechniken und -mitteln, für die Abwicklung eines Projektes.« ([www.pm-handbuch.com/begriffe/#projekt](http://www.pm-handbuch.com/begriffe/#projekt))

#### *Die heroische Projektarbeit*

Sie umfasst die 1970er und 1980er Jahre, die Gründungszeit der soziokulturellen Bewegung.

Heroisch war diese Phase der Projektarbeit im Sinne eines unbedingten Kampfes für eine befreite Gesellschaft der Selbstverwirklichung. Projekte waren für die Akteur\*innen das euphorisch »nach vorne Geworfene« eines kollektiven Willens für verbindende Ziele. An den basisorientierten Projekten mit anderen Menschen zu arbeiten, war ein Versprechen auf eine Zukunft, eine Erweiterung des Lebenshorizonts. Diese Experimente waren keine Selbstläufer, mussten vielmehr erkämpft werden und wurden immer wieder in Frage gestellt. Es musste auch immer wieder eine Balance zwischen Regelverletzungen (Hausbesetzung), Nutzung von Spielräumen, Gesetzeslücken und Anerkennung der Regeln / Gesetze – auch der eigenen – gefunden werden.

Wenn Projektarbeit das Zusammenspiel von Leidenschaft und Ordnung ist, dann war es für die Akteur\*innen der soziokulturellen Initiativen eine leidenschaftliche Besetzung der drei Ordnungsebenen des Projektmanagements:

- Aufgabe / Thema: selbstbestimmte Kulturarbeit für alle
- Gruppe: selbst gewählte Gemeinschaften, die eigenverantwortlich zusammenwirken
- Ich: Die Verbindung von Selbstentfaltung und gesellschaftlichem Beitrag / Wirkung.

#### *Die postheroische Projektarbeit*

Es bezeichnet die aktuellen Bedingungen soziokultureller Projektarbeit. Dabei sind zwei gegenläufige Entwicklungen zu beobachten:

Zum einen werden mit der Etablierung soziokultureller Zentren wesentliche Elemente einer Linienorganisation auch für soziokulturelle Einrichtungen bestimmend (Hierarchisierung, fachbezogene Arbeitsteilung, Ungleichheit

Heroisch war diese Phase der  
Projektarbeit im Sinne eines unbedingten  
Kampfes für eine befreite Gesellschaft  
der Selbstverwirklichung. Projekte waren  
für die Akteur\*innen das euphorisch  
»nach vorne Geworfene« eines kollektiven  
Willens für verbindende Ziele.

in der Bezahlung und bei den Anstellungsverhältnissen). Bezeichnend für die Entwicklung der letzten Jahrzehnte ist ein Kampf um institutionelle Förderung und das Bestreben, den Anteil der Projektförderung zu verringern. Zum anderen bestimmt die Projektlogik zunehmend die beruflichen, gesellschaftlichen und auch die privaten Dispositionen. Damit verbindet sich das Versprechen der Veränderbarkeit, der Möglichkeit jedes Einzelnen, Prozesse mitzugestalten,

mit dem Verzicht auf ein Leben dauerhafter Bindungen. Luc Boltanski und Ève Chiapello postulieren eine »projektbasierte Polis« (Boltanski / Chiapello 1999: 152). Danach sind Projekte nicht mehr die Ausnahme, die Erinnerung an andere Möglichkeiten jenseits der Routinen einer Linienorganisation, eines geordneten Lebens. Vielmehr sind Projekte die Ordner der Netzgesellschaft. Sie ist unbe-

die Verunsicherungen des »Worum es eigentlich geht« aushalten zu können. Die zahllosen Fortbildungen zum Projektmanagement unterstreichen den hohen Bedarf an instrumenteller Versicherung, zu Lasten des Austausches von Themen und Anliegen der Projektarbeit.

In den Aktionsfeldern der kulturellen Praxis spielt die heroische Projektarbeit aber immer noch eine beträcht-

## Mit Projekten schafft sich die Netzwerkgesellschaft eine Organisationsform, die Beständigkeit und Dynamik verbindet.

grenzt, es gibt zahllose Möglichkeiten der Begegnungen und der Verknüpfungen. Netzwerke entziehen sich einer hierarchischen Ordnung. Projekte schaffen eine temporäre Ordnung, einen Rahmen. Mit Projekten schafft sich die Netzwerkgesellschaft eine Organisationsform, die Beständigkeit und Dynamik verbindet. »Dann sind Projekte der geradezu emblematische soziale Ort, an dem sich die Ökonomie, ja die gesamte Gesellschaft der Singularitäten auf der Organisationsebene realisiert.« (Reckwitz 2017: 192)

Nach Abschluss eines Projekts kehren die Akteur\*innen nicht in Linienorganisationen zurück. Sie sind vielmehr wieder verfügbar, frei für die nächsten Projekte. Trotz des großen Engagements für ein Projekt muss man die Fähigkeit entwickeln, sachlich und emotional auszuweichen und offen, ansprechbar für neue Projekte zu sein. »Niemand um ein Projekt oder eine Idee verlegen sein« (Boltanski / Chiapello 1999: 156), immer einige Möglichkeiten, Ideen im Portfolio zu haben, dies sind wesentliche Kompetenzen der postheroischen Projektarbeiter.

### Formen der Projektarbeit

Die Veränderung der Wahrnehmung und der Funktionen projektorientierter Arbeit sind Indikatoren für gesellschaftlichen Wandel. Danach sind Projekte nicht mehr die notwendige Ausnahme, sondern zunehmend die Regel bei der Organisation gesellschaftlicher Prozesse. Wenn Projekte im Allgemeinen nichts Besonderes mehr sind, dann bedarf es der Klärung, was das Besondere soziokultureller Projekte ist.

Die Beherrschung der Instrumente des Projektmanagements führt zu einer Metaebene der Versicherung, um

liche Rolle. In Lehrbüchern und Curricula von Kulturmanagementlehrgängen wird die Besonderheit von Projekten im Unterschied zu Linienorganisationen vertreten. Auch in den Erwartungen von Studienanwärter\*innen und Studierenden ist die Vorstellung von Projekt als dem »Salz in der Suppe« des Studiums noch weit verbreitet.

Für die Überlegungen zur Weiterentwicklung der Projektarbeit schlage ich vor, vier Ebenen zu unterscheiden. Dabei geht es nicht um eine scharfe Abgrenzung, denn zwischen den Feldern gibt es vielfältige Überschneidungen. Es ist vielmehr der Versuch, den Kern des jeweiligen gesellschaftlichen Ansinnens zu begreifen.

**Betriebsprojekte** Im laufenden Betrieb bestimmen Projekte einen beträchtlichen Teil der Arbeitsorganisation von Kultureinrichtungen und freien Kulturakteur\*innen. In diesen Zusammenhängen werden Projekte zum Pflichtprogramm – eine standardmäßig eingesetzte Organisationsform, um Veränderungen durchzusetzen, Projektmittel zu erhalten, um Aufgaben effizienter zu organisieren, Kontrolle zu optimieren, flexibel zu bleiben und Anstellungsverhältnisse offen zu halten.

Kritisch wird die »Projekteritis« (Lenzen 2010) diskutiert, ein Überhandnehmen der Projektform, durch den Zwang in einer Folge von Projekten zu arbeiten. Auch die Kontrollmöglichkeiten einer durchgängigen Projektförderung und die Notwendigkeit der Anpassung an die Kriterien der Förderer werden kritisch gesehen.

**Möglichkeiten** In der Neuen Kulturpolitik ging es wesentlich darum, die Möglichkeiten für selbstbestimmte, gemeinsame Kulturarbeit zu erweitern – ein Fenster für

die Zukunft zu öffnen; dabei die Sachzwänge des vermeintlich Realistischen hinter sich zu lassen.

Dank der Neuen Kulturpolitik haben sich die soziokulturellen Spielräume in der Praxis massiv erweitert. Es geht also nicht um ein neues Format, sondern die Ausweitung in nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche über die soziokulturellen Szenen hinaus. Projekte sind dabei das passende Instrument, um die Sinne für Möglichkeiten zu öffnen, Menschen teilhaben zu lassen, zu aktivieren, das öffentliche Geschehen zu bereichern – diese Vision der soziokulturellen Bewegung ist vielerorts in Institutionen, auf den Straßen / Plätzen angekommen und fast schon Alltag.

Zu diesen dauerhaften Eventisierungen gibt es kritische Stimmen: Alles ist möglich, es gibt kaum noch Kriterien für Maßstäbe / Werte. Es gibt auch keine Einbindung in eine Vorstellung von Fortschritt (Reckwitz 2013). Vielmehr zählt nur der momentane Reiz, der vom folgenden Reiz abgelöst wird. Reckwitz spricht von einem ästhetischen Kapitalismus, der fortwährend Geschichten und Bilder erzeugt, darstellt und verbraucht. Die Überdehnung der Aufmerksamkeit einerseits und Aufmerksamkeitszerstreuung andererseits sind Folgen der laufenden Innovationsinszenierungen.

**Stadt- und Regionalentwicklung** Zahlreiche Kulturarbeiter\*innen und Künstler\*innen engagieren sich im Zusammenhang mit Fragen der Stadt- und Regionalentwicklung. Es werden auch zunehmend Akteur\*innen aus dem kulturellen Bereich für Themen der Stadt- und Regionalentwicklung in Anspruch genommen. Es geht um konkrete Probleme und Defizite in den kommunalen Zuständen. Sie sollen bearbeitet werden und Ansätze für die Verbesserung der Mängel, der Unzufriedenheit zumindest anvisiert werden. Dabei sind zwei Grundkonstellationen zu unterscheiden: zum einen die Bedingungen in schrumpfenden Regionen, d.h. Bevölkerungsrückgang, Überalterung, Leerstand, Mangel an Verdienstmöglichkeiten; zum anderen die Ballungsräume und mittleren Städte mit wachsender Bevölkerung, Wohnungsengpässen, Gentrifizierung, Mangel an günstigen Räumen für kreative Berufe.

**Kritik** Kritik an gesellschaftlichen Zuständen gehört zum Selbstverständnis der soziokulturellen Bewegung. Die Einwände reichen von einer fundamentalen Kritik an der kapitalistischen Gesellschaftsordnung bis zu pragmatischen Reformkonzepten. Es sind drei Ebenen der Kritik zu unterscheiden:

- Projekte, die sich exemplarisch auf ein grundsätzliches Problem wie die Finanzkrise, Migration, Klimawandel beziehen
- Projekte, die sich darauf konzentrieren, eine konkrete Veränderung durchzusetzen
- Kunstprojekte, die anklagen und die grundsätzliche Änderung eines gesellschaftlichen Missstandes fordern.

## Komplizenschaften

Mit Komplizen sucht man nach den besonderen Dingen, Situationen, die unserem Tun Sinn geben. Gesa Ziemer meint in ihrer Studie über Komplizenschaften (2013:): »Sie verbinden auf jeden Fall starke individualistische Wertvorstellungen mit kollaborativen Arbeitspraktiken. Sie sind flüchtig und dennoch von hoher situativer Verbindlichkeit gekennzeichnet.« (Ziemer, 2013: 125)

Das klingt nach Phantasie und besonderen Augenblicken, ähnlich wie zu den heroischen Zeiten der Projektarbeit. Es ist aber nicht die Besonderheit von Ausnahmen, vielmehr sind es notwendige Komplizenschaften, auf Grund der verbreiteten Instabilität von gesellschaftlichen Bedingungen. Dafür bieten Projekte eine Produktivität der Unvollkommenheit.

Wer diese Komplizen sind, was sie ausmacht, ist offen und muss jeweils ausgehandelt werden. Ebenso müssen die Ziele, worum es geht, und die individuellen und kollaborativen (nicht kollektiven) Interessen vermittelt werden. Jeder kann zum Komplizen werden. Wir müssen auf ungewöhnliche Verbindungen gefasst sein. Sie sind aber nur temporär; ich muss mich nicht festlegen. Es ist nicht mehr immer klar, wer Freund und wer Gegner ist. Der Zusammenhang zwischen den großen Zielen und den jeweiligen Schritten ist unübersichtlich bzw. muss immer wieder neu bestimmt werden. Das Ziel, den Klimawandel zu bekämpfen, besteht aus vielen kleinen Schritten, Projekten mit unterschiedlichen Komplizen / Verbündeten. Für eine Aktion können Vertreter\*innen aus Unternehmen, Künstler\*innen, Bürgerinitiativen, Vertreter\*innen aus Behörden, ein pensionierter Professor etc. zusammenarbeiten. In nachfolgenden Situationen können die Akteur\*innen in anderen Konstellationen als Unbeteiligte, Konkurrent\*innen oder sogar Widersacher auftreten. Ähnlich wechselnde, ungewöhnliche Komplizenschaften entstehen im Bereich Migration / Integration. Situative Partnerschaften werden immer wieder neu gemischt, emotional aufgeladen und abgeschlossen.

Reinhold Knopp / Jochen Molck

## Von Vorbildern lernen. Methodendiskussion in den Bezugsdisziplinen der Soziokultur

### Einleitung

Im Gegensatz zur Theorie der Sozialen Arbeit, die institutionell in der Wissenschaft verankert ist und bereits eine lange Tradition aufweisen kann, ist der Diskurs in der Soziokultur über Arbeitsweisen, Methoden und Formate eher von der aktuellen Praxis bestimmt. Bereits Ende der 1990er Jahre kritisierte Jörg Stüdemann eine unzulängliche Reflexion und Methodenabstinentz (Stüdemann 1999: 31). Aktuell kennzeichnet Tobias Knoblich es als Selbsterforschungsdilemma, welches durch eine »Selbstbehauptungsattitüde kompensiert wird« (Knoblich 2017: 185).

Trotz allgemein anerkannter guter und lebendiger Praxis gibt es kaum eine aktuelle systematische Diskussion um Arbeitsweisen, Methoden oder Formate der Soziokultur in der Literatur. Die fehlende Beschreibung, Abgrenzung sowie qualitative Bewertung soziokultureller Arbeitsweisen erschwert eine konzeptbasierte Weiterentwicklung und nicht zuletzt eine effektivere Förderung, da weitgehend unpräzise, umgangssprachlich abgeleitete Begrifflichkeiten verwendet werden.

Grundlegend sind immer noch die von Ulrich Baer und Max Fuchs bereits 1992 beschriebenen Arbeitsformen der Soziokultur, auch wenn aktuell manche Begrifflichkeiten etwas altmodisch klingen und sich die Gewichtung innerhalb der soziokulturellen Praxis verschoben hat (Baer / Fuchs 1992). Sie machen darauf aufmerksam, dass es ihrer Ansicht nach keine originären soziokulturellen Arbeitsformen gibt, sondern diese aus anderen Praxisbereichen übernommen oder ebenfalls in anderen Arbeitsfeldern praktiziert werden (ebd.: 149). Dieser Argumentation folgend ist ein Blick auf die Methodendiskussion in der Sozialen Arbeit hilfreich, die dort seit den 1990er Jahren intensiv mit Fachlichkeit geführt wird. Zudem gibt es vielfache Bezüge zwischen Kulturarbeit und Sozialer Arbeit, die bis dato überwiegend in Form von Abgrenzung diskutiert werden und noch Potenzial für eine Aufarbeitung von gemeinsamen theoretischen Grundlagen bieten (Hill 2015).

### Soziokultur und Soziale Arbeit

Im Kontext der Diskussion über das Verständnis und Selbstverständnis von Soziokultur Anfang der 1980er Jahre findet sich das Bemühen um eine deutliche Abgrenzung zur Sozialen Arbeit. Der Tenor dabei ist, dass sich »Kunst und Kultur« nicht als »Vehikel«, als »Technik« für sozialpädagogische Ziele instrumentalisieren lassen sollen und damit »alle künstlerische Transzendenz, alle kritische Sinngebung« einbüßen würden (Fuchs / Schnieders 1982: 32). Fast zwanzig Jahre später wird auch in den Arbeiten von Rainer Treptow zwischen »Sozialer Kulturarbeit« und »Kultureller Sozialarbeit« unterschieden (Treptow 2001: 185 f.). Während nach seiner Darstellung »Soziale Kulturarbeit« auf die Entfaltung der »kulturelle(n) Aneignungs- und Ausdrucksbedürfnisse« von Menschen aller »Schichten, Nationen und Altersgruppen« gerichtet ist, wird »kulturelle Sozialarbeit« zur Unterstützung von bestimmten Zielgruppen (Randgruppen) eingesetzt (ebd.). Dabei ist Treptow bemüht, über die Wahrnehmung eines »kulturellen Mandats« Synergien zwischen Kultur- und Sozialarbeit bezogen auf die Interessen benachteiligter Gruppen herzustellen (ebd.: 185, 193). In einer aktuellen Veröffentlichung kommt Burkhard Hill zu der Einschätzung, dass es nach wie vor »keine verbindende theoretische Klammer« zwischen Kulturpädagogik und Sozialer Arbeit gibt (Hill 2015: 235). Stattdessen würde die Kulturpädagogik lediglich als »Service- und Zulieferungsbetrieb« für die Soziale Arbeit genutzt (ebd.: 236). Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Blick auf die Beziehung von Kulturarbeit und Sozialer Arbeit in erster Linie von Abgrenzungen gekennzeichnet ist. Zugleich scheint es lohnend, der Frage nach einer verbindenden Klammer nachzugehen.

### Methodendiskussion in der Sozialen Arbeit

Mit der Kritik an dem bis dato vorherrschenden »Methodenverständnis im engeren Sinne« von Schilling (1993)

leistete Michael Galuske einen wichtigen Beitrag für eine Wende in der Methodendiskussion in der Sozialen Arbeit. Der Methodenbegriff dürfe nicht nur darauf gerichtet sein, »wie« durch planmäßiges Vorgehen ein Ziel erreicht werden könne, sondern müsse auch die Frage nach dem »Warum« einschließen: »Das weitere Methodenverständnis ... zielt auf einen integrierten Methodenbegriff, der Methoden immer in Abhängigkeit von Problemlagen, Zielsetzungen und Rahmenbedingungen diskutiert« (Galuske 2002: 23). Um dies zu gewährleisten, ordnet er mit Bezug auf Geißler / Hege (1995) das methodische Vorgehen der Entwicklung eines Konzeptes unter und geht von einer hierarchischen Anordnung »Konzept – Methode – Technik« aus (Galuske 2002: 24 f.). Auf diese Weise wird der Begriff »Konzept« als die Ebene in methodischen Verfahren positioniert, in der die inhaltlichen Begründungen für das Handeln geliefert werden,

von Herausforderungen und Zumutungen gerichtet ist, sondern auch auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die diesen Alltag strukturieren. Im Interesse der Menschen mit Unterstützungsbedarf verweist lebensweltorientierte Soziale Arbeit auf die Notwendigkeit, zur Verbesserung dieser Bedingungen »Kooperationen und Koalitionen mit anderen Politik- und Gesellschaftsbereichen« einzugehen. Denn »das Prinzip der Einmischung als parteiliche Vertretung lebensweltlicher Erfahrungen und Probleme in z.B. Arbeitsmarkt-, Familien-, Sozial- und Wohnungsbaupolitik auf den unterschiedlichen politischen Ebenen ... ist ein konstitutives Moment des Konzeptes Lebensweltorientierung« (Grunwald / Thiersch 2004: 23). Mit dem »Arbeitsprinzip Gemeinwesenarbeit« (Boulet u.a. 1980) wird dieser Ansatz der Parteilichkeit auf der Ebene des Stadtteils, des Quartiers hervorgehoben: »Das Arbeitsprinzip Gemeinwesenarbeit sieht seinen

Diese fachlich hergeleiteten normativen Ansätze der Lebensweltorientierung, der Sozialraumorientierung und des Empowermentkonzeptes zeigen beispielhaft die Chancen für Soziale Arbeit, Orientierungen für die konkrete Praxis über die inhaltliche Bestimmung des Konzeptes abzuleiten und reflektieren zu können.

und öffnet damit als Schlüsselbegriff den Zugang zu fachlich begründeten, normativen, übergeordneten Orientierungen für die Praxis Sozialer Arbeit. Auch in neueren Veröffentlichungen in der Methodendiskussion wird die Bedeutung des Konzeptes für die Begründung des Handelns in der Praxis der Sozialen Arbeit betont (Wendt 2017: 61, Kreft / Müller 2017: 21).

*Der Schlüsselbegriff »Konzept«*

*und normative Bezüge in der Sozialen Arbeit*

Das Prinzip der Lebensweltorientierung nach Hans Thiersch wird in der Methodendiskussion immer wieder als Beispiel für eine Fundierung des Konzeptes angeführt. Der Grund dafür ist, dass hier nicht nur der Blick auf den Alltag der Menschen und ihre Unterstützung für die Bewältigung

zentralen Aspekt in der Aktivierung der Menschen in ihrer Lebenswelt. Sie sollen zu Subjekten politisch aktiven Handelns und Lernens werden und zunehmend Kontrolle über ihre Lebensverhältnisse gewinnen. Dazu sollen sie in gemeinsamen Aktionen der Problembearbeitung bis hin zum Widerstand Kompetenzerfahrungen machen« (Oelschlägel 1997: 37). Auch mit dem Empowermentkonzept (Herriger 2006) wird eine Perspektive eingenommen, die sowohl auf die individuelle Entwicklung von »Autonomie« und »Selbstwirksamkeit« gerichtet ist als auch auf Befähigung zur kollektiven »Selbstorganisation« im Kontext des »bürgerschaftlichen Engagements«. Das Empowermentkonzept zeichnet sich besonders durch die Hinwendung auf die Ressourcen der Menschen aus, wobei Norbert Herriger betont, dass gerade dieses Konzept

reflektiert auf die veränderten Rahmenbedingungen einer »neoliberalen Umbauprogrammatik« im Kontext der neuen »Effizienzkultur des Ökonomischen« reagieren muss (ebd.: 12).

Diese fachlich hergeleiteten normativen Ansätze der Lebensweltorientierung, der Sozialraumorientierung und des Empowermentkonzeptes zeigen beispielhaft die Chancen für Soziale Arbeit, Orientierungen für die konkrete Praxis über die inhaltliche Bestimmung des Konzeptes abzuleiten und reflektieren zu können. Ihnen ist gemeinsam, durch professionelle Unterstützung die Handlungsfähigkeit von Menschen in einer marktförmig organisierten Gesellschaft zu stärken, und zwar über die individuelle Ebene hinaus. Hier bieten sich Anknüpfungen für die Kulturarbeit im Allgemeinen und die Soziokultur im Besonderen, den meist eher allgemein formulierten Anspruch der Förderung von Teilhabe über ein »Konzept« inhaltlich bestimmen zu können und sich damit auch gesellschaftspolitisch konkreter zu positionieren.

#### *Strukturmodelle im Kontext der Methodendiskussion in der Sozialen Arbeit*

Michael Galuske veranschaulicht seinen hierarchisch geordneten Ansatz Konzept – Methode – Technik am Beispiel der Straßensozialarbeit bzw. Streetwork: Das Konzept hierfür bildet der »Ansatz einer alltags- und lebensweltorientierten Sozialen Arbeit«, die Methode Streetwork selber zeichnet sich durch Niedrigschwelligkeit und Aufsuchen aus und akzeptiert dabei, als Gast zu den Orten der jeweiligen Zielgruppen zu kommen. Die Technik beinhaltet z.B. die Art und Weise der Kontaktaufnahme (Galuske 2002: 24 f, 271 ff.). Galuske unterscheidet drei überordnete Ebenen von Methoden:

1. »Direkt interventionsbezogene Methoden«, wie z.B. das Case Management als Beratung und Vermittlung sowie die auf neue Erfahrungen gerichtete Erlebnispädagogik;
2. »Indirekt interventionsbezogene Methoden«, wie z.B. Supervision, aus der heraus Reflexion und Einnahme neuer Perspektiven möglich sind;
3. »Struktur- und organisationsbezogene Methoden«, wie z.B. die Jugendhilfeplanung (ebd.: 163).

Auch Peter-Ulrich Wendt unterstreicht die Bedeutung des Konzeptes für die inhaltliche Ausrichtung und Reflexion der Praxis: »Methodisches Handeln wird ... immer als etwas begriffen, das an eine Theorie oder theorieartige Überlegungen (als Teil einer Theorie) gestützte

Orientierungen (d.h. Konzepte) geknüpft ist, z.B. die Theorie der lebensweltorientierten Sozialen Arbeit ...« (Wendt 2017: 62). Methoden sind für ihn die ausgestaltete »planvolle Vorgehensweise«, die er in »Handlungsformen« (z.B. Soziale Gruppenarbeit) und »Handlungshilfen« (z.B. Achtsamkeit und Selbstsorge in der Sozialen Arbeit) unterscheidet. Hier führt er allerdings einen größeren Kanon an Arbeitsformen aus der Sozialen Arbeit an, als dies Galuske tut, und kommt auch zu anderen Zuordnungen (ebd.: 177 ff.).

Wendt gliedert wie folgt:

- Konzept – hierin werden Ziele, Inhalte, Methoden und Verfahren (bzw. Techniken) »in einen sinnhaften Zusammenhang gebracht«
- Methoden als »vorausgedachter Plan der Vorgehensweise«
- Verfahren / Techniken als Einzelelemente von Methoden (ebd.: 61), wobei er hier auch mit Bezug auf die Ausdrucksweise von Studierenden auch die Begriffe »Werkzeugkasten« bzw. »Methodenkoffer« nennt und hierbei das Rollenspiel oder die Biografiearbeit als Beispiele anführt (ebd.: 63).

Für die Soziokultur bietet es sich an, solche strukturellen Überlegungen bezogen auf die Planung von Projekten und Veranstaltungen auf Praktikabilität zu überprüfen.

#### **Ausblick**

Für die Planung und Reflexion soziokultureller Projekte macht eine Überprüfung der Frage Sinn, welche Hinweise aus der Methodendiskussion der Sozialen Arbeit zu nutzen sind. Im Kontext mit konzeptionellen Überlegungen (Konzept) bietet die Theorie der Lebensweltorientierung ebenso Ansatzpunkte wie die Ressourcenorientierung in der Sozialen Arbeit und zwar sowohl im Hinblick auf die Interessen und die Ansprache möglicher Zielgruppen als auch bezogen auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Am Beispiel von bereits vielfach genutzten Projektformen und – hier beispielhaft vorgestellten – neuen Ansätzen und Formaten sollte eine strukturbezogene Aufarbeitung (was ist ein Element von Methode, was sind die Techniken und Verfahren?) erfolgen, die für die weitere Planung von Projekten Anhaltspunkte bietet.

Ivana Pilić

## Methoden und Formate in der transkulturellen (Flüchtlings-)Arbeit

Seit der Fluchtbewegung 2015 und den kurzzeitig offenen Grenzen entstand eine Vielzahl von (Kunst-)Projekten, die von / mit / für Geflüchtete(n) konzipiert und umgesetzt wurden. Der Großteil dieser Projekte knüpft an die Tradition antirassistischer Kulturarbeit, »sozial-engagierter« Kunst oder soziokultureller Praxis an. Der Fokus der folgenden Expertise richtet sich auf interkulturelle Kunstprojekte und deren Kontextualisierung im Bereich diversitätssensibler Kulturproduktion.

Zunächst wird über die theoretische Auseinandersetzung mit den Begriffen Multi-, Inter- und Transkultur nach Zugängen gefragt, die Kunst- und Kulturprojekten in Bezug auf die Kategorie Differenz zugrunde liegen können. Der Umgang mit Differenz wird anschließend zum Anlass genommen, um methodische wie auch künstlerisch-ästhetische Fragestellungen zu diskutieren. Danach werden kollaboratives Arbeiten und Partizipation hinsichtlich ihrer Bedeutung für diskriminierungssensible Kunstproduktionen thematisiert, um letztlich eine erste Systematisierung von Fragestellungen für die Projektanalyse 2018 bereitzustellen.

### Kunst für alle?

Als vielschichtiger Begriff steht Soziokultur für eine Breite unterschiedlicher kultureller Praktiken, Konzeptionen und Initiativen. Der normative Anspruch der Demokratisierung der Gesellschaft über kulturelle Teilhabe, ästhetische Bildung oder künstlerische Aneignung erfuhr ab den 1970er Jahren durch den Begriff der Soziokultur kulturpolitisch seine gesellschaftliche Erdung. Kultur und Kunst als Alltagspraxis für möglichst viele Menschen wurden damit zum Kern des damals entwickelten Verständnisses von Soziokultur (vgl. Wagner 2013). Der Rückbezug auf das ursprüngliche Verständnis von Soziokultur erscheint für das Forschungsvorhaben relevant, da für dieses Fragen von Teilhabe und Partizipation zentral sind. Der Rückbezug bezieht sich allerdings mehr auf die Idee und den Moment von Teilhabe im Konzept

einer »Kunst für alle«, denn auf die Umsetzung per se. Bernd Wagner (2011) spricht von einer zunehmenden »Engführung« der Soziokultur weg vom breiten kulturpolitischen Auftrag hin zu einer Vielfalt von Praxisformen einer freien, nicht institutionellen Kulturarbeit. Darüber hinaus kritisiert Fehrmann (2013), dass die Frage, wer genau diese »alle« waren und wer »alle« sein könnten, von Beginn an nicht zur Diskussion stand. Dies führt bis heute dazu, dass viele soziokulturelle Institutionen sich per se als »Vertretung der Allgemeinheit« (Fehrmann 2013: 14) verstehen. Dieser Vertretungsanspruch bleibt jedoch oftmals rhetorischer Natur, da kaum diversitätssensible Konzeptionen umgesetzt werden. Die Herausforderung für den Kunst- und Kulturbetrieb scheint heute wie damals, Zugang zu Kunst und Kultur genauso wie Teilhabe und Partizipation von möglichst breiten Teilen der Bevölkerung zu gewährleisten.

### Zugänge: Multi- / Inter- / Transkulturalismus

In der Fachliteratur finden sich zahlreiche Artikel und Beiträge, die sich mit Zugängen und Konzepten zu Multi-, Inter- und Transkultur in der soziokulturellen (etwa Mecheril 2013, Wagner 2013, Witte 2013) wie auch in der künstlerischen Praxis (etwa Hoffmann / Walter 2015, Regus 2009) auseinandersetzen. Für die Projektanalyse ist davon auszugehen, dass Projektakteur\*innen implizite theoretische Bezugspunkte und Vorstellungen haben, diese jedoch weitestgehend ungeklärt und unbesprochen bleiben.

Das Konzept des »Multikulturalismus« entstand in den 1970/80er Jahren als Ergebnis einer antirassistischen Praxis, die eine Politik der Toleranz und kulturellen Vielfalt zum Ziel hatte und eine Anerkennung vermeintlich einzelner Kulturen erreichen wollte (vgl. Müller-Uri 2014). Der konzeptionelle Umgang mit Differenz und die Überbetonung der Unterschiede führten jedoch dazu, kulturelle Vielfalt als Nebeneinander von imaginierten

Kulturen zu fassen, die in sich als homogen angesehen werden (vgl. Müller-Uri 2014, Pilić / Wiederhold 2015). So gut gemeint multi-kulturalistische Zugänge auch gewesen sein mögen und sind, sie festigen starre binäre Gegensätze und damit die Trennung zwischen »eigener« und »fremder« Kultur.

Erweitert wurde die Debatte durch Konzepte der Inter- und Transkultur, die in Folge für diese Studie als wegweisend betrachtet werden. Der Begriff der Interkulturalität verweist »durch sein Präfix Inter zum einen darauf, dass es so etwas wie verschiedene, voneinander – wenn auch nur in Ansätzen – zu unterscheidende Kulturkreise gibt,

zepte der Inter- und Transkultur per se als konkurrierend zu verstehen. Der Begriff der Interkulturalität hat in der Praxis schlicht andere Konstellationen im Fokus als derjenige der Transkulturalität. »Denn je nachdem, welche Aspekte und Fragestellungen in den Blick genommen oder in den Vordergrund gestellt werden sollen, leisten beide Konzepte Unterschiedliches« (Dawidowski et al. 2015: 8). Die soziale Konstruktion des »Anderen« ist erheblich in unseren Alltag eingeschrieben. »Vor diesem Hintergrund erscheint es zwar umso nötiger, auf Fluidität, Dynamik und Entgrenzung von Kultur zu verweisen« (Dawidowski et al. 2015:7), dennoch fußen Aushandlungsprozesse und

## Der normative Anspruch der Demokratisierung der Gesellschaft über kulturelle Teilhabe, ästhetische Bildung oder künstlerische Aneignung erfuhr ab den 1970er Jahren durch den Begriff der Soziokultur kulturpolitisch seine gesellschaftliche Erdung.

zum anderen, dass diese wiederum in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen« (Hoffmann / Walter 2015: 45). Damit setzt das Konzept auf den Dialog und die Interaktion zwischen unterschiedlichen, vielfältigen Lebenswelten, Lebenskonzepten und Kulturen. Interkultur bringt somit einen Dialog in Gang, der über die Reflexion eigener Positionen zu einem gegenseitigen Verstehen zwischen den im Ansatz als verschieden angesehenen Kulturen führen soll (vgl. Welsch 2009). Transkulturalität als Konzept hingegen stellt insbesondere die Verschmelzungs- und Neuausprägungsprozesse unterschiedlicher, vielfältiger Lebenswelten sowie (Sub-)Kulturen heraus. Hybridisierung, die Möglichkeiten multipler und variabler Orientierungen (z.B. Transmigration mit der Teilhabe des Einzelnen an verschiedenen Kulturen) treten damit in den Vordergrund und erlauben eine Überwindung von klassischen »Wir«-»Ihr«-Konstellationen (vgl. Wagner 2013). Durch den Begriff der Transkulturalität werden darüber hinaus historische Diskurse der Essentialisierung kritisch in den Blick genommen.

Für das Forschungsvorhaben und vor allem in Bezug auf die Praxisbeispiele ist es nicht zielführend, die Kon-

Bedeutungszuschreibungen in hohem Maße auf Differenzkategorien, die mit interkulturellen Fragestellungen bearbeitet werden können. Auch gibt es etwa Beispiele aus der Praxis, die mit »Differenz« im Sinne von positiver Diskriminierung arbeiten und speziell für Menschen mit Migrationshintergrund oder für Geflüchtete Programme etablieren. Diese Projekte haben oftmals Förderung oder Empowerment zum Ziel. Darüber hinaus operiert auch der Großteil »migrantischer« Kulturvereine mit solchen »Differenz«-Konzeptionen, genauso wie viele Projekte und Initiativen, die als »Refugees for Refugees«-Initiativen bezeichnet werden können. Es empfiehlt sich jedoch, vor allem transkulturelle Konzepte, die bislang in der Praxis zu kurz kommen, zu stärken.

### *Umgang mit Differenz: Projektanalyse Vol.1*

Die Begriffe Inter- und Transkultur können weder in der Theorie noch in der praktischen Arbeit trennscharf auseinanderdividiert werden. Allerdings lässt sich für die Analyse diskriminierungssensibler Kunstprojekte erheben, wie konzeptionell mit Differenz umgegangen wird: Also wie wird im Projekt mit der binären Logik »das Andere versus

die Norm« verfahren? Der Umgang mit Differenz kann in den unterschiedlichen Kunstprojekten stark divergieren, dies lässt jedoch nicht per se einen Rückschluss auf den diskriminierungskritischen Gehalt der einzelnen Projekte zu. Dennoch lassen sich in Bezug auf den Umgang mit Differenz unterschiedliche Aspekte herausarbeiten.

Hybridere Ansätze, in denen versucht wird, klassische Zuschreibungsmuster und Dichotomien zu durchbrechen, orientieren sich eher an der Idee, »Identitäten als dynamische und im ständigen Wandel statt als statische zu denken« (Hoffmann / Walter 2015: 52). Als Resultat dieses Verständnisses wird etwa in theatralen Inszenierungen die Auflösung statischer Rollen vollzogen und damit die Einheit der Figuren aufgelöst, so dass sie dissonant und verwirrend erscheinen (vgl. Regus 2009 in Hofmann / Walter 2015: 52). Darüber hinaus werden auch Techniken wie die Montage oder die Collage vermehrt verwendet (vgl. Hofmann / Walter 2015).

Bei Projekten, die Differenz betonen, ist primär darauf zu achten, welche Ziele über die Betonung verfolgt werden: Bleibt das Projekt eher auf Ebene einer folkloristischen Darbietung oder zielt es auf Transformations-effekte ab und weist damit auf neue kulturelle Handlungsformen hin (vgl. Witte 2013)? In der künstlerischen Praxis finden sich Beispiele, die mit Stereotypen arbeiten, »diese allerdings als solche enttarnen und zeigen, dass stereotype Vorstellungen vom Fremden gesellschaftlich konstruiert sind« (Hofmann / Walter 2015: 50). Kulturelle Differenz wird hier als Ergebnis von Zuschreibungen thematisiert, nicht die Frage »wie Andere / Fremde sind, sondern vielmehr wie das Andere / Fremde konstruiert wird« (Hofmann / Walter 2015: 50) steht im Vordergrund.

Gleichzeitig ergeben sich Beispiele aus der Praxis, die »scheinbar auf interkulturelle Kommunikation« abzielen, sich aber bei näherer Betrachtung »dem Anderen aus einer Position der Überlegenheit« annähern (Hoffmann / Walter 2015: 48). Indem etwa versucht wird, »andere« kulturelle Erscheinungen »authentisch« darzustellen, dabei aber lediglich die – im Sinne der Mehrheitskultur wahrgenommenen – ästhetisch »schönen« Elemente herausgegriffen« werden (Hoffmann / Walter 2015: 49). Die Einarbeitung »fremder« Elemente kann auf diese Weise zur Reproduktion von Stereotypen führen (vgl. Hoffmann / Walter 2015: 49). Auch kann konstruierte Fremdheit ästhetisch genutzt werden, um »andere« Körper zu zeigen, »die auf ihr reines So-Sein reduziert und als »anders« naturalisiert werden«

(Meyer 2016: 55). Dies bedient eine Objektivierung und Essentialisierung, die im Grunde einem diskriminierungskritischen Grundverständnis widersprechen. Hinsichtlich möglicher Essentialisierung ist dementsprechend weiter danach zu fragen, ob Teilnehmende »deutscher als auch nicht-deutscher Herkunft unbeabsichtigt auf eine bestimmte ethnische Zugehörigkeit festgelegt [werden,] oder werden diese Vorurteile bzw. Stereotypen bewusst gemacht und ggf. differenzierende Perspektiven dazu aufgezeigt« (Witte 2013: 169). Projekte, die kulturelle Differenz betonen, sind für den weiteren Forschungsverlauf 2018 stets daraufhin zu befragen, welchem Zweck diese Betonung dient.

#### *Differenzierte Perspektiven: Projektanalyse Vol.2*

Seit 2015 sprießen Projekte zum Themenkomplex Flucht. Auch etablieren sich jüngst Programme und Projekte, in denen Teilhabe und Diversität eine zentrale Rolle spielen. Eine erste Befragung der Programme und Projekte wäre über folgende Fragestellungen möglich: »Wessen Geschichte wird hier erzählt? Wessen Perspektive privi-

Interkultur bringt somit einen Dialog  
in Gang, der über die Reflexion  
eigener Positionen zu einem gegenseitigen  
Verstehen zwischen den im Ansatz  
als verschieden angesehenen Kulturen  
führen soll.

legiert? Welche Bilder tauchen auf? Wer liest diese Bilder auf welche Weise? ... Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu empowern, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert sind?« (vgl. Bayer / Terkessides 2017: 56) Des Weiteren könnte danach gefragt werden, ob in den Projekten marginalisierte Positionen einbezogen werden, die von Diskriminierung, Objektivierung oder von Zugangsbarrieren betroffen sind und bisher nicht oder nur prekär anwesend waren (vgl. Aikins 2015).

Das »Begehren von den zu Anderen Gemachten« (Bayer / Kazeem-Kaminski / Sternfeld 2017: 25) wird damit für einen gemeinsamen Lern- und Erfahrungsprozess produktiv gemacht. Dies folgt der Idee eines kollaborativen Arbeitens, die eine Fokusverschiebung vom Endprodukt hin zu den Entstehungsweisen mit sich bringt (vgl. Bayer / Terkessides 2017: 66). Über kollaboratives Arbeiten wird somit die Generierung von Wissen enthierarchisiert und die Wissensproduktion zum dynamischen Prozess, in dem, anstatt über marginalisierte Positionen zu sprechen, diese Stimmen selbst zu Wort kommen. Durch den Einbezug wird letztlich mit einseitigen (privilegierten) Perspektiven gebrochen und diese durch Multiperspektivität ersetzt (vgl. Bayer / Terkessides 2017: 67). Kollaboration mit minorisierten Künstler\*innen, die Einbeziehung von Professionalist\*innen und Expert\*innen des Alltags oder Kooperationen mit »migrantischen« Kulturvereinen sind als produktive Strategien zu benennen, um den eigenen Handlungsrahmen zu erweitern (vgl. Bayer / Terkessides 2017, Pilić / Wiederhold 2015). Als Tool für die Analyse der einzelnen Projekte stellt sich daher die Frage, ob konzeptionell marginalisierte Perspektiven inkludiert werden und falls ja, auf welchen Ebenen.

#### *Partizipative Projekte: Projektanalyse Vol. 3*

Mit partizipativen Methoden zu arbeiten stellt in der inter- und transkulturellen Kunstpraxis ein bewährtes Mittel dar. Hier können neue Wissensformen entstehen, schließlich rücken bei partizipativem, prozessorientiertem Denken auch die Erfahrungen und Lernprozesse der Teilnehmenden ins Zentrum (vgl. Pilić / Wiederhold 2015). Partizipative Methoden werden jedoch für unterschiedliche Zielsetzungen eingesetzt, die im Folgenden kurz thematisiert werden.

Die Frage nach Partizipation stellt sich in der Praxis selten in Bezug auf Überwindung von Ausschlussmechanismen von Migrant\*innen als Kulturproduzent\*innen. In Bezug auf die Überwindung von Ausschlussmechanismen von Migrant\*innen als Teilnehmende finden sich partizipative Ansätze jedoch des Öfteren (vgl. Pilić / Wiederhold 2015). Sie werden eingesetzt, »um das Publikum mit Inhalten und ästhetischer Herangehensweise der Theater bekannt zu machen« (Sharifi, 2011: 162), oder wenn über aktive Teilhabe Zugang zu Kunst ermöglicht werden soll (vgl. Pilić / Wiederhold 2015). Partizipative Kunstprojekte finden sich dementsprechend häufig dort, wo intersek-

tionale Fragen relevant werden. Im Grunde kommen sie daher dort zum Einsatz, wo die Nicht-Teilhabe von Menschen aus sozial schwächeren Milieus thematisiert wird. Hier handelt es sich um Bildungsfragen, die letztlich zu Migrationsfragen überhöht werden (vgl. Pilić 2017). Mit welchem Ziel Partizipation angedacht wird, gilt es für die Analyse der einzelnen Projekte näher zu beleuchten: Wie ist Partizipation angedacht und für welche Zielgruppe? Auf welchen Ebenen wird dies umgesetzt (Mitsprache versus Teilnahme)? Welche Formate werden hierfür entwickelt (Workshops, offene Werkstätten etc.)?

Partizipation kann jedoch auch genutzt werden, um Trennungen zwischen künstlerischer Professionalität und einem »nicht-künstlerischen« Laientum (vgl. Meyer 2016) aufzuheben und damit ungehörte Stimmen auf die Bühne zu bitten: »Diejenigen, denen in der traditionellen Theater(an)ordnung die Rolle des Zuschauens zugewiesen wird, nehmen also in partizipativen Formaten mit ihren (Lebens-)Geschichten, Talenten oder einfach ›Körpern‹ aktiv am inszenierten Bühnengeschehen teil, oder sie bringen die Intervention, die Performance oder das ›Ereignis‹ mit ihrer einfachen Beteiligung überhaupt zur Aufführung« (Meyer 2016: 367). Das birgt die Möglichkeit, klassische Repräsentationsmuster zu unterbrechen, um Vielstimmigkeit auf der Bühne zu ermöglichen. Partizipative Kunstprojekte mit nicht-professionellen Expert\*innen des Alltags können damit als Strategie solch einer Unterbrechung betrachtet werden, vorausgesetzt sie folgen keiner Logik eines zu hinterfragenden Authentizitätsparadigmas (vgl. Meyer 2016) und damit einer Verstärkung gängiger Repräsentationsmuster.

#### **Resümee: Erste Fragestellungen**

Auf Basis der vorliegenden Literatur lassen sich wegweisende Fragestellungen ableiten, die für die geplante Projektanalyse 2018 zum Ausgangspunkt werden könnten. Die Fragen richten sich an unterschiedliche Stadien der Projektkonzeption und -umsetzung und lassen über deren Beantwortung auch erste Rückschlüsse auf den diskriminierungskritischen Gehalt der Kunstprojekte zu. In der vorliegenden Literaturstudie wurde dargestellt, dass durch diversitätsorientierten Umgang neue Methoden und Formate herausdestilliert werden können. So ergeben sich über den Umgang mit Differenz unterschiedliche Fragestellungen oder Zielsetzungen, die sich auch

in der Wahl künstlerisch-ästhetischer Methoden niederschlagen. Es wurde im Detail dargelegt, dass Fragen zu Formaten und Methoden hinsichtlich der Einbeziehung von marginalisierten Perspektiven für eine diskriminierungskritische Kulturarbeit von Bedeutung sind. Auch der Einsatz von partizipativen Methoden und Formaten kommt in der diversitätssensiblen Kulturarbeit des Öfte-

mate werden hierfür entwickelt (Workshops, offene Werkstätten etc.)?

- Wessen Geschichte wird hier erzählt? Welche Bilder tauchen auf? Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu empowern, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert sind (vgl. Bayer / Terkessides 2017)?

## So ergeben sich über den Umgang mit Differenz unterschiedliche Fragestellungen oder Zielsetzungen, die sich auch in der Wahl künstlerisch-ästhetischer Methoden niederschlagen.

ren zum Einsatz. Hierbei gilt es, näher zu beleuchten, zu welchem Zweck und für welche Zielgruppen diese angedacht werden. Die kritische (Selbst-)Befragung ist ein wesentlicher Teil diskriminierungskritischer Kulturarbeit, mit einer solchen wird für die praktische Anwendung ein konkreter Fragebogen formuliert:

- Wer sind die Projektträger\*innen? Wer macht das Projekt für wen und mit welchem Ziel? Mit dieser Frage richtet man den Blick auf die Frage, ob ein wohlmeinendes »für« statt eines »mit« konzeptuell tragend wird (vgl. Sharifi 2011).
- Gibt es im Projektteam Erfahrungen in der Umsetzung inter- / transkultureller Projekte (vgl. Pilić / Wiederhold 2015)?
- Wie divers ist die Besetzung des (leitenden) Projektteams? In Bezug auf »Leitung« versus Projektteilnehmer\*innen: Werden gewohnte Privilegien, Strukturen und Hierarchien im Projekt durchkreuzt (vgl. Bayer et al. 2017) – z.B.: Autor\*innenschaft, Regie, Dramaturgie etc.? Wer hat Definitionsmacht und Definitionshoheit im Projekt, wer spricht und kann dabei gehört werden?
- Wie und ab wann sind »Migrant\*innen« konzeptuell involviert? Wird über marginalisierte Positionen gesprochen oder ist Selbstartikulation möglich (vgl. Canas 2015)? Werden Migrant\*innen konzeptuell eingeplant? Wie wird dies umgesetzt (kollaboratives Arbeiten versus Projektteilnahme)? Welche Formate werden hierfür entwickelt (Workshops, offene Werkstätten etc.)?
- Wessen Geschichte wird hier erzählt? Welche Bilder tauchen auf? Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu empowern, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert sind (vgl. Bayer / Terkessides 2017)?
- Wie wird konzeptuell mit Differenz umgegangen?
- Welche künstlerischen Ausdrucksformen finden in dem Projekt Platz?
- Tendiert das Projekt dazu, auf der Ebene folkloristischer Darbietungen zu bleiben oder wird auf Transformationseffekte abgezielt und damit neue kulturelle Handlungsformen aufgezeigt (vgl. Witte 2013)?
- Steht der Prozess oder das Produkt im Vordergrund? Wie zeigt sich die Gewichtung in den gewählten Methoden?
- Wird über das Partizipationsprojekt Vielstimmigkeit möglich und werden klassische Repräsentationsmuster überwunden?
- Wie ist der Umgang mit Mehrsprachigkeit (vgl. Pilić / Wiederhold 2015)? Wird mit nonverbalen Methoden experimentiert (vgl. Czech / Bacher-Göttfried 2013)?
- Werden Teilnehmende »sowohl deutscher als auch nichtdeutscher Herkunft unbeabsichtigt auf eine bestimmte ethnische Zugehörigkeit festgelegt, oder werden diese Vorurteile bzw. Stereotypen bewusst gemacht und ggf. differenzierende Perspektiven dazu aufgezeigt«? (Witte 2013: 169) Wenn ja, welche Methoden werden gewählt, um Vorurteile zu dechiffrieren?
- Ist öffentliche Sichtbarkeit in der Projektkonzeption eingeplant, wenn ja, hinsichtlich welcher Zielgruppe?
- Sind Kooperationen mit etablierten Institutionen angedacht, um einer »Ethnisierung« als Minderheitenprogramm entgegenzuwirken (vgl. Pilić / Wiederhold 2015)?



Methoden und Formate  
soziokultureller Projektarbeit



© Johanna Benz

DIE KULTUR LEBT VOM  
EINZIGARTIGEN.  
NATÜRLICH GIBT ES AUCH  
FORMATE UND METHODEN.



# Methoden und Formate soziokultureller Projektarbeit

## Begriffsklärungen, Ziele und Vorgehen der Systematisierung

Christine Wingert

»Vielfalt. Aus Prinzip« – dies ist seit einigen Jahren Leitformel der Soziokultur in ihrer institutionalisierten Form, hier konkret seitens der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren. In der Tat war das soziokulturelle Feld in den über 40 Jahren seiner Entwicklung sehr produktiv in der Erfindung neuer Themen, Methoden und Formate und sie ist geprägt von einer Vielfalt an Akteur\*innen und Strukturen.<sup>1</sup> Entzieht sich das vielgestaltige, unbestimmte Feld Soziokultur einer systematischen Betrachtung seiner Praxisformen? Vielfalt ist – das bestätigt auch die vorliegende Studie – eine zutreffende Beschreibung für Soziokultur, als programmatischer Bezugspunkt bedarf sie jedoch einer gesellschaftstheoretischen und politischen Einbettung.

Soziokulturforschung ist in der Tat ein schwieriges Unterfangen – nicht nur, weil die Praxis vielgestaltig und eigensinnig ist, sondern auch weil verschiedene Bedeutungsebenen des Begriffs Soziokultur zu beachten sind und diese wiederum in den Regionen Deutschlands (aber auch europaweit gesehen) unterschiedliche Geschichten haben. Ist der Soziokultur aufgrund ihrer Ausdifferenzierung ihre gemeinsame Utopie, ihre programmatische Begründung abhandengekommen? Für die Praxis der institutionalisierten Soziokultur (Soziokulturelle Zentren und vergleichbare Einrichtungen) lässt sich weiterhin ein gesellschaftspolitischer Impetus festhalten, der auf personale Entfaltung und gesellschaftliche Teilhabe, Verantwortungsübernahme und gemeinwohlorientierte Mitgestaltung von Lebenswirklichkeit aller Menschen in der Kultur und durch Kultur zielt. Vielfach ist in den Soziokulturellen Zentren das politische Selbstverständnis von Soziokultur als Gegenöffentlichkeit und Kampf für eine bessere, demokratische und offene Gesellschaft noch immer virulent. Für die soziokulturelle Praxis in einem

weiten Verständnis und in Form von Projekten ist ein programmatischer Kern nicht so eindeutig zu bestimmen. Dennoch steht außer Frage, dass die Entscheidung für bestimmte methodische Ansätze im Hinblick auf Ziele und Wirkungsabsichten erfolgt und eben auf bestimmte Leitbegriffe rekurriert. Bevor wir diesem Zusammenhang im Folgenden nachgehen, sind einige definitorische Klärungen angebracht.

### *Das Forschungsfeld »soziokulturelle Projektarbeit«*

Die Begriffe »Methode« und »Format« sind im alltäglichen Sprachgebrauch gängig; als Analysekatoren für die wissenschaftliche Betrachtung von kultureller Praxis sind sie erklärungsbedürftig. Zunächst ist in Erinnerung zu rufen, dass sich diese Studie mit Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit befasst, also nicht die Arbeitsweisen soziokultureller Einrichtungen betrachtet. Der programmatische Selbstverständigungsprozess des soziokulturellen Feldes vollzieht sich im Wesentlichen zwischen den Einrichtungen, Initiativen und ihren Verbänden (unter Beteiligung von Interessierten in Wissenschaft und Politik). Die soziokulturelle Projektarbeit wird allerdings von einem deutlich breiteren Spektrum an Akteur\*innen umgesetzt. Mit der vorliegenden Studie haben wir soziokulturelle Projektpraxis auf ihre Methoden und Formate hin untersucht, die sowohl von Akteur\*innen getragen wurden, die sich dem soziokulturellen Feld (z.B. durch ihr Profil und Programm, ihre Namensgebung und /oder Verbandszugehörigkeit) zugehörig fühlen, als auch von Personen, Einrichtungen und Organisationen, die dies von sich aus nicht tun und somit auch weniger in diese programmatischen Reflexionen einbezogen sind.<sup>2</sup> Hier haben konzeptionelle Ansätze, Arbeitsweisen und -formen zuweilen eine andere Bedeutung oder Gewichtung als in

soziokulturellen Einrichtungen, beispielsweise die Selbstverwaltung. Dies wird im Abschnitt »Konzeptionelle und instrumentelle Ansätze / Arbeitsweisen« (S. 61 ff.) anhand konkreter Beispiele deutlich werden.

### *Projektbegriff*

Bevor wir uns den Methoden und Formaten der Projektarbeit zuwenden, sei noch angemerkt, dass auch der Projektbegriff im Rahmen dieser Studie weit gefasst wurde. Ein Projekt ist – so die allgemein übliche Definition – ein Vorhaben von begrenzter Dauer, mit definierten Inhalten und Zielen (nicht notwendigerweise definierten Ergebnissen!). Es richtet sich an einen bestimmten und begrenzten Personenkreis und greift auf einen gesetzten Rahmen personeller und finanzieller Ressourcen zu.<sup>3</sup> Projekte sind daher hinsichtlich der Methoden in der Regel selektiver aufgestellt, als es soziokulturelle Einrichtungen aufgrund ihrer Aufgabenstellung sein können und wollen. Ausgangspunkt der Recherche war die Projektförderung, insbesondere des Fonds Soziokultur, aber auch anderer Fördermittelgeber; in die Betrachtung einbezogen wurden also geförderte Projekte teilhabeorientierter Kulturarbeit. Daher findet sich ein breites Spektrum von Trägerformen mit unterschiedlichen strukturellen Merkmalen – von Einrichtungen über selbstdefinierte, basisdemokratisch organisierte Gruppen oder Organisationen bis hin zu Einzelpersonen.

### *Begriffssystem: Konzept, Methode, Format*

Wir schließen uns der – von Reinhold Knopp und Jochen Molck anhand der Methodendiskussion in der Sozialen Arbeit vorgestellten – Auffassung an, dass eine sinnvolle Betrachtung von Methoden den Kontext zu den Handlungszielen herstellen muss (vgl. Kap. 4, S.41). Im Falle der Soziokultur sind dies kultur- und gesellschaftspolitische Ziele und Wirkungsabsichten. Knopp und Molck schlagen unter Bezug auf Michael Galuske und Peter-Ulrich Wendt vor, diese Beziehung zwischen Zielebene und Methode im Begriff des »Konzepts« zu fassen; denn damit sei der »Zugang zu fachlich begründeten, normativen, übergeordneten Orientierungen« (ebd.) gegeben. Für eine Systematisierung empfehlen sie dementsprechend die »hierarchische Anordnung ›Konzept – Methode – Verfahren / Technik« (ebd.), wobei sie unter »Konzept« Ansätze wie »Lebensweltorientierung« verhandeln.

In Anlehnung an diese hierarchische Anordnung splitten wir »Konzept« und »Methoden« auf in drei Katego-

rien methodischer Ansätze: konzeptionelle Ansätze, instrumentelle Ansätze und Arbeitsweisen (s. S. 61 ff.). Eine Gesamtkonzeption für ein soziokulturelles Projekt kann mehrere methodische Ansätze vorsehen. Für die konkreteste Handlungsform in oben genannter hierarchischer Reihung, »Verfahren / Technik«, werden im Methodendiskurs auch Begriffe wie Arbeitsformen, Werkzeug oder Instrument verwandt. Diese Ebene spielt in unserer Systematisierung keine Rolle.<sup>4</sup>

Der Begriff des Formats ist im sozialen Zusammenhang relativ neu und noch nicht wissenschaftlich definiert. In Anlehnung an den bisherigen alltagssprachlichen Gebrauch bezeichnet ein Format die (anspruchsvolle, komplexe) Form einer Maßnahme oder Aktion im sozialen Prozess. Diese Formen sind beschreibbar und unterscheidbar, so dass sie bei gleichen Rahmenbedingungen auch übertragen und in Qualifizierungsprozessen vermittelt werden können. Die Dimension »Format« liegt quer zu den methodischen Ansätzen: Die Gesamtkonzeption eines Projektes kann für seine Umsetzung mehrere Formate vorsehen, ein Format umfasst seinerseits in der Regel mehrere methodische Ansätze.

### *Ziele und Vorgehen der Systematisierung*

Ziel dieses Kapitels ist es, die Methoden und die Formate soziokultureller Projektarbeit zu benennen und zu clustern, um damit aktuelle soziokulturelle Praxis begrifflich zu »fassen«. Damit möchten wir zu einem besseren Verständnis der Handlungs- und Funktionsweisen sowie Entwicklungen, vor allem aber der Potenziale aktueller soziokultureller Projektarbeit beitragen, als Grundlagen für eine konzeptbasierte Vermittlung und Förderung.

Dazu haben wir uns dem Feld der soziokulturellen Projektarbeit aus zwei Richtungen angenähert: Zum einen haben wir Praxisformen, ihre Ziele und Begrifflichkeiten für methodische Ansätze und Formate aus der Projektpraxis abgeleitet. Zum anderen rekurrieren wir auf Literatur aus der Entstehungsphase der Soziokultur sowie aktuelle Reflexionen, um Motive heutiger soziokultureller Praxis im Spiegel ihrer Geschichte aufzuzeigen, die den methodischen Ansätzen handlungsleitend eingeschrieben sind. (Kap. 5.2) In einem zweiten Schritt erfolgt eine Systematisierung von Formaten soziokultureller Arbeit hinsichtlich ihrer Ausrichtung auf soziale Handlungsfelder, die wir aus der Synopse geförderter Projekte abgeleitet haben. (Kap. 5.3)

## Systematisierung methodischer Ansätze

### Zum Zusammenhang zwischen Programmatik, Konzept und Methode

Christine Wingert

Wenn wir, wie oben dargestellt, einen Methodenbegriff wählen, dem das Handlungsmotiv und mehr noch: eine »diskursiv-normative Metaebene« (Knoblich 2018: 59) eingeschrieben ist, drängt sich die Frage nach den Zielen, Motiven und Wirkungsabsichten aktueller soziokultureller Praxis auf. Diese verweist – auch historisch gesehen – auf weitreichende (Gestaltungs-)Ansprüche (sozio-)kultureller Akteur\*innen im Hinblick auf den Zugang zu Kunst und Kultur, soziale und Bildungsgerechtigkeit bis hin zu grundlegenden Veränderungen politischen Handelns. Insofern wird die Wirkungsabsicht soziokultureller Praxis hier verstanden im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Relevanz.

Norbert Sievers und Bernd Wagner unterscheiden 1992 in der »Bestandsaufnahme Soziokultur« drei Bedeutungsebenen des Begriffs Soziokultur: Soziokultur kann betrachtet werden als Kulturbegriff, als Kulturpolitikbegriff und als Kulturpraxisbegriff (Sievers / Wagner 1992: 21 f.). Die Unterscheidung dieser Begriffsebenen deutet an, dass die Betrachtung soziokultureller Praxis – insbesondere aus heutiger Sicht – aus unterschiedlichen Perspektiven, das heißt auch historisch gesehen von unterschiedlichen Akteurskreisen erfolgt: Während die Erweiterung des Kulturbegriffs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kein spezifisch soziokulturelles Verdienst ist, sondern sich aus neuen Ansätzen und Sichtweisen der künstlerischen Avantgarde, der Kunsttheorie sowie anthropologischen, ethnologischen und soziologischen Forschungen spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert speist, verweist Soziokultur als Inbegriff einer neuen Kulturpolitik (der »Neuen Kulturpolitik«) auf die reformatorischen Ansprüche und Konzepte der 1970er Jahre und damit auf einen bestimmten Kreis von Kulturtheoretikern und -politikern. Die soziokulturelle Praxis wiederum, wie bereits angesprochen, erstreckt sich auf ein weites Feld von Akteur\*innen aus den Bereichen Kunst und Kultur, Jugend-, Sozial- und Bildungsarbeit, innerhalb dessen Soziokulturelle Zentren und vergleichbare Einrichtungen – »gleichsam das institutionelle ›Sediment« der großen, ursprünglich angestrebten Gesell-

schaftsveränderung« (Knoblich 2018: 118) – ihre konkreteste Verortung bieten.

Wenn also die Erzählung der soziokulturellen Praxis meistens in den späten 1960er Jahren (mit ihrer »heroischen Phase« in den 1970er / 1980er Jahren in Westdeutschland, vgl. Voegen, Kap. 4, S. 36 ff.) beginnt, so gibt es doch bedeutsame Entwicklungsstränge verschiedener Disziplinen, an die es zu erinnern lohnt, weil sie methodische Ansätze der soziokulturellen Praxis gleichsam vorwegnehmen bzw. dort weiterhin ihre Anwendung finden. Da zentrale Motive der partizipativen Kulturarbeit in der humanistisch-aufklärerischen Tradition der ästhetischen Erziehung des Menschen wurzeln, sind auch die Spuren der Methoden und Konzepte ihrer Umsetzung in den vielfältigen Disziplinen zu suchen, die darauf rekurren. Als historische Entwicklungslinien seien hier nur angedeutet: die sozialdemokratische Kulturpolitik für die Emanzipation der Arbeiterklasse sowie die (zumeist christlich motivierte) Geschichte der Gemeinwesenarbeit im 19. Jahrhundert, die Parallelgeschichten der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und damit auch der Kulturpolitik in Ost- und Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, die zu jeweils fachlich spezifischen und auch regional unterschiedlichen Ausprägungen teilhabeorientierter Kulturarbeit in Deutschland führten.<sup>5</sup> Das Feld der Soziokultur verfügt somit nicht über ein genuin soziokulturelles Methodenset, sondern bedient sich eines Konglomerats methodischer Ansätze, die auch in der Sozialarbeit, der Offenen Kinder- und Jugendbildung, der Kulturpädagogik, der sozialen Kulturarbeit und weiteren Praxisfeldern zur Anwendung kommen.<sup>6</sup>

Eingedenk dieser vielfältigen Bezüge und trotz aller Unterschiede zwischen Ost und West sowie zwischen den vielfältigen Träger\*innen soziokultureller Arbeit bildet die theoretische Begründung der Neuen Kulturpolitik ab Mitte der 1970er durch Kulturpolitiker und -theoretiker wie Hermann Glaser, Karl Heinz Stahl, Hilmar Hoffmann, Alfons Spielhoff, Olaf Schwencke, Klaus Revermann und andere<sup>7</sup> bis heute einen wichtigen Referenzpunkt in der Reflexion über Ansprüche soziokultureller Praxis. Da-

her sollen zentrale Begriffe der Neuen Kulturpolitik im Folgenden skizziert werden; denn darin finden sich bis heute virulente Motive, Ziele und Wirkungsabsichten soziokultureller Arbeit, aber auch Reibungsfelder und abgelegte Ideale werden sichtbar. Daran anschließend werden zentrale methodische Ansätze auf unterschiedlichen Konkrektionsebenen vorgestellt.

Mit der folgenden Fokussierung auf Schlüsselbegriffe der Neuen Kulturpolitik als prinzipiell unabgeschlossenem Reformprojekt der 1970er / 1980er Jahre betrachten wir Soziokultur als Kulturpolitikbegriff, auf den im Vorhergehenden auch Nobert Sievers, Hermann Voesgen und Michael Wimmer rekurrirten und der bis heute (wenn auch zuweilen unerkannt) seine kulturpolitische Wirkung entfaltet. Als zentrale programmatische Schlüsselbegriffe konzentrieren wir uns im Folgenden auf:

- Demokratisierung der Kultur, Emanzipation und kulturelle Vielfalt
- »Kulturelle Demokratie« als Utopie einer humanen Gesellschaft
- Gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe – Partizipation
- Kommunikation als Modus der Emanzipation auf intersubjektiver Ebene
- Kreativität als Modus der Emanzipation auf subjektiver Ebene.

Mit diesem Schema wird versucht, Argumentationszusammenhänge zwischen zentralen Schlüsselbegriffen des politischen Programmbegriffs Soziokultur darzustellen. Diese werden im Folgenden skizziert, wobei ihre jeweilige historische Bedingtheit an dieser Stelle weitgehend unberücksichtigt bleiben muss.<sup>8</sup> Wir möchten diese Schlüsselbegriffe und ihre Bedeutungsebenen auffächern, um Intentionen soziokultureller Projektarbeit offenlegen zu können, die an frühe Motive anknüpfen, aber auch, um in Abgrenzung zu ihnen neue Schwerpunktsetzungen erkennbar zu machen.

### 1. Demokratisierung der Kultur, Emanzipation und kulturelle Vielfalt

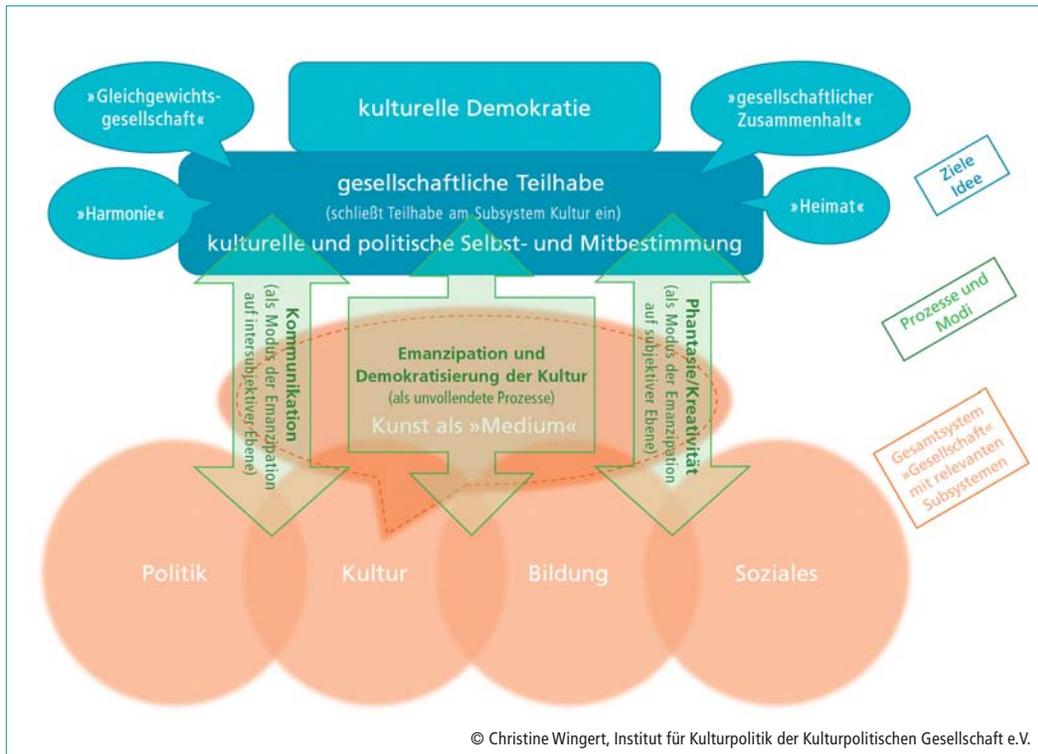
Demokratisierung der Kultur meint im Kern, allen Menschen den Zugang zu Kunst zu ermöglichen und damit das »Bürgerrecht auf Kultur« zu verwirklichen (Glaser / Stahl 1983: 18, 34). Kunst dürfe nicht in die Sphäre des

Geistes entrückt und Kulturgenuss nicht nur jenen vorbehalten bleiben, die aufgrund ihrer Sozialisation in Familie, Schule und Umfeld die künstlerischen Chiffren zu entziffern in der Lage sind; denn sonst sei Kunst Mittel der Distinktion und somit alles andere als demokratisch. Das frühe Ziel der Soziokultur ist es, Kunst aus dieser der Lebenswirklichkeit entrückten und zugleich elitären Sphäre zu holen, und dafür entwickelten die ersten Protagonisten bereits zahlreiche Ideen ihrer Vermittlung, die wir heute im Bereich der aufsuchenden Kulturarbeit, der Kulturellen Bildung und weiteren Praxisfeldern und -formen wiederfinden.

Dies ist jedoch nur eine Bedeutungsebene der Demokratisierung der Kultur. Ein wichtiges Argument ist auch die Erweiterung des Kulturverständnisses, mit der Ausdrucksformen und Techniken, die der →<sup>9</sup> Lebenswelt und dem Alltag der Menschen entstammen (z.B. Amateur- und Laienschaffen, Feste und Traditionen), kulturpolitische Relevanz erlangten.<sup>10</sup> So weist Olaf Schwencke wiederholt auf die Abschlusserklärung des Europarates zur Konferenz von Arc et Senans von 1972 hin, die wegweisende Bedeutung für die Soziokultur hat; dort heißt es: »Neben die Demokratisierung herkömmlicher, zum Teil elitärer Kulturinstitutionen muß verstärkt die kulturelle Breitenarbeit, das heißt die Vielfalt kultureller Aktivitäten auf der Basis sozialen Pluralismus, treten.« (zit. nach Schwencke 2010: 28) Damit ist die Idee → niederschwelliger und selbstorganisierter Kulturangebote angedeutet, für die Hilmar Hoffmann und Hermann Glaser schon in den 1970er Jahren zahlreiche Vorschläge formulierten. Dieses Zitat zeigt auch, dass das eingangs zitierte Motiv der Vielfalt hier seine Wurzel hat, in der europäischen Debatte der 1970er Jahre war es jedoch eingebettet in das kulturpolitische Projekt der Demokratisierung. Mit der Anerkennung der kulturellen und sozialen Vielfalt der Bevölkerung einher ging die Überzeugung, dass die gesellschaftlichen Emanzipationsbestrebungen unterprivilegierter Gruppen seitens der Kulturpolitik zu unterstützen seien.

Während die Emanzipation vor 40, 50 Jahren noch ein zentraler Ansatz für die Verbesserung des Staatsmodells Demokratie war, sind heute individuelle Freiheitsgrade erreicht, die das Motiv der Emanzipation als politisches verblassen lassen. Erhalten hat sich jedoch bis heute (nicht nur im Kulturbereich) die Überzeugung von der emanzipatorischen Kraft der Kultur, die in ihrem Vermö-

**Abbildung 1:**  
**Programmatische Ziele der Neuen Kulturpolitik im Spiegel ihrer 45-jährigen Geschichte**



gen liege, den Einzelnen aus Denkschablonen und moralischen Zwängen zu befreien und dies nicht nur durch Kunstrezeption, sondern auch und vor allem durch eigene kulturelle Betätigung (→ Spiel, → Multiperspektivität). Kulturelles Erleben und kulturelle Betätigung ermöglichen Selbsterfahrung, die Stärkung des Selbstwertgefühls und des Selbstbewusstseins und die Herausbildung einer individuellen Identität – dies sind frühe Argumente für einen Ausbau der Kulturvermittlung und der Erweiterung des kulturpolitischen Handlungsfeldes um alltagskulturelle Praktiken.

Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung sind starke Ansprüche infolge der emanzipatorischen Revolte der »1968er«, die alle Lebensbereiche betraf und sich durch die Liberalisierung und Diversifizierung in den folgenden Jahrzehnten verstärkt hat (vgl. Wimmer, Kap. 4, S. 28 ff.). In der Neuen Kulturpolitik jedoch wurde und wird die individuelle Emanzipation als Befreiung zu einem demokratisch handlungsfähigen Menschen verstanden.

So verbindet die soziokulturelle Praxis die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung mit der Ermächtigung zu gesellschaftlicher Verantwortung und Engagement (→ Ermächtigung, Empowerment).

## 2. »Kulturelle Demokratie« als Utopie einer »humanen« Gesellschaft

»Demokratisierung« und »Emanzipation« benennen Prozesse, denen eine Zukunftsvision eingelagert ist, nämlich die einer umfassenden Partizipation oder mehr noch – um in der Diktion der frühen Theoretiker zu bleiben – einer »kulturellen Demokratie«. Mit der Neuen Kulturpolitik, die in den 1970er Jahren die programmatischen Grundpfeiler der Soziokultur formulierte, kamen neue Bevölkerungsgruppen in den Blick, deren (kulturelle) Emanzipation sie zur Nutzung der demokratischen Strukturen und zur Mitgestaltung ihrer Lebenswelt befähigen sollte. Glaser und Stahl forderten daher Formate der gesellschaftlichen

Verständigung, deren Ziel es sein sollte, »Menschen zu befähigen, ihre Lebenswelt politisch-kulturell so einzurichten, daß sie sich darin wohl fühlen: nicht etwa im Sinne der Wiederherstellung paradiesischer Zustände, die zu schaffen ausgeschlossen bleibt, vielmehr dergestalt, daß sie mit dem Gedanken an ihre Lebenswelt, an unseren Erdkreis die Vorstellung von ›Heimat‹ verbinden können.« (Glaser / Stahl 1983: 124) Damit schlossen sie sich dem utopischen und produktiven Heimatbegriff Ernst Blochs an, der auch in der aktuellen Heimatdebatte wieder an Bedeutung gewonnen hat und ein wichtiges Motiv für aktuelle soziokulturelle Projektpraxis ist.

Der früher zentrale Begriff der Humanisierung steht dabei heute weniger im Fokus, er bezog sich auf die Wahrnehmung einer Entfremdung und Fremdbestimmung durch die zunehmende Technisierung der Arbeit und den Primat des Funktionellen in den »unwirtlichen Städten« (Alexander Mitscherlich), der die ästhetische Erfahrung, beispielsweise von Kunst im öffentlichen Raum oder Chorgesang in der Freizeit, entgegenwirken sollte (u.a. Hoffmann 1979: 132 ff.). In den 1970er Jahren regte sich bereits Kritik an Kommerz und Konsum wie auch am Wohlstandsversprechen durch permanentes wirtschaftliches Wachstum. Glaser und Stahl artikulierten mit dem Begriff der »Gleichgewichtsgesellschaft« den Wunsch nach einem reflektierten, nicht-ausbeuterischen Verhältnis des Menschen zur Natur (Glaser / Stahl 1983: 134) bzw. weitergefasst: nach einem kritisch hinterfragenden Verhältnis zu Umwelt und Information (als »Meta-Umwelt«) (ebd.: 140). Dieses entstehe im Bewusstsein von Lebensweisen anderer Gesellschaften weltweit und ihrer (oftmals durch Ausbeutung inhumanen) Lebensbedingungen. Für die »Umwandlung der Expansions- in eine Gleichgewichtsgesellschaft« könnten die nicht-affirmative Kultur und Kulturpolitik Vermittler sein: »Kulturpolitik erweist sich als Zukunftswerkstatt, in der Alternativen ausgearbeitet werden« (ebd.: 88). Hier klingen aktuelle politische Motive heutiger soziokultureller Praxis an wie das Bewusstsein für globale Zusammenhänge in der Einen Welt und die Suche nach nachhaltigen Lebensformen.

Auch das Thema Interkultur findet in den 1970er Jahren bereits seine theoretische Begründung, wenn auch eher plakativ und weitgehend ohne Entsprechung in der Praxis: Die Emanzipation des Einzelnen zu einem politischen Menschen wurde in ganzheitlicher Perspektive auf eine »Weltkultur« gedacht, die gegenüber dem Anderen offen

ist: »Die konkrete Utopie einer kommenden Weltkultur besteht in der Durchlässigkeit der Kulturen zueinander, einem gegenseitigen verinnerlichten Verständnis, einer gegenseitigen Respektierung und Akzeptierung.« (Ebd.: 132) Unter Bezug auf Karl Popper wurde die Utopie einer »offenen Gesellschaft« unterstützt, an der sich die heutige Gesellschaft unter den Vorzeichen der aktuellen weltweiten Flucht- und Migrationsbewegungen spaltet, die aber in der soziokulturellen Praxis weiterhin ein wesentlicher Referenzbegriff ist.

Die Utopie der »kulturellen Demokratie« zielte nicht auf einen gesellschaftlichen Zustand, der zu erreichen wäre, sondern auf die gesellschaftliche Fähigkeit zur permanenten Erneuerung durch eine »harmonische« Beziehung zwischen Politik und Kultur, in ihrer Wechselwirkung seien Politik und Kultur »fortwährend initiativ und innovativ« (ebd.: 146). Diesem »Wachtraum der Menschen- und Weltverbesserung« (ebd.: 198) folgte schon in den 1990er Jahren Ernüchterung. Von der »Krise« der Soziokultur war die Rede<sup>11</sup>, die paradoxerweise mit ihrem Erfolg einher zu gehen schien. Immer wieder wurde und wird reflektiert, ob und inwieweit die Demokratisierung der Kultur erreicht worden ist und die Konzepte einer »Kultur für alle« sowie »von allen« aufgegangen sind. Die Frage nach den Wirkungen von über 40 Jahren Neuer Kulturpolitik und soziokultureller Praxis ist spannend und wichtig, hier interessiert uns aber vielmehr, welche Ziele, Motive und Wirkungsabsichten bis heute virulent sind beziehungsweise wie sie sich verändert haben und welche Ziele aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen in den Vordergrund rücken.

### 3. Gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe – Partizipation

Die Utopie der »kulturellen Demokratie« ist in ihrem historischen Kontext zu sehen und findet mit dem skizzierten fortschrittsgläubigen Impetus wohl kaum noch Fürsprache, wohl aber die ihr eingelagerte Hoffnung auf gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe aller Menschen. Auch diese Klang bei Glaser und Stahl radikaler, als wir es heute zu wünschen wagen: »Das Strukturmuster der so gestalteten Politik wird getragen von der Denkfigur universal, diskutierender und kritisch-rationaler Teilhabe aller Staatsbürger am Prozeß permanenter Demokratisierung.« (Ebd.: 118)

Bei seiner Befragung der Soziokultur auf ihren aktuellen Kern hin identifiziert Max Fuchs die kulturelle Teilhabe als zentrales kulturpolitisches Leitmotiv (Fuchs 2014: 68 / 69). Das gesellschaftspolitisch begründete Ziel (und zudem inzwischen völkerrechtlich verbrieftes Recht) der kulturellen Teilhabe aller Menschen füllt somit die Lücke, die sich mit dem Verlust der Utopie einer »kulturellen Demokratie« auftat. Möglichst vielen Menschen, insbesondere denen, die davon strukturell ausgeschlossen sind, die Teilhabe an sozialen, kommunikativen und kulturellen Prozessen zu ermöglichen, ist ein wesentliches Ziel inklusiver Politik für den gesellschaftlichen Zusammenhalt<sup>12</sup>, dem sich auch die Soziokultur verpflichtet fühlt.

Partizipation ist mehr als Dabeisein, meint Mitsprache und Mitbestimmung, bis hin zur Mitwirkung an der Gestaltung der Lebenswelt. Dem wohnt jedoch – wie wir aus direkt-demokratischen Bürgerentscheiden wissen – eine Gefahr inne, die auch Glaser und Stahl mit Karl Jaspers schon reflektierten: »Die Demokratie setzt die Vernunft im Volke voraus, die sie erst hervorbringen soll«, daher sei »politisch-kulturelle Bildung« eine wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung von umweltbezogener Sensibilität, kritischer Reflexionsfähigkeit und Phantasie, die ihrerseits Voraussetzungen für Demokratiefähigkeit seien (ebd.: 124). Auf die Mitbestimmung in Kultureinrichtungen (z.B. des Spielplans eines Theaters) bezogen waren sie skeptisch: »Das Bewußtsein hinkt Partizipationszielen hinterher« (ebd.: 46), denn das künstlerische Experiment stelle einen Vorgriff auf die Zukunft dar und das Publikum würde es womöglich verhindern – auch dafür gibt es immer wieder Beispiele.

Damit ist ein Spannungsfeld angesprochen, das auch die Geschichte der Soziokultur durchzieht, nämlich die Frage nach normativen Maßstäben für Mitbestimmung (z.B. soziale Gerechtigkeit oder Nachhaltigkeit) und damit auch die Frage, durch wen Beteiligung (»von oben«) ermöglicht oder eben (»von unten«) erstritten und gelebt wird. Hier hat die soziokulturelle Praxis im Laufe ihrer Geschichte unterschiedliche Erfahrungen gemacht, deren Spuren Eva Krings auf drei Ebenen verfolgt: zum einen die Erprobung von → selbstverwalteten und basisdemokratisch organisierten Lebens- und Arbeitsstätten in besetzten Wohngebäuden oder Industrieanlagen vor allem in der Aufbruchphase der Soziokultur in den 1980er Jahren, zum anderen der Versuch, diejenigen »einzubeziehen, die

in der herkömmlichen Kulturpolitik ohne Stimme waren, (...) aber nicht als »Zielgruppe«, sondern als Akteure, die eigene Projekte entwickeln konnten« (Krings 2014: 107) (→ Zielgruppenorientierung). Doch schnell stellte sich die Frage, so Krings weiter, wie »kulturelle Bevormundung« und gar Stigmatisierung derer, die man gezielt ansprechen wollte, vermieden werden könne.

#### 4. Kommunikation als Modus der Emanzipation auf intersubjektiver Ebene

Bei der Spurensuche nach zentralen Leitbegriffen der Soziokultur kommt unweigerlich derjenige der Kommunikation in den Blick: Emanzipation und Partizipation vollziehen sich im sozialen Prozess der Kommunikation. So gesehen meint Kommunikation »nicht nur Begegnung und Unterhaltung«, sondern sei, so Knoblich, mit der Hoffnung verbunden, dass »aus der gesellschaftlichen Entfaltung von Kommunikation mündige Entscheidungen« resultieren (Knoblich 2018: 56) – und das bevorzugte Medium dafür ist Kultur, aber auch speziell die Kunst. So kommt in der theoretischen Begründung der Neuen Kulturpolitik der Kunst die bedeutsame Funktion zu, die »plurale Gesellschaft auf kommunikativer Ebene zusammen(zu)bringen« und zur »Aushandlung der Verhältnisse des Miteinanders« beizutragen (ebd.: 61).

Umfangreich sind die Reflexionen der letzten 50 Jahre über die Rolle der Kunst im Prozess der Demokratisierung, um sie einerseits nicht ihrer Autonomie zu berauben, andererseits ihre gesellschaftlichen Potenziale zu heben. Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl versuchten diesen Balanceakt: »Kunst vermittelt dabei weniger Inhalte für Kommunikation (wohl auch diese); sie stellt vielmehr kommunikative Strukturen bereit«; denn sie sei in der Lage, dazu anzuregen, »aus (...) Selbstverständlichkeit herauszutreten«, »Denkträgheit« beispielsweise durch Provokation aufzubrechen und »vielfältige Wahrnehmungsweisen« zu vermitteln (Glaser / Stahl 1983: 36). Die → ästhetische Erfahrung wird im umfassenden Sinne verstanden als sinnliche Wahrnehmung und deren sensibilisierende Bedeutung für Verstehen und Handeln. Kunst sei, so Glaser und Stahl weiter, »in besonderem Maße in der Lage, jene Auflockerung zu erreichen, welche die Voraussetzung kommunikativer Prozesse darstellt. Erst wenn diese Auflockerung (Aleatorik) erreicht ist, wird

Kommunikation aus dem Mißverständnis befreit, sie sei Aneinanderreihung stereotypisierter (unbeweglicher und unbewegbarer), aus der jeweiligen Position oder Ideologie heraus entwickelter Phrasen« (ebd.).

Im Subsystem Kultur – um in der der Systemtheorie Niklas Luhmanns entlehnten Diktion Glasers zu bleiben – heißt aktive kulturelle Betätigung im sozialen Kontext, auch an der Entstehung neuer kultureller Muster (Codes) und künstlerischer Formen beteiligt zu sein. So wird Kultur als kommunikativer Prozess verstanden, in dem Identität immer wieder angeeignet, ausgehandelt und anverwandelt wird und an dem der Möglichkeit nach alle beteiligt sind. Glaser und Stahl brachten diesen Prozess auf den Begriff der »Verflüssigung« von Kultur, gesellschaftlicher Konventionen und politischer Positionen (ebd.: 45). So meint Kommunikation im umfassenden Sinne auch Herstellung von »kritischer Öffentlichkeit« als emanzipativer Prozess (→ Öffentlichkeit herstellen)<sup>13</sup>. Da die frühen Theoretiker der Neuen Kulturpolitik auch selbst aktive Kulturpolitiker waren, galt ihr Interesse den Möglichkeiten der Bereitstellung von Orten, Formaten und Methoden der Kommunikation, insbesondere für den Zugang zu und die »Verflüssigung« von Kunst in neuen Formen der Vermittlung.

In der soziokulturellen Praxis stehen diese Aushandlungsfragen bis heute im Zentrum: Wie wollen wir leben? Wenn es um die gesellschaftliche Integration geht: Wie wollen wir zusammenleben? Wenn es um die Integration in bestimmten Raumgefügen (Stadt oder Region) geht: Wie wollen wir hier zusammenleben? Diese Fragen werden in soziokulturellen Projekten im Hinblick auf bestimmte Gruppen und Räume hin konkretisiert bearbeitet und ziehen eine → kollaborative und kooperative Praxis nach sich, die auch Politik und Verwaltung sowie Institutionen anderer Handlungsfelder wie Soziales, Bildung, Verkehr oder Tourismus umfasst.

## 5. Kreativität und Phantasie

In Anlehnung an den weiten Kunstbegriff von Joseph Beuys plädierte Hilmar Hoffmann in den 1980er Jahren für einen weiten Begriff von Kreativität, die nicht nur künstlerisches Schaffen und dessen Weiterentwicklung meint, sondern auch Motor für den gesellschaftlichen Wandel ist (Hoffmann 1979: 142): »Ästhetische Aktivität kann in soziale Kreativität münden und den oft beklagten Mangel an Phantasie auszugleichen helfen«, man kön-

ne »durch Übernahme bestimmter Elemente von Kreativität und Ästhetik langfristig humanere Lebensformen fördern« (ebd.: 203).

Wie die Kommunikation im Medium der Kultur im Begründungszusammenhang der Neuen Kulturpolitik und somit auch der Soziokultur und der Kulturellen Bildung auf der intersubjektiven Ebene Schlüssel zu Demokratisierung und Humanisierung ist, so sind es Kreativität und Phantasie auf der individuellen. Unter Rückgriff auf kunst-, spiel- und triebtheoretische Überlegungen (insbesondere Friedrich Schillers, Sigmund Freuds und Herbert Marcuses) lieferten Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl die theoretische Fundierung für die Betrachtung von künstlerischem Tun als »Spielraum«, der Freiräume für experimentelles Durch- und Vordenken von Möglichkeiten in einer rational organisierten Lebenswirklichkeit bietet. Das → Spiel sei kein harmloser Akt der Wirklichkeitsflucht, sondern wirke selbst auf diese Lebenswirklichkeit zurück: »Kreativität ist nicht zuletzt die Fähigkeit, Unberechnetes, Unerwartetes in seinem Wert zu entdecken und zu instrumentalisieren – der Entwicklung nutzbar zu machen« (Glaser / Stahl 1983: 97). So sind Kreativität (die schöpferische Kraft) und Phantasie (die Fähigkeit, Utopien zu denken) auch nicht ausschließlich Akte der Selbstentfaltung, sondern wichtige Formen der Emanzipation von eingefahrenen Routinen und kollektiven Mustern, so dass erst sie eine permanent sich selbst erneuernde Gesellschaft garantieren.

Diese gesellschaftliche Funktion von Kreativität in Wissensgesellschaften ist spätestens seit Anfang der 2000er Jahre, nachdem Richard Florida »den Aufstieg der politischen Klasse« analysiert hat<sup>14</sup>, politisch anerkannt und fand Eingang in internationale Innovationspolitiken. Beispielsweise hieß es in der Begründung der Europäischen Kommission für die Ausrufung eines Europäischen Jahres für Kreativität und Innovation 2009: »Die moderne Wirtschaft mit ihrem Schwerpunkt auf Wertschöpfung durch bessere Nutzung von Wissen und rasche Innovation benötigt eine breitere, die gesamte Bevölkerung einbeziehende Kreativitätsbasis. Insbesondere besteht Bedarf an Fähigkeiten und Kompetenzen, die die Menschen in die Lage versetzen, Wandel als Chance anzunehmen und offen zu sein für neue Ideen, die Innovation und aktive Teilhabe in einer kulturell vielfältigen, wissensbasierten Gesellschaft fördern.« (Europäische Kommission 2008: 2)<sup>15</sup> Es wurde nach den konkreten Beiträgen von Kunst

und Kultur für gesellschaftliche Innovation, einschließlich solcher Bereiche wie Gesundheit, Technologie oder Verwaltung, geforscht. Vor allem die Künstler\*innen, die Kreativwirtschaft und die Kulturelle Bildung wurden als Motoren für Kreativität und Innovation erkannt (vgl. beispielsweise KEA 2009). Wieder einmal ergab sich für die Kulturschaffenden das Paradox, mit ihrer politischen Anerkennung in die Gefahr einer Verzweckung zu geraten.

Während die ersten Denker der Neuen Kulturpolitik in den 1970er Jahren noch einen Mangel an Kreativität und Phantasie sowohl bei ihren Zeitgenossen als auch in der (Stadt-)Politik beklagten und für die »Wiedergewinnung des Ästhetischen« in einer Balance von Sinnlichkeit, Emotionalität und Vernunft stritten, diagnostiziert der Kultursoziologe Andreas Reckwitz für die seitdem vergangenen Jahrzehnte eine Ausdehnung des Ästhetischen in alle sozialen Bereiche hinein (Reckwitz 2013: 26), die gar zu einer Überforderung des Einzelnen führe, immer und in jeder Lebenslage für andere wahrnehmbar kreativ sein zu müssen (ebd.: 29). Interessant sind in unserem Kontext Reckwitz' Vorschläge für eine Kulturpolitik, die den »Überhitzungen des Kreativitätsdispositivs« entgegenwirken könnte. Er nennt dafür drei strategische Ansätze: Erstens hebt er im Hinblick auf Soziokultur deren Möglichkeit hervor, Zeiten und Räume der »Kreativität ohne Publikum« (ebd.: 33) zu schaffen; er plädiert zweitens für eine »kulturelle Nachhaltigkeit« als kulturpolitische Strategie, die auf »langfristige Sicherung kultureller Ressourcen, auf Wiederholung statt Novität, und zwar (...) in den Institutionen und in den Individuen« setzt (ebd.) und drittens auf eine »Politisierung der Kunst«, in deren Zuge diese »Verstörung und Zweifel« hervorrufe, anstelle von sinnlichem und affektivem Wohlbefinden (ebd.: 34), auf die die Ästhetisierung in allen anderen Feldern zielt. Zwar trifft – wie Tobias Knoblich zu recht kritisiert (2018: 261) – seine Charakterisierung, Soziokultur sei »gegenüber dem Publikum völlig indifferent« (Reckwitz 2017: 31) nicht zu; dennoch bestätigen viele der in dieser Studie aufgeführten Projektbeispiele seine Beobachtung einer Praxis »jenseits von Leistungsanforderungen und Perfektionszwang« (ebd.: 33).

### Zusammenfassung – Motive und Schlüsselbegriffe heute

Ausgangspunkt unserer Überlegungen war die Feststellung, dass die methodischen Ansätze soziokultureller

Projektpraxis im Zusammenhang mit ihren Zielen und Wirkungsabsichten zu betrachten sind. Diese Ziele soziokultureller Praxis werden in Projektzusammenhängen nicht immer wieder in aller Komplexität neu formuliert, sondern sind den methodischen Ansätzen gleichsam eingeschrieben, haben aber ihre Veränderung erfahren, wie auch die methodischen Ansätze selbst. Aktuelle Motive und Leitbegriffe soziokultureller Praxis lassen sich auf der Grundlage ihrer Geschichte besser erkennen und verstehen; welche dies heute sind, wird im Folgenden aus unserer Sicht zusammengefasst.

Wir haben uns auf wenige programmatische Leitbegriffe der Soziokultur in ihren Anfängen konzentriert und sie in Beziehung zueinander gesetzt (siehe Abbildung 1). Demnach sind Emanzipation und Demokratisierung der Kultur und damit der Gesellschaft im Medium der Kunst unvollendete Prozesse hin zu einer »kulturellen Demokratie«, die ihrerseits von einer umfassenden Partizipation aller Mitglieder der Gesellschaft gekennzeichnet ist. Kreativität und Phantasie sind Modi und gar Treiber dieser gesellschaftlichen Veränderungsprozesse, die sich nur in freier Kommunikation vollziehen können. Denn Letztere ermöglicht »Verflüssigungen« zwischen individuellen Positionen, aber auch zwischen gesellschaftlichen Feldern wie Kultur, Politik, Bildung und Soziales. Wenn auch mit teils unterschiedlichen konzeptionellen Schwerpunkten dürften damit die gemeinsamen Leitbegriffe benannt sein, an denen sich die Kulturpolitiker\*innen<sup>16</sup> abarbeiteten, die eine Neue Kulturpolitik auf kommunaler (und europäischer) Ebene voranbringen wollten. Wir haben festgehalten, dass der Kulturpolitikbegriff Soziokultur von dem der soziokulturellen Praxis zu unterscheiden ist und dass sich aus den programmatischen Überlegungen der 1970er Jahre auch nicht die soziokulturelle Praxis der letzten 45 Jahre ableiten lässt. Dennoch sind die Erfolge der Neuen Kulturpolitik sichtbar im erweiterten Kulturverständnis in der heutigen Kulturpolitik, in ausdifferenzierten Fördersystemen, die auch die Soziokultur einschließen, und in der Kontinuität wie auch der Wandlungsfähigkeit ihrer Leitbegriffe.

Im Sinne der hegelschen Dialektik, die Hilmar Hoffmann, Hermann Glaser und andere Theoretiker in den 1970er Jahren prägte, könnte die bundesdeutsche Gesellschaft noch auf dem Wege zur Umsetzung der Utopie einer »kulturellen Demokratie« gesehen werden. Dazu braucht es allerdings den zugehörigen Glauben an einen diskursiven

Fortschritt, der sich aus der Reibung zwischen Antinomien ergeben soll. Die unermüdliche Arbeit gegen gesellschaftliche Spaltungstendenzen zeigt, dass es diesen Glauben in der soziokulturellen Praxis immer noch, wenn auch in veränderter Form, gibt. Die »kulturelle Demokratie« ist – wie auch die Idee der »Harmonie« zwischen Politik und Kultur – zwar als Begriff nicht mehr präsent, aber das ihr eingelagerte Motiv einer umfassenden Partizipation aller Menschen an gesellschaftlichen Prozessen ist es umso mehr – und zwar »als Modus sozialer Integration und Chance für ein neues ›Wir‹ in einer ›defekten Demokratie‹« (Dengel / Krüger 2019). Partizipation sei »eine zentrale Schnittstelle, auf deren Grundlage eine Weiterentwicklung der jeweiligen Bildungskonzeptionen politischer und kultureller Bildung erfolgen kann« (ebd.) – und dies gilt auch für die Soziokultur, die ohnehin immer wieder Elemente dieser Disziplinen übernimmt.

Die soziokulturelle Projektarbeit ist grundsätzlich partizipatorisch, auf unterschiedlichen Konkretionsebenen und mit unterschiedlichen Methoden, dies zeigen die folgenden Ausführungen sowie die Projektbeispiele. Eines ihrer zentralen Ziele ist es, mit partizipativen Ansätzen einen Beitrag zum gesellschaftlichen Zusammenhalt zu leisten, im Sinne einer demokratischen und offenen Gesellschaft. Auch dies beinhaltet schon die Idee der »kulturellen Demokratie«: die Anerkennung kultureller Vielfalt. Während sich die Theoretiker der Neuen Kulturpolitik vor 40 Jahren in dieser Frage nicht einig waren<sup>17</sup>, ist es die soziokulturelle Praxis heute schon, so finden sich Konzepte wie Inter- und Transkulturalität selbstverständlich in soziokulturellen Ansätzen, wie auch weitere gesellschaftlich integrative Konzepte wie Inklusion.

Ebenfalls auf kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe ausgerichtet ist das heutige Motiv der Heimat in der soziokulturellen Projektpraxis. Ohne großen Erklärungsdrang in Bezug auf die historischen Hypothesen des Begriffs wird in der Soziokultur von Heimat gesprochen, denn der Bedeutungsgehalt im Sinne von »Heimat ist etwas, was ich mache« – wie der Titel einer Publikation der Psy-

chologin Beate Mitzscherlich (2000) heißt – erschließt sich in der Regel aus der Projektkonzeption selbst: Soziokulturelle Projekte mit dem Anspruch, Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit und der Mitgestaltung von Heimat zu bieten, sind partizipatorisch, integrativ und inklusiv sowie mehr oder weniger explizit inter- bzw. transkulturell konzipiert. Sie verhandeln Identitätsfragen mit dem Ziel der gesellschaftlichen Integration durch die Schärfung von Sensibilität und die Vermittlung von Verständigungskompetenzen auf allen Seiten. Die Frage nach Heimat und Beheimatung zielt im soziokulturellen Kontext immer auch auf die Aktivierung bürgerschaftlichen Engagements.

Ein weiteres zentrales Motiv der Soziokultur und zwar im Überschneidungsbereich mit der Kulturellen Bildung ist es bis heute, zu Kreativität und Phantasie anzuregen und dafür Orte, Formate und Methoden bereitzustellen, die Hermann Glaser »Spielräume« nannte und für die er vorschlug, ein »Curriculum« im Sinne einer kulturpolitischen Strategie aufzustellen (Glaser / Stahl 1983: 45). Mit diesem Bildungsanspruch wird Soziokultur mit einer Geste des Raumgebens an diejenigen, die ihn nicht haben, formuliert und steht konzeptionell den selbstorganisierten Raumnahmen durch Kreative und Kulturschaffende gegenüber. Zudem hat dieses Bildungsmotiv seine Unschuld verloren, wenn mit Andreas Reckwitz oben festgehalten wurde, dass das Kreativitätsdispositiv inzwischen alle Lebensbereiche durchdringt. Hier lohnt sich immer wieder die Reflexion darüber, in welcher Weise soziokulturelle Projektarbeit, die gesellschaftlichen Wandel durch Kunst anstoßen möchte, Möglichkeiten für einen Ausstieg aus dem Kreativitätszwang bietet.

Im Hinblick auf den gesellschaftlichen Wandel sei abschließend an das politische Motiv der Nachhaltigkeit erinnert: Soziokulturelle Projektarbeit stellt immer wieder lokale Effekte globaler Entwicklungen ins Zentrum ihrer Aktivitäten, um für die Umwelt im umfassenden Sinne zu sensibilisieren und alternative Denk-, Handlungs- und Lebensweisen zu erproben.

## Konzeptionelle und instrumentelle Ansätze / Arbeitsweisen

Norbert Sievers und Christine Wingert

Projekte folgen in der Regel ihrer eigenen Logik und Begründung. Sie sind oft situationsbezogen, anlassbegründet und kontextorientiert und verstehen sich als Unikate. Und doch wird aus der Sichtung der vielen Projektkonzepte im Rahmen dieser Studie deutlich, dass sich Vorgehensweisen auf einen gemeinsamen ›Kosmos‹ von Begriffen, Vorverständnissen, Haltungen und Zielen beziehen. Nachweisbar ist dies nicht zuletzt durch die Bezugnahme auf eine Begriffswelt und die damit verbundenen Deutungen und Bedeutungen, die in den Debatten der Sozial- und Kulturwissenschaften der letzten Jahrzehnte populär geworden sind und Einzug gehalten haben in die professionellen Kontexte der Sozial- und Kulturarbeit, an die sich die Soziokultur immer angelehnt hat.

Wenn im Folgenden von methodischen Ansätzen in der soziokulturellen Projektarbeit die Rede ist, dann ist dies als Annäherung an ein methodisches Selbstverständnis aufzufassen. Es ist ein Versuch, die Vielfalt der Ansätze auf ihre ideen- und begriffsgeschichtlichen Hintergründe abzuklopfen, um aus dem Kontext ihrer theoretischen und politischen Begründungen sowie der Aneignungen und Veränderungen in der soziokulturellen Praxis Anregungen und Material für eine Methodendiskussion in der Soziokultur zu gewinnen. Nachdem die Ziele, Motive und Wirkungsabsichten soziokultureller Praxis bereits im vorangegangenen Abschnitt diskutiert und kontextualisiert wurden, liegen die folgenden Ausführungen auf einer konkreteren und handlungsorientierteren Ebene.

Wir unterscheiden dabei drei Kategorien methodischer Ansätze: Von den konzeptionellen Ansätzen soziokultureller Projektarbeit, in die sich ihre inhaltlichen und programmatischen Begründungen eingeschrieben haben, möchten wir methodische Ansätze unterscheiden, die auf einer instrumentellen Ebene liegen. Diese zweite Kategorie von Methoden instrumenteller Art fasst Ansätze zusammen, mit denen die Projektträger\*innen ihr Verhältnis zu den Zielgruppen bzw. zu anderen Akteur\*innen strukturieren (z.B. in kooperativen Arrangements). Natürlich sind auch diese im Rahmen des soziokulturellen Projekts programmatisch begründet, finden aber in diversen gesellschaftlichen Handlungsfeldern wie Bildung, Soziales, aber auch Wirtschaft und Politik Anwendung, sind also nicht genuin

soziokultureller Art. Die dritte Gruppe methodischer Ansätze, die wir Arbeitsweisen nennen, liegt auf einer konkreteren Ebene als die konzeptionellen Methoden. Wir konzentrieren uns jeweils auf eine Auswahl methodischer Ansätze in diesen Kategorien. Wie immer bei Themen aus der sozialen Welt sind die Übergänge fließend.

Die methodischen Ansätze werden im Hinblick auf die soziokulturelle Projektpraxis beschrieben, im Kontext der institutionalisierten Soziokultur (z.B. Soziokulturelle Zentren) mögen sie jeweils etwas andere Bedeutungsgehalte haben; das wird an einigen Beispielen deutlich werden. Zudem ist für die Methodendiskussion sehr relevant, aus welcher Handlungsperspektive bzw. mit welchem (Selbst-) Auftrag ein Projekt angegangen wird: Projekte, zumal öffentlich geförderte, werden in der Regel von jemandem (einer Institution, Organisation, Gruppe) – oftmals inklusive Ressourcen, Beratung und Unterstützung – für andere (die Bevölkerung eines Stadtteils, ein Dorf oder für eine Zielgruppe) angeboten. Im Hinblick auf die methodischen Ansätze sind die Fragen zu stellen, wer handelt und für wen dieser Akteur handelt: Künstler\*innen, Bürger\*innen, Interessierte, Betroffene für sich selbst (bottom-up, selbstorganisiert) oder Profis – seien sie nun offiziell beauftragt oder intrinsisch motiviert – für andere (top-down, anwaltschaftlich). Auch dies wird an Beispielen diskutiert.

### Konzeptionelle Ansätze

#### Lebensweltorientierung

Die Lebensweltorientierung ist ein sehr voraussetzungsvolles Konzept der kulturellen Arbeit, das vor allem in der Sozial- und Jugendarbeit theoretisch und methodisch ausgearbeitet worden ist (vgl. Thiersch 2005). Es bezieht sich ursprünglich auf die phänomenologische Philosophie und Soziologie (Edmund Husserl und Alfred Schütz), die im Kontext des »interpretativen Paradigmas« bzw. des »Symbolischen Interaktionismus« in den 1970er Jahren gegenüber den systemischen Ansätzen der Soziologie (Systemtheorie, Historischer Materialismus) eine subjektorientierte Soziologie begründeten und stark gemacht haben.

Im Lebensweltkonzept, das eine Fülle von Interpretationen erfahren hat, sind viele Aspekte enthalten, die die

Soziokultur als Haltung und Methode befruchtet haben. Zentral ist dabei der Ansatz, dass das Leben der Menschen nicht nur durch objektiv-strukturelle Determinanten (Einkommen, Wohnlage, Beruf etc.) geprägt ist, sondern auch eine subjektiv-konstruktivistische Seite hat, wonach die Menschen ihren Alltag als eigene sinnhafte Wirklichkeit erfahren und durch ihre Deutungsmuster und Handlungsstrategien prägen. Diese Sichtweise enthält weitreichende Folgen und Optionen für die soziale und kulturelle Arbeit.<sup>18</sup> Sie stärkt die Position der ›Adressat\*innen‹, die nicht mehr nur in ihrer Rolle als Rezipient\*innen angesprochen werden, sondern auch als Mitgestalter\*innen, und sie begründet für die professionellen Akteur\*innen eine neue Haltung den weiteren Beteiligten bzw. Zielgruppen gegenüber, die auf Verstehen, Anerkennen und Kennenlernen setzt. Die Lebensweltorientierung ist ein zentraler Ansatz für den niederschweligen Zugang zu künstlerischen und kreativen Prozessen und somit zur Stärkung der Teilhabe möglichst vieler Menschen.

So lassen sich mehrere konkrete Ansätze der Lebensweltorientierung in der soziokulturellen Projektarbeit ausmachen. Ein wichtiger Ansatz besteht in der Lokalisierung bzw. dem Bezug zum Stadtteil, der Gemeinde, der Region oder einer bestimmten Landschaft (z.B. Moor oder Wattenmeer). Einerseits geht es um die Sensibilisierung für die Besonderheiten dieser Orte, seien es historische Ereignisse, städtebauliche oder natürliche Eigenheiten; andererseits geht es um die Wahrnehmungen, Wünsche und Bedarfe der Bewohner\*innen dieser Orte, die Ausgangspunkt für die Erarbeitung von Handlungsoptionen sind. Ein anderer wichtiger Ansatz sind Zielgruppen als »Expert\*innen des Alltags«: So werden beispielsweise in Projekten mit Kindern oder Jugendlichen altersspezifische Wahrnehmungen, Erfahrungen und Wünsche sowie ihre Probleme oder Tabuthemen wie Sexualität, Sucht oder Gewalt ins Zentrum der kulturellen Arbeit gestellt.<sup>19</sup>

Die soziokulturelle Lebensweltorientierung ermöglicht den Beteiligten die Erarbeitung neuer Perspektiven auf das Vorhandene, wenn beispielsweise in den kreativen Prozess vorhandenes Material (z.B. aus der betreffenden Landschaft oder vorherrschenden Wirtschaftszweigen) einbezogen wird. Auch an vorhandenes Wissen bzw. an Narrative wird angeschlossen, sei es über die Geschichte eines Ortes oder über Traditionen und andere kulturelle Muster (beispielsweise beim Gärtnern, Kochen, Essen) oder gar Stereotype. In multiethnischen Gruppen kann

lebensweltorientierte Projektarbeit daher → Multiperspektivität fördern. Der lebensweltliche Ansatz ermöglicht die Verhandlung von Identitätsfragen, die in kreativen Prozessen zur → Umdeutung des Vorhandenen oder auch der Erarbeitung und Herstellung neuer Identitätssymbole führen kann. Für die Geschichts- und Erinnerungsarbeit mit Jugendlichen bietet die Lebensweltorientierung die Möglichkeit, einen Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.

### Sinnliches Erleben und ästhetische Erfahrung

Im Laufe der Jahrhunderte hat sich der Bedeutungsgehalt des Begriffs Ästhetik immer wieder verändert: »Durch die Geschichte der Ästhetik seit der langsamen Einbürgerung dieses Begriffs im 18. Jh. zieht sich ein Changieren zwischen einerseits der Bedeutung von griechisch *aisthesis* als sinnliche Wahrnehmung/sinnliche Erkenntnis, deren Philosophie die Ästhetik sei, andererseits der Definition der Ästhetik als Philosophie der Kunst.« (Mattenklott 2013, Hervorheb. im Orig.) Immer schließt die ästhetische Erfahrung von Kunst, aber auch von anderen Gegenständen, die »Reize und Leistungen der Sinnesorgane« (ebd.) mit ein. Sie geht aber weit darüber hinaus, denn die Sinneseindrücke lösen Affekte und Reflexionen aus, die in Erkenntnis, Urteil und schließlich eigenen Gestaltungswillen münden. An diese weite Auffassung von ästhetischem Lernen in der deutschen Klassik (vertreten von Philosophen wie Alexander Gottlieb Baumgarten, Johann Gottfried Herder und Friedrich Schiller) schlossen die Theoretiker der Neuen Kulturpolitik an. Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl argumentierten für die »Wiedergewinnung des Ästhetischen als Wiedergewinnung von umweltbezogener Sensibilität (der Natur, den Menschen, den Dingen gegenüber)« und diese sei »ohne die Leidenschaft des Sentimentalischen nicht möglich« (Glaser / Stahl 1983: 137). Insbesondere in der Kommunikation über und durch Kunst – das haben wir im vorhergehenden Abschnitt »Kommunikation als Modus der Emanzipation« dargestellt – sahen sie die Möglichkeit zur »sinnliche(n) Erschließung von Gedankenräumen« (ebd.: 136), zur Emanzipation und Selbstverwirklichung, die ihrerseits letztlich Voraussetzung für gesellschaftliches Handeln im Sinne einer Humanisierung der Lebenswirklichkeit seien.

In der heutigen soziokulturellen Projektpraxis schwingt diese Hoffnung auf eine emanzipatorische Wirkung von Kunsterfahrungen sowie der ästhetischen Bearbeitung

von lebensweltlichen, politischen oder historischen Themen weiterhin mit.<sup>20</sup> In der Selbstbeschreibung ihrer methodischen Ansätze (vgl. Kap. 6) heben die Projektakteur\*innen die affizierende Bedeutung des sinnlichen Erlebens im Rahmen der ästhetischen Gesamterfahrung hervor – wenn beispielsweise in Theaterinszenierungen von und mit Geflüchteten die Zuschauer\*innen auf einem wackeligen Floß, in einem Zug, einem Container oder einem Zelt leibliche Erfahrungen nachempfinden. Mit der Betonung auf das sinnliche Erleben (Aisthesis) als methodisches Konzept kommen – je nach Thema und Ziel eines Projekts – auch Ansätze wie Mimesis, Immersion und → Authentizität in den Blick. Beispielsweise recherchieren Jugendliche im Rahmen der Erinnerungsarbeit zum Nationalsozialismus am authentischen Ort, erleben Geschichte im Theaterspiel nach und fassen ihre Gefühle und Interpretationen in eigene ästhetische Ausdrucksformen. Der künstlerische Zugang ermöglicht den Transfer von historischen Ereignissen in die heutigen Lebenswelten von Jugendlichen. So entstehen – auch für die Zuschauer\*innen – eindrucksvolle Performances, die neue Zugänge zum schweren, ernsten Thema Nationalsozialismus eröffnen. Die ästhetische Erfahrung durch die künstlerische Bearbeitung ermöglicht die Vorstellung und das Verständnis von Dimensionen, die nicht sinnlich wahrnehmbar sind, beispielsweise die Einsamkeit von Asylsuchenden in Deutschland oder die Schutzwürdigkeit bedrohter Landschaften wie Moor oder Wattenmeer, – letztlich um diese Themen verhandelbar zu machen.

Wie generell in der Geschichte der Künste wird die Bedeutung von Affekten, wie Betroffenheit und Ergriffenheit, für die ästhetische Erkenntnis auch in der soziokulturellen Praxis heute unterschiedlich bewertet. Künstler\*innen und Kulturschaffende betonen oftmals, dass sie ihre partizipative künstlerische Arbeit ohne moralischen Impetus verstehen. Eine künstlerische Bearbeitung schafft nicht notwendigerweise sinnliche Unmittelbarkeit, sondern kann auch Distanz herstellen, beispielsweise zu Leiderfahrungen von Geflüchteten, die sich durch die ästhetische Umsetzung ihrer Geschichte (z.B. im Tanz) nicht unmittelbar präsentieren müssen. Zudem ist ein positiver Zusammenhang zwischen dem Affizieren durch Kunst (wie er der humanistischen Idee der »sittlichen Veredelung« des Menschen durch Kunst zugrunde liegt) nicht bedingungslos anzunehmen, wie Max Fuchs in seinem Aufsatz »Wahlverwandtschaften.

Rechtes Denken und kulturelle Bildung zwischen Nähe und Distanz« (2019) aufzeigt.

### Spiel und Experiment

In der humanistischen Ästhetik (z.B. Herder, Schiller), die der theoretischen Begründung soziokultureller Praxis in den 1970er Jahren zugrunde liegt, kommt dem Spiel, abgeleitet aus der kindlichen Weltaneignung im Spiel, eine zentrale Bedeutung zu. Im Spiel eröffnen sich die Räume für die soeben diskutierte → sinnliche Erfahrung und die ästhetische Erkenntnis. Wie unter dem Schlüsselbegriff »Kreativität« ausgeführt (s. S.58 f.), schlugen Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl einen »aleatorischen« (den Zufall ins Recht setzenden) Ansatz der Kulturarbeit vor, der eine unbesorgte und spielerische Haltung den kulturellen Gegenständen gegenüber erlaube. Die Autoren verstanden die Bereitstellung der Kultur als »Spielraum« nicht nur als einen Akt individueller Emanzipation und Motivation zu kultureller Eigentätigkeit, sondern darüber hinaus als »Topos für intellektuelles wie nicht-kognitives Atemholen« und sahen darin eine Chance für die Demokratisierung von Kultur sowie der Gesellschaft durch Kultur (ebd.: 29 ff.): »Ohne das spielerisch realisierte Modell der Humanisierung dessen, was ist, bliebe dem, was wird, jede systemverbessernde Entwicklung versagt.« (Glaser / Stahl 1983: 152 / 153) Sowohl die unprätentiöse Haltung gegenüber der etablierten Kunst als auch die hohe Erwartung an die Wirkungen künstlerisch-kreativer Eigentätigkeit auf individueller wie gesellschaftlicher Ebene haben die Soziokultur und vor allem die Spiel- und Kulturpädagogik stark geprägt. Paradigmatisch stehen dafür die Pädagogische Aktion München<sup>21</sup> sowie der Verein Kultur & Spielraum e.V. mit seinem Format der Spielstadt (»Mini-München«), die seit rund 40 Jahren die kulturelle Bildung mit prägen.

»Rollenspiel«, so hielten schon Glaser und Stahl fest, »bedeutet auch Rollenwechsel und damit praktizierte geistig-seelische Beweglichkeit« (ebd.: 223). In diesem Sinne haben die performativen Ausdrucksformen wie das Theaterspiel mit Laien, in dem sie Rollen einnehmen, sich ausprobieren, eingefahrene Denkmuster verlassen und so mit anderen Perspektiven experimentieren können, große Bedeutung in der soziokulturellen Projektpraxis. Darüber hinaus hat die lebensweltorientierte, partizipativ angelegte Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen und Bevölkerung, Profis und Laien immer ein experimentelles Moment im Sinne der Aleatorik, die dem Unvorhergesehenen

nen und Nicht-Geplanten Raum gibt, auch für die Kulturschaffenden und Künstler\*innen selbst, die neue Formen der Vermittlung von Kunst und von Inhalten sowie neue Formen der Partizipation erproben. Insofern enthält das Spiel im Sinne von Experiment in der soziokulturellen Praxis ein starkes innovatives Moment, für die soziokulturelle Praxis und die Künste selbst sowie für die Gesellschaft – das wurde bereits angesprochen. Letzteres macht sie – das sei an dieser Stelle nicht ausgeblendet – attraktiv für andere gesellschaftliche Felder wie Soziales, Stadt- und Regionalentwicklung, aber auch für die Industrie, die sich als Effekte der kulturellen Betätigung kreative, leistungsfähige Köpfe versprechen, so dass sich Kulturschaffende im Kontext soziokultureller Projektarbeit zuweilen einer instrumentellen Förderlogik ausgesetzt sehen.

### Authentizitätskonstruktionen

Authentizität ist ein philosophisches, historisches, kulturwissenschaftliches und soziologisches Konzept – und genau als solches kommt sie auch in soziokulturellen Projekten ins → Spiel (im umfassenden Sinne). Unter methodischem Aspekt stellt sich die Frage, wie in der soziokulturellen Praxis Authentizität gesucht, konstruiert und dekonstruiert, vermittelt und verfremdet wird. Das ist ein komplexes Thema, das hier nur angerissen werden kann.

Die Frage nach der Authentizität (griech. *authentikos* = Urheber, lat. *authenticum* = Original) einer Person, eines Objekts, eines Ortes oder Ereignisses ist die nach seiner Echtheit, Wahrheit bzw. Wahrhaftigkeit oder Originalität. Am Beispiel des Exponats im Museum weisen die Kulturwissenschaftler Gottfried Korff und Martin Roth – neben seinem Zeugnischarakter – auf eine weitere Dimension des authentischen Objekts hin: »Und zwar ist dies die sinnliche Anmutungsqualität, die Ausgangspunkt für die faszinierende Wirkung der Objektwelten des Museums ist. Den Grund für die »Faszination des Authentischen« bildet das den Objekten eingelagerte Spannungsverhältnis von sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit, das Ineinander von zeitlich Gegenwärtigem und geschichtlich Anderem.« (Korff / Roth 1990: 17)

Der Historiker Achim Sauepe hält (unter Bezug auf Michael Rössner und Heidemarie Uhl) fest, dass Vorstellungen von Echtheit, Unmittelbarkeit und Originalität »gesellschaftlich bedingte, kontingente Konstrukte sind« (Sauepe 2017: 4). Die Begriffsbedeutung von Authentizität habe sich daher im Laufe der Jahrhunderte gewandelt, in der

Postmoderne werde die Kategorie der Urheberschaft grundsätzlich hinterfragt und aufgebrochen (ebd.). Sauepe unterscheidet die Konstruktionsprozesse von Authentizität (in der Wissenschaft wie im populären Geschichtsdiskurs und der Geschichtsvermittlung) in Authentifizierung und Authentisierung: »Authentifizierung meint dabei vor allem wissenschaftliche Praktiken der Identifizierung, Authentisierung dagegen Prozesse und diskursive Praxen der Beglaubigung, die der kulturellen Markierung dienen und damit als zentrale Aspekte der gesellschaftlichen Konstruktion sozialer Wirklichkeit bzw. kultureller Werte aufzufassen sind.« (Ebd.: 4, Hervorheb. im Orig.) An beiden Prozessen wirken soziokulturelle Projekte mit (wenngleich die Ergebnisse ihrer Forschungen im Sinne der Authentifizierung kaum in den Wissenschaftsdiskurs eingehen dürften).

Es muss einer vertiefenden Studie vorbehalten bleiben, die angedeuteten Dimensionen von Authentizität und ihre Paradoxien<sup>22</sup> in der soziokulturellen Praxis zu analysieren. Es seien hier lediglich einige Praxisfelder aufgezeigt, in denen die Wirkung des Authentischen einbezogen wird oder Authentizitätskonstruktionen eine Rolle spielen.

Sauepe schlägt (unter Bezug auf Charles Lindholm) vor, Authentizität »nicht nur als Selbstvergewisserung von Individuen zu begreifen, sondern sie vor allem als soziales Konstrukt und kulturelle Praxis in gesellschaftlichen Kontexten zu entziffern« (ebd.: 18). Die Aufarbeitung und Aneignung von früheren Praktiken (in den Bereichen der Arbeit, der Kultur oder des sozialen Miteinanders etc.) dienen einerseits dazu, heutige Praktiken, Werthaltungen, Symbole oder Narrative besser zu verstehen, aber auch neue kollektive Identitätsprozesse anzustoßen. Ein zentrales Motiv der Geschichts- und Erinnerungsarbeit aber auch im Rahmen von Projekten mit Geflüchteten ist der Versuch, Wahrheit oder Wahrhaftigkeit zu finden und in die Öffentlichkeit zu bringen. In Geschichtsprojekten begeben sich die Beteiligten mit Forschungsmethoden wie Archivrecherchen, Gesprächen bzw. Interviews mit Zeitzeugen, Oral History und anderen qualitativen Methoden auf Spurensuche in ihrer Stadt bzw. an den betreffenden historisch aufgeladenen Orten.<sup>23</sup> Die Ansätze der → Lebensweltorientierung und der → »Expert\*innen des Alltags« können auch unter diesem Aspekt der Suche nach Wahrhaftigkeit gesehen werden, wenn beispielsweise Kulturschaffende monatelang mit Geflüchteten zusammenleben oder in Dörfern leben, um die Denk- und Lebenswei-

sen, die Geschichten und Anliegen der Bewohner\*innen kennenzulernen und deren eigene Ausdrucksformen in die Produktion von Ausstellungen, Theaterstücken oder Installationen einzubeziehen.

Soziokulturelle Geschichts- und Erinnerungsprojekte finden häufig am authentischen Ort statt, um – unter dem Eindruck der von Korff und Roth angesprochenen »sinnlichen Anmutungsqualität« – das Lernen, aber vor allem das → sinnliche Erleben und die ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. So findet die Auseinandersetzung mit den Grausamkeiten des Nationalsozialismus in Gedenkstätten in ehemaligen Konzentrationslagern, in Sammelstellen, von denen aus Jüdinnen und Juden deportiert wurden oder in den ehemaligen Wohnungen der Deportierten und Ermordeten statt. Die Eindrücke werden in künstlerischen Ausdrucksformen wie Performances, Bildern oder Filmen oder multimedial verarbeitet und interpretiert.

Zunehmend arbeiten die Initiator\*innen und Künstler\*innen an neuen Formen der Auseinandersetzung, wenn die Personen, Objekte und Orte nicht mehr in ihrer früheren Gestalt anzutreffen sind. Im Falle des oben angesprochenen performativen Formats in ehemaligen Wohnungen von deportierten und ermordeten Jüdinnen und Juden beispielsweise affiziert der Eindruck des Authentischen in Form eines Abendessens im Familienkreis, wobei er durch die heutigen Bewohner\*innen als Gastgeber\*innen und je ein\*e professionelle\*r Schauspieler\*in als Repräsentant\*in der/des Deportierten stellvertretend evoziert wird. Hier fungieren Rekonstruktion und Inszenierung als Brücke in die Vergangenheit und offenbaren, wie abhängig das Authentische vom zeitlichen Kontext ist.

### Dekonstruktion, Grenzverschiebung und Umdeutung

Seitdem Jacques Derrida in den 1960er Jahren die Methode der Dekonstruktion als Doppelbewegung von Auseinandernehmen und Zusammensetzen entwickelte, wurde sie zu einer der wichtigsten theoretischen Methoden in verschiedenen Wissensgebieten. Während die Dekonstruktion bei Derrida ein kritisches Hinterfragen und Auflösen von Sprache und Text war, findet sie als künstlerische Methode Anwendung beispielsweise in der Remix-Technik der Pop- und DJ-Kultur, in der zeitgenössischen Bricolage-Kunst und im postdramatischen Theater.

Ein zentrales soziokulturelles Paradigma ist die Grenzüberschreitung bzw. Grenzverschiebung: zwischen

Hoch- und Breitenkultur, zwischen professioneller Kunst und Laienschaffen, zwischen Produzenten- und Konsumentenrolle, zwischen privatem und öffentlichem Raum. Das kritische Hinterfragen ist für die Soziokultur von Beginn an konstitutiv und bezieht sich auf alle Ebenen der gesellschaftlichen Organisation: auf Normen und Konventionen, auf Machtverhältnisse und Deutungsmuster. Gesellschaftliche Widersprüche (z.B. diverse gesellschaftliche Mechanismen der Diskriminierung in einem freiheitlich-demokratisch verfassten Staat) werden in künstlerischen Formen sichtbar und damit verhandelbar gemacht. Durch die gemeinsame kreative Bearbeitung werden Umdeutungen und Grenzverschiebungen möglich. Sie kommen in → multiperspektivischen Formen zum Ausdruck und diese sind oft selbst ein → Experiment, das zur weiteren Auseinandersetzung anregen will. Hier kommt das soziokulturelle Konzept des → Spiels zum Vorschein, das Grenzüberschreitungen im kulturellen Freiraum ermöglicht.

Dekonstruktionen, Grenzverschiebungen und Umdeutungen finden in allen thematischen Feldern soziokultureller Projektarbeit statt. In den 1980er Jahren wurde mit der offensiven Frage: Wem gehört die Stadt? öffentlicher Raum neu besetzt. »Später ging es dann auch um identitätslose Un-Orte und Angst-Räume wie Autobahnbrücken und Unterführungen, die erobert und mit künstlerischen Aktionen wie Lichtprojektionen und Bandauftritten »umgedeutet« wurden. Manchmal wurde hier mit Beteiligung der AnwohnerInnen auf stadtplanerische Fehlentwicklungen aufmerksam gemacht, manchmal war es einfach ein »schräger Ort«, den man temporär in Besitz nehmen oder ästhetisch verfremden wollte.« (Kokoschka 2014: 78) Mit der hier angedeuteten Bandbreite an Intentionen geht Soziokultur auch in ländliche Räume, macht durch Landwirtschaft oder Industrieanlagen monofunktionell besetzte Räume temporär zugänglich, ihre ästhetischen Qualitäten sichtbar und damit auch ihre inhumanen Dimensionen bewusst.

Große Relevanz haben Dekonstruktion und Umdeutung auch im Kontext der Inter- und Transkultur sowie der Inklusion. Hier geht es um Zuschreibungen, heißt: Diskriminierungen, die nicht nur in vielen Köpfen verankert, sondern auch in Gesetzen und Verwaltungsverfahren institutionalisiert sind. Mit dem Ansatz der → »Expert\*innen des Alltags« wollen soziokulturelle Projekte einen Beitrag zum Abbau von Diskriminierungen leisten,

indem Geflüchtete, Menschen mit Behinderungen oder andere stigmatisierte Menschen sich selbst artikulieren und so zur Dekonstruktion von Zuschreibungen beitragen.

Wenn Kinder und Jugendliche mit Künstler\*innen und Ingenieur\*innen (kaputte) technologische Geräte auseinandernehmen, brauchbares Material entdecken und neue Objekte entwickeln, ereignet sich in diesem spielerischen Vorgang von der Destruktion über das Experiment zur Innovation der »unbekümmerte« Umgang mit Technik, den Hermann Glaser sich für die Kunst wünschte. Damit können bei allen Beteiligten Erfahrungen, Erkenntnisse und Reflexionen auf vielen Ebenen ausgelöst werden, die Notwendigkeit und Möglichkeit des ressourcenschonenden Umgangs mit Material ist nur eine davon.

### Parteilichkeit, Ermächtigung, Empowerment

Parteilichkeit ist ein Grundprinzip der Soziokultur: Gesellschaftlich und politisch Standpunkt zu beziehen, die Grenzen des Wachstums, Umweltzerstörung und Kriegstreiberei anzuprangern, sich für diejenigen stark zu machen, die unter politischen Entscheidungen und gesellschaftlichen Entwicklungen zu leiden haben und ihre Anliegen in die → Öffentlichkeit zu bringen, sind zentrale Anliegen des soziokulturellen Feldes seit seiner Entstehung. Die Soziokultur war von Beginn an mit den neuen sozialen Bewegungen stark vernetzt. So gehört die »Hilfe zur Selbsthilfe« zu den frühen Ansprüchen soziokulturellen Engagements, die auch in den Konzepten der Gemeinwesenarbeit eine wichtige Rolle spielen (vgl. auch Knopp / Molck, Kap. 4.3, sowie Sievers 1983). Im Jubiläumsband des Fonds Soziokultur zu dessen 25-jährigen Bestehen skizziert Eva Krings die Suche nach geeigneten Formen der Partizipation in der Soziokultur, die zu Selbsttätigkeit animieren und zugleich Paternalismus vermeiden wollte: »Dass es nicht damit getan ist, Räume zur Verfügung zu stellen, hatten die soziokulturellen Initiativen schnell gemerkt und mit verschiedenen Beteiligungsformen experimentiert. Wie spricht man benachteiligte Menschen an, ohne sie mit einem ›Label‹ zu versehen? Wie kann man kulturelle Bevormundung vermeiden?« Und sie folgert: »Auch wenn nicht jedes Projekt gelungen ist, kann Kulturpolitik inzwischen von den langjährigen Erfahrungen der Soziokultur mit Kooperationen und ›Empowerment profitieren.« (Krings 2014: 107)

Empowerment ist bis heute ein zentraler methodischer Ansatz soziokultureller Projektarbeit, der durch die Sozial-

und Gemeinwesenarbeit Eingang in die Soziokultur fand. Er wird in der Praxis oftmals gleichgesetzt mit Ermächtigung oder Selbstermächtigung, allerdings sind alle drei Begriffe nicht synonym. Ermächtigung ist zunächst ein juristischer Begriff, für den im Duden Begriffe wie Befugnis, Berechtigung, Genehmigung, Mandat und Recht als Synonyme angegeben werden.<sup>24</sup> Im Unterschied zur juristischen Bedeutung, dass jemandem ein Recht übertragen wird, über das er nicht verfügt, wird Ermächtigung in der politischen Argumentation der Soziokultur in einem emphatischen Sinne im Kontext der Emanzipation des Individuums gegenüber dem gesellschaftlichen »System« und hier insbesondere unterprivilegierter Bevölkerungsgruppen verstanden, die befähigt werden sollen, ihre demokratischen und kulturellen Rechte tatsächlich wahrzunehmen, die in nationalem und internationalem Recht verbrieft sind.

Die Selbstermächtigung im starken Wortsinn ist vor allem im Kontext der Aneignung von politischen und kulturellen (Frei-)Räumen in der Gründungsphase der Soziokulturellen Zentren in den 1980er Jahren zu sehen. Konkret erfolgte (und erfolgt) sie in der Besetzung aufgelassener Fabrikgelände, leerstehender Bahnhöfe oder Schlachthöfe, die in → Selbstverwaltung mit basisdemokratischen Regeln organisiert wurden (und werden). So gesehen hat die Selbstermächtigung immer auch ein widerständiges Moment, weil die Protagonist\*innen sich selbst Rechte nehmen, die ihnen von anderen (zumindest in dem Moment) nicht zugestanden werden, und meint nicht nur das Erstreiten von Freiräumen zur kulturellen und künstlerischen Selbstverwirklichung, sondern ist auch ein politischer Akt.

In der soziokulturellen Projektpraxis fügt sich demgegenüber die Selbstermächtigung der Beteiligten (wenn von einer solchen gesprochen wird) in den Rahmen der Projektkonzeption. Die Räume, Zeiträume und Strukturen werden weitgehend von den Projektinitiator\*innen zur Verfügung gestellt bzw. von den Förderinstitutionen definiert – unabhängig davon, wie partizipativ das Projekt angelegt ist. Der Begriff Ermächtigung wird heute weitgehend mit Befähigung im Sinne der Kompetenzvermittlung gleichgesetzt.

Umfassender ist das Konzept des Empowerment<sup>25</sup>, das der US-amerikanische Sozialwissenschaftler Julian Rappaport im Kontext der Gemeindepsychologie bekannt gemacht hat (vgl. Rappaport 1981). Er machte zwei Strategien aus, mit denen seinerzeit versucht wurde,

Menschen und Gemeinwesen zu unterstützen, die sozial benachteiligt waren: einerseits durch Prävention, die an den angenommenen Bedarfen ansetzt, und andererseits durch die Stärkung von Rechten und die Unterstützung bei ihrer Wahrnehmung (advocacy). Beide Strategien seien jedoch für sich genommen einseitig<sup>26</sup>, daher setze er sich für Empowerment ein. Dieses Konzept basiert auf der Überzeugung, dass alle Menschen prinzipiell die Fähigkeit besitzen, ihr Leben selbst zu gestalten, Armen oder anderweitig Benachteiligten aber die Mittel und Wege dazu fehlen. Empowerment kann beides bezeichnen, einerseits die professionelle Strategie, durch Übertragung von Verantwortung den Grad an Autonomie und Selbstbestimmung zu erhöhen, oder andererseits den selbstgestalteten Prozess aus einem Gemeinwesen oder einer Person heraus.

### Selbstverwaltung, Selbstorganisation

Der Begriff der »Selbstverwaltung« hat – ähnlich wie derjenige der »Selbstermächtigung« – eine je unterschiedliche Bedeutungstiefe, je nachdem, in welchem Kontext er steht. Für die sozialen Bewegungen und die »Gegenkultur« der 1960er und 1970er Jahre, in deren Kontext auch die »Soziokultur« entstanden ist, waren Selbstverwaltung und Selbstorganisation programmatische Begriffe, die gegen ein als hierarchisch, autoritär und abgehoben empfundenes »System« in Stellung gebracht wurden und eben aus dieser Spannung zwischen »System« und eigener »Lebenswelt« ihre Kraft bezogen. Gegenüber den systemischen Imperativen einer auf Konsumzwang und Fremdbestimmung orientierten Lebensweise wurden alternative Entwürfe eines selbstbestimmten und selbstverantworteten Arbeitens und Lebens entwickelt. So entstanden autonome Jugendzentren und in den 1970er und 1980er Jahren Soziokulturelle Zentren in basisdemokratischer Selbstorganisation. Seitdem hat sich die Zivilgesellschaft stark ausdifferenziert und institutionalisiert, ihre Selbstorganisation und Selbstverwaltung ist zur Selbstverständlichkeit in westlichen Demokratien geworden.<sup>27</sup>

Im Kontext dieser Studie ist hinsichtlich des soziokulturellen Ansatzes der Selbstverwaltung auf zwei Aspekte hinzuweisen: Zum einen hat in der heutigen Soziokultur in Deutschland die Opposition zwischen System und Lebenswelt ihre Dominanz als treibende Kraft für partizipative Kulturarbeit verloren, zum anderen ist der Grad der

Selbstverwaltung innerhalb der soziokulturellen Projekte ein anderer als in zivilgesellschaftlichen Organisationen.

Projekte, insbesondere öffentlich geförderte wie die in dieser Studie betrachteten, sind strukturierte Experimentierräume in einem konzeptionellen Rahmen.<sup>28</sup> Innerhalb dieses Rahmens ist es den Beteiligten in partizipativen Kulturprojekten in sehr unterschiedlichem Maße möglich, ihr Vorhaben selbst zu organisieren und gar selbst zu verwalten. Beispiele für die temporäre Gewährung der Selbstverwaltungsmöglichkeit gibt es sowohl im städtischen als auch im ländlichen Raum, wenn Jugendliche leerstehende Gebäude mit ihren kulturellen Ideen füllen dürfen und auch die administrativen Schritte zur Umsetzung unternehmen.

## Instrumentelle Ansätze

### Zielgruppenorientierung

Die Ausrichtung der Kulturarbeit und Kulturpolitik an den Interessen und Bedürfnissen spezifischer Zielgruppen gehört als methodisches Merkmal zu den ältesten Ansprüchen der Neuen Kulturpolitik. Der darin enthaltene demokratische Auftrag, »die Kultur der Wenigen zur Kultur der Vielen zu potenzieren« (Hoffmann 1974: 11), der mit dem Schlagwort »Kultur für alle« diskursprägend wurde, wurde von Beginn an differenziert verstanden. Denn selbstverständlich war den Promotoren dieser Bewegung bewusst, dass die Gesellschaft schon damals kein homogenes Gebilde war und die Zugangsvoraussetzungen zur Kultur sozial ungleich verteilt waren. Deshalb wurden schon in den 1970er Jahren viele Ideen und Programme entwickelt, die sich an definierte Zielgruppen, Minderheiten und solche Bevölkerungsgruppen wendeten, die aus verschiedenen Gründen nur schwer Zugang zur Kultur finden konnten wie Kinder, Jugendliche, Migrant\*innen, psychisch Kranke, alte Menschen, Gefangene etc. (siehe Hoffmann 1979: 263 ff.).

Öffentliche Förderung für soziokulturelle Projekte zielt zwar oftmals auf bestimmte Zielgruppen, z.B. Kinder und Jugendliche, dennoch ist soziokulturelle Projektarbeit – anders als Soziale Arbeit – nicht immer auf unterprivilegierte oder benachteiligte Bevölkerungsgruppen ausgerichtet, denen ein spezieller Entfaltungsraum geboten werden soll. Insofern finden sich neben zielgruppenspezifischen Angeboten solche, die sich auf den Stadtraum oder ländlichen Raum beziehen und explizit Menschen aus allen Bevölkerungsschichten zusammen ansprechen,

die sich hinsichtlich Alter, Herkunft, Bildungsgrad und Geschlecht unterscheiden, um in dem gemeinsamen Tun Kommunikation über soziale Grenzen hinweg zu ermöglichen, voneinander zu lernen und in jeglicher Hinsicht von der Vielfalt zu profitieren. Aufgrund ihrer Befristung und ihrer Ausrichtung auf Themen bzw. Inhalte ist Projektarbeit daher für integrative Zielsetzungen in der Breite der Bevölkerung gut geeignet.

Wenn eine Zielgruppenorientierung in der Soziokultur vorliegt, so ist sie – wie auch die Kulturelle Bildung – in der Regel stärkenorientiert, das heißt, es geht um die Entfaltung individueller und gruppenbezogener kultureller Eigenheiten und Ausdrucksmöglichkeiten sowie die Artikulation von Bedürfnissen und Problemen (wohingegen die Soziale Arbeit darauf zielt, individuelle Defizite bzw. Schwächen zu beheben). Dennoch stehen Akteur\*innen der Soziokultur wie auch der Kulturpädagogik insbesondere in pluralen Gesellschaften wie der deutschen vor der Herausforderung, trotz aller guter Absichten keine asymmetrischen Beziehungen herzustellen: Wer organisiert was für wen und warum? Wer lässt wen woran teilhaben? Ermöglichen kann auch etwas Paternalistisches oder gar Missionarisches haben. Die Akteur\*innen müssen sich bewusst sein, dass sich ihre ästhetischen Prägungen, Perspektiven und Interpretationen deutlich von denen ihrer Zielgruppen unterscheiden können bzw. diese Unterschiede auch innerhalb der Zielgruppen bestehen. Diesbezüglich wurde in den vergangenen 20 Jahren viel geforscht und erprobt, und es werden unter anderem Ansätze wie → Expert\*innen des Alltags, → Multiperspektivität oder Perspektivwechsel, → Nonverbalität oder Mehrsprachigkeit verfolgt.

### Niederschwelligkeit

Seitdem die Vordenker der Neuen Kulturpolitik die »unzugängliche Zugänglichkeit« von Kultur (Glaser / Stahl 1974: 28) erkannt und für ihre Demokratisierung gestritten haben, reißt die Diskussion um kulturelle Teilhabegerechtigkeit nicht ab. Kultur soll für alle angeboten und von allen praktiziert werden können. In den vergangenen 40 Jahren haben Kultureinrichtungen Strategien für die Umsetzung dieses kulturpolitischen Anspruchs entwickelt, in besonderem Maße schon früh die soziokulturellen Einrichtungen: Neben niedrigen Eintrittspreisen für Kulturveranstaltungen, die Integration von sozialen Angeboten sowie Betreuungs- und Beratungsleistun-

gen, kostenlosen und kommunikativen Angeboten im Außenraum (Flohmärkte, Feste, Kulturevents) sowie der Bereitstellung von Räumen für die gesellige oder kreative Nutzung durch die Bürger\*innen wird auch die im Hause angesiedelte Gastronomie programmatisch und diskursiv einbezogen.

In der soziokulturellen Projektarbeit kommen einige dieser Ansätze der Niederschwelligkeit aus der Programmarbeit soziokultureller Einrichtungen modifiziert zur Anwendung. Aufgrund ihrer öffentlichen Förderung können sie für die beteiligten Bürger\*innen bzw. Zielgruppen kostenfrei angeboten werden (allerdings mit der Kehrseite, dass die professionellen Kulturschaffenden oftmals nicht angemessen bezahlt werden). Bei → künstlerischen Interventionen würde eine Kostenbeteiligung der Bürger\*innen ohnehin keinen Sinn ergeben. Formate wie Festivals oder kulturelle Spaziergänge sind aufgrund ihres offenen und öffentlichen Charakters niederschwellige Anlässe für Kommunikation und Begegnung, die unterschiedliche Bürgergruppen zusammenbringen.

Der methodische Ansatz der Niederschwelligkeit hat im Kontext interkultureller Projekte eine weitergehende Funktion. Zwar geht es auch bei Formaten wie Interkulturelle Gärten oder Stadtteil-Tafeln zunächst um Begegnung und Kommunikation. Hier liegt der Fokus aber stärker auf dem gemeinsamen Tun. Aktivitäten aus dem Bereich der Alltagskultur wie Gärtnern, Kochen, Essen, Handwerk, Sport oder Lieder aus unterschiedlichen Ländern bzw. Erdteilen werden zum Türöffner für die gegenseitige Wahrnehmung und Wertschätzung der Beteiligten (→ Expert\*innen des Alltags), auch über Sprachbarrieren hinweg (→ Nonverbalität).

Methodisch komplexer ist es, im Rahmen der soziokulturellen Projektarbeit einen niederschweligen Einstieg in die kreative Eigentätigkeit zu organisieren. Ein zentraler Ansatz ist derjenige der → Lebensweltorientierung. Die Kulturschaffenden und Künstler\*innen knüpfen an die Geschichten und Sagen, Alltagsthemen und Anliegen der Beteiligten an und mobilisieren damit die kreative Ausdrucksfähigkeit beispielsweise von Jugendlichen in Form von Poetry Slam oder von Dorfbewohner\*innen im Rahmen eines Landschaftstheaterstücks.

### Prozess- und Ergebnisorientierung

Der Weg ist das Ziel – diese Aussage ist keineswegs trivial. In der »heroischen Phase« der Soziokultur (Voegen,

Kap. 4.3) beschrieb sie eine selbstverständliche Haltung, ging es doch in dieser Zeit zumindest in der westdeutschen Alternativszene darum, den selbstbestimmten Tätigkeiten mehr Raum zu geben, und diese waren nicht auf Ergebnisse ausgerichtet. Doch die Entwicklung und die Modalitäten der Projektförderung haben diese Hoffnung schnell konterkariert, denn Projekte werden in der Regel nur gefördert, wenn sie ergebnisorientiert konzipiert sind. Und so stehen die Prozess- bzw. die Ergebnisorientierung gerade in diesem Feld in einem Spannungsverhältnis (vgl. Sievers 2019). Die Projektentwicklung, der Auf- und Ausbau von Netzwerken mit anderen Kulturschaffenden, mit Schlüsselpersonen in Politik, Verwaltung und Medien, aber auch künstlerisches Forschen und Rechercheisen werden selten gefördert.

Vor diesem Hintergrund meint die Aussage, ein künstlerischer oder kreativer Prozess sei ergebnisoffen, im Kontext der soziokulturellen Projektarbeit nicht notwendigerweise, dass offen bleibt, ob es ein Ergebnis gibt, sondern vor allem, dass nicht im Vordergrund steht (und am Ende nicht bewertet wird), welches Ergebnis erzielt wurde und von welcher Qualität es ist. Bei prozessorientierten und ergebnisoffenen Projekten liegt der Fokus auf der Beteiligung, der Kommunikation, der individuellen wie auch kollektiven Auseinandersetzung mit Themen und auf Recherchen. Sie ermöglichen → Multiperspektivität und lassen Raum für soziale Prozesse. Auch diese Prozesse haben Ergebnisse, allerdings möglicherweise nicht in einem präsentierbaren Produkt oder aber es werden genau die Prozesse und ihre Zwischenergebnisse präsentiert, z. B. Rechercheergebnisse der Auseinandersetzung mit Stadtgeschichte in Form einer Ausstellung.

Daneben hat aber auch die ausdrückliche Ausrichtung der kreativen Aktivitäten auf ein gemeinsames Produkt (eine Veranstaltung, Aufführung, Ausstellung oder Film) konzeptionelle Bedeutung. Oftmals werden auch mehrere Produkte erarbeitet und zu einem → multimedialen Ereignis kombiniert. Diese Ergebnisorientierung kann Motivationsfaktor während des Erarbeitungsprozesses sein. Wenn es zu Konflikten kommt, wie beispielsweise um die Auswahl der zur Präsentation eines Landes angemessenen Filme bei einem von Geflüchteten gemeinsam kuratierten und organisierten Filmfestival, kann sie zur Schlichtung beitragen, indem die Beteiligten das gemeinsam zu erarbeitende Ergebnis als wichtiger erachten als die Konfliktlinien.

### Profis und Laien

Während in den ersten Jahrzehnten der Soziokultur, die noch stärker von der Sozialarbeit geprägt waren, das Zusammenspiel von Profis und Laien unter dem Aspekt der Hilfe zur Selbsthilfe gesehen wurde<sup>29</sup>, hat sich der Akzent heute stärker zu einem gemeinschaftlichen Ansatz verschoben. Dabei sind die Formen und Intensitätsgrade der Zusammenarbeit von Profis und Laien, von Hauptamtlichen und Ehrenamtlichen vielfältig. Relevant ist, von wem ein Projekt initiiert wird, welche Rolle den Künstler\*innen, Kulturpädagog\*innen oder Kulturmanager\*innen zukommt und ob ein Projekt einen → Ermächtigungsansatz verfolgt. Verhandelt werden auch die grundsätzlichen Fragen symmetrischer Kooperation und Kollaboration mit Blick auf die (Deutungs-)Kompetenzen der Mithandelnden sowie die geeigneten Partizipations- und Aktionsformen.

Die Profis verstehen sich als Impulsgeber\*innen, Begleiter\*innen und Fachleute für den künstlerischen Prozess, dessen Ergebnis die beteiligten Bürger\*innen weitgehend eigentätig gestalten. Zuweilen wird der künstlerische Part aber auch durch Profis übernommen, beispielsweise der Entwurf für eine Skulptur oder Installation durch eine\*n professionelle\*n Künstler\*in erstellt, und die Bürger\*innen sind vor allem an der Themenfindung, der Beschaffung von Material und der Entscheidung über einen geeigneten öffentlichen Standort beteiligt.

Partizipative Theaterprojekte, die Laien als → »Expert\*innen des Alltags« einbeziehen und deren Geschichten und Anliegen zum Ausgangspunkt und Inhalt der gemeinsamen kreativen Arbeit machen, sind aufgrund der zwischenmenschlichen Nähe zwischen Regisseur\*in und Profi-Schauspieler\*innen einerseits und den Laiendarsteller\*innen andererseits besonders anspruchsvoll. Hier müssen die Grenzen des Leistbaren im Hinblick auf die künstlerische Qualität sowie den zeitlichen Einsatz der Laien immer wieder sensibel ausgelotet werden. Die Arbeit mit Laien erfordert spezifische psychologische, pädagogische und soziale Fähigkeiten, auf die sich viele Künstler\*innen in ihrer Ausbildung nicht vorbereitet sehen.

Mit der Zunahme an Studiengängen für Kulturarbeit, Kulturpädagogik und Kulturmanagement in den letzten rund 20 Jahren hat sich das Feld der Kulturschaffenden im Bereich der Soziokultur stark professionalisiert. Auch freischaffende Künstler\*innen bringen sich zunehmend in die partizipative Kulturarbeit ein. Dabei ist die unmittelbare Resonanz der Laien eine interessante Heraus-

forderung und wird von den Kulturschaffenden auch als Gewinn wahrgenommen. In künstlerischer Hinsicht ist die Zusammenarbeit mit Laien interessant, wenn Letztere die Qualität des → Authentischen einbringen, beispielsweise mit ihrer Sichtweise auf Themen (z.B. mit eigenen Fotografien ihres Dorfes, mit Erzählungen von Fluchterlebnissen), mit historischen Materialien oder Handwerkstechniken. Zudem ergeben sich in komplexen Projekten zuweilen → Perspektivwechsel und Grenzverschiebungen, da künstlerische Laien oftmals in anderen beruflichen Feldern Profis sind.

### Kooperation und Kollaboration – Netzwerkarbeit

Kaum ein Antrag, der sich um Mittel für ein soziokulturelles Projekt bemüht, kommt ohne den Hinweis auf seine Vernetzung und die Absicht, zur weiteren Vernetzung der kulturellen Szene beitragen zu wollen, aus. Soziokulturelle Akteur\*innen vernetzen sich in ihrem lokalen bzw. regionalen Aktionsradius, aber auch weit darüber hinaus und international mit anderen Akteur\*innen sowohl aus dem kulturellen als auch aus allen anderen Feldern. Vernetzung ist gewissermaßen zu einer selbstverständlichen Bedingung soziokulturellen Arbeitens geworden. Darüber hinaus geht es auch darum, Netzwerke für (benachteiligte) Zielgruppen zugänglich zu machen bzw. »neue« Bevölkerungsgruppen in die Netzwerke zu integrieren (insbesondere Geflüchtete).

Der Begriff Kooperation gehört zu den Grundbegriffen der Neuen Kulturpolitik und der soziokulturellen Praxis, wie auch Koordination, Konzertierung und Konsensfindung. Sie wurden in den 1970er Jahren geprägt in der Diskussion um eine vernetzte Gesellschaft und kooperative Demokratie, die im Kontext der Debatten um den »aktivierenden Staat« in den 1990er Jahren eine Fortsetzung erfuhr (siehe Sievers 1998).<sup>30</sup>

Der Begriff der Kollaboration, der aus der Zeit des Nationalsozialismus eine historische Hypothek trägt, wurde von dem Kulturosoziologen Mark Terkessidis mit seinem Buch »Interkultur« in die Kulturdebatte in Deutschland eingeführt (siehe Terkessidis 2010). Während mit dem Begriff der Kooperation eine Zusammenarbeit mit formalem Charakter benannt wird, die gar mit Kooperationsvereinbarungen und Verträgen bekräftigt werden kann, ist eine Kollaboration personaler und situativer Art. Es mag zunächst paradox anmuten, aber genau aus diesem

Grunde sind Kollaborationen die intensivere Form der Zusammenarbeit, da sie – zumindest in der kulturellen Projektpraxis – auf intrinsischen Motiven und Affekten der Beteiligten beruhen.

Unabhängig davon, welche Form und Intensität die Zusammenarbeit mit anderen Akteur\*innen im Rahmen der soziokulturellen Projektarbeit hat, möchten wir an dieser Stelle auf die sektoren-, bereichs- bzw. ressortübergreifende Zusammenarbeit fokussieren, die Zusammenarbeit im kulturellen Feld wird unter dem Begriff der → Interdisziplinarität behandelt.

Es sind vor allem konzeptionelle Ansätze wie die → Lebenswelt- und Sozialraumorientierung, die eine breite Vernetzung erfordern: mit Politiker\*innen, Vertreter\*innen von Verwaltungen, Kirchen, Organisationen, Vereinen, Verbänden und Einrichtungen aus zahlreichen Feldern wie Bildung, Soziales, Jugend, Migration, Gesundheit und Pflege, Sport, Landwirtschaft, Tourismus oder Verkehr sowie mit lokalen und regionalen Unternehmen. Kontakte in alle Felder des gesellschaftlichen Lebens sind notwendig, um für konkrete Projekte im Nahraum geeignete Kooperationspartner\*innen zu finden.

Diese sektor- und bereichsübergreifenden Kollaborationen und Kooperationen in der soziokulturellen Projektpraxis sind Formen der Partizipation, die insbesondere im Falle der Zusammenarbeit mit Politik und Verwaltung bei allen Beteiligten das Verständnis für die demokratischen Strukturen fördern und bei einem weiten Verständnis von Politik auch Chancen zur politischen Bildung in der Praxis bieten (siehe Dengel / Krüger 2019).

### Interdisziplinarität

Während wir uns im vorhergehenden Abschnitt → Kooperation und Kollaboration im Wesentlichen mit bereichs-, politikfeld- und sektorübergreifender Zusammenarbeit befasst haben, betrachten wir die Interdisziplinarität als komplementären Ansatz auf dem Gebiet der Wissenschaft und der Künste, die sich ebenfalls in Kooperationen oder Kollaborationen manifestieren können.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben sich die Wissenschaftsdisziplinen immer stärker ausdifferenziert und spezialisiert. Mit der zugleich zunehmenden Komplexität gesellschaftlicher Zusammenhänge und globaler Verflechtungen forcierten daher seit den 1960er Jahren die Geistes- und Gesellschaftswissenschaften die Entwicklung fächerübergreifender Theorien (insbesondere

Strukturalismus). Im Zuge der wissenschafts- und gesellschaftskritischen Reformaufbrüche Ende der 1960er Jahre wurde Interdisziplinarität zu einem Hoffnungsträger und dies auch für die ersten Protagonisten der Neuen Kulturpolitik. So ist für die Soziokultur die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen den Künsten und mit den Wissenschaften von Beginn an prägend.

Soziokulturelle Projektarbeit nutzt daher vielfach interdisziplinäre Ansätze für ihre kollektiven und partizipativen künstlerischen Prozesse. Dabei arbeiten Kulturschaffende unterschiedlicher künstlerischer Sparten, (Kultur-)Pädagog\*innen, Wissenschaftler\*innen der Kultur- oder Sozialwissenschaften und Fachkräfte anderer Wissensgebiete zusammen. Sie alle bringen sich mit ihren eigenen Denksätzen und Methoden ein, ermöglichen eine große Vielfalt an Aktivitäten sowie → experimentelle Ansätze.

### Öffentlichkeit herstellen

Unter dem Abschnitt »Kommunikation als Modus der Emanzipation« (s. S. 57 f.) haben wir die programmatische Bedeutung von öffentlicher Kommunikation im Sinne eines emanzipativen Prozesses und der Herstellung einer »kritischen Öffentlichkeit« beschrieben. Die einstige politische Forderung »Öffentlichkeit herstellen« der neuen sozialen Bewegungen, zu denen sich auch die westdeutsche Soziokultur der 1970er/1980er Jahre zählt, habe sich überlebt, schreibt Wolfgang Hippe in der Publikation zum 25-jährigen Jubiläum des Fonds Soziokultur und verweist auf die Informations- und Datenfluten, deren Sammlung und Verbreitung die digitalen Medien inzwischen ins Unübersehbare gesteigert haben (Hippe 2014: 155). Sie lassen die Grenzen zwischen privat und öffentlich zuweilen auf unerträgliche Weise verschwimmen.

Dennoch ist die Herstellung von Öffentlichkeit für die Soziokultur zentral. Daher möchten wir sie an dieser Stelle unter dem Aspekt der Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation in der soziokulturellen Projektarbeit betrachten. Selbstverständlich bedient sie sich der gesamten Breite der Formen öffentlicher Kommunikation von der klassischen Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowohl in analogen als auch digitalen Medien bis hin zu öffentlichen Veranstaltungen. Das Besondere der Soziokultur besteht darin, dass sie mit den Mitteln der partizipativen Kulturarbeit versucht, öffentliche Aufmerksamkeit für Themen herzustellen, die zwar im Rampenlicht stehen mögen, dies aber oftmals in Form einer Rede über die Betroffenen,

wie die Bewohner\*innen ländlicher Räume, Menschen mit Migrationshintergrund oder mit Behinderungen, die nicht selten Stereotype reproduziert (→ Dekonstruktion). Soziokultur verknüpft → Lebensweltorientierung mit dem Anspruch, für das Wissen, die Meinungen und Anliegen, aber auch für Sorgen und Probleme von bestimmten Bevölkerungsgruppen Öffentlichkeit herzustellen, sie sichtbar zu machen, ihnen eine Stimme zu geben.

Soziokulturelle Projekte wollen und brauchen öffentliche Aufmerksamkeit in vielfacher Hinsicht. Zunächst gilt es, die Bevölkerungsgruppen anzusprechen, die sie einbeziehen möchten, seien es bestimmte Zielgruppen wie Kinder, Jugendliche oder Menschen mit Migrationsgeschichte oder aber die gesamte Bevölkerung eines Dorfes als öffentliches Kollektiv. Dafür sind Netzwerkarbeit und → Kooperationen mit anderen Kultureinrichtungen, mit Schulen, der örtlichen bzw. regionalen Presse, der Politik und Verwaltung und vielen anderen Akteur\*innen notwendig. Die Inhalte, Prozesse und Ergebnisse eines soziokulturellen Projekts bleiben nicht im Kreise der Beteiligten, sie werden sowohl von den Kulturschaffenden, den Einrichtungen und Förderern per Presse, Internet und in Publikationen präsentiert, als auch von den Beteiligten auf diversen Wegen verbreitet, wobei sie auch die Sozialen Medien wie WhatsApp, Instagram und Facebook nutzen.

Mehr noch: Soziokulturelle Projekte sind immer öffentlich im Sinne von öffentlich zugänglich: Sie finden in öffentlichen kulturellen Formaten statt wie Aufführungen, Filme (im Kinosaal wie auf Youtube oder Websites), Ausstellungen, Kunst im öffentlichen Raum, Feste, Festivals und vielen anderen (s. Kap. 5.3). Eine große Rolle spielen Aktionen im Außenraum: Performances, Infostände, Podiumsdiskussionen oder Auktionen finden in der Fußgängerzone oder auf dem Dorfplatz statt; denn nicht selten muss die Öffentlichkeit mitwirken, damit das Projekt überhaupt zu dem wird, was die Initiator\*innen sich wünschten.

### Arbeitsweisen

#### Expert\*innen des Alltags, nicht anerkanntes Wissen wertschätzen

Die Einbeziehung von Menschen, die auf dem Feld der Künste und der Kulturarbeit → Laien sind, in die kulturelle Praxis als »Expert\*innen des Alltags« nimmt diese mit ihren lebensweltlichen Erfahrungen und Anliegen ernst. Somit ist der Ansatz der »Expert\*innen des Alltags« eng

mit dem Konzept der → Lebensweltorientierung verbunden. Eckart Pankoke hat immer wieder die Formel »Kultur des Alltags« neben »Kultur für alle« und »Kultur von allen« stark gemacht und damit den Hinweis verbunden, »daß sich Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungskompetenz nicht nur in einer von der Alltagswelt enthobenen Aura ästhetischer Kunstkultur ereignet, sondern daß der Alltag selbst in der konkreten Gestalt und Gestaltbarkeit seiner Beziehungs- und Deutungsmuster zum Thema und zum Medium kulturellen Ausdrucks werden kann.« (Pankoke 1982: 388) Beispielhaft seien dafür »Ansätze der soziokulturellen, insbesondere der theatralischen Animation zur Selbst-Darstellung, Selbst-Thematisierung aktueller Alltagsprobleme« (ebd.). Die professionellen Künstler\*innen sehen sich dabei eher als → Impulsgeber\*innen für die künstlerischen Prozesse, während die beteiligten Laien Expert\*innen für die eigenen Anliegen sind und auch die kulturellen Ausdrucksformen selbst finden.

»Expert\*innen des Alltags« haben in der soziokulturellen Projektarbeit besondere Bedeutung, um soziale und gesellschaftliche Problemfelder aus der Binnenperspektive zu thematisieren, anstelle einer top-down-Perspektive oder einer, die bereits öffentlich anerkannte Positionen einnimmt. Damit wird zuweilen das Problembehafte als Zuschreibung enttarnt, wenn beispielsweise ganz andere Wahrnehmungen vom Leben im Dorf Ausdruck finden, als sie in der Politik, der Wissenschaft und im Feuilleton verhandelt werden. Dabei geht es nicht nur um eigene Narrative, sondern auch um konkretes Wissen zum Beispiel über altes Handwerk. Auch in Interkulturprojekten spielt dieser Ansatz eine zentrale Rolle, wenn beispielsweise Geflüchtete ihre eigenen Erfahrungen auf der Flucht, aber auch im Aufnahmeland sowie ihre Kultur einbringen können. Auch sie bringen Wissen über Praktiken, Symbole, Geschichten etc. aus anderen Ländern mit.

Die Anerkennung des Wissens, der Erfahrungen und Probleme der »Expert\*innen des Alltags« fördert deren Erfahrung der Selbstwirksamkeit und kann letztlich zu Engagement für die eigene Sache führen. Zudem ist diese praktizierte Wertschätzung beispielsweise von – aus welchen Gründen auch immer – eingewanderten Menschen auch ein Signal gegenüber denjenigen, die andere Wahrnehmungs- und kulturelle Ausdrucksweisen abwerten. So kann der Ansatz auch innerhalb von multiethnischen Gruppen die Sensibilität für → Multiperspektivität stärken.

### Künstlerischer Impuls und Intervention

In der soziokulturellen Praxis hat die Begegnung nicht nur mit Kunst im Sinne von abgeschlossenen Kunstwerken, sondern auch mit zeitgenössischen Künstler\*innen und mit ihrem künstlerischen Arbeiten eine große Bedeutung. Beim künstlerischen Impuls in kreativen Prozessen mit künstlerischen Laien geht es weniger um die Vermittlung von künstlerischen Praktiken, als vielmehr um die Anregung zu eigenem kreativem Tun im Kontext sozialer oder gesellschaftlicher Fragen. Der künstlerische Impuls ist ein Angebot an die Beteiligten, sich von den Herangehensweisen an Themen oder dem Umgang mit Material von Profi-Künstler\*innen inspirieren zu lassen. Die Künstler\*innen möchten kreative → Prozesse in Gang setzen, neue Gedankenräume eröffnen und Ausdrucksmöglichkeit anbieten. Dabei sehen sie sich in einer gleichberechtigten Position gegenüber den Beteiligten, die diese Impulse aufnehmen, in Eigentätigkeit umsetzen oder eben auch nicht und von denen sie ihrerseits lernen. Im Kontext soziokultureller Projektarbeit meint diese Eigentätigkeit nicht nur kreative Prozesse, sondern auch die Reflexion über eigene Positionen in gesellschaftlichen Fragen.

Die künstlerische Intervention ist gegenüber dem Impuls ein stärkerer Eingriff, eher Irritation und Provokation als Inspiration, aber natürlich auch Letzteres. In der soziokulturellen Projektpraxis spielt die künstlerische Intervention im Außenraum, in der Stadt, in der Landschaft und vor allem → an ungewöhnlichen Orten eine große Rolle und ist hier in der Regel themenbezogen. Die Hoffnung ist, dass die Menschen aus der unerwarteten Konfrontation mit einer künstlerischen Position ihre eigenen Werthaltungen, Denkmuster und Verhaltensweisen reflektieren. Die künstlerische Intervention hat ein energetisches Moment, sie möchte → Perspektivwechsel anstoßen, neue Wahlmöglichkeiten im Denken, Handeln und Fühlen erschließen und damit letztlich zu Veränderungswillen und Engagement beitragen.

### Multiperspektivität und Perspektivwechsel

Multiperspektivität ist in der Theorie und Didaktik verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen wie Geschichte, Religion oder Politik weitverbreitet und wurde als methodischer Ansatz in den 1980er Jahren auch in der Organisationslehre fruchtbar gemacht. Immer geht es darum, ein Phänomen aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, um seiner Komplexität gerecht zu werden,

aber auch um Brüche und Paradoxien erkennbar zu machen. Die Überzeugung, dass es nicht nur eine Wahrheit, nicht nur eine autorisierte Darstellung von Geschichte, nicht nur eine kanonisierte Kultur gibt, war von Beginn an auch programmatische Grundlage der Soziokultur, die fortan nach Methoden und Formaten der »Verflüssigung« von Kultur, gesellschaftlichen Konventionen und politischen Positionen suchte. In ihrer Geschichtsarbeit nahm sie einen Perspektivwechsel vor von der Herrschaftsgeschichte hin zur Geschichte der Beherrschten, wie der Arbeiter\*innen oder der Verfolgten und Ermordeten des Nazi-Regimes. Damit trug und trägt sie in Form von Geschichtswerkstätten und Projekten zu einem multiperspektivischen Geschichtsverständnis bei.

Die Bereitschaft und Fähigkeit, die Perspektive zu wechseln, erfordert Empathie und Offenheit für die Sichtweisen anderer Personen und die Bereitschaft, mögliche Widersprüche zur eigenen Sicht zu ertragen. Soziokulturelle Projekte bieten immer wieder Anlässe, dies zu erfahren und zu erproben, beispielsweise in Form von Rollenspiel in Theaterprojekten. Von großer Bedeutung ist der Perspektivwechsel in Projekten, die sich mit der Geschichte von Verfolgten oder Deportierten im Nationalsozialismus befassen und hier die Begegnung mit Zeitzeug\*innen oder Orten des Geschehens ermöglichen. Perspektivwechsel heißt aber nicht nur, die Perspektive anderer (fiktiver oder realer) Personen einzunehmen, sondern auch sich selbst neue Perspektiven auf einen Ort zu erarbeiten, der von gängigen oder offiziellen Geschichtsnarrativen geprägt ist. So bedienen sich beispielsweise Projekte, die neue Narrative eines Dorfes oder einer Stadt entwickeln wollen (z.B. auf den Spuren des Nationalsozialismus), umfangreicher Forschungsmethoden wie Archiv- und Fotoarchiven, Interviews mit Dorfbewohner\*innen oder der Oral History. In diesem Sinne ist eine Verknüpfung mit dem Ansatz der → Lebensweltorientierung gegeben.

Multiperspektivität ist ein komplexer methodischer Ansatz, der die Fähigkeit zum Perspektivwechsel der Beteiligten voraussetzt. Er kommt in umfassendem Sinne insbesondere in den soziokulturellen Projekten zum Tragen, die nicht eine spezifische → Zielgruppe ansprechen, sondern Menschen zu einem Thema von gemeinsamem Interesse zusammenbringen, die unterschiedlichen Generationen, Milieus und Hierarchieebenen angehören und unterschiedliche kulturelle Erfahrungen mitbringen. Projektkonzeptionen für heterogene Gruppen sind in be-

sonderem Maße von kommunikativen Prozessen geprägt, dem Austausch von Sichtweisen und der Aushandlung von Positionen. Multiperspektivität ermöglicht auch die Erfahrung von Transkulturalität, insbesondere in dem Sinne, dass eine Person aufgrund ihrer Migrationsgeschichte unterschiedliche kulturelle Perspektiven und Interpretationen eines Themas einbringen kann. Im soziokulturellen Kontext geht es letztlich um die Erfahrung, dass es mehrere Lösungen in der kreativen Bearbeitung und Umsetzung von Themen geben kann und muss. Daher sind soziokulturelle Projekte mit einem multiperspektivischen Ansatz in der Regel → interdisziplinär und → multimedial angelegt.

Multiperspektivität heißt im soziokulturellen Kontext aber nicht Relativismus oder Beliebigkeit. Vielmehr ist die – unserer heterogenen Gesellschaft entsprechende – Vielstimmigkeit sogar Übungsfeld für und Ausdruck von Demokratiefähigkeit und bleibt letztlich der Idee einer offenen Gesellschaft verpflichtet.

### Multimedialität

Im technischen Sinne lenkt der Begriff »multimedial« die Aufmerksamkeit auf – heute in der Regel digitale – Geräte, die mehreres zugleich können: Texte, (bewegte) Bilder und Ton erzeugen, möglicherweise gar Bewegungen oder dreidimensionale Formen (z.B. Braille-Schrift). Der Blick weitet sich, wenn wir daran erinnern, dass Medium allgemein Mittel bedeutet und somit analoge wie digitale Träger von Inhalten und Bedeutung umfasst. Bei der Multimedialität geht es um die Integration von Bedeutungsträgern, die unterschiedliche Kodierungsformen verwenden (Sprache, Bild oder Ton) und somit unterschiedliche Sinne ansprechen.

Im soziokulturellen Kontext herrscht ein weites Verständnis von Multimedialität vor, das sich nicht auf die Verwendung von digitalen Geräten (oder gar Neuen Medien) beschränkt. Vielmehr vereinen multimedial konzipierte Soziokulturprojekte oftmals ein breites Spektrum an analogen und digitalen Medien bzw. künstlerischen Mitteln und gehen mit einem → interdisziplinären Ansatz einher, der diverse kulturelle Ausdrucksformen verbindet. Sowohl für die Erarbeitung von Themen (beispielsweise bei der Recherche für Geschichtsprojekte) als auch für die kreative Umsetzung von erarbeitetem Material werden in den Projekten die Mittel des Tanzes oder des Theaters (das als postmodernes Theater an sich schon multimedial

ist), der Musik bzw. des Klangs sowie bildnerische Mittel mit den Mitteln des Films oder der (Digital-)Fotografie, mit Games oder Apps für Smartphones kombiniert. So entstehen beispielsweise multimediale Aufführungen mit selbst komponierter Orchestermusik, viersprachigem Chorgesang, Filmausschnitten oder Videoeinspielungen, Interviewsequenzen als Audioausschnitte und Lichtinstallationen. Auch Ausstellungen mit Texten, Malerei, Fotografien und Installationen beziehen dann performative Elemente ein. Der parallele Einsatz verschiedener Medien eröffnet vielfältige Möglichkeiten des → sinnlichen Erlebens, ermöglicht → Multiperspektivität und ist ein wichtiger Ansatz in Ergänzung zu → Nonverbalität und Mehrsprachigkeit. Die Einbeziehung der Neuen Medien wird sehr unterschiedlich intensiv gehandhabt, ist durchaus aber auch integraler Bestandteil von Projektkonzepten über eine reine → Öffentlichkeitsarbeit hinaus, wenn beispielsweise Proben zu einem Theaterstück über Ländergrenzen hinweg per Skype abgestimmt und durchgeführt werden und die je andere Theatergruppe während der parallel stattfindenden Aufführungen live zugeschaltet wird. Sie erweitern die Aktionsräume, überwinden Grenzen und ermöglichen neue Formen der Gestaltung, der Partizipation, der Begegnung und Zusammenarbeit.

### Nonverbalität und Mehrsprachigkeit

Soziokultur ist Kommunikation als zentraler Modus der Emanzipation hin zu einer offenen und demokratischen Gesellschaft und möchte möglichst alle Menschen einbeziehen. Kunst und kreative Betätigung bieten vielfältige Mittel der Verständigung fernab des sprachlichen Ausdrucks: zwischen Menschen, die nicht alle gleichermaßen hören und/oder sprechen können oder Menschen, die nicht die gleiche Sprache sprechen und verstehen. Der methodische Ansatz der Nonverbalität setzt der Vorherrschaft des gesprochenen Wortes die Suche nach anderen Ausdrucksmitteln entgegen und verfolgt dabei einen integrativen oder inklusiven Anspruch im umfassenden Sinne; denn wer sich nicht an der gesprochenen Kommunikation beteiligen kann, ist auch von den vielen geselligen und kulturellen Aktivitäten wie auch von gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen weitgehend ausgeschlossen.

Die Methode der Nonverbalität hat in der soziokulturellen Projektarbeit unterschiedliche Funktionen, je nach Ziel bzw. Zielgruppe. So kann Musik Erinnerungen wachrufen und somit ein Tor sein für die Kommunikation

mit Menschen mit Demenz. Insbesondere in Inklusionsprojekten, aber auch im inter- und transkulturellen Kontext haben künstlerische Mittel wie Bewegung und Tanz, Klänge, Geräusche, Farben, Bilder und Materialien von Objekten etc. eine zentrale Funktion als Ausdrucksmittel und bedürfen der besonderen Sensibilität aller Beteiligten für ihre Vermittlungsqualitäten, denn die nonverbale Kommunikation bewegt sich (wenn sie nicht gerade in Gebärdensprache erfolgt) zum Großteil auf einer emotionalen Ebene. Um sprachliche Barrieren zu überwinden und die Suche nach anderen Ausdrucksformen zu erleichtern, werden alltägliche oder handwerkliche Aktivitäten wie Bauen, Kochen oder Essen in soziokulturelle Projekte einbezogen (→ Niederschwelligkeit). Zudem kommen auch technische Medien wie (Stumm-)Filme, Videoeinspielungen, Lichtimpulse oder Projektionen zum Einsatz (→ Multimedialität).

In multiethnischen Kontexten haben neben den nonverbalen auch mehrsprachige Ansätze in der gemeinsamen kreativen Produktion große Bedeutung. So werden Lieder, Gedichte und andere Texte in den Muttersprachen der Beteiligten in Aufführungen integriert. Einerseits ist dies ein Ausdruck von Wertschätzung für die vertretenen Sprachen, andererseits auch künstlerisches Mittel, das das Nichtverstehen thematisiert und damit zum → Perspektivwechsel anregt.

### Kunst an ungewöhnlichen Orten

»Mit kritischer Distanz zum öffentlichen Kulturbetrieb sowie zur kommerziellen Kulturindustrie war die soziokulturelle Bewegung stets auf der Suche nach (Frei-) Räumen, in denen sie selbstverwaltete Strukturen und alternative neue Kulturformen entwickeln und ausleben konnte.« So leitet Claudia Kokoschka ihren Beitrag mit dem wunderbar bildlichen Titel »Tanz auf dem Müll« zur Jubiläumsschrift des Fonds Soziokultur ein (Kokoschka 2014). Sie umreißt die kulturellen, sozialen und politischen Ambitionen der Pioniere der Soziokultur, die mit der (wenn auch nur temporären) Inbesitznahme von öffentlichem Raum, von Bahnhöfen, Kasernengeländen oder auch Leerständen in Privatbesitz elementare Fragen der Demokratie verhandeln wollten. Zudem erinnert sie an den beginnenden Niedergang der Montanindustrie in den 1970er Jahren, der ein konkreter Auslöser des politischen Aufbruchs der Zivilgesellschaft war. Die Soziokultur bemächtigte sich der aufgelaassenen Orte und stieß auch

eine gesellschaftliche Debatte über die Konsequenzen des industriellen Strukturwandels für die Menschen in den betreffenden Städten und Regionen an – und dies in vielfältigen kulturellen Formen. Schon in dieser »heroischen Phase«, wie Hermann Voesgen sie charakterisiert (Kap. 4.3) sind die Motive vielfältig und so ergänzt Kokoschka das Narrativ des politisch Widerständigen: »Anderen ging es einfach um die Lust an der künstlerischen Eroberung und am ästhetischen Experiment in einer maroden Industriebau mit ungewisser Zukunft« (ebd.: 77).

In dieser Spannweite bewegen sich auch heutige soziokulturelle Aktivitäten, die in den öffentlichen Raum der Stadt, des Dorfes und der Landschaft gehen. Der Strukturwandel in Industrie, Landwirtschaft und Gesellschaft ist nicht abgeschlossen, aber er hat sein Gesicht verändert. Verändert – vor allem ausdifferenziert – haben sich auch die politischen Strategien und so agieren soziokulturelle Projektträger\*innen, insbesondere wenn sie mit einer öffentlichen Förderung ausgestattet sind (wie die in dieser Studie betrachteten), nicht in Opposition zur öffentlichen Hand, sondern bringen sich inspirierend, provozierend und auch kritisch in komplexe Gestaltungsprozesse ein, die heute mit einem Governance-Ansatz angegangen werden.

Kunst an ungewöhnlichen Orten erzeugt einen Überraschungseffekt und weckt Assoziationen und Affekte, die sie in traditionellen Kulturstätten (Theater, Galerie, Konzertsaal) nicht hätte wecken können (→ künstlerische Intervention). Verlassene, morbide Orte kontrastieren mit

der lebendigen, zuweilen quirligen Kunst; möglicherweise entwickeln sie dadurch einen eigentümlichen Charme, der Ideen zu einer neuen Nutzung aufkommen lässt. Die Kunst rückt aber auch näher an das Leben, wenn sie an öffentliche Orte geht, die in den Alltag der Menschen eingebunden sind.

### Kultur in Bewegung

»Wenn der Bürger nicht zur Kultur kommt, muss die Kultur zu den Bürgern kommen.« Dieses Leitmotiv einer dem Prinzip »Kultur für alle« verpflichteten kommunalen Kulturarbeit in vielen Städten, die sich nicht allein auf eine Hol-Strategie der angebotsorientierten Kultureinrichtungen verlassen, sondern im Sinne einer aufsuchenden Kulturarbeit auch eine Bring-Struktur etablieren wollte, hat im Wortsinn Vieles in Bewegung gebracht. Kultur ist mobil geworden und nicht mehr nur auf stationäre Einrichtungen verwiesen. Sie kann auf diese Weise die kulturellen Lebenswelten der Menschen aufsuchen, sie verstehen lernen und zum Thema machen. Gerade in soziokulturellen Projekten ist dieser Modus in vielfältigen Formaten umgesetzt worden: im Karneval der Kulturen, im Landschaftstheater, in kulturellen Paraden und Spaziergängen. Dabei kommen die verschiedensten Bewegungsmittel zum Einsatz: Busse, historische Züge, Schiffe, Flöße, Fahrräder und vieles mehr. Oft führen sie zu besonderen Orten mit jener authentischen und singulären Qualität, die die Menschen in der Spätmoderne anmacht oder affiziert.

1 Ähnlich auf Landesebene, z.B. beim Landesverband Soziokultur Sachsen mit dem Slogan »Der Vielfalt die Krone«. In seinem Beitrag zur Dokumentation der 25-jährigen Fördertätigkeit des Fonds Soziokultur nutzt Thomas Röbbke den Begriff der Vielfalt einerseits, um die vielfältigen Akteurskonstellationen, methodischen Ansätze und strukturellen Eigenheiten der Soziokultur zu beschreiben, verweist jedoch auch auf die Gefahren eines unkritischen Umgangs mit dieser Kategorie, z.B. Kaschieren sozialer Ungleichheit oder Beliebigkeit des Angebots (vgl. Röbbke 2014: 74 ff.). Weitere kritische Auseinandersetzungen mit »Vielfalt« als Kategorie soziokultureller Selbstbestimmung vgl. beispielsweise Sievers 2015: 13f. sowie Knoblich 2018: 122 ff., 185.

2 Initiatoren und / oder Träger\*innen von sozio-

kulturellen Projekten sind – neben ausgewiesenen soziokulturellen Einrichtungen und Initiativen – Einrichtungen und Organisationen der Kulturellen Bildung, der Offenen Kinder- und Jugendarbeit, Stadtteilkulturarbeit, Soziale Arbeit u.v.m., die Freie Szene (Künstler\*innen aller Sparten als Einzelpersonen oder Gruppen / Kollektive) sowie Kulturvereine der unterschiedlichsten Art (in denen sich u.a. Laien- und Amateurkultur organisiert), Kultureinrichtungen in öffentlicher Trägerschaft (wie kommunale Museen, Staatsorchester oder Landestheater) sowie Verbände der Soziokultur und weitere Fachverbände auf Landes- und Bundesebene.

3 Dies ist eine idealtypische Bestimmung von Projekt, insbesondere hinsichtlich der zeitlichen Befristung und der Ressourcen; in der Praxis

sind zeitliche Überlappungen von Förderzeiträumen oder Nachfinanzierungen etc. durchaus gängig. Darüber wurden in Einzelfällen auch Aktivitäten eingeschlossen, die bereits ihren Projektcharakter im förderrechtlichen Sinne abgelegt haben und verfasste Körperschaften wie Vereine oder Einrichtungen wurden.

4 Für eine differenzierte Betrachtung von Arbeitsformen in der interkulturellen Kulturarbeit liefert Ivana Pilić hilfreiche Kategorien und Beispiele ihrer Anwendung in Kapitel 4 (s. S. 43 ff.).

5 Neben geistesgeschichtlichen Hintergründen des politischen Programmbegriffs Soziokultur zeichnet Tobias J. Knoblich in seiner Dissertation auch historische Stränge, aus denen sich die soziokulturelle Praxis speist, ausführlicher nach; vgl. Knoblich 2018: 71 ff.

- 6 Eine systematische historische Periodisierung der methodischen Ansätze wäre eine lohnenswerte Forschungsaufgabe.
- 7 Eingebettet in eine europäische Debatte, die an dieser Stelle nicht vertieft werden kann.
- 8 Reflexionen zur Aktualität der Neuen Kulturpolitik, die insbesondere seitens der Kulturpolitischen Gesellschaft und ihrem Umfeld betrieben wurden und werden, liefern immer auch Hinweise auf die Geschichte der Elementarbegriffe der Soziokultur (vgl. beispielsweise Sievers / Wagner 1992 sowie dies. 1994, Fonds Soziokultur e.V. 2014, darin insb. Max Fuchs: 66 ff.). Eine rezente zeitgeschichtliche Einordnung und Darstellung der theoretischen Referenzen der Neuen Kulturpolitik ist zu finden bei Knoblich 2018: 11 – 33 und 83 – 100.
- 9 Die in diesem Kapitel eingefügten Pfeile verweisen auf die Beschreibung des betreffenden methodischen Ansatzes im Abschnitt »Konzeptionelle und instrumentelle Ansätze / Arbeitsweisen«, S. 61 ff.
- 10 Im Rahmen des Soziokulturdiskurses griffig zusammengefasst im Diktum »Kultur von allen«.
- 11 Tiefergehende Reflexionen über die »Krise« der Soziokultur finden sich beispielsweise in der »Bestandsaufnahme Soziokultur«, 1992 hrsg. v. Sievers / Wagner (siehe u.a. Einleitung von Norbert Sievers und Bernd Wagner, S. 23 ff.), sowie über die Aktualität des Konzepts diverse Beiträge im Jubiläumsband des Fonds Soziokultur (2014) und im Handbuch Soziokultur der Stiftung Niedersachsen (2015).
- 12 Wobei im Hinblick auf das obige Zitat von Glaser und Stahl anzumerken ist, dass dieses umfassende Konzept der Partizipation im Einwanderungsland Deutschland heute explizit nicht nur auf »Staatsbürger« zielt.
- 13 Eine bündige historische Einordnung liefert Wolfgang Hippe, indem er auf das westdeutsche Selbstverständnis der neuen sozialen Bewegungen (einschließlich der Soziokultur) in den 1970er / 1980er Jahren als Gegenöffentlichkeit rekurriert und an ihre Wurzeln in der Aufklärung erinnert: »Gegen die Geheimniskrämerei des feudalen Staates wurde die Transparenz der staatlichen Verwaltung und ihrer Entscheidungen gefordert. Nur was öffentlich war, war auch wahr.« Mehr noch, so Hippe unter Bezug auf Hannah Ahrend weiter, ging es für das Bürgertum auch darum, »aus der Dunkelheit des Privaten« ins Politische auszubringen« (Fonds Soziokultur 2014: 154).
- 14 Richard Florida: The Rise of the Creative Class, New York 2002
- 15 Der zweite Satz wurde in den Beschluss des Europäischen Parlaments und des Rates allerdings nicht übernommen.
- 16 Soziokultur als gegenkulturelle Praxis hat möglicherweise andere Leitbegriffe. Die soziokulturelle Alternativszene, die sich in den 1980er Jahren parallel entwickelte, sah sich in Opposition zum etablierten Kulturbetrieb und zu Politik und Verwaltung (also auch zu Kulturpolitikern wie Hermann Glaser in Nürnberg oder Hilmar Hoffmann in Frankfurt), denen es Themen und Räume abzutrotzen galt. Dieses kämpferisch-subkulturelle Selbstverständnis ist in der soziokulturellen Projektarbeit heute nicht mehr vorherrschend.
- 17 Beispielsweise kritisierte Hilmar Hoffmann die Idee der »kulturellen Demokratie«, denn sie »fetischisiert die Vielfalt der gruppenspezifischen Kulturen und vergißt darüber Maßstäbe der Qualität und der künstlerischen Leistung« (Hoffmann 1979: 261).
- 18 Nicht zuletzt in der (kulturellen) Gemeinwesenarbeit spielt sie eine große Rolle (s. Oelschlägel 1992 und Sievers 1983).
- 19 Weitere Beispiele siehe Stichwort → Expert\*innen des Alltags.
- 20 Aufgrund seiner Metaanalyse internationaler Wirkungsforschungen zur Kulturellen Bildung hält Christian Rittelmeyer trotz einiger methodologischer Bedenken fest, »dass Kinder und Jugendliche hinsichtlich ihres intellektuellen Vermögens, ihrer Kreativität, ihrer Sensibilität für Umweltreize, ihrer sozialen und emotionalen Fähigkeiten durch künstlerische Tätigkeiten gefördert werden können« (Rittelmeyer 2014).
- 21 Zu den programmatischen und methodischen Grundlegungen siehe Mayrhofer / Zacharias 1976 und 1977. Zur Geschichte der Pädagogischen Aktion siehe <http://www.spielkultur.de/ueber-uns/geschichte/> (letzter Zugriff: 5.7.2019).
- 22 Die paradoxe Struktur von Authentizitätszuschreibungen beschreibt Saupé folgendermaßen: »Diese ist etwa darin begründet, dass der Eindruck von Authentizität Unmittelbarkeit und Darstellungsunabhängigkeit suggeriert, aber eben auf Darstellung und Repräsentation angewiesen ist; dass die touristische oder wissenschaftliche Beobachtung eines ›authentischen‹ kulturellen Inventars eine Beobachterposition voraussetzt, die in die beobachteten kulturellen Praxen (partiell) eingreift und Transformationen auf der Seite von Beobachteten und Beobachtenden auslöst; dass das Originale nur vor dem Hintergrund seiner Fälschung, das Einmalige nur vor dem Hintergrund von Serie, Wiederholung und Reproduktion, das Erste nur im Hinblick auf das Spätere entziffert werden kann; dass das Eigene zum Fremden führt und die Identität der Person nach der biografischen Illusion aufwirft; und dass die Sehnsucht nach dem Authentischen unweigerlich in ein zeitliches und räumliches Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz mündet.« (Saupé 2017: 6)
- 23 Allerdings bringt die Recherche nicht notwendigerweise Wahrheit ans Licht, sondern kann auch Mechanismen wie die Konstruktion von (kollektiven) Narrativen offenlegen.
- 24 <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ermaechtigung> (letzter Zugriff: 12.7.2019)
- 25 Für die deutsche Diskussion siehe vor allem Herring 2006.
- 26 »Both advocacy and prevention suggest professional experts as leaders who know the answers and provide them for their clients«, schreibt Rappaport und setzt dem die Stärkung der Eigeninitiative und Selbsttätigkeit der Betroffenen entgegen, die der Komplexität und auch Widersprüchlichkeit sozialer Lagen eher gerecht würde (Rappaport 1981: 16).
- 27 Auch in den künstlerischen Szenen respektive deren interessenpolitischen Vertretungen war eine auf Selbstbestimmung und Selbstverwaltung ausgerichtete »Politik« erkennbar und hat bis heute Spuren hinterlassen. So verdankt sich die Selbstständigkeit der Bundeskulturfonds der Idee der »Selbstverwaltung der Kunst« aus den 1970er Jahren (vgl. Sievers 2018).
- 28 Allerdings gibt es auch in dieser Betrachtungsweise einen Graubereich, wenn beispielsweise aus geförderten Projekten (die per definitionem eine zeitliche Befristung haben) eine Einrichtung wird: So wurde und wird z.B. die Künstlerstadt Kalbe, die als selbstverwaltete Bürgerinitiative angesehen werden kann, als Projekt gefördert. Es wurde inzwischen ein Verein gegründet, der verschiedene Projekte durchführt.
- 29 So heißt es etwa in der »Wiepersdorfer Erklärung« des Rates für Soziokultur im Deutschen Kulturrat aus dem Jahr 1991: »Soziokultur bezeichnet eine kulturelle Praxis, die (...) statt ›Kulturkonsum: die gestalterische Selbsttätigkeit möglichst vieler Menschen fördert«. »Die Soziokultur ist traditionell eng (...) mit den Ideen der Selbsthilfe und Selbstbestimmung (verbunden); sie nimmt die kulturellen Interessen und Ausdrucksformen der Menschen ernst und will durch konkrete Initiativen und Projekte Hilfe zur kulturellen Selbsthilfe leisten.« (Bundearbeitsgemeinschaft u.a. 1991: 199f.)
- 30 Den damit verbundenen Perspektivenwechsel und Bewusstseinswandel hat kaum jemand so auf den Punkt zu bringen verstanden wie der Kultursoziologe und Verwaltungswissenschaftler Eckart Pankoke. In seiner ihm eigenen Diktion beschreibt er die Herausforderung wie folgt: »Es geht nicht mehr um die personalisierende Heroisierung kultureller oder politischer ›Helden«, eher um die Konzertierung komplexer ›Felder« der unterschiedlich Beteiligten und Betroffenen.« (Pankoke 2006: 322)

## Systematisierung soziokultureller Formate

Christine Wingert, Ulrike Blumenreich, Lotte Pfeiffer, Franz Kröger

### Fünf Wirkungsfelder

Wir haben im Vorhergehenden herausgearbeitet, dass es ein zentrales Ziel soziokultureller Projektarbeit ist, prinzipiell allen Menschen, das heißt unabhängig von ihrem Alter, Geschlecht, ihrer Herkunft oder sozialen Schichtzugehörigkeit, die kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe zu ermöglichen. Dabei wurden Inter- und Transkulturalität, Inklusion, Heimat und bürgerschaftliches Engagement als aktuelle Motive oder auch Wirkungsabsichten soziokultureller Projektarbeit offensichtlich – Felder, in denen es um die permanente Aushandlung von kulturellen Identitäten und kollektiven Werthaltungen geht und die letztlich auch den gesellschaftlichen Zusammenhalt betreffen. Ein wichtiges soziokulturelles Motiv beziehungsweise eine zentrale Wirkungsabsicht ist auch die Stärkung von Kreativität und Phantasie, mit denen Methoden und Formate der Kulturellen Bildung in den Blick kommen, die über die Emanzipation des Subjekts ihrerseits zu einer lebendigen, verhandlungs- und wandlungsfähigen Gesellschaft beitragen sollen.

Aus diesen Zielen, Motiven und Wirkungsabsichten soziokultureller Praxis möchten wir fünf Wirkungsfelder ableiten, denen wir die im Rahmen der Studie zusammengetragenen Formate soziokultureller Projektarbeit zuordnen:

- Zugang zu Kunst, Selbsterfahrung und künstlerischen Selbstausdruck ermöglichen
- Zur Integration der Gesellschaft beitragen
- Gemeinschaft stiften
- Lebens-Raum aneignen
- Geschichte aneignen und Zukunft denken

Gestützt wird diese Gliederung durch die Strukturierung sozialen Handelns, wie sie Andreas Reckwitz seiner Analyse der Singularisierung in der spätmodernen Gesellschaft zugrunde legt. Dieser Prozess der Singularisierung vollzieht sich, so Reckwitz, in Bezug auf fünf zentrale »Einheiten des Sozialen«: Objekte und Dinge, das menschliche Subjekt, Kollektive, Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten. (Reckwitz 2017: 37) Für unsere Systematisierung soziokultureller

Projektarbeit wollen wir die Dimension des »Kollektiven« auffächern in »Gesellschaft« und »Gemeinschaft« und das menschliche Subjekt nicht gesondert betrachten, sondern in Beziehung setzen zu den Kategorien: Kunst, Gesellschaft, Gemeinschaft, Raum und Zeit.

### Formate – Destillate aus der Projektpraxis

Im Rahmen des Forschungsprojektes des IfK wurden in den Jahren 2017 und 2018 179 Projekte der soziokulturellen Projektarbeit recherchiert. Während der Schwerpunkt im Jahr 2017 auf den Themenfeldern Interkultur, Flüchtlingsarbeit, Kulturelle Bildung und Kulturarbeit in ländlichen Räumen lag, standen 2018 neben weiteren Kulturprojekten in ländlichen Räumen solche der Erinnerungskultur sowie der Geschichtsarbeit im Fokus. Einbezogen wurden dabei Projekte, die zwischen 2000 und 2017 durchgeführt wurden. Recherchepools waren insbesondere die Förderdatenbank des Fonds Soziokultur, die Listen der Preisträger\*innen bzw. Nominierten aus »Kultur öffnet Welten« und des BKM-Preises für Kulturelle Bildung, Projektförderungen für ländliche Kulturarbeit sowie Geschichts- und Erinnerungsarbeit der EU (u.a. »Europa für Bürgerinnen und Bürger«, LEADER), von Stiftungen (u.a. Stiftung Niedersachsen, Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft, Deutsche Stiftung Kulturlandschaft) sowie aus Publikationen (z.B. von Landesarbeitsgemeinschaften Soziokultur).

Die Kriterien für die Analyse der Projekte hinsichtlich ihrer Formate wurden aus der Projektsynopse selbst entwickelt unter der Fragestellung, welche Aspekte eines Projektes formprägend sind. Formprägend für Projekte sind die Aktivitäten, diese wiederum definieren sich durch das gewählte Thema, die angesprochene Zielgruppe, die Orte / Räume der Durchführung, die künstlerische Sparte und die konkreten (künstlerischen und pädagogischen) Methoden (Tools). Alle 179 Projekte wurden hinsichtlich ihres Formates analysiert. So entstand die folgende Sammlung von rund 80 soziokulturellen Formaten. Exemplarisch werden je Wirkungsfeld im Folgenden circa

zehn Formate beschrieben, denen Projektbeispiele zugeordnet sind. Ergänzt werden die Formatbeschreibungen von einer Sammlung weiterer nicht beschriebener Formate mit ebenfalls zugeordneten Projektbeispielen.

Ein Spezifikum soziokultureller Arbeit ist der kreative Umgang mit Inhalten, Formen, Methoden, Materialien etc. Daher gibt es immer wieder Variationen von ähnlichen Projektformen, so dass zu entscheiden ist, ob es sich um ein anderes Format handelt oder eben nur eine Variation eines bereits beschriebenen Formats. So entsteht eine breite Palette an Formaten, wobei einige so originell sind, dass es kein weiteres Projektbeispiel dafür gibt. Komplexe Projekte beinhalten mehrere Formate und sind demnach in dieser Synopse mehreren Formaten zugeordnet. Ein Beispiel dafür sind Kreativwerkstätten, in deren Rahmen Workshops und andere Aktivitäten stattfinden, die in verschiedenen Sparten angesiedelt sind, wie Erzählcafé, Theaterworkshop, Musikworkshop etc.

Teilweise wurden Begrifflichkeiten übernommen, die von den Akteur\*innen verwendet werden, teilweise wurden neue Begrifflichkeiten ge- bzw. erfunden; sie liegen nicht alle auf der gleichen Abstraktionsebene.

Die Zuordnung der Formate zu den genannten Wirkungsfeldern ist der Versuch einer Systematisierung, die den Blick für deren gesellschaftliche Potenziale schärfen soll. Da die Formate der soziokulturellen Projekte größtenteils mehrdimensional sind und Wirkungen auf vielen Ebenen erreicht werden sollen, sind diese Zuordnungen theoretischer Natur und könnten auch anders beziehungsweise zu mehreren Feldern erfolgen. Wir hoffen dennoch, mit dieser Systematisierung der Formate soziokultureller Projektarbeit einen Beitrag zu ihrem besseren Verständnis zu leisten, auch wenn dies möglicherweise ganzheitlichen Ansprüchen der Projektträger\*innen widerspricht.

*Christine Wingert*

## Zugang zu Kunst, Selbsterfahrung und künstlerischer Selbstaussdruck

Die Erweiterung des Kulturbegriffs in der Wissenschaft und Politik im Laufe des 20. Jahrhunderts, demnach Kultur neben den Künsten auch Breiten- und Alltagskultur umfasst, die Grenzen zwischen E und U wie auch zwischen Kunst und Kulturindustrie aufgeweicht und neue künstlerische Ausdrucksformen und Produktionsweisen entstanden sind, die sich einer Zuordnung zu diesen Kategorien entziehen, macht die Verständigung darüber, was in dieser Konstellation Kunst sei, schwierig. In ihrer über 40-jährigen Geschichte hat sich die Soziokultur immer wieder mit ihrem Verhältnis zur Kunst auseinandergesetzt – und es ist bis heute kein einfaches oder gar spannungsfreies. Die Pionierphase der soziokulturellen Praxis sei, so Tobias Knoblich, »geprägt von einer subversiven Aneignung des Raumes, der Besetzung politischer Themen, der Widerspiegelung oppositionellen Denkens und vor allem Handelns und eines geradezu archaischen Kulturwillens, der weniger mit Kunst im engeren Sinne zu tun hat. Mit der Kunst jedoch, wo sie zweckfrei auftritt und nicht voll und ganz Agens des gesellschaftlichen Handelns sein will – hat die Soziokultur lange durchaus ihre Not« (Knoblich 2018: 116). Damit stand die soziokulturelle Praxis oftmals im Widerspruch zu den Anliegen der Theoretiker der Neuen Kulturpolitik in den 1970er Jahren.

Ausführlich hat sich unter anderen Hilmar Hoffmann mit der gesellschaftlichen Funktion von Kunst befasst und dachte dabei an den überlieferten Kunstkanon sowie die zeitgenössische Kunst<sup>1</sup>. In der Denktradition Schillers sahen Hoffmann, Glaser und seine Kollegen mit der ästhetischen Erziehung des Menschen einen wechselseitigen Prozess angestoßen: die kulturelle Emanzipation des Einzelnen einerseits, indem dieser befähigt wird, kulturelle Codes aufzunehmen und zu entschlüsseln, nachzuvollziehen, »was vorgedacht, vorgelebt, vorgestaltet wurde (und) sich auszudrücken, sich zu artikulieren, seine Kreativität zu leben« (Glaser / Stahl 1983: 138) und andererseits – durch diese Teilhabe an der künstlerischen Freiheit des Denkens – den Wandel der Gesellschaft hin zu einer moralischeren und humaneren.

Aufgrund dieses angenommenen Wirkungszusammenhangs sahen es die Kulturpolitiker als vorrangige kulturpolitische Aufgaben an, die Kommunikation zwischen Künstler und Publikum herzustellen und Möglichkeiten zur

kulturellen Selbsttätigkeit bereitzustellen. Dabei hielten sie an der Unterscheidung zwischen Kunst und Breiten- bzw. Laienkultur fest und wünschten sich eine bessere Kulturvermittlung und »neue Vermittlungsmodelle«, nicht nur von »klassischen Vermittlungsgegenständen – wie Theaterstücken, Büchern, Filmen etc.«, sondern auch der »Kultur um die Ecke«, der Mitmach-Kultur und Amateurkunst. (Glaser / Stahl 1983: 59) Hier liege ein Missverständnis vieler »Propagandisten der sogenannten Alternativ-Kultur vor, die (...) dies als das eigentliche Verständnis von Kultur bezeichnen: Nämlich, dass man die Alternativ-Kultur gegen die traditionelle Kultur ausspielen müsse« (ebd.). Sie plädierten dagegen für den Erhalt der Kategorie der künstlerischen Qualität innerhalb eines anthropologisch erweiterten Kulturbegriffs: »Würde man die Distanz zwischen Kunst und Praxis gänzlich aufheben, ginge das verloren, was man der Wirklichkeit zu integrieren versucht, nämlich die Kunst.« (Glaser / Stahl 1983: 41; Hervorheb. im Original)

Inzwischen gibt es eine umfangreiche, auch kontroverse, internationale Debatte über die Wirkungsbehauptungen der Kulturpädagogik<sup>2</sup>, in deren Zuge unter anderem daran erinnert wird, dass schon die Definition dessen, was überhaupt Kunst sei, ein sozialer Prozess ist, der von gesellschaftlichem Status und kultureller Autorität geprägt ist (vgl. Gaztambide-Fernández 2014: 66). Gaztambide-Fernández fordert eine komplexere Sicht auf Kunst als Feld der »Praktiken und Prozesse symbolischer Kreativität«, »die nicht verlangt, alle Erfahrungen (... in diesem Feld) a priori als gut und vorhersehbar zugleich zu definieren« (ebd. 55). Diese aktuelle kulturpädagogische Debatte berührt auch weite Teile der Soziokultur und ist bei weitem nicht abgeschlossen. In vielen Begründungen für soziokulturelle Projektkonzeptionen (beispielsweise in Anträgen) scheint die idealistische Hoffnung auf die unbedingten, positiven Wirkungen durch die Auseinandersetzung mit Kunst auf.

Im Zentrum dieses Wirkungsfeldes stehen Formate, die niederschwellig Anlässe für die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur sowie für eigenes kreatives Tun bieten. Hier gibt es große Schnittmengen mit Formaten der Kulturellen Bildung, die auf Kompetenzvermittlung und Empowerment setzen. Sie richten sich vorrangig an Kinder und Jugendliche sowie an Menschen mit Beein-

trächtigungen oder anderen Zugangsschwernissen wie Obdachlose, Demenzkranke, Häftlinge oder Menschen, die aus sozialen / finanziellen Gründen aus vielen kulturellen und gesellschaftlichen Aktivitäten ausgeschlossen sind. Bei diesen Formaten machen sie selbst Musik, Theater, Gedichte, Filme und Objekte und erproben zahlreiche andere künstlerische Ausdrucksformen, auch im digitalen Bereich. Kunst und kreatives Tun dienen hier auch als Mittel zur Reflexion über die persönlichen Lebensumstände und eigene Verhaltensweisen, über Tabuthemen und den eigenen wie gesellschaftlichen Umgang mit Ausgrenzung, Behinderung und Krankheit.

Zudem bieten diese soziokulturellen Formate Zugang zu Kulturformen, die im Wesentlichen einer gebildeten

Mittelschicht vorbehalten zu sein scheinen: Kinder, Jugendliche und Erwachsene, die (bisher) wenig Zugang zu hochkulturellen Formaten haben, arrangieren und organisieren selbst Ausstellungen, Aufführungen und Konzerte. Dabei bringen sie ihre Interessen, Erfahrungen, Fragen und Sorgen ein und können so ihre individuelle Sicht auf gesellschaftliche Phänomene artikulieren. Sie erfahren ihre eigene Produktivität sowie die Wahrnehmung und Anerkennung als »Experten in eigener Sache« durch ihr Umfeld (Stichwort: Selbstwirksamkeit), womit sie – zumindest in diesem Diskursraum – am sozialen Prozess der Produktion von Kunst beteiligt sind.

Christine Wingert

*Kurzbeschreibungen ausgewählter Formate:*

### KulturCamp

In einwöchigen KulturCamps werden in Teams künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten erforscht, gemeinsam diskutiert und selbstbestimmt gestaltet. Die Jugendlichen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund setzen sich mit ihren persönlichen und mit gesellschaftlichen Werten auseinander und fragen, was Kultur ist. Zugleich werden künstlerische Methoden in den Bereichen Medienkunst,

Film, Musik und Bildende Kunst erforscht. Die Kunst-Expert\*innen unterstützen den kreativen Schaffensprozess nur auf Wunsch. Dabei können alle Teilnehmenden eigene Potenziale entdecken und entfalten.

*Projektbeispiel:* LKB:BY e.V., c/o PA / SPIELkultur e.V.:  
»KulturCamp – KulturWERTE erleben«  
[www.kulturwerte-erleben.de](http://www.kulturwerte-erleben.de)

### Poetry-Slam-Werkstatt

Poetry Slam ist eine performative Wortkunst, meistens Lyrik, nicht selten auch rhythmisierte oder szenische Prosa, die in der Regel persönliche Geschichten auf emotionale Weise vermittelt. Verbunden ist Poetry Slam mit einem Wettbewerb, bei dem die selbstgeschriebenen Texte in einer vorgegebenen Zeit dem Publikum vorgetragen und von diesem bewertet werden. In meist drei Runden geht es um den besten Text und die überzeugendste Performance. Als soziokulturelles Format ist es verbunden mit einer offe-

nen Schreibwerkstatt, in der die Teilnehmenden, beispielsweise Jugendliche, mit professioneller Hilfe eigene Texte erarbeiten, die sich thematisch an ihrer Lebenswelt und / oder Alltagssituationen, aber auch aktuellen gesellschaftspolitischen Fragestellungen orientieren.

*Projektbeispiel:* Zentrum für Aktion, Kultur und Kommunikation – zakk gGmbH, Düsseldorf: »Der U20 – Poetry Slam«  
[www.zakk.de/projekte/aktuelle-projekte/53-zwischenruf](http://www.zakk.de/projekte/aktuelle-projekte/53-zwischenruf);  
[www.facebook.com/Zwischenruf/?fref=ts](https://www.facebook.com/Zwischenruf/?fref=ts)

### Forschen im Museum

In Zusammenarbeit mit Schulen aus sozialschwächeren Stadtteilen bietet ein Museum den Schüler\*innen Möglichkeiten des individuellen Forschens an. Das Thema wählen die Jugendlichen nach ihren persönlichen Interessen selbst (z.B. Wohnen, Kleidung, Biografien). Aus

den Fundstücken, Erkenntnissen und Erfahrungen mit den Exponaten entwickeln sie mit der Unterstützung von Künstler\*innen eigene kreative Arbeiten und sind dabei frei in der Wahl ihrer Ausdrucksform: Sie können bildnerisch, theatral-performativ, musikalisch oder mit

Film oder Neuen Medien arbeiten. So werden die Ausstellungsstücke und Informationen des Museums mit Erfahrungen aus den eigenen Lebenskontexten verbunden und regen zur Reflexion über die eigene wie auch fremde Kulturen an. Das Museum möchte damit den Jugendli-

chen, vor allem auch denen mit Migrationshintergrund, den Zugang zum Museum erleichtern.

*Projektbeispiel: Übersee-Museum Bremen: »Forschen in eigener Sache – FIES«*

[http://uebersee-museum.de/fies.1bin.de/index.php/\\_\\_\\_de](http://uebersee-museum.de/fies.1bin.de/index.php/___de)

### Jugend-Telenovela

Unter der Leitung eines professionellen Drehbuchautors erstellen Schüler\*innen in einem mehrtägigen Drehbuchworkshop eine dreiteilige Kurzfilmserie. Das Genre Telenovela knüpft an die Sehgewohnheiten der Jugendlichen an, inhaltlich geht es jedoch um ihre Alltagsthemen wie Liebe, Freundschaft, Schule, Familie etc. So lernen sie sowohl die technischen und künstlerischen Seiten der Filmerstellung kennen, erproben die filmische

Darstellung ihrer Erfahrungen und setzen sich auch mit den ästhetischen Eigenschaften des Genres Telenovela auseinander. Nach einer öffentlichen Film Premiere kann die Serie beispielsweise über Offene Kanäle verbreitet werden.

*Projektbeispiel: Offener Kanal Magdeburg: »Telenovela – Es geht um dein Leben«*

[www.ok-magdeburg.de](http://www.ok-magdeburg.de)

### Theater für und mit Kleinkinder(n)

In der Kooperation von freien sowie Stadttheatern mit Kindertageseinrichtungen liegt großes Potenzial, bereits Kleinkindern den Zugang zum Theaterspiel zu ermöglichen. Dabei geht es ausdrücklich um beide Seiten: die Rezeption und die eigene kreative Produktion. Erzieher\*innen und Kinder gehen ins Theater und sehen Produktionen, die eigens für Menschen ab zwei Jahren kreiert werden, und Künstler\*innen und Theaterpädagog\*innen gehen in die Kita, um ihnen Theater zu zeigen oder mit ihnen zu spielen und zu singen. Diesem Ansatz liegt die Annahme zugrunde, dass beide Sphären einander ergänzen und be-

fruchten. Für die Theaterprofis besteht die Herausforderung in den spezifischen Wahrnehmungsweisen von Kleinkindern. Daher dient dieser Ansatz nicht nur der integrativen Kulturellen Bildung, sondern auch der qualitativen Weiterentwicklung des Spiels von kleinen Kindern wie auch der Förderung des professionellen Spiels für kleine Kinder.

*Projektbeispiel: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ),*

*Frankfurt am Main: »Theater von Anfang an«*

[www.bkj.de/praxisimpulse/theater/projekte/theater-von-anfang-an.html](http://www.bkj.de/praxisimpulse/theater/projekte/theater-von-anfang-an.html)

### Kinder als Kurator\*innen

Kinder zwischen zwei und fünf Jahren erstellen eine Kunstausstellung für andere Kinder. Unter wissenschaftlicher und museumspädagogischer Begleitung wählen die Kinder aus dem Sammlungs-Depot eines Kunstmuseums ihre Lieblingswerke aus, entscheiden, in welchem Kontext die Bilder gezeigt werden sollen und lassen sie auf die ideale Augenhöhe für sich und ihre Al-

tersgenoss\*innen hängen. Die von den Kindern gewählte Zusammenstellung ergibt eine narrative Perspektive auf die Kunst, die nicht nur von Kindern als bereichernd empfunden wird.

*Projektbeispiel: Kunsthalle Emden: Auf Augenhöhe. Kindergarten-Kids als Ausstellungsmacher*

<http://kunsthalle-emden.de>

### Konzertprogramm für Menschen mit Demenz und Angehörige

Gemeinsam mit Konzerthäusern, Orchestern, Konzertmittler\*innen sowie Demenzexpert\*innen werden

besondere Konzert- und Begleitprogramme für Menschen mit Demenz und ihre Angehörigen entwickelt. In

Vorbereitung auf die Konzerte mit Menschen mit Demenz werden die Musikvermittler\*innen in Fortbildungen zum Umgang und zur Kommunikation mit Menschen mit Demenz geschult. Es geht einerseits darum, an Demenz erkrankten Menschen mit den öffentlichen Konzerten weiterhin die Teilhabe am kulturellen Leben zu ermöglichen. Angehörige können über die Sprache der

Musik wieder Zugang zu den Erkrankten finden, wenn deren verbale Ausdrucksmöglichkeiten versagen. Zudem werden Kulturinstitutionen für diese Zielgruppe geöffnet und für deren Bedürfnisse sensibilisiert.

*Projektbeispiel:* Institut für Bildung und Kultur e.V.: »Auf Flügeln der Musik. Konzertprogramme für Menschen mit Demenz« [www.ibk-kubia.de/demenz](http://www.ibk-kubia.de/demenz)

### Werkel- und Tüftelwerkstatt

Die Tüftelwerkstatt ist ein kulturpädagogisches Format für Kinder und Jugendliche: Sie verbindet Elektronik, Programmierung, Handwerk, Kunst und Medien, Informatik, Mechanik, Design, Sensorik und vieles mehr und richtet sich an Kinder und Jugendliche. Beteiligt sind zu ihrer Unterstützung Mentor\*innen: Künstler\*innen, Kulturschaffende, Facharbeiter\*innen, Ingenieur\*innen, Pädagog\*innen etc. Das ist Denken »out of the box«: Die Kinder bzw. Jugendlichen und die Mentor\*innen arbeiten jeweils an eigenen »Erfindungen« und inspirieren sich gegenseitig; sie zerlegen technische oder elektronische Geräte (z.B. Hausgeräte, Kameras, Computer), die einst innovativ waren oder noch

nie »verstanden« wurden; sie experimentieren, tüfteln und coden, sie filmen, basteln, malen, schreiben und beleben damit ihre neuen Kreationen (z.B. Mobiles, Roboter). Damit werden Selbstwirksamkeit und Selbstvertrauen der Kinder und Jugendlichen generell, aber auch im Umgang mit der allgegenwärtigen Technik gestärkt. Zudem wird ein Bewusstsein dafür vermittelt, dass mit den Ressourcen der Welt achtsam umgegangen werden muss.

*Projektbeispiel:* Interactive Media Foundation gGmbH, Ludwigsburg: »Tinkertank« [www.tinkertank.de](http://www.tinkertank.de)

### Real Life Game Theater

Live Action Role Playing (LARP) verbindet moderne Technologien mit Mitteln des klassischen Illusionstheaters und schafft so immersive spielbare Theaterstücke, die zugleich begehbare Computerspiele sind. Die Spieler\*innen erkunden interaktive Räume – Innenräume wie Stadträume –, lösen Rätsel und navigieren sich gemeinsam durch eine Geschichte. Als inklusives und interkulturelles Adventuregame für Kinder kann LARP mit künstlerisch-kreativen Handwerksangeboten verknüpft werden. Die Kinder schlüpfen beispielsweise in Rollen einer mittelalterlichen

Dorfsgemeinschaft. Wichtige Elemente sind das Eintauchen und Erfahren mit allen Sinnen sowie handwerkliches und künstlerisches Gestalten. So können Kinder unabhängig von ihrer sozialen Herkunft im Rahmen kooperativer und erlebnispädagogischer Rollenspiele eigene Fähigkeiten und Stärken entdecken und entwickeln.

*Projektbeispiel:* PA/SPIELkultur e.V.: »Ortaçag Köyü – Mittelalterliche Rollenspiele zwischen Orient und Okzident« [www.spielkultur.de](http://www.spielkultur.de)

*Weitere Formate:*

#### Kunstaberichtungen mit Demenzerkrankten und Angehörigen

*Projektbeispiel:* Kunsthalle Bremen: »Making Memories. Kunstbetrachtungen für demenziell Erkrankte und ihre Angehörigen« [www.kunsthalle-bremen.de/de/sb-page/besuch-planen/angebote-und-programm/barrierefrei](http://www.kunsthalle-bremen.de/de/sb-page/besuch-planen/angebote-und-programm/barrierefrei)

#### Tabutheater mit Jugendlichen

*Projektbeispiel:* Thalia Theater Halle: »Opferpopp« [http://buehnen-halle.de/thalia\\_theater#!](http://buehnen-halle.de/thalia_theater#!)

#### Musiktheater mit krebserkrankten und gesunden Jugendlichen

*Projektbeispiel:* Junge Oper Stuttgart: »smiling doors« [www.staatsoper-stuttgart.de/spielplan/archiv/s/smiling-doors](http://www.staatsoper-stuttgart.de/spielplan/archiv/s/smiling-doors)

## Integration der Gesellschaft

Integration ist nicht notwendigerweise und auch historisch nicht mit Migration verknüpft. So ist der Begriff Integration hier im umfassenden Sinne gedacht: Es geht um die Integration der Gesellschaft in ihrer Vielfalt und damit letztlich um die Stärkung des gesellschaftlichen Zusammenhalts. Die Politikwissenschaftlerin Naika Foroutan macht einen entsprechenden Paradigmenwechsel in der wissenschaftlichen Definition von Integration bereits seit Anfang des neuen Jahrtausends aus, der allerdings in der öffentlichen und politischen Debatte noch nicht angekommen sei (Foroutan 2015). Im Einwanderungsland Deutschland wäre die Frage zu klären, wie wir in einer Gesellschaft zusammenleben wollen und können, die durch Vielfalt gekennzeichnet ist. Ziel der Politik müsste es demnach sein, es allen Bürger\*innen zu ermöglichen und zu erleichtern, sich in eine heterogene, postmigrantische Gesellschaft zu integrieren, und diese Integration chancengleich zu gestalten. Dieses Konzept schließt einen ständigen Wandel der Gesellschaft ein, nicht nur ihrer Mitglieder, sondern auch ihrer Strukturen und Institutionen.

Soziokultur versteht sich in diesem Sinne politisch, nämlich als gesellschaftsverändernde Kulturarbeit. Sie hat zahlreiche Formate entwickelt, die allen Menschen Zugang zu gesellschaftlichen, auch politischen Prozessen

verschaffen sollen. Dabei geht es auch darum, bei denjenigen, die sich »mittendrin« in der Gesellschaft wähen, die Sensibilität für alltägliche Diskriminierungen und Exklusion zu schaffen und für Verhaltens- und Bewusstseinsänderungen zu öffnen.

Soziokulturelle Akteur\*innen widmen sich in ihren Projekten oft Teilaspekten gesellschaftlicher Diskriminierung und Exklusion und fokussieren daher auf einzelne Zielgruppen oder bestimmte Themen. Insofern sind Formate, die für Menschen mit erschwerten Zugangsbedingungen aufgrund einer Migrationsgeschichte sowie körperlicher oder geistiger Beeinträchtigung (Motive Inter- und Transkultur sowie Inklusion) entwickelt wurden, unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Integration subsumiert. Soziokulturelle Formate sollen Anlässe und künstlerische Mittel sowohl für die individuelle Identitätsfindung und den Selbstaussdruck als auch zur Aushandlung von Formen des Zusammenlebens schaffen – eine Kommunikation, in der alle Beteiligten als gleichberechtigte Teile einer pluralen Gesellschaft verstanden werden und nicht die Anpassung derjenigen, die von einer – wie auch immer definierten Mehrheit – als »anders« empfunden werden, in ein bestehendes System erwartet wird.

*Christine Wingert*

*Kurzbeschreibungen ausgewählter Formate:*

### Partizipatives Filmfestival

Junge Menschen aus verschiedenen Ländern der Erde wählen Filme, die ihnen für ihr Land, seine Politik und Kultur oder für ihre Kindheit und ihre Erfahrungen wichtig sind bzw. ihnen repräsentativ erscheinen. Die jungen Leute werden zu Expert\*innen ihrer Herkunftsländer und zu Kurator\*innen des Festivals, sie machen die Öffentlichkeitsarbeit und gestalten das Rahmenprogramm. Das Festival ist nicht nur eine partizipative und inklusive Austauschplattform, sondern vermittelt darü-

ber hinaus auch Fähigkeiten der Eventorganisation und Medienkompetenz.

*Projektbeispiele:*

Medienzentrum München des JFF, München: »Kino Asyl – Geflüchtete zeigen Filme aus ihren Heimatländern«

<https://www.kinoasyl.de>

ArTik e.V. und Kommunikation & Medien e.V. Filmprojekt

»CINEMA EXIL«

<http://kommunikation-und-medien.de/portfolios/filmprojekt-cinema-exil>

### Interkultureller Foodtruck

Künstler\*innen planen und bauen mit Geflüchteten gemeinsam eine mobile Küche, einen Foodtruck. Ge-

flüchtete sind Gastgeber\*innen und Expert\*innen ihrer Landesküche und -kultur. Mit dem Foodtruck reisen sie

durch das Land und machen Station an verschiedenen Orten, wo sie im Rahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Kulturfesten etc. ihre Speisen anbieten. Beim Essen kommt man miteinander ins Gespräch, erfährt etwas über die benutzten Nahrungsmittel und die Besonderheiten der Zubereitung sowie den kulturellen Hinter-

grund der Köch\*innen. Das gemeinsame Essen wird so zum niedrigschwelligen Informations- und Austausch-anlass.

*Projektbeispiel:* Kitev – Kultur im Turm e.V. Oberhausen:  
»Refugee Kitchen«  
<http://refugeeskitchen.de>

### Dokumentartheater

Dokumentartheater orientiert sich sehr eng an den Lebenswelten der Beteiligten (hier: Arbeit mit Geflüchteten) und macht reale Geschehnisse auf eine zugleich dokumentarische wie ästhetische Art und Weise sichtbar, erlebbar und damit auch verhandelbar. Es geht darum, aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen zu hinterfragen. Dazu werden sowohl in der Stückentwicklung als auch in der Umsetzung verschiedene Ziel- und Akteursgruppen aktiv eingebunden, Perspektivwechsel ermöglicht und Mehrsprachigkeit gezielt eingesetzt. Insgesamt handelt es sich um einen methodisch vielfältigen Ansatz (multimedial, real-virtuell, künstlerisch-abstrakt), der auch gesellschaftlich umstrittenen Themen einen Raum gibt.

*Projektbeispiele:*

VOLL:MILCH GbR, Hildesheim: »Refugee Homecare«  
<http://vollmilch.me/refugee%20homecare.html>

KuBa e.V. Hitzacker / Freie Bühne Wendland: »Stadt unter dem Meer«  
<http://www.freiebuehnewendland.de/produktionen/stadt-unter-dem-meer>

Das letzte Kleinod, Schiffdorf: »November und was weiter« und »Wir haben die Angst gefressen«  
<https://www.das-letzte-kleinod.de>

german stage service, Marburg: »DISPLACED – Fremd ist der Fremde nur in der Fremde«  
[www.germanstageservice.de/displaced](http://www.germanstageservice.de/displaced)

### Begehbare Soundmaps

Geflüchtete Kinder aus unterschiedlichen Ländern und mit verschiedenen Sprachen sammeln Klänge und Geräusche aus ihrer jetzigen Lebensumwelt. Daraus entwickeln sie Melodien in gesanglichen Übungen. Unter professioneller Anleitung entsteht daraus ein akustischer

Spaziergang durch ihr neues Refugium mit den unterschiedlichsten Klangbildern, die dennoch von allen »verstanden« werden.

*Projektbeispiel:* landkunstleben e.V., Buchholz: »Zugvögel«  
[www.landkunstleben.de](http://www.landkunstleben.de); [www.soziokultur.de/bsz/node/2090](http://www.soziokultur.de/bsz/node/2090)

### Community Music

Mit gemeinsamem Musizieren kulturelle und sprachliche Barrieren überwinden und Gemeinschaft und soziale Verbundenheit auf Augenhöhe schaffen, ist das Anliegen der Community Music. Insbesondere in der Arbeit mit Geflüchteten wird die Musik so zum Sprachrohr für vielschichtige gesellschaftliche Themen: soziale Entwicklungen, gruppenspezifische Prozesse und eine inklusive soziale und kulturelle Teilhabe für Alle. Community Music zielt zum einen auf die Umsetzung konkreter musikpädagogischer Projekte ab und ist darüber

hinaus im Sinne einer Multiplikatoren-schulung eng mit einem Qualifizierungsangebot für interessierte Projektleiter\*innen verknüpft.

*Projektbeispiele:*

MUSICIANS WITHOUT BORDERS, international tätig: »Community Music«  
[www.musicianswithoutborders.org](http://www.musicianswithoutborders.org)

Banda Internationale, Dresden: »Banda Internationale – ein Heimat-Musikprojekt«  
[www.bandacomunale.de](http://www.bandacomunale.de)

### Gehörlosenoper

Eine multimediale Aufführungspraxis mit Installationen, die sich an den Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen gehörloser Menschen orientiert. Hörende und gehörlose Schauspieler\*innen agieren gemeinsam auf der Bühne; Hörende und Gehörlose werden auch als Zuschauer\*innen gleichermaßen multimedial adressiert: Musik wird

durch farbige Lichtprojektionen im Raum visualisiert und Rhythmus durch Bilder, Bewegung und Vibrationen erfahrbar gemacht. Zudem wird die Gebärdensprache als eigenständige künstlerische Form ins Recht gesetzt.

*Projektbeispiel:* Goldstaub e.V., Leipzig: »Rat Krespel«  
<https://gold-staub.jimdo.com/projekte/rat-krespel>

### Inklusives Theater

Menschen mit und ohne Behinderung erarbeiten Theaterstücke auf Augenhöhe, tauschen persönliche Erfahrungen aus und untersuchen mit theatralen Mitteln das Spannungsfeld von Rollenzuschreibung und Identität. Dabei werden auch historische Bezüge im Umgang mit »Behinderung« thematisiert. Es entstehen Tanztheaterstücke und Performance-Projekte, in denen ungewohnte Sprechweisen und nicht-normierte Körper in ihrer spezifischen Qualität auf der Bühne sichtbar werden und das Ungewohnte, Andere zugelassen wird, ohne es auszustellen.

*Projektbeispiele:*

Aus dem Raster e.V., Berlin: »role on«  
<https://ausdemraster.eu/>

Tufa TANZ e.V., Trier: »DanceAbility-Performance-Projekt mit Alito Alessi«  
[www.tufa-tanz.de](http://www.tufa-tanz.de)

DanceAbility e.V. Ensemble BewegGrund, Trier: »Gschirr und Bscheck. Inklusives Tanztheaterstück«  
[www.danceability.de](http://www.danceability.de)

Theater mini-art e.V., Bedburg-Hau: »Das Schutzengelhaus. Ein Projekt zum Thema Kinder-Euthanasie in der NS-Zeit«  
[www.mini-art.de](http://www.mini-art.de)

Intakt e.V., Herdecke: »Das Konzept bin ich. Eine kollektive Stückentwicklung über Euthanasie im NS Regime«  
[www.icanbeyourtranslator.de/?page\\_id=1313](http://www.icanbeyourtranslator.de/?page_id=1313)

### Europa in the box / im Koffer

Es handelt sich hierbei um zwei ähnliche kulturpädagogische Formate zum Thema Europa: Im Fall von »Europa in the box« gestalten Kinder und Jugendliche unter der Leitung von Museumsfachkräften einen Spielraum mit selbstgestalteten »Länderkisten« mit landestypischen Dingen zum Herausnehmen. Im Falle von »Europa im Koffer« bestücken Kinder und Jugendliche aus verschiedenen Ländern Koffer mit Dingen, die sie für ihren eigenen Alltag für typisch und wichtig erachten. Diese Koffer werden in einer Ausstellung zusammengestellt. Mit bei-

den Formen wird die Vielfalt Europas aus der Perspektive der Kinder sichtbar.

*Projektbeispiele:*

Pädagogische Aktion / Spielen in der Stadt e.V., München: »gemeinsames EUROPA. Ein Lern- und Mitspielraum von und mit Kindern und Jugendlichen«  
[www.spielen-in-der-stadt.de](http://www.spielen-in-der-stadt.de)

Kultur & Spielraum e.V., München: »Europa im Koffer. Ein Ausstellungsprojekt über den Alltag von Kindern in Europa«  
[www.kulturundspielraum.de](http://www.kulturundspielraum.de)

### Spielstadt

Die Spielstadt ist ein modellhaftes Abbild der großen Stadt: Die inszenierte Welt der Spielstadt aus Messewänden und Kulissen eröffnet Kindern die Möglichkeit, probeweise im Spiel, aber in ernst genommenen Rollen und Funktionen ein städtisches Gemeinwesen und gesellschaftliche Organisation zu erfahren und nachhaltig zu begreifen: Wie funktioniert das Stadtleben in den Bereichen Politik, Verwaltung, Öffentlichkeit und Kultur, wie

der Kreislauf von Arbeit, Geld und Konsum? Die Wirklichkeit der großen Stadt bleibt damit anschlussfähig an die phantasievoll entwickelte Kinderwelt und umgekehrt. Der Prototyp Mini-München hat inzwischen weltweit Nachahmer gefunden.

*Projektbeispiel:* Kultur & Spielraum e.V., München: »Mini-München. Die Spielstadt für Kinder und Jugendliche«  
<http://www.mini-muenchen.info>

### Schwarzlichttheater

Das Schwarzlichttheater stellt in seiner Reinstform eine Art des pantomimischen Theaters dar. Die Schauspieler\*innen sprechen keinen Text, sondern übermitteln Handlung und Emotionen allein durch Körpersprache, Gestik und Mimik. Agiert wird im Dunkeln, die Schwarzlichtlampen bringen dabei lediglich weiße und neonfarbene Kleidungsstücke zum Leuchten. Das Zusammenspiel von Bewegung, Körper und Licht schafft eine eigene ästhetische Atmosphäre. Die Nonverbalität und die körperbetonte Interaktion der Schau-

spieler\*innen ermöglichen interkulturelle Verständigungsprozesse innerhalb des Ensembles, aber auch zwischen Publikum und Akteur\*innen auf der Bühne.

*Projektbeispiele:*

InterAktiv e.V., Berlin: »Interkulturelles Schwarzlichttheater«  
[www.interaktiv-berlin.de](http://www.interaktiv-berlin.de)

Internationaler Bund Südwest gGmbH Kassel, Außenstelle Homberg (Efze): »Interkulturelles Schwarzlichttheater«  
[www.internationaler-bund.de](http://www.internationaler-bund.de)

### Asylsuchende als Stadtführer\*innen

Der Perspektivwechsel, aus dem Empathie erwächst, stand als methodisches Grundprinzip im Zentrum eines Projektes, bei dem der Rollentausch die gesellschaftliche Akzeptanz von Geflüchteten befördert. Asylsuchende zeigten dabei auf einer performativen Stadtrundfahrt den Einheimischen »ihr« Leipzig. Klischees über die Flüchtlinge wurden dabei ebenso aufgebrochen wie Wissenslücken über das Schicksal von Geflüchteten in der Fremde auf-

gefüllt. Die »Fahrt ins Unbekannte« ließ die Reisegruppe aber auch Gemeinsamkeiten entdecken, die die Fremden plötzlich nicht mehr so fremd erscheinen ließen.

*Projektbeispiel:* Cammerspiele Leipzig e.V.: »reisegruppe heim-weh! Eine performative Stadtrundfahrt von und mit Asylsuchenden aus Leipzig«  
[www.cammerspiele.de/reisegruppe-heim-weh](http://www.cammerspiele.de/reisegruppe-heim-weh)

*Weitere Formate:*

#### Kommunales Diversitätskonzept

*Projektbeispiel:* Stadt Neuss, Kulturamt: »Neue deutsche Stadtgesellschaft«  
<https://www.neuss.de/kultur/interkultur/Modellprojekt>

#### Kunst und Musik im interreligiösen Dialog

*Projektbeispiele:*  
 Hamburger Kunsthalle: »Kunst im interreligiösen Dialog«, [www.hamburger-kunsthalle.de/programmformat/kunst-im-interreligioesen-dialog](http://www.hamburger-kunsthalle.de/programmformat/kunst-im-interreligioesen-dialog)  
 Trimum e.V., Korschenbroich: »Die vielen Stimmen Davids« [www.trimum.de](http://www.trimum.de)

#### Digital Story Telling

*Projektbeispiel:* 687performance (André Jolles und Lucia Lehmann): »Tell me – Personal Stories«  
<http://tellme-personalstories.org/contact/>

#### Flucht-Foto-Ausstellung

*Projektbeispiel:* Integrationslotsen der Stadt Ingelheim:  
 »Flucht 2.0 – an odyssey to peace«  
[www.dommuseum-mainz.de/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/flucht-2-0-an-odyssey-to-peace](http://www.dommuseum-mainz.de/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/flucht-2-0-an-odyssey-to-peace)

#### Flüchtlingsradio

*Projektbeispiel:* Bayerischer Rundfunk, München:  
 »Messages of Refugees – Flüchtlingsbotschaften«  
<http://messages-of-refugees.de>

## Gemeinschaft stiften

Aufgrund der Lebensweltorientierung als einem zentralen Ansatz soziokultureller Praxis sind die Grenzen zwischen dem vorhergehend betrachteten Wirkungsfeld der Integration der Gesellschaft und dem der Gemeinschaft fließend. Dennoch möchten wir in diesem Abschnitt den Fokus auf Formate lenken, in denen es stärker um das Zusammenleben in kleineren Einheiten geht, weniger um die Veränderung des Gesamtsystems der deutschen Gesellschaft in ihrer demokratischen Verfasstheit (z.B. in Normen und Institutionen).

Wenn Träger\*innen soziokultureller Projekte es als ihr Ziel formulieren, Gemeinschaft stiften zu wollen, das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe stärken zu wollen, beziehen sie sich auf Stadtteile, Dörfer, mehr oder weniger große Nachbarschaften, aber auch Communities, das heißt Menschen, die bestimmte Merkmale teilen, etwa erst kürzlich aus einem anderen Land nach Deutschland gekommen zu sein. Mit künstlerischen, kulturellen, kreativen Mitteln möchten sie der Vereinzelung in den zunehmend heterogenen Bevölkerungen und der Anonymisierung durch die individualisierte Lebensführung entgegenwirken. Der Intention nach finden sich hier Schnittstellen mit der Gemeinwesenarbeit, die sich unter anderem auch soziokultureller Methoden und Formate bedient und für soziokulturelle Einrichtungen ein wichtiges Arbeitsprinzip ist (vgl.

Knoblich 2018: 74). Die per definitionem zeitlich befristete Projektarbeit kann hier eher Impulse setzen, deren tatsächliche Wirkung erst Projektevaluationen aufzeigen können.

Soziokulturelle Ansätze für die Reflexion und möglichst auch Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls zu einer Gemeinschaft sind die Auseinandersetzung über kulturelle Muster, Symbole und Narrative sowie das gemeinsame gestalterische Tun. Auch wenn sich die Formate ausdifferenziert haben, so sind heutige Projektträger\*innen doch nah bei den frühen Theoretikern wie Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl, die – mit Ernst Bloch im Hinterkopf – festhalten: »Heimat ist vom Menschen gestaltete Umwelt« (1983: 81). Mit dem Begriff »Gemeinschaft« verbinden Glaser und Stahl dagegen den »der nationalsozialistischen ›Volksgemeinschaft««, der »die Manipulation der Massen« kaschiere und »romantische Solidarität« suggeriere (ebd.: 212). Ihre historischen Hypothesen scheinen beide Begriffe inzwischen abgeschüttelt zu haben; die Realität der vielfältigen, auch konfliktreichen Lebenswirklichkeiten in den Städten und Gemeinden ist für die Träger\*innen so präsent, dass Gemeinschaft stiften und auch die Reflexion über Heimat und Möglichkeiten der Beheimatung in pluralen Gesellschaften als soziokulturelle Aufgaben wahrgenommen werden.

*Christine Wingert*

### *Kurzbeschreibungen ausgewählter Formate:*

#### **Lesefest der Stadtgesellschaft zu einem Buch**

Die Idee des Lesefestes besteht darin, einmal jährlich ein spezifisches Buch – das einen Bezug zum Ort aufweist – zum Gesprächsstoff und zum Gemeinschaftserlebnis für alle Menschen dieses Ortes zu machen. Es ist ein Format der Literaturvermittlung in einer Stadtgesellschaft: Verschiedene Kultureinrichtungen und kulturinteressierte Menschen setzen sich mit einem literarischen Werk auseinander. Die Fokussierung auf ein einzelnes Buch mit Ortsbezug in jedem Jahr schafft Gemeinsamkeiten und

Diskussionsanlässe mit Einbindung unterschiedlicher kultureller Gruppen und lokaler Initiativen. Zum Programm gehören neben klassischen / szenischen Lesungen beispielsweise Diskussionsrunden, Vorträge, Theater-, Film- und Opernabende, Ausstellungen, Stadtpaziergänge, Schulveranstaltungen und kreative Wettbewerbe.

*Projektbeispiel: Frankfurt liest ein Buch e.V.: »Frankfurt liest ein Buch«*  
[www.frankfurt-liest-ein-buch.de/2019](http://www.frankfurt-liest-ein-buch.de/2019)

#### **Kultureller Adventskalender**

Bewohner\*innen eines Dorfes oder eines Stadtteils, Künstler\*innen und Vertreter\*innen von Vereinen, Gruppen oder Einrichtungen gestalten ihre Fenster – angelehnt an die

Idee eines Adventskalenders, bei dem sich jeden Tag eine neue Tür öffnet. Sie laden vom 1. bis zum 24. Dezember zu einem Event in ihr Haus, ihre Wohnung, ihren Garten ein:

Zu erleben sind zum Beispiel ein kleines Weihnachtskonzert, gemeinsames Singen, Videokunst im Wohnzimmer, ein Lagerfeuer mit Stockbrot, Lesebühnen mit vorgetragenen selbstgeschriebenen Geschichten oder Einblicke in vorweihnachtliche Traditionen aus anderen Kulturen. So entstehen 24 kulturelle Ereignisse, die die Vielfalt der örtlichen Bewohnerstruktur widerspiegeln und Menschen verbinden.

### Selbstverwaltete Raumlabor

Räume bereitstellen, in denen Jugendliche selbstverantwortlich Feste, Aktivitäten und Projekte planen und umsetzen können – das ist die Idee der selbstverwalteten Raumlabor. Von der Konzeptentwicklung über die Öffentlichkeitsarbeit und die Finanzplanung bis hin zur konkreten Projektumsetzung – die Jugendlichen sind in selbstverwalteten Raumlabor auf allen Ebenen als Entscheidungsträger\*innen gefordert. Unterstützt werden können sie dabei durch ein umfangreiches (freiwilliges) Begleitprogramm: Mentor\*innen unterschiedlichster Institutionen teilen ihre Erfahrungen aus künstlerischen und kulturellen

### Urban Gardening

Unter dem Begriff »Urban Gardening« werden Initiativen des gemeinschaftlichen Gärtnerns verstanden. Das bewirtschaftete Terrain ist dabei oftmals Teil des öffentlichen Raums, häufig im direkten Umfeld. Gleichwohl die Ausgestaltung der Gärten und die Aktions- und Organisationsformen sehr unterschiedlich sind, zählen die nachhaltige Bewirtschaftung gemeinschaftlicher Flächen, die umweltschonende Produktion und der bewusste Konsum des gemeinschaftlich Gesäten und Geernteten zu den Motiven der Akteur\*innen. Erweitert wird das gemein-

### Erzählcafé

Im Fokus eines Erzählcafés steht das Hören und Erzählen von Lebensgeschichten, die auf einen thematischen Hintergrund bezogen gemeinsam reflektiert werden. Im Kontext der Kulturarbeit von und mit Geflüchteten dienen Erzählcafés als offener Treffpunkt der Vernetzung für Geflüchtete und Einheimische. Im Kontext der Erinnerungskultur / Geschichtsarbeit berichten NS-Verfolgte über ihre Erfahrungen mit Ghetto, KZ und Widerstand und kommen so mit den Zuhörer\*innen ins Gespräch, die entweder eigene Erinnerun-

### Projektbeispiele:

Omse e.V., Dresden: »Omsewitzer Adventskalender«  
[www.omse-ev.de](http://www.omse-ev.de)  
[http://kuemmelschaenke.de/omsewitzer\\_advents\\_kalender\\_2014.html](http://kuemmelschaenke.de/omsewitzer_advents_kalender_2014.html)

Katholisches Bildungswerk Bonn/Gemeinde Dt. Petrus:  
 »unerwartet erwartet«  
[www.unerwartet-erwartet.de](http://www.unerwartet-erwartet.de)

Projekten und im Rahmen von Workshops können sich die Jugendlichen über Schwierigkeiten, Herausforderungen und Erfolge austauschen. Im Beispielprojekt »Junge Pächter« werden Jugendliche zu einem aktiven Teil der Stadtgesellschaft, zu Mitgestalter\*innen des Kulturbetriebs und können mit ihren Ideen leerstehende Räume für Kulturprojekte nutzbar machen.

Projektbeispiel: Beispiel für die Umsetzung: S27 – Kunst und Bildung, Berlin: »Junge Pächter«  
<http://junge-paechter.de>

same Gärtnern je nach Projektstruktur auch häufig durch Kunstaktionen mit Gartengeräten, Upcycling-Workshops (Kofferbepflanzung, mobile Hochbeete auf Europaletten), Mitmachaktionen und Nachbarschaftsfesten.

Projektbeispiel: Kulturhaus Neuasseln e.V., Dortmund: »Philoxenia cultura«  
[www.kulturpflanzen.org](http://www.kulturpflanzen.org)  
[http://inhalt.soziokultur-nrw.de/\\_seiten/SachberichteLAG-NW2015.htm](http://inhalt.soziokultur-nrw.de/_seiten/SachberichteLAG-NW2015.htm)

gen an das NS-System einbringen oder – im Fall jugendlicher Zuhörer\*innen – den Erzählungen der Zeitzeugen folgen.

### Projektbeispiele:

Bundesverband Information & Beratung für NS-Verfolgte e.V., Köln: »Kölner Erzählcafé«  
<https://nsberatung.de/index.php/de/81-deutsch/aktuelles/276-mariya-neimann-berichtet-im-koelner-erzaehlcafe>  
 Staatsschauspiel Dresden: »Montags-Café – Ein interkultureller Treffpunkt für Dresdner\*innen am Staatsschauspiel Dresden«  
[www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/montagscafe/](http://www.staatsschauspiel-dresden.de/spielplan/a-z/montagscafe/)

### Geflüchtete als Museumsguides

Geflüchtete aus Syrien und dem Irak mit Kenntnissen in den Themenfeldern Architektur, Archäologie und Kunstgeschichte werden vom Besucherdienst eines Museums zu Museumsführer\*innen weitergebildet. Sie vermitteln anschließend die in den Museen vorhandenen Artefakte islamischer Kunst und Kultur aus dem vorderasiatischen Raum ihren geflüchteten Landsleuten in ihrer Muttersprache. Durch die niedrigschwellige Ansprache und

Peer-to-Peer-Kommunikation wird der Zugang zum Museum erleichtert, soziale und kulturelle Anknüpfungspunkte sowie Austauschmöglichkeiten über das Leben in Deutschland, aber auch über die Heimat geschaffen.

*Projektbeispiel:* Freunde des Museums Islamischer Kunst im Pergamonmuseum e.V., Berlin: »Multaka. Treffpunkt Museum – Geflüchtete als Guides in Berliner Museen«  
<https://multaka.de>

### Partizipatives Reenactment

Die performative Methode des Reenactments ermöglicht die Aneignung von vergangenen oder entfernten Kulturpraktiken. Im vorliegenden Beispiel, dem Projekt »Das Mannheimer Erbe der Weltkulturen«, werden die Kommunikationsformen der UNESCO im Kontext des Weltkulturerbes adaptiert: In Mannheim leben Menschen aus über 160 Ländern – genug, um im Spiegel der Stadtgesellschaft eine Ahnung von der globalen kulturellen Vielfalt zu bekommen. Sie wählen ein materielles oder immaterielles Kulturgut, das in ihren Augen

repräsentativ für ihr Heimatland steht. Alle Kulturgüter werden in eine öffentliche Liste aufgenommen und bei einem offiziellen feierlichen Akt vor einem Komitee und Zuschauer\*innen präsentiert. Eine Ausstellung, ein Symposium, Konzerte, Streetfood-Events und Stadtführungen begleiten das Projekt.

*Projektbeispiel:* zeitraumexit e.V., Mannheim: »Das Mannheimer Erbe der Weltkulturen. Ein partizipatives Kulturprojekt«  
<http://weltkulturerbe.de>

### Kulturelle (Stadtteil-)Tafeln

Im Stadtteil werden im Freien Tafeln aufgebaut. Diese dienen nicht nur als Ort des guten Essens, der Begegnung mit anderen Stadtteilbewohner\*innen und des Austausches über die Zukunft des Stadtteils. Sehr häufig finden zusätzliche Kunstaktionen statt, Vorträge und Performances, Austauschformate und Ideenschmieden für bürgerschaftliches Engagement im Stadtteil. Teilweise sind den Tafeln gemeinsame Kochaktionen vorgelagert. Die kulturellen Stadtteeltafeln verfolgen das Ziel, Kochen, Kunst, Ökonomisches, Soziales, Nachhaltigkeit, Begegnung, das Expertentum vor Ort und politisches Handeln im Tun miteinander zu verbinden.

*Projektbeispiele:*

Amira Hammami & Stephan US, Münster: »Lulu banak«  
[www.archiv-des-nichts.de/project-d.html](http://www.archiv-des-nichts.de/project-d.html)

S27 – Kunst und Bildung: »fête de la soupe – Eine interkulturelle lukullische Begegnung auf den Straßen des Kreuzberger Wrangelkiezes«  
[www.bizim-kiez.de/blog/2015/09/07/fete-de-la-soupe-gaumenfreuden-im-wrangelkiez-20042005](http://www.bizim-kiez.de/blog/2015/09/07/fete-de-la-soupe-gaumenfreuden-im-wrangelkiez-20042005)

QUARTIER gGmbH Bremen: »Götterspeise und Suppenkasper – vom Essen und Gegessen werden«  
[www.goetterspeise-quartier.de/docs/projekt.html](http://www.goetterspeise-quartier.de/docs/projekt.html)

### (Inter)kulturelle Gärten

In interkulturellen Gärten arbeiten Dorfbewohner\*innen jeden Alters und unterschiedlicher kultureller Herkunft (insbesondere mit Migrations- oder Fluchtgeschichte) im Schnittfeld von Kultur, Integration und Ökologie zusammen. Praktiziert wird – je nach Projektzusammenhang – gemeinschaftliches Anbauen, Ernten, Einlagern und Kochen. Darüber hinaus geht es in einigen Projekten um

eine Sammlung von Rezepten und Geschichten, Bildern und Berichten für ein interkulturelles Gartenkochbuch. Die Gärten werden somit zu einem Ort des Austausches und der Begegnung und sind des weiteren Anknüpfungspunkt für darüber hinausgehende Freizeitaktivitäten und integrative Unterstützungsangebote.

### Projektbeispiele:

landkunstleben e.V., Buchholz: »Auf der Achse des Leckeren zwischen Brandenburg und Basra« und »Die Erbse kichert und die Erdbeere erbleicht«  
[www.landkunstleben.de](http://www.landkunstleben.de)

ANNALINDE gGmbH, Leipzig: »Interkultureller Garten«  
<https://annalinde-leipzig.de/de/blog/rueckblick-auf-zwei-jahre-esf-projekt-interkultureller-garten>

### Audioguide / Audio-Walk

Der Audioguide nimmt die Teilnehmer\*innen mit auf eine künstlerisch-kreative Reise über ein bestimmtes Gelände / durch einen Stadtteil und kann dabei ganz unterschiedliche Elemente enthalten: von dokumentarischen Interviewmitschnitten oder Erläuterungen zur jeweiligen Umgebung über poetische Texte und fiktionale Geschichten oder chorische Musik bis hin zu konkreten Anweisungen bezüglich bestimmter Aktivitäten der Teilnehmer\*innen oder der Laufrichtung etc. In manchen Projekten begleiten

Videoprojektionen oder Kunststationen zum Mitmachen das Gehörte und machen den Audio-Walk so zu einem interaktiven Rundgang.

### Projektbeispiele:

CargoCult e.V.: »Audioguide LaGeSo. Vielstimmig in die Demokratie«  
<http://cargocult.de>

Rimini-Protokoll, Berlin: »Remote X«  
[www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x](http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x)

### Sprechende Steine: akustische Stadtteilrundgänge

Sprechende Steine legen Zeugnisse ab von der Geschichte des Ortes. Diese Idee aufgreifend und kombinierend mit Akustik ist das Konzept der akustischen Stadtteilrundgänge, bei der Steine sprechen, sobald sich jemand in der Nähe des Steines aufhält oder bewegt. Möglich durch eine besondere technische Lösung (Klangkörper mit Sensorensystemen) verbunden mit dem Anspruch, junge und alte Bewohner\*innen des Stadtteils einzubeziehen und

mit ihnen die Geschichten-Schätze zu heben. Die Geschichten des Stadtteils, die zu hören sind, werden von den Bewohner\*innen des Stadtteils für die jeweiligen Orte recherchiert, ausgewählt und dann für die Klangmodule eingesprochen und vertont.

Projektbeispiel: GeysersHaus e.V.: »Sprechende Steine. Ein akustischer Stadtteilrundgang«  
<http://geyserhaus.de/projekte>

### Weitere Formate:

#### Wanderndes Logbuch

Projektbeispiel: Lunatiks Theaterkollektiv, Berlin:  
»Logbuch Kiel«  
<https://lunatiks.de/produktion/logbuch-kiel>

#### Wanderndes Sofa

Projektbeispiel: »Das reisende Vorlesesofa«, Bremen  
[www.liesmirvor.net](http://www.liesmirvor.net)

#### Kunst-Acker – Den Boden für Kultur bereiten

Projektbeispiel: Schloss Bröllin: »Kunst-Acker«  
[www.broellin.de/de/projekte-2/kunstacker](http://www.broellin.de/de/projekte-2/kunstacker)

#### Stadtraumoper

Projektbeispiel: Goldstaub e.V., Ludwigsburg:  
»Zusammen!Halt!«  
<http://goldstaub.eu>

#### Tafel-Theater

Projektbeispiel: Land & Kunst e.V., Arbste: »Leben leben... mit und ohne... Krankheit, Arbeit, Geld und Handicap«  
[www.landundkunst.de/ThafelTheater/](http://www.landundkunst.de/ThafelTheater/)  
Das\_TafelTheater\_Bericht-2011-Fruhjhr.pdf

#### Wandbilder global

Projektbeispiel: Farbfieber e.V., Düsseldorf / international: »Mural Global«  
[www.mural-global.org/html/start\\_L1.html](http://www.mural-global.org/html/start_L1.html)

## Raumaneignung

Die Raumsoziologie datiert ungefähr ab Ende der 1960er Jahre eine so genannte Raumwende (Spatial Turn), eine gestiegene Aufmerksamkeit auf die räumliche Dimension sowohl in der Wissenschaft als auch in der Politik, der Kunst und der öffentlichen Wahrnehmung. Der Medienwissenschaftler Stephan Günzel führt dafür verschiedene Gründe an, etwa die öffentlichkeitswirksam verbreiteten Botschaften aus der Raumfahrt über die Begrenztheit der Erde, wie die »Blue-Marble«-Serie von der Apollo-Mission 1972. Damit habe die NASA unfreiwillig »zum Erstarken der Friedens- und Umweltschutzbewegung bei(getragen), wie auch zur Konjunktur des bereits drei Jahrhunderte alten Konzepts der »Nachhaltigkeit« (2017: 10). Ebenfalls in den 1970er Jahren kam die Stadt als Lebensraum stärker ins Bewusstsein: das Schwinden öffentlicher Plätze und gemeinschaftsstiftender Orte, Spekulationen mit Wohnraum durch Grundbesitzer\*innen einerseits, die Eroberung von aufgelassenen Bahnhöfen, Lager- und Fabrikhallen, Schlachthöfen oder leerstehenden Wohnhäusern durch so genannte Alternative, Künstler\*innen und Kreative andererseits und schließlich die zunehmende Gentrifizierung. Der »Unwirtlichkeit der Städte« (Mitscherlich 1965) durch funktionsräumliche Trennung und monotone Architektur wurden neue kulturpolitische und städtebauliche Konzepte entgegengehalten. Auch als Gegenstand der Kunst gewann die Dimension Raum an Bedeutung, als sich Künstler\*innen fragten, wo der Ort der Kunst in der Gesellschaft sei, im »White Cube«<sup>3</sup> der Kunsthallen und Galerien oder doch eher draußen in der Stadt und in der Landschaft<sup>4</sup>. In dieser Zeit entstand die freie Kunst-, Musik- und Theaterszene in den verlassenen Winkeln der Großstädte.

Zu einem gesteigerten Bewusstsein für die räumliche Dimension führten in den 1990er Jahren zudem die Grenzöffnung zwischen DDR und BRD mit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten sowie geopolitische Umwälzungen im Zuge der Auflösung des Ostblocks und

mithin der Jugoslawienkrieg, der auch in Deutschland zu spürbaren Fluchtbewegungen führte. Mit der Digitalisierung, in deren Zuge sich in den vergangenen 30 Jahren die Kommunikation grundlegend verändert hat, entsteht ein neuer, ein medialer Raum, ein Raum ohne Ort. »Es gibt«, so Günzel, »in der Menschheitsgeschichte keine vergleichbare Veränderung der Lebenswirklichkeit« (ebd.: 13).

All diese Themen sind relevant für die Soziokultur, mehr noch: Sie ist Teil dieser Entwicklungen, wenn sie auch inzwischen an Radikalität in den künstlerischen und gesellschaftskritischen Positionen verloren hat. Zahlreiche soziokulturelle Formate bieten Möglichkeitsräume für die kritische und verstehende, aber auch versöhnliche Auseinandersetzung mit der Geschichte, den gegenwärtigen Lebensbedingungen und der Zukunft eines Lebensraumes (Stadt, Land, Region), sowohl der analogen als auch der virtuellen Räume – oftmals verbunden mit dem Ziel, zu Engagement für eine aktive Mitgestaltung anzuregen, manchmal nur aus »Lust an der künstlerischen Eroberung und am ästhetischen Experiment in einer maroden Industriebranche mit ungewisser Zukunft« (Kokoschka 2014, S. 77).

Das gemeinschaftsstiftende und zukunfts gestaltende Potenzial von Kunst und Kultur haben Politiker\*innen der Stadt- und die Regionalentwicklung erkannt und binden zunehmend freie Künstler\*innen und Kulturschaffende der soziokulturellen Szene in ihre Projekte ein. Seit einigen Jahren arbeiten die kommunalen Ressorts Kultur, Bildung, Jugend, Soziales, Bauen und Stadtentwicklung verstärkt zusammen. So hat sich auch die Förderlandschaft für soziokulturelle Projekte erweitert in die Bereiche Stadt- und Regionalentwicklung sowie Entwicklung ländlicher Räume. Die folgende Zusammenstellung soziokultureller Formate legt den Schwerpunkt auf soziokulturelle Projektarbeit in ländlichen Räumen.

*Christine Wingert*

### *Kurzbeschreibungen ausgewählter Formate:*

#### **Künstlerstadt / Artists-in-Residence**

Ziel der Künstlerstadt ist es, mit Kunst und Kultur den Folgen des demografischen Wandels zu begegnen. Leerstehende Häuser werden renoviert und als Ateliers und Woh-

nungen im Rahmen von Stipendien an Kunststudierende aus aller Welt vergeben. Neben ihrer eigenen künstlerischen Arbeit bringen sie sich in eine Vielzahl kultureller

Angebote für alle Generationen in allen Kunstrichtungen ein. So gibt es eine Schreibwerkstatt für Kinder / Jugendliche, eine inklusive Tanzwerkstatt, einen Graffitiworkshop, ein Literaturlabor und vieles andere mehr. Kulturelle Veranstaltungen (wie Lesungen, Konzerte, Theater, Kino, Performances), jährliche Feste (Bänkefest, Advent in

der Altstadt, interkulturelles Weihnachtsfest), Baumscheibenpatenschaften und andere partizipative Formate bereichern die Stadt und heben die Lebensqualität.

*Projektbeispiel:* Künstlerstadt Kalbe e.V., Kalbe: »Künstlerstadt Kalbe«  
<https://kuenstlerstadt-kalbe.de/index.php>

### Freiraumlabor

Auch bei diesem Format geht es um Leerstand in Dörfern und ländlichen Städten: leerstehende Häuser, verlassene Gehöfte oder Gemeindeeinrichtungen und ungenutzte ehemalige soziale Einrichtungen (wie Schulen, Kindergärten). Jugendliche erhalten die Möglichkeit, eigene Bildungs- und Kulturprojekte aller Sparten für diese Räume zu entwickeln. So ist ihre Kreativität auf verschiedenen Gebieten gefragt: der Ideenfindung, ihrer Umsetzung, der Wirtschaftlichkeitsberechnung und des Marketings. Eine große Rolle

spielt auch die digitale Kommunikation. Dabei werden die Jugendlichen von Fachleuten beispielsweise aus den Bereichen Soziokultur, Architektur und Projektmanagement unterstützt und erleben basisdemokratische Prozesse, Konfliktlösungsstrategien sowie konkrete Kommunalpolitik.

*Projektbeispiel:* lkj – Landesvereinigung kulturelle Kinder- und Jugendbildung Sachsen-Anhalt: »Dehnungsfuge – auf dem Lande alles dicht?«  
[www.dehnungsfuge.com](http://www.dehnungsfuge.com)

### Bürger\*innen als Kunstauftraggeber

Kunst hilft Stadtgesellschaften oder Dorfgemeinschaften, ihr Bild von ihrem Lebensumfeld konstruktiv zu verändern – dies ist die Grundannahme der Neuen Auftraggeber, einer international tätigen Künstlerorganisation, die dieses Format entwickelt hat. Zivilgesellschaftliche Gruppen, Vereine oder Nachbar\*innen diskutieren, was sich in ihrem Umfeld verändern soll und geben ein Kunstwerk in Auftrag, ob Architektur, Skulptur oder Musik. So werden sie zu Initiator\*innen oft weitreichender Veränderungs-

prozesse in ihrer Gemeinde, die ohne Kunst an fehlendem Mut oder an politischen oder bürokratischen Hürden gescheitert wären. Unabdingbar für diese Prozesse sind Mediator\*innen auf regionaler Ebene, die Bürger\*innen bei der Beauftragung der Projekte begleiten.

*Projektbeispiel:* Neue Auftraggeber, »Das Waschhaus von Blessey«  
<https://neueauftraggeber.de/de/projekte/das-waschhaus-von-blessey>

### SommerTheaterWerkstatt

In Form einer Theater-Werkstatt erforschen Landbewohner\*innen gemeinsam mit Künstler\*innen ihre Lebensumstände und Möglichkeiten, sie aktiv zu verändern. Dazu schlüpfen sie in die Rollen von Forscher\*innen, Detektiv\*innen, Schatzsucher\*innen und beobachten ihre Umwelt, beispielsweise ein Dorf, eine Landschaft oder Passant\*innen. Aus ihrem Material und ihren Eindrücken entwickeln sie gemeinsam mit den Künstler\*innen Performances, Texte, Geschichten, Filme, Spiele, SpielParcours, Aktionen oder Ausstellungen. Dieses Format kann unterschiedliche Ausprägungen haben, beispielsweise als künstlerische (Raum-)Forschung angelegt sein, die populäre Annahmen über den Strukturwandel im ländlichen

Raum in Frage stellt und spekulatives Wissen über Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft des Ortes produziert, oder aber das Leiden der Menschen in einer von De-Industrialisierung und Abwanderung geprägten Region ins Zentrum stellen, das ausgehend von historischem und biografischem Material in einem Abschiedsfest mit einer Performance aus den erarbeiteten Filmen, Texten, Gesang und Tanz kulminiert.

*Projektbeispiele:*  
 theater 3 hasen oben: »Expedition vor der Haustür, Teil 1: with my eyes«  
[www.3hasenoben.de/wordpress](http://www.3hasenoben.de/wordpress)  
[www.youtube.com/watch?v=JqXty9TWeqQ&t=709s](https://www.youtube.com/watch?v=JqXty9TWeqQ&t=709s)

Kulturverein Schwarzwurzel e.V.: »Schwarzwurzel. Ein Kulturprojekt über Verwurzelung, Entwurzelung, verschwindende Arbeit und lokale Schicksale«  
[www.schwarzwurzel.net](http://www.schwarzwurzel.net)

### Partizipative LandArt

Bei diesem Format verknüpft ein\*e Künstler\*in eine künstlerische Intervention mit einer regionalen Sozialen Plastik, an der die regionale Bevölkerung mitwirkt. Im Zentrum der gemeinsamen künstlerisch-kreativen Aktivität von Menschen jeden Alters und aller Bevölkerungsgruppen über viele Monate hinweg steht ein gemeinsames Thema von großer Bedeutung für die Region, ihre Menschen und die Landschaft. Dieses Thema kann viele Dimensionen haben: kulturelle, ökologische, politische, soziale, lokale, globale oder / und allgemein gesellschaftliche Fragen betreffen. In soziokulturellen, Bildungs- und Sozialeinrichtungen, in Vereinen, Freundeskreisen und Nachbarschaften wird

Landestheaters Tübingen (LTT) in Kooperation mit dem Theater Lindenhof Melchingen: »(Im Verschwinden erscheint es)«  
[www.lernende-kulturregion.de](http://www.lernende-kulturregion.de)

mit Ton, Stoffen, Holz, Metall oder anderen Materialien an Teilen einer gemeinsamen Installation gearbeitet, mit der am Ende des Projekts alles an einem bedeutsamen Ort in der Landschaft zusammengeführt und mit einer großen öffentlichen Veranstaltung präsentiert wird.

*Projektbeispiele:*

Christiane Ahlers: »GoldfischMOB«  
<http://flutrot.de>

Alte Papierfabrik Greiz e.V.: »Vater, siehst du nicht, dass ich verbrenne. (Vor-)letzte Sätze aus dem Vogtland«  
[www.altepapierfabrik-greiz.de](http://www.altepapierfabrik-greiz.de)

### Landschaftstheater

Auch wenn es in der Region kein Theaterhaus gibt, muss auf Theater nicht verzichtet werden. Die unter Mitwirkung von Bürger\*innen, ob mit Kindern und Jugendlichen oder allen Altersstufen zusammen, erarbeiteten Theaterstücke widmen sich oftmals der Geschichte und Geschichten aus der Region oder zielgruppenspezifischen Themen. Landschaft und öffentliche Plätze werden künstlerisch und performativ bespielt und das Publikum wird Teil der Inszenierung: Es wandert, mit einem Klapphocker ausgerüstet, oder fährt per Rad oder auf dem Anhänger eines Traktors mit den Mitwirkenden durch Wälder, Felder oder Dörfer – von Station zu Station: zu immer wieder neuen »Bühnenbildern« in der Landschaft, ohne bzw. mit nur minimalistischer Kulisse.

*Projektbeispiele:*

Theater in den Bergen e.V., Häg-Ehrsberg: »Robin Hut\_der Retter der Baumkrone. Landschaftstheater im Südschwarzwald«  
[www.theaterindenbergen.de](http://www.theaterindenbergen.de)

Asphaltvisionen e.V., Altenkirchen: »Die FÜNF Dorf macht Geschichte(n)«  
[www.asphaltvisionen.de/die5.html](http://www.asphaltvisionen.de/die5.html)

Theater fensterzurstadt GbR: »Der Moorhennies«  
[www.fensterzurstadt.de](http://www.fensterzurstadt.de)

SandsteinSpiele e.V.: »Der Rasselbock oder: Die Hasen sind los«  
[www.sandsteinspiele.de/seite/321346/der-rasselbock-\(2017\).html](http://www.sandsteinspiele.de/seite/321346/der-rasselbock-(2017).html)

### Kulturelle »Landpartie«

Der Begriff »Landpartie« wird von Kulturschaffenden und -veranstalter\*innen für leicht unterschiedliche Formate verwendet. Eine Variante im Rahmen soziokultureller Projektarbeit ist die Verknüpfung temporärer wie ständiger Kulturangebote in einer Region (i.d.R. für ein Wochenende oder eine Woche). Neben speziell zum Anlass der Landpartie stattfindenden – oftmals performativen – Acts öffnen Kulturschaffende, Künstler\*innen und (Kunst-)Handwerker\*innen ihre Arbeitsstätten, präsen-

tieren ihre Arbeit(en), bieten Gesprächsanlässe und Mitmachaktionen. Sie werden durch gemeinsame Programme und / oder ausgewiesene Rad- oder Wanderrouten sichtbar gemacht. Das Programm umfasst Ausstellungen und Kulturveranstaltungen aller Sparten, traditionelle Handwerkstechniken bis hin zur Avantgarde-Kunst, gelegentlich auch ökologische Themen. Ein zentrales Ziel all dieser »Landpartien« ist die Sichtbarmachung, Wertschätzung und Stärkung der kulturellen Angebote in

der betreffenden Region. Damit einhergehen soll auch eine Aufwertung der betreffenden Region im Bewusstsein seiner Bewohner\*innen und von Außenstehenden gleichermaßen.

*Projektbeispiele:*

Kulturelle Landpartie – Wunde.r.punkte im Wendland e.V.  
[www.kulturelle-landpartie.de](http://www.kulturelle-landpartie.de)

KulturFabrik Hoyerswerda: »KunstLandStriche«  
[www.kufa-hoyerswerda.de/10-kunstlandstrich-2019.html](http://www.kufa-hoyerswerda.de/10-kunstlandstrich-2019.html)  
 Schloss Bröllin e.V.: »zuzug zukunft« – Willkommen bei uns!  
 Witajcie u nas!  
[www.broellin.de](http://www.broellin.de)

Netzwerk Kultur & Heimat Hildesheimer Land e.V.: »Innerste Blau – Kulturexpedition ins Innerstetal«  
[www.netzwerk-kultur-heimat.de/innerste-blau](http://www.netzwerk-kultur-heimat.de/innerste-blau)

### Mobiles Festival

Anders als bei der »Landpartie« fährt bei einem mobilen Festival nicht das Publikum von Ort zu Ort, sondern Kulturschaffende und Künstler\*innen, um gemeinsam mit Menschen aus der Region kreativ tätig zu werden. Die künstlerischen Ideen beziehen sich dabei auf den jeweils neuen Kontext und machen so den spezifischen Ort und seine Inhalte sichtbar und für ein breites, heterogenes

Publikum erfahrbar. Die Aktionen vor Ort können jeweils den Charakter einer Werkstatt haben und beziehen unterschiedliche künstlerische Sparten ein.

*Projektbeispiel:* inter!m e.V. – Kulturhandlungen Schwäbische Alb: »inter!m – Kulturhandlungen«  
[www.interim-kulturhandlungen.de](http://www.interim-kulturhandlungen.de)

### Promenadologische Exkursion

Die Promenadologie, auch Spaziergangswissenschaft, beschreibt experimentelle Praktiken zur Umweltwahrnehmung wie reflexive Spaziergänge und ästhetische Interventionen. In promenadologischen Exkursionen beforschen die Teilnehmer\*innen die Stadt oder das Dorf als wandernde Menschengruppe. Es ist ein Spaziergang der besonderen Art, der das künstlerische Forschen an gesellschaftlichen

Phänomenen mit kulturellen Ausdrucksformen verbindet und die Wandernden, ähnlich einer Aufführung, für alle sichtbar auf künstlerisch-kreative Art und Weise durch den öffentlichen Raum leitet.

*Projektbeispiel:* FrI. Wunder AG, Berlin: »Wegefreiheit. Eine Wanderung in ein Leben nach der Arbeit«  
<http://fraeuleinwunderag.net/?lang=de>

### Internettheater

Video-Caching ist eine Kombination aus einem Video-Walk und Geo-Caching. Unter Einbezug der Dorfbewohner\*innen werden an ausgewählten Standorten Filme gedreht, die einen Blick hinter die Kulissen ermöglichen und Geschichten von den Orten und den dort lebenden Menschen erzählen. Das Ergebnis sind verschiedene Filme (hier: eine Smartphone-App), die unter Mitarbeit der ländlichen Bevölkerung die historischen und auch ganz aktuellen Besonderheiten der Region künstlerisch darstellt. Das Video-Caching funktioniert wie ein Suchspiel: Den Weg

geben GPS-Koordinaten und ein digitaler Kompass vor. An jeder der Stationen kann ein Film abgespielt werden, der genau dort gedreht wurde. Auf diese Weise entsteht eine Wanderung durch die Gemeinde unter Einbeziehung von öffentlichen Orten, leerstehenden Gebäuden, einem Bauernhof, einer Kirche, einer Station mitten im Wald – und den Menschen, die dort leben.

*Projektbeispiel:* Theaterwerkstatt Schwäbische Alb: »Video-Hike Winterlingen. Eine Smartphone App«  
[www.video-hike-winterlingen.de](http://www.video-hike-winterlingen.de)

### Video-Caching / Video-Walk

Eine gemeinsame Theaterproduktion unterschiedlicher Gruppen wird per Internet über Ländergrenzen hinweg möglich. In der Entstehungs- und Probenphase gibt die

Kommunikation über soziale Medien, insbesondere Skype-Konferenzen und Facebook, Einblicke in den jeweiligen Probenstand und es werden Absprachen über die Wei-

terentwicklung des Stücks getroffen. Im untenstehend ausgewählten Projekt wurde die Theaterperformance schließlich in einem Internet-Livestream übertragen, so dass das Stück in beiden Ländern gleichzeitig und synchron gespielt und im jeweils anderen Theaterraum verfolgt werden konnte. Das Publikum konnte somit simultan an zwei Inszenierungen teilhaben, gewissermaßen in zwei

Theaterräumen gleichzeitig sein. So wird das Internet, das sich zur Flucht aus der realen Welt eignet, zum sozialen Treffpunkt im analogen und virtuellen Raum zugleich.

*Projektbeispiel:* Theaterlabor Bielefeld e.V., Studio de Bakkerij, Niederlande: »Hikikomori – die Einsamkeit des Internets«  
[http://theaterlabor.de/th\\_gallery/hikikomori-theaterlabor-und-studio-de-bakkerij](http://theaterlabor.de/th_gallery/hikikomori-theaterlabor-und-studio-de-bakkerij)

*Weitere Formate:*

### Partizipative Dorfskulptur / Bewohner\*innen-Denkmal

*Projektbeispiele:*

Edendorf / Deutsche Stiftung Kulturlandschaft  
 Landschaft!: »EDENA«

[www.cbgoldbach.de/cbgoldbach.de/2011.html](http://www.cbgoldbach.de/cbgoldbach.de/2011.html)

Sand+Water Werk Simonswolde e.V.: »Unser Dorf schweißßt zusammen«

[www.simonswolde.net](http://www.simonswolde.net)

### Kunstkiosk

*Projektbeispiel:* Gemeinde Blankensee / Deutsche Stiftung Kulturlandschaft  
 Landschaft!: »Mi kricht hier keener mehr wech«  
<http://kunstgemeinde-pampsee.net>

### Temporärer Theaterpavillon

*Projektbeispiel:* Künstlerhaus Thüringen e.V.: »Ich in meinem Dorf« (Teilprojekt von »Ins Freie!«)

[www.facebook.com/pg/Schloss-Kannawurf-1661724387441591/community/?ref=page\\_internal](http://www.facebook.com/pg/Schloss-Kannawurf-1661724387441591/community/?ref=page_internal)

### Fotoporträts des Dorfes und seiner Bewohner\*innen

*Projektbeispiele:*

Künstlerhaus Thüringen e.V.: »Ich und meine Welt« (Teilprojekt von »Ins Freie!«)

[www.facebook.com/Schloss-Kannawurf-1661724387441591](http://www.facebook.com/Schloss-Kannawurf-1661724387441591)

Alte Papierfabrik Greiz e.V.: »Zukunft braucht Herkunft.

Ein Traum von Stadt in Bildern«

[www.altepapierfabrik-greiz.de](http://www.altepapierfabrik-greiz.de)

### Filmprojekt – Filmemacher

*Projektbeispiele:*

Das Nest Wettin e.V.: »Künstlerbiotop im Naturpark – Junge Filmemacher verlassen das Nest«

[www.nestwettin.de](http://www.nestwettin.de)

Jugend- und Kulturzentrum Alte Brauerei Annaberg e.V.:

Kulturerbe reloaded DIY Meisterfilmer«

[www.simonswolde.net](http://www.simonswolde.net)

### Migration der Orte

*Projektbeispiel:* Künstlerkollektiv A flower along the road, »Migration der Orte«

<https://schmiede2015ready.wordpress.com/2016/05/23/15-jean-pierre-im-angesicht-der-schwerkraft>

### Dorrfest reloaded

*Projektbeispiel:* ARTefix Freie Kunstschule Saarpfalz e.V.:

»Drachenfest im Historischen Brauereikeller in Walsheim« (Walsheim September 2017)

<http://kultur-plus.com> (TRAFO Kultur+ im Saarpfalz-Kreis)

### Dorftheater / Theater in der Landschaft

*Projektbeispiele:*

Festland e.V. – Verein zur Förderung des kulturellen

Lebens: »Dorf macht Oper«

<http://dorf-macht-oper.de>

kulturtheater bitterfeld e.V. Dessau: »Penelopes – Wir bleiben!«

<http://kurtheater-bitterfeld.de>

Akademie für Nachhaltige Entwicklung Mecklenburg-Vorpommern (ANE): »MOOR-Kultur – Moortheater«

[www.nachhaltigkeitsforum.de](http://www.nachhaltigkeitsforum.de)

Theater Kulturkate e.V.: »Grenzfälle. Deutsch-deutsche Grenzgeschichte«

[www.kulturkate.de](http://www.kulturkate.de)

### Dokumentartheater auf der mobilen Bühne

*Projektbeispiel:* Das letzte Kleinod: »November und was weiter«  
[www.das-letzte-kleinod.de](http://www.das-letzte-kleinod.de)

### Kulturmobil – mobile Kultur

*Projektbeispiele:*

Landesarbeitsgemeinschaft Jugend und Film Niedersachsen

e.V.: »Mobiles Kino Niedersachsen«

[www.lag-jugend-und-film.de](http://www.lag-jugend-und-film.de)

inter!m e.V. – Kulturhandlungen Schwäbische Alb: »inter!m – Mobil« (Teilprojekt von inter!m – Kulturhandlungen)

[www.interim-kulturhandlungen.de](http://www.interim-kulturhandlungen.de)

### Kulturelle Dorfentwicklung

*Projektbeispiel:* Kunstraum Tosterglope e.V.: »Von Haus zu

Haus – Kritik, Utopie, Realisierung«

[www.kunstraum-tosterglope.de/feuer-hirten-und-opfer](http://www.kunstraum-tosterglope.de/feuer-hirten-und-opfer)

## Geschichte aneignen und Zukunft denken

In diesem Cluster zur sozialen Dimension der Zeit werden soziokulturelle Formate zusammengefasst, die sich mit historischen Ereignissen und Zukunftsvisionen auseinandersetzen. Es geht also sowohl um Retrospektiven als auch Prospektiven und ihre Verbindungen, die insbesondere in geschichts- und kulturpädagogischen Konzepten von großer Relevanz sind: Die Aneignung und das Verstehen von historischen Ereignissen, die Reflexion aufgrund gegenwärtiger Bedingungen und Werthaltungen, um für die Zukunft zu lernen. Mit Adorno argumentieren Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl für eine ästhetische und damit kritische Auseinandersetzung mit Vergangenheit anstelle des triumphierenden Bruchs oder der Verklärung von Tradition: »Aus der ›ästhetischen Prädisposition‹ des Vergangenen und des Gegenwärtigen kommt Zukunft zum ›Vor-Schein‹ als das Ganz-Andere. Darin, im Spiel phantasievoll vermittelt, gerinnt Wahrheit der Vergangenheit in der Gegenwart zu Überzeitlichkeit. Aneignung, so verstanden, vollzieht sich in dialektischem Aus-einander-Setzen des Gewesenen und mit ihm. Ein Bewahren, das hierin gründet, verfügt über revolutionäre Kraft.« (Glaser / Stahl 1983: 190)

Theoretiker wie Hermann Glaser verstanden vergangene Ereignisse also sinnhaft, ästhetisch vermittelbar und insofern für die Gegenwart potenziell bedeutsam. Diese ästhetische Aufladung von Objekten, Subjekten, Kollektiven, Orten oder Ereignissen ist Andreas Reckwitz zufolge das zentrale Kennzeichen der Spätmoderne, deren Beginn er in den 1970er Jahren datiert (2017: 88/89). Sie sei aber nicht einfach da, sondern werde hergestellt, angeeignet, erlebt und aufgeführt; erst diese Praxis führe zur Singularität von beispielsweise Ereignissen (ebd.:

68–72). Während in den 1970er Jahren die individuelle Aneignung von historischen Ereignissen (auch Orten etc.) noch als emanzipatorischer Akt verstanden und zu ihr aufgefordert wurde, konstatiert Reckwitz sie als aktuelle soziale Praxis, durch die Werte und Bewertungen produziert werden (ebd.). Soziokulturelle Geschichts- und Erinnerungsprojekte sind in diesem Sinne Laboratorien, in denen Vergessenes und Unbeachtetes in Erinnerung gerufen, angeeignet, performt, interpretiert und so mit neuer Bedeutung aufgeladen verfügbar gemacht werden kann.

In der Sprache der Soziokultur, wie sie bereits in den 1970er Jahren geprägt wurde, heißt dies Spurensuche und meint das lebensnahe Forschen, nach der eigenen Familiengeschichte, der Stadtgeschichte, der Geschichte ihrer Bürger\*innen, insbesondere den vergessenen. Soziokulturelle Spurensuche ist herrschaftskritisch und gegenwartsbezogen und sie fragt nach den (globalen) Bedingungen des Geschehenen.

Neben der Auseinandersetzung mit Vergangenem bieten soziokulturelle Projekte Freiräume (Hermann Glaser nannte sie »Spielräume«) für Zukunftsvisionen, für Experimente, um Antworten auf die elementare Frage zu finden, wie wir in Zukunft leben wollen. Die Grenzen des Wachstums waren bereits in den 1970er Jahren Thema und die Hoffnungen auf soziale Innovation und gesellschaftlichen Wandel groß – und dafür sollte die Soziokultur mit ihren Zukunftslaboratorien Motor sein. Was damals Zukunft war, ist heute Gegenwart, wenn auch nicht die erhoffte. Seitdem wurden zahlreiche neue partizipative Kunstformate entwickelt, in denen nach Antworten auf Zukunftsfragen geforscht wird.

*Christine Wingert*

*Kurzbeschreibungen ausgewählter Formate:*

### Dokumentartheater

Im Dokumentartheater mit historischem Schwerpunkt werden regionalgeschichtliche Ereignisse anhand von Originalunterlagen und Zeitzeug\*innenaussagen aufgearbeitet. Die Stückearbeitung beinhaltet häufig umfassende Recherche- und Interviewphasen; Laiendarsteller\*innen arbeiten mit professionellen Schauspieler\*innen auf Augenhöhe. Im Sinne der klassischen Form des Dokumentartheaters ori-

entiert sich die inhaltliche Ausrichtung der Theaterarbeit sehr stark an den Lebenswelten der Beteiligten und verfolgt neben der Sichtbarmachung vielschichtiger Perspektiven auf vergangene Ereignisse das Ziel eines Brückenschlags zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

*Projektbeispiele:*

Historikerlabor e.V.: »Der nützliche Mensch. Von der Dialektik

des Heilens und des Vernichtens in der Medizin; ursprünglich: »Arbeitstagung der Beratenden Ärzte, Berlin 1943«  
[www.historikerlabor.de/seite/339854/der-n%C3%BCtzliche-mensch-von-der-dialektik-des-heilens-und-des-vernichtens-in-der-medicin.html](http://www.historikerlabor.de/seite/339854/der-n%C3%BCtzliche-mensch-von-der-dialektik-des-heilens-und-des-vernichtens-in-der-medicin.html)

Das Letzte Kleinod und Likeminds: »TRAIN – stations, stories and travels. Deutsch-Niederländisches Theaterprojekt mit Interviews ›on the road«  
[www.das-letzte-kleinod.de/jugendprojekte/train/](http://www.das-letzte-kleinod.de/jugendprojekte/train/)

Landesmusikjugend im Landesmusikverband Rheinland-Pfalz e.V.: »Der unbekannte Krieg – ein multimediales Projekt gegen das Vergessen«  
<https://lmj-rlp.de/DuK.html>

Kulturschupp'n Mühldorf e.V.: »Samma bairisch – samma glücklich. Sommertheater in der Provinz«

[www.kulturschupp.de](http://www.kulturschupp.de)  
 Kulturschupp'n Mühldorf e.V.: »Die Mühldorfer Hex. Historisches Stadtspiel in Mühldorf am Inn«  
[www.kulturschupp.de](http://www.kulturschupp.de)

Theater Lindenhof Melchingen: »Ein Dorf im Widerstand. Inszenierung über den Mössinger Generalstreik 1933«  
[www.kultur-port.de/index.php/news/6446-das-theater-lindenhof-bringt-den-moessinger-generalstreik-von-1933-auf-die-buehne.html](http://www.kultur-port.de/index.php/news/6446-das-theater-lindenhof-bringt-den-moessinger-generalstreik-von-1933-auf-die-buehne.html)

Generationentheater Zeitsprung: »Herrschaftszeiten!« – Geschichten aus dem Schönbuch  
[www.generationentheater-zeitsprung.de/projekte/herrschaftszeiten](http://www.generationentheater-zeitsprung.de/projekte/herrschaftszeiten)

### Geschichte(n) auf Reisen

Welche Bedeutung haben Wege im Kontext historischer Ereignisse wie Nationalsozialismus, Arbeitsmigration oder Flucht? Wie fühlten und fühlen sich nach Arbeit suchende, flüchtende, oder vertriebene Menschen auf der sogenannten West-Balkanroute? Welche Rolle spielte die Deutsche Reichsbahn während der Deportation von mehreren hunderttausend Kindern aus Deutschland und dem restlichen Europa in die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager? Das Format »Geschichte(n) auf Reisen« greift Lebensgeschichten und Erfahrungen von Menschen auf, die sich im Kontext historischer Ereignisse auf den Weg begeben. Dabei werden Züge oder Autos zu mobilen Museen, bestückt mit dokumentarischen und /

oder biografischen Ausstellungsstücken und / oder audiovisuellen Installationen. Sie machen Touren auf den historisch aufgeladenen Routen, mit Zwischenhalten, die im Rahmen eines künstlerischen Begleitprogrammes zur Auseinandersetzung mit dem Thema, der Aufarbeitung der regionalen Geschichte und der Spurensuche vor Ort einladen.

*Projektbeispiele:*

bi'bak e.V.: »Sila Yolu – Auf dem Weg der türkischen Arbeitsmigranten«

<https://nachbarschaftsakademie.org/sila-yolu>

Zug der Erinnerung e.V.: »Zug der Erinnerung«

[www.zug-der-erinnerung.eu](http://www.zug-der-erinnerung.eu)

### Geschichtskrimi

Eine Statue, ein Denkmal, ein Aussichtsturm, entstanden in historischen Kontexten – in vielen Städten sind sie unhinterfragter Treffpunkt, laden zum Verweilen ein und prägen das Stadtbild seit eh und je. Doch die Geschichte(n) hinter den Bauwerken und Denkmälern bleiben häufig undurchsichtig. Im Rahmen eines Geschichtskrimis wird die Bevölkerung dazu aufgerufen, sich auf den Weg zu machen, um Puzzleteile zu suchen und mit ihnen das oft geheimnisvolle Rätsel um städtische Bauwerke und Denkmäler zu lüften. Die Wege können vielfältig sein: von Interviews mit Bürger\*innen über eine Recherche in Stadtarchiven, der Suche nach Texten und Fotos, Gemäl-

den, Dokumenten und individuellen Alltagsgeschichten bis hin zu öffentlichen Umfragen und Podiumsdiskussionen. Zwischenstände können über die regionale Zeitung veröffentlicht werden, während das Endergebnis in einer multimedialen Abschlussausstellung präsentiert wird. Ein Format, in dem vielfältige Bezüge zwischen Jung und Alt, Zugezogenen und Alteingesessenen entstehen und Zeitschichten gemeinsam aufgearbeitet werden.

*Projektbeispiel: die KunstBauStelle e.V.: »Der Panther im Inselbad«, S. 138*  
[www.dieKunstBauStelle.de](http://www.dieKunstBauStelle.de)

### Geschichte(n) im Wohnzimmer

Ehemalige Wohnungen von Deportierten, gekennzeichnet durch Stolpersteine, werden zu neuen Erinnerungsräumen. Im Rahmen eines in den ehemaligen Wohnungen der Deportierten aufgeführten ein-Personen-Theaterstücks über die Menschen hinter dem »Stolperstein«, wird eine aktive Auseinandersetzung mit historischen Geschehnissen angeregt und Dialoge und Diskussionen herausgefordert. Ein(e) Schauspieler\*in vertritt dabei den Menschen hinter dem Stolperstein und agiert auf der Grundlage von Originaldokumenten, Fotos und überlieferten Geschichten

der / des Getöteten. Als Gastgeber fungieren die heutigen Bewohner\*innen, die u.a. für das leibliche Wohl sorgen. Ziel ist es, aus dem heute üblichen passiven Erinnern wieder eine aktive Auseinandersetzung zu machen, und den / die Deportierten für einen Moment wieder lebendig werden zu lassen, um sie / ihn im Gedächtnis der Gesellschaft zu verankern und vor dem Vergessen zu bewahren.

*Projektbeispiel:* Lokstoff! Theater im öffentlichen Raum e.V.: »Familienabend«, [www.lokstoff.com](http://www.lokstoff.com)

### Textiles Gedächtnis

Das textile Gedächtnis beschreibt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit eines Dorfes, einer Region oder einer Epoche anhand einer kollektiven, künstlerisch-kreativen Arbeit mit Kleidung und Stoffen. Stoffe oder Kleidungsstücke, deren Muster und Stil an das Leben in bestimmten historischen Epochen erinnern, werden umfunktionalisiert, wiederbelebt und / oder kollektiv umgedeutet. Es entstehen neue Kleidungsstücke aus alten Stoffen, die Menschen verbinden und in deren Entstehungsprozess Geschichten, Erinnerungen und Perspektiven auf das Vergangene ausgehandelt und symbolisch neu zusammengesetzt werden. Ein Format, das ein Bewusstsein dafür

vermittelt, wie sehr Geschichte am Menschen haften bleibt, Dialoge anstößt und eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit anregt.

*Projektbeispiele:*

Landmade. WerkFreunde Strohdöhne e.V., Havelaue: »Strodisign« [www.landmade.org](http://www.landmade.org); [www.kulturversorgung.de](http://www.kulturversorgung.de)

Kunstschule Offenburg: »elle passe – Sie geht vorüber. Ein deutsch-französisches Gemeinschaftsprojekt über Geschichte, die am Körper haftet« [www.kunstschule-offenburg.de/kunstschule/projekte/elle-passe.php](http://www.kunstschule-offenburg.de/kunstschule/projekte/elle-passe.php)

### Historische Audioguides

An verschiedenen historischen Schauplätzen eines Ortes aufgenommene Audiotracks, die die Geschichte des jeweiligen Ortes aufzeigen und die dort stattgefundenen Verbrechen skizzieren, werden im Format »historische Audioguides« zu einer Gesamtkomposition zusammengeführt und ermöglichen so eine historische Ortserkundung. In Arbeitsgruppen werden Texte und historische Quellen ausgewertet und diskutiert und Schauplätze ausgewählt. Workshops ermöglichen eine intensive Auseinandersetzung mit den historischen Geschehnissen. Von der Recherche der Dokumentenanalyse und eventuellen Zeitzeug\*innenbefragung über die dramaturgische Gestaltung von Hörproduktionen und das gemeinsame Schreiben und Diskutieren der Skripte, das mehrsprachige Aufnahmen der Audio-

dateien sowie das gemeinsame Mischen und Schneiden der Dateien bis hin zur grafischen Gestaltung eines Audioguide-Stadtplans – die Teilnehmer\*innen sind in alle Arbeitsschritte eingebunden. Die Ausarbeitung der Scripts ist dabei hinsichtlich ihrer thematischen Schwerpunkte und der künstlerischen Umsetzung sehr unterschiedlich (Montage bestimmter Perspektiven, fiktionale Dialoge, gegenwärtige Alltagsgespräche etc.). In einer vielseitigen Präsentationswoche mit Filmvorführungen, Pressegesprächen, Diskussionsrunden und einer Präsentationsveranstaltung werden die Ergebnisse vorgestellt.

*Projektbeispiel:* Verein für progressive Kultur und Kommunikation e.V.: »Täterorte. Audioscript zur Judenverfolgung in Dresden« [www.audioscript.net](http://www.audioscript.net)

### Geschichtswerkstatt

Eine Geschichtswerkstatt bietet Menschen eines Ortes oder einer Region die Möglichkeit, sich mittels unterschiedlicher Zugänge mit der Historie des eigenen Lebensumfeldes auseinanderzusetzen. Dabei geht es nicht nur darum Geschichte zu verstehen, sondern auch darum, Bezüge zu der eigenen Lebenswelt herzustellen und sich selbst im historischen Kontext zu verorten. Die Geschichte des jeweiligen Ortes kann dabei allein oder in Kleingruppen, anhand konkreter Ereignisse und / oder Erinnerungen von Zeitzeug\*innen oder anhand der Biografie von Personen und / oder bekannten Persönlichkeiten nachvollzogen werden. Die in (biografischen) Interviews, umfassenden Dokumentenrecherchen und Besuchen von Orten des Geschehens gesammelten Eindrücke, Erfahrungen und Informationen werden in künstlerischen Formaten (Video, Performance, Tanz, Bildende Kunst etc.) verarbeitet und münden in einer meist multimedialen Präsentation für die Bevölkerung des Ortes. Konzeptionell steht im Sinne einer Kommunikation zwischen Jugendlichen und Zeitzeug\*innen mal der generationenübergreifende Austausch im Vordergrund, in anderen Projekten richten sich die Geschichtswerkstätten explizit an spezifische Zielgruppen (Menschen mit Behinderung, Menschen mit Fluchterfahrung, Sinti und Roma etc.). Geschichtswerkstätten finden häufig in Kooperation mit örtlichen Schulen (bspw. schulübergreifende Projektwochen) statt und werden insbesondere mit Blick auf die Auseinandersetzung mit der europäischen Geschichte auch im internationalen Rahmen umgesetzt.

### Kunst am historischen Lernort

Das Format »Kunst am historischen Lernort« eröffnet jungen Menschen einen individuellen und empathischen Zugang zu geschichtlichen Ereignissen am unmittelbaren Ort des Geschehens. Jugendliche erarbeiten sich hierbei in enger Zusammenarbeit mit Künstler\*innen (Workshops für Tanz, Theater, Singer-Songwriter, Musik-Percussion, Creative-Writing, Film und Audio etc.) während eines mehrtägigen Aufenthaltes an historisch aufgeladenen Orten (bspw. KZ-Gedenkstätten) einen Zugang zu verschiedenen (europäischen) Geschichtsnarrativen. Die künstlerischen Ansätze ermöglichen den Transfer von historischen Ereignissen in die heutigen Lebenswelten von Jugendlichen und bieten ihnen vielfältige Ausdrucksformen für Gefühle und Eindrücke, die sie mit Sprache oft nicht formulieren können. Die Ergebnisse

#### Projektbeispiele:

Kultur Rhein-Neckar e.V.: »Anellino. Geschichte(n) zur Migration in Ludwigshafen«

[www.kulturrheinneckar.de/projekt/anellino](http://www.kulturrheinneckar.de/projekt/anellino)

Kultur-/ Jugendkulturbüro Haus Felsenkeller e.V., Altenkirchen: »Zeitreise Altenkirchen. Die Geschichte(n) einer Stadt«

<http://zeitreise-altenkirchen.de/projekt.html>

Theater Jugendclub Chamäleon e.V.: »Warum das? Ein Theaterstück über die Jugendwerkhöfe in der DDR«

[www.tjc-chamaeleon.de](http://www.tjc-chamaeleon.de)

Tanzwerkstatt No Limit e.V.: »Gerron. VideoTanzTheater gegen das Vergessen«

[www.denkmal-berlin.de/2007/machmal/tanzwerkstatt-no-limit.htm](http://www.denkmal-berlin.de/2007/machmal/tanzwerkstatt-no-limit.htm)

Gedenkstätte Augustaschacht e.V.: »Der Rosengarten. Ein deutsch-niederländisches Theaterprojekt über den Widerstand in der NS-Zeit«

[www.gedenkstaetten-augustaschacht-osnabrueck.de/Aktuelles/index/?artikel=293](http://www.gedenkstaetten-augustaschacht-osnabrueck.de/Aktuelles/index/?artikel=293)

Greizer Theaterherbst e.V.: »20 Jahre später. Fragen an die Geschichte aus der Distanz des Nachher«

[www.theaterherbst.de](http://www.theaterherbst.de)

Recht in Europa e.V.: »ST (NS)A SI – Persönlichkeitsrechte schützen – Menschenwürde vor und nach dem Mauerfall«

[www.stasi-nsa.eu/images/abschluss\\_template\\_stasi.pdf](http://www.stasi-nsa.eu/images/abschluss_template_stasi.pdf)

KZ-Gedenkstätten-Initiative Leonberg e.V.: »Das Haus der 1.000 Namen«

[www.kz-gedenkstaette-leonberg.de/archiv/details/das-haus-der-tausend-namen](http://www.kz-gedenkstaette-leonberg.de/archiv/details/das-haus-der-tausend-namen)

werden in einer künstlerischen Abschlussperformance präsentiert. Das Format zielt auf Verständigung und Empathie / Emotionalität und die Bereitschaft zu Reflexion und Perspektivwechsel am unmittelbaren Ort historischer Ereignisse. Zugleich bieten die Projekte eine Art interkulturelle Begegnungsstätte für Jugendliche aus unterschiedlichen Ländern.

#### Projektbeispiele:

MOTTE – Verein für stadtteilbezogene Kultur- und Sozialarbeit e.V., Hamburg, und Europäisches Netzwerk Erinnerung und Solidarität (ENRS), Warschau: »Sound in the Silence«

[www.diemotte.de/de/sound-in-the-silence/](http://www.diemotte.de/de/sound-in-the-silence/)

Förderverein Theaterstage am See e.V.: »Lacho Drom oder: Wo ist Heimat?«

[www.theatertageamsee.de](http://www.theatertageamsee.de)

### Piktogramme im öffentlichen Raum

Bilder, Schriftzüge oder Wörter werden im öffentlichen Raum sichtbar gemacht und verweisen auf Lebenssituationen bestimmter Bevölkerungsgruppen, Aufgaben der Zukunft und / oder gesellschaftliche Herausforderungen, die es gemeinsam zu gestalten gilt. Die Piktogramme können von bestimmten Zielgruppen (hier: Migrantinnen) hinsichtlich ihrer unterschiedlichen kulturellen und sozialen Hintergründe und der heutigen Lebenssituation entwickelt werden, einer gesamten Bevölkerungsgruppe mit thematischem Bezug auf ihren gemeinsamen Lebensraum (bspw. Leben in ländlichen Räumen) oder in Form eines offenen Aufrufes zur Auseinandersetzung mit allgemeinen gesellschaftspolitischen Themen. So entstehen teils dauerhafte Installationen im öffentlichen Raum, teils Plakate, die in U-Bahnhöfen und auf Großwerbeflächen in Städten sichtbar gemacht werden oder handliche Schilder, die die Menschen selbst an Orten ihres alltäglichen Lebens anbringen können. In manchen

Projekten werden die Ergebnisse in einer großen, zentralen Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert. Durch die Piktogramme entstehen zahlreiche neue Netzwerke zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, die ein neues Gemeinschaftsbewusstsein stärken und ihre Gedanken- und Lebenswelten für Andere sichtbar machen. Darüber hinaus bieten sie nachhaltige Anstöße für ein bewusstes Leben miteinander und Orientierungspunkte zum gesellschaftlichen Handeln für eine gemeinsame Zukunft.

*Projektbeispiele:*

Kollektiv migrantas e.V.: »Bundesmigrant\*innen. Bilder der Migration im öffentlichen Raum von Hamburg«  
[www.migrantas.org/web\\_migrantas\\_deutsch.html](http://www.migrantas.org/web_migrantas_deutsch.html)

Gemeinde Grambow / Deutsche Stiftung Kulturlandschaft  
 Landschaft!: »Leitsystem zum Neuen«  
[www.landschaftt.info](http://www.landschaftt.info)

Wortfindungsamt, Sigrid Sandmann  
[www.wortfindungsamt.de](http://www.wortfindungsamt.de)

### LEGOtopia / LEGOLab

LEGOtopia entführt die Zuschauer\*innen in einen interaktiven Werkraum, in dem sie gemeinsam mit den Performer\*innen zu Architekt\*innen ihrer eigenen Utopie werden. Gemeinsam erschaffen Performer\*innen und Zuschauer\*innen einen Ort der urbanen Sehnsüchte – LEGOtopia. Das »Bauhappening« ist ein Aushand-

lungsprozess zukünftiger Orte, die gemeinschaftlich aus LEGO-Steinen entstehen. Es ist für unterschiedliche Gruppen – bezogen auf Größe, Zusammensetzung und Alter – einsetzbar.

*Projektbeispiel:* Lunatiks Theaterkollektiv, Berlin  
<https://lunatiks.de/produktion/legotopia-stadt-auf-anfang>

### FabLab

Fabrication Laboratory kann als offene Werkstatt oder »MakerSpace« verstanden werden. FabLabs sind bewegliche Orte der Begegnung, angereichert mit Wissen und Werkzeugen, die zum Selbstmachen und Lernen einladen. Vom Computer über die Werkbank bis zum 3D-Drucker bieten FabLabs Mittel zu Selbstermächtigung. Sie erforschen die

Möglichkeitsräume vernetzter Do-it-Yourself-Kulturen und eröffnen damit neue Perspektiven auf Themen wie Autonomie, Dezentralität, Nachhaltigkeit und Self-Empowerment.

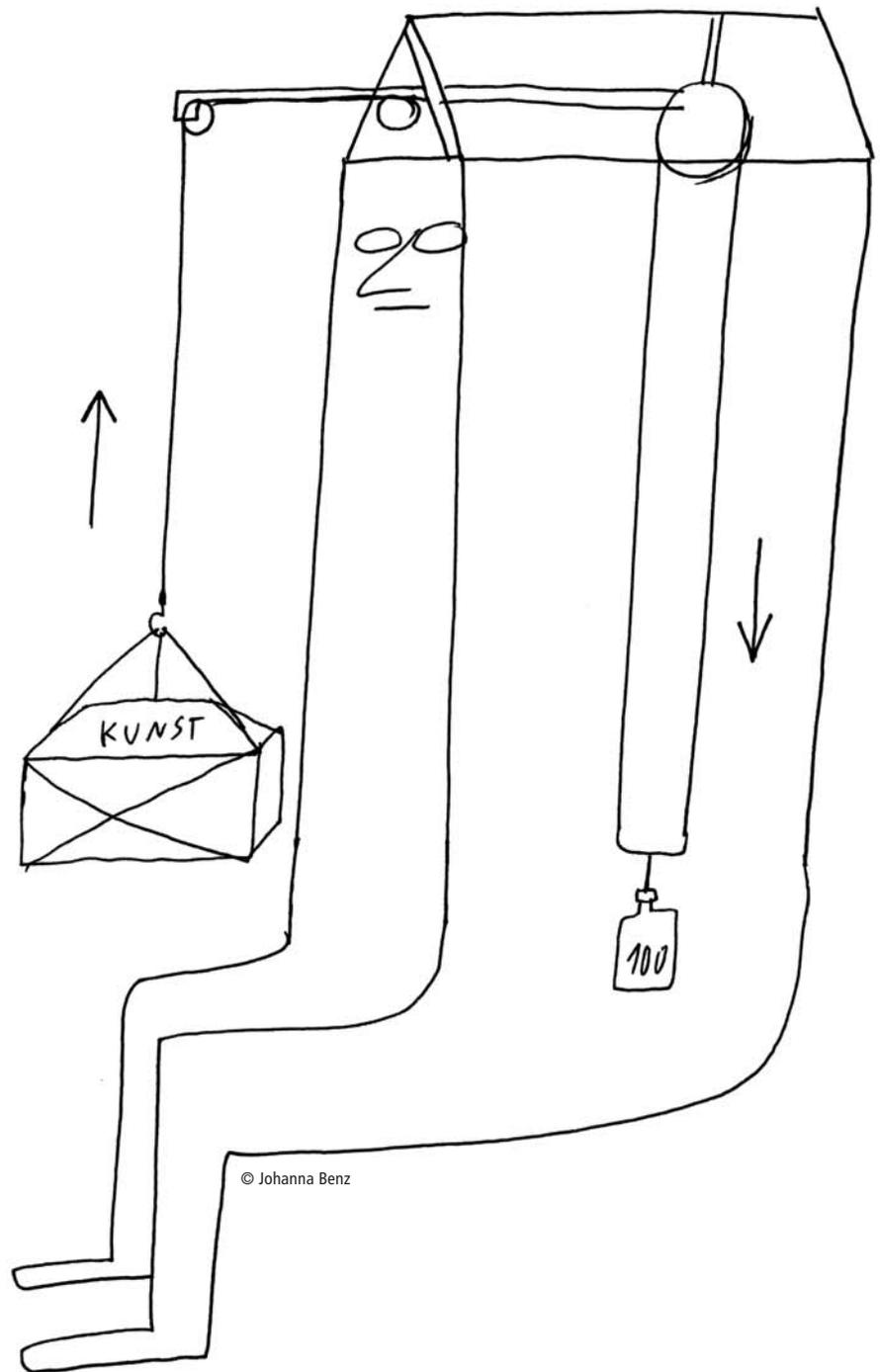
*Projektbeispiel:* Machina eX, Berlin: »theatrum machinarium«  
[www.machinaex.com/de/about](http://www.machinaex.com/de/about)

1 Reflexionen zum Bereich der Bildenden Kunst siehe beispielsweise Hoffmann 1979: 144 – 146.  
 2 Vgl. beispielsweise den Band »Wechselwirkungen. Kulturvermittlung und ihre Effekte«, hrsg. v. Gundhild Hamer, 2014.  
 3 Brian O’Doherty kritisierte 1972 mit diesem Begriff die weißen Wände einer idealen Galerie als »Vorhölle«, in der die »Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte« umgewandelt würde,

»man muss schon gestorben sein, um dort sein zu können. In der Tat wirkt die Anwesenheit des seltsamsten Möbelstückes in diesem Raum, des eigenen Körpers, überflüssig und aufdringlich.« (In der weißen Zelle / Inside the White Cube, Berlin 1996 [Original: 1976], S. 9–11, zit. nach <https://schichtwechsel.li/?p=2546&lang=de> (letzter Zugriff am 17.6.2019)).  
 4 Zu denken ist hierbei auch an Werke wie den »Vertikalen Erdkilometer«, den Walter de Maria 1977 in

Kassel in den Boden bohren ließ, und an die provozierenden, radikalen Gesten der LandArt in den USA wie »Double Negative« von Michael Heizer von 1969, 450 Meter lange Einschnitte in der Wüste bei Las Vegas, oder auch an die Wandmalereien in den Städten, mit denen Künstler\*innenkollektive, oft unter Beteiligung der Bevölkerung, die zeitgenössische Kunst in der Stadt sichtbar machen, sich den öffentlichen Raum aneignen und ihn symbolisch besetzen und umdeuten.

Empirischer Einblick in die untersuchte  
soziokulturelle Projektlandschaft



KUNST IN DAS LEBEN HEBEN.



Ulrike Blumenreich

## Empirischer Einblick in die untersuchte soziokulturelle Projektlandschaft

### Methodisches Vorgehen

Das Projekt »Neue Formate und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit – unter besonderer Berücksichtigung von Flüchtlingsprojekten« wurde vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. von 2017 bis 2019 durchgeführt und von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien gefördert. Mit dem Projekt wurden drei Ziele verfolgt:

- die Identifikation und Systematisierung von neuen Ansätzen, Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit
- eine Bestandsaufnahme der Weiterbildungslandschaft und der Weiterbildungsangebote für neue Ansätze, Methoden und Formate sowie
- die Präsentation und Diskussion der Ergebnisse.

Grundlage der Identifikation und Systematisierung von neuen Formaten und Methoden bildete die Recherche und Aufbereitung von Informationen von zahlreichen soziokulturellen Projekten. Ein Baustein dafür war – neben der Dokumentenanalyse, der Erstellung der Profilblätter und den leitfadengestützten Interviews (siehe Kapitel 3) – die schriftliche Befragung von 179 Projektträger\*innen, deren Ergebnisse in diesem Kapitel dargestellt sind.

### Auswahl der Projekte

Für die Untersuchung wurden insgesamt 179 Projekte ausgewählt. Die Auswahlkriterien waren inhaltlicher, zeitlicher und regionaler Art.

Der inhaltliche Fokus lag auf vier Themenfeldern: Interkultur / Geflüchtete, Erinnerungsarbeit / Geschichts-

arbeit, Kultur in ländlichen Räumen und Kulturelle Bildung. Einbezogen wurden dabei soziokulturelle Projekte, die

- von unterschiedlichen Akteur\*innen der öffentlichen Hand bzw. der Zivilgesellschaft in diesen Themenfeldern gefördert wurden, insbesondere vom Fonds Soziokultur und der Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft, bzw. die in spezifischen Programmen in diesen Themenfeldern, insbesondere der ländlichen Kulturarbeit, realisiert wurden
- von Preisträger\*innen bzw. Nominierten aus Wettbewerben in den genannten Themenfeldern, wie beispielsweise von »Kultur öffnet Welten« und dem BKM-Preis für Kulturelle Bildung, durchgeführt wurden.

Ergänzend dazu wurden zahlreiche Fachzeitschriften und Fachpublikationen nach soziokulturellen Projekten in den genannten Themenfeldern ausgewertet.

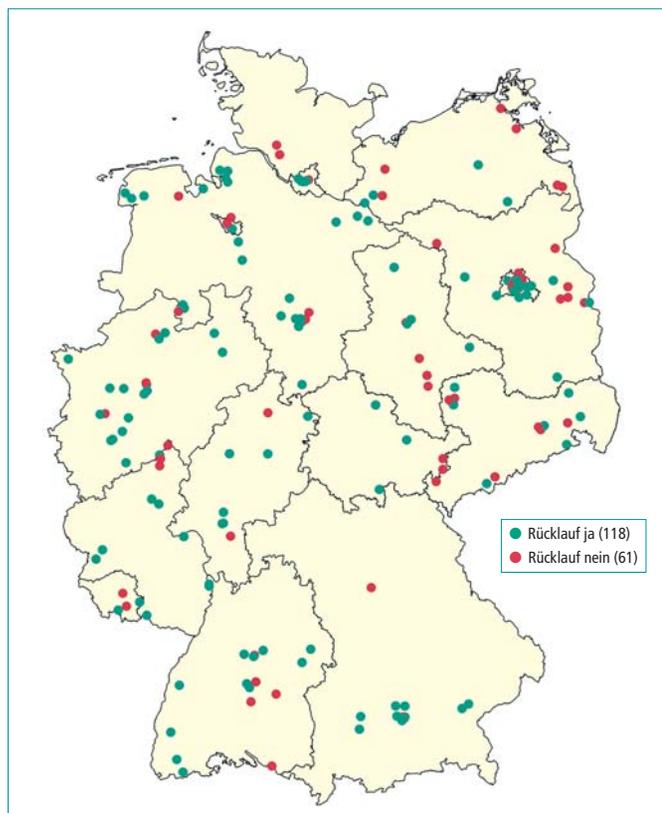
Berücksichtigt wurden soziokulturelle Projekte, die im Zeitraum von 2000 bis 2017 durchgeführt wurden.

Darüber hinaus war auch die regionale Verortung der Projekte von Bedeutung. Wie die kartografische Abbildung zeigt, wurden Projekte aus allen Bundesländern ausgewählt.

### Schriftliche Befragung der Projektträger\*innen

Für die Fragebogenerhebung wurde ein vierseitiger Fragebogen erarbeitet. Dieser bestand aus vier Themenkomplexen: a) die Profilblätter ergänzende Informationen zum Projekt, b) besondere Methoden und Formate der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit, c) Gelingensbedingungen und Herausforderungen der Projektarbeit sowie d) Vermittlung.

**Abbildung 1:**  
Rücklauf der Fragebogenerhebung geografisch



**Tabelle 1:**  
Rücklauf der Fragebögen nach Themenfeldern

	Versand (absolut)	Rücklauf (absolut)	Rücklauf (prozentual)
Interkultur / Geflüchtete	33 / 23 Gemeinsam 56	22 / 15 Gemeinsam 37	66,6 % / 65,2 % Gemeinsam 66,1 %
Erinnerungsarbeit / Geschichtsarbeit	34	25	73,5 %
Ländliche Räume	48	35	72,9 %
Kulturelle Bildung	41	21	51,2 %
Gesamt	179	118	65,9 %

Dieser Fragebogen wurde in zwei Phasen an alle Projektträger\*innen verschickt: am 19.10.2017 an die im Projektjahr 2017 analysierten Projekte und am 10.7.2018 an die im Projektjahr 2018 analysierten Projekte. Zusätzlich zum Fragebogen wurden allen Projektträger\*innen die jeweiligen Profilblätter zur Verifizierung und Ergänzung zugeschickt.

### Rücklauf

Der Rücklauf betrug 118 Fragebögen, was einem Anteil von 65,9 Prozent entspricht und damit über vergleichbaren empirischen Erhebungen liegt. Er betrug in beiden Jahren etwa zwei Drittel, 2017 lag er mit 64,4 Prozent geringfügig niedriger (74 von 115) und 2018 mit 68,8 Prozent geringfügig höher (44 von 64).

Geografisch gesehen stellt sich der Rücklauf wie folgt dar (Abbildung 1).

Bezogen auf die Themenfelder war – wie die nachfolgende Tabelle ausweist – der Rücklauf der befragten Projekte der Erinnerungskultur / Geschichtsarbeit und der ländlichen Räume mit knapp drei Vierteln jeweils überdurchschnittlich, während er im Bereich der Kulturellen Bildung mit etwas mehr als der Hälfte deutlich unter dem durchschnittlichen Rücklauf lag (Tabelle 1).

### Aufbau des Kapitels

Im folgenden Kapitel werden die Ergebnisse der Fragebogenerhebung der untersuchten soziokulturellen Projekte aus den vier Themenfeldern dargestellt.

Am Beginn erfolgt eine Kontextualisierung der Projekte, indem Informationen zum Anlass und zu möglichen Vorgängerprojekten bzw. geplanten Fortsetzungen offeriert werden. Ebenso wird dargestellt, ob die Projekte im Kontext der regulären Programmarbeit der Projektträger\*innen standen und in welcher Form sie gefördert wurden.

Den von den Projektträger\*innen herausgestellten Methoden und Formaten ist ein weiteres umfangreiches Unterkapitel gewidmet, in dem auch eine Verknüpfung mit den im Kapitel 5 vorgestellten methodischen Ansätzen vorgenommen wird.

Welche Gelingensbedingungen die Projektträger\*innen formulierten und welche Herausforderungen sie zu bewältigen haben, wird ebenfalls jeweils in einem Un-

terkapitel dargestellt. Den Abschluss bilden die Auffassungen der Projektträger\*innen zum Themenkomplex der Vermittlung.

Für die Auswertung der Fragebogenerhebung wurden die Antworten der zahlreichen offenen Fragen kategorisiert. Um diese zu illustrieren und weitere Einblicke in die unterschiedlichen Perspektiven der Projektträger\*innen zu ermöglichen, wurden häufig auch Zitate aufgeführt.

## Ergebnisse der Fragebogenerhebung

### Kontextualisierung der Projekte

#### Anlass

Der überwiegende Teil der untersuchten Projekte (n=95, 80,5 %) benannte einen konkreten Anlass für die Konzeption und Durchführung des Projektes. Während die befragten Träger\*innen der Projekte aus den Bereichen ländlicher Raum, Erinnerungskultur und Kulturelle Bildung jeweils etwa zu drei Vierteln auf einem konkreten Anlass beruhten, lag der Anteil der Projekte aus dem thematischen Feld Geflüchtete / Interkultur aufgrund der aktuellen Entwicklungen – wie erwartet – mit fast 90 Prozent noch höher. Dies zeigt einmal mehr, dass soziokulturelle Projekte sehr oft auf konkrete Anlässe und Ereignisse reagieren und damit keiner Routine folgen, sondern situativ kontextualisiert sind, was ihre gesellschaftliche Relevanz unterstreicht. (Abbildung 2)

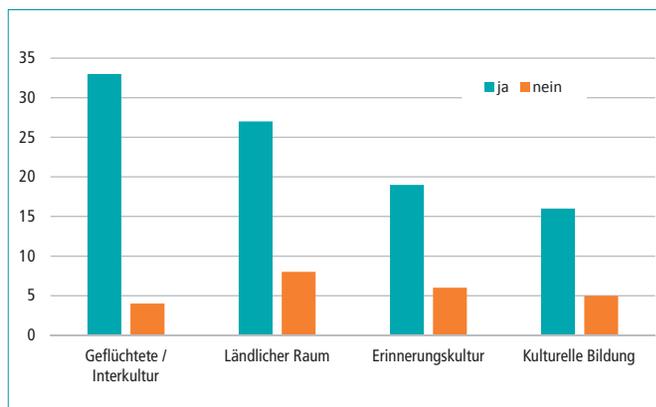
Gleichwohl der Anlass für alle soziokulturellen Projekte von, für und mit Geflüchteten die Ankunft zahlreicher Geflüchteter (insbesondere ab 2015) war, zeigten sich innerhalb der 22 Projekte unterschiedliche Fokussierungen: Für mehr als ein Drittel der Projekte war die Frage: »Was kann ich, was können wir, was kann unsere Initiative / unsere Einrichtung konkret tun?« von Bedeutung.

*»Meldungen aus Lampedusa – wir fühlten uns aufgefordert, aufgrund der sozialgesellschaftlichen Situation unser Konzept von Theater zu überdenken.«*

*»Wir suchten aus gegebenem Anlass eine Möglichkeit, als ehrenamtlich tätiger Kulturträger auf die Situation der Zuwanderung von Geflüchteten reagieren zu können und mit einem theaterpädagogischen Angebot Integrationshilfe zu leisten.«*

Die Unterbringung der Geflüchteten in Flüchtlingsunterkünften bzw. die Auseinandersetzungen um die Flücht-

**Abbildung 2:**  
Konkreter Projektanlass



*»Gab es für Ihr Projekt einen konkreten Anlass (z.B. ein Jubiläum, ein aktuelles gesellschaftliches Problem)?« (N=118)*

lingsunterkünfte standen im Fokus von etwa einem Viertel dieser Projekte.

*»Im Sommer 2013 waren in der regionalen Zeitung mehrere Artikel über das geplante Flüchtlingsheim im Nachbarort des Theaters. Die teils negativen Reaktionen der angehenden Nachbarn veranlassten uns, den Prozess der Eingliederung der Geflüchteten zu begleiten.«*

*»Hintergrund für das Projekt waren die seit 2012 anhaltenden, kontroversen Debatten zum Thema Moscheebau und die (dezentrale) Flüchtlingsunterbringung in xyz.«*

Das gegenseitige Kennenlernen und die Schaffung von Möglichkeiten der Begegnung zwischen den Geflüchteten und den in Deutschland lebenden Menschen wurden in etwas mehr als in einem Fünftel dieser Projekte als konkrete Anlässe benannt.

*»Junge Geflüchtete äußerten uns gegenüber den dringenden Wunsch, ihren Mitmenschen und ›Gastgeber\*innen‹ mehr über ihre Fluchtumstände und -gründe zu erzählen.«*

*»Die deutsche Gesellschaft sollte die Flüchtlinge kennenlernen können, die seit September 2015 die öffentliche Debatte bestimmen. Aus dem ›Flüchtling‹ wird so ein Mensch mit konkreten Bedürfnissen, Hoffnungen, Ängsten und einer individuellen Geschichte.«*

Zu den weiteren konkreten Anlässen für Projekte von und mit Geflüchteten zählten etwa:

»die Stimme der Flüchtlinge hörbar zu machen, denn nur, wer gehört wird, kann sich einbringen und aktiver Teil der Gesellschaft werden«

sowie die Anregung zu den jeweiligen Projekten durch Geflüchtete, die Zurverfügungstellung von Informationen und Kunstwerken aus den Herkunftsländern der Geflüchteten, ein »Gegenvorschlag im Sinne eines interkulturellen Dialogs gegen die Pegida«, »das Anliegen, auf die soziale und politische Situation deutscher und europäischer Asylpolitik sowie die damit verbundene gesellschaftliche Isolation von Flüchtlingen künstlerisch zu reagieren«, die Einbeziehung der künstlerischen Kompetenzen der Geflüchteten, die Schaffung von Angeboten, welche die psychosoziale Unterversorgung junger Geflüchteter einbeziehen sowie die Notlage der Situation der Geflüchteten in Lagern an der türkisch-syrischen Grenze.

Eine Betrachtung der Anlässe der 15 Projekte im Themenfeld Interkultur zeigt – neben dem Wunsch der Schaffung von Angeboten für den trans- bzw. interkulturellen Austausch – zwei größere Motivblöcke auf: Ein Fünftel dieser Projekte verweist auf eine fehlende Widerspiegelung von Diversität in kulturellen Einrichtungen:

»die fehlende Abbildung unserer diversitären Gesellschaft in Personal, Programm und Publikum unserer Kultureinrichtungen«

»Zum Zeitpunkt der Antragstellung 2008 stellte sich zunehmend heraus, dass wir für die Einwanderungsgesellschaft auch in soziokulturellen Zentren gezielte Strategien zur interkulturellen Öffnung brauchen und neue Formate dafür entwickelt werden müssen.«

Für ein weiteres Fünftel waren vorherige Migrationsbewegungen bzw. Jahrestage von entsprechenden Verträgen ein Anlass:

»50 Jahre Anwerbeabkommen Deutschland – Italien = der Beginn der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik Deutschland«

»Dieses wichtige Kapitel deutsch-türkischer Migrationsgeschichte wurde bislang noch kaum beachtet.«

Für die Projekte der Erinnerungskultur wurden in der Regel andere Anlässe herausgestellt, die wiederum Bezüge zu spezifischen geschichtlichen Ereignissen aufweisen: insbesondere die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und der DDR-Geschichte. Knapp die Hälfte der 19 Projekte, die konkrete Anlässe benannten, verwies auf Jahrestage:

- Beginn / Ende des 2. Weltkrieges bzw. Zerstörung der Stadt im 2. Weltkrieg (3 Projekte)
- Mauerfall / Wende (2 Projekte)
- Jahrestag des Volksaufstandes am 17. Juni 1953 in der DDR (1 Projekt)
- Jahrestag einer Einrichtung, in der Euthanasie verübt wurde (1 Projekt)
- der Geburtstag einer Widerstandskämpferin (1 Projekt)
- 50 Jahre Deutsch-Französische Freundschaft (1 Projekt).

Zwei Projekte benannten explizit das »Verschwinden der Zeitzeugen der Shoa«. Eine Auseinandersetzung mit dem Thema »Euthanasie« fand in drei Projekten statt. Dabei waren die spezifischen Rahmungen der Projekte sehr unterschiedlich: von der Defizitbeschreibung, dass das Thema Euthanasie »relativ wenig präsent« sei, über den Anlass eines Jubiläums einer Einrichtung, in der Menschen wegen körperlicher bzw. psychischer Beeinträchtigungen ermordet wurden bis hin zur »Herbsttagung 2017 des Arbeitskreises zur Erforschung der nationalsozialistischen ›Euthanasie‹ und Medizinverbrechen«. Weitere thematische Anlässe und Bezüge waren die deutsche Besetzung Griechenlands im 2. Weltkrieg, der deutsche Angriff auf die Sowjetunion im 2. Weltkrieg, der aktuelle Fund einer Namensliste von Deportierten in das KZ Leonberg, der Umgang mit den »Stolpersteinen« sowie »Die Erfahrung im Verlaufe erinnerungskultureller Arbeit, dass an die Stelle sozial erwünschten Fragens und Antwortens von Besuchern (z.B. bei Gedenkstätten- Rundgängen / Führungen) ein offener Diskurs mit Meinungsfreude treten muss.«

#### Projekte aus dem Themenfeld ländliche Kulturarbeit

Wiederum andere und dabei sehr vielfältige Anlässe benannten die Träger\*innen der Projekte im Themenfeld ländliche Kulturarbeit.

Für knapp ein Fünftel dieser Projekte ist die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis ländlicher – städtischer Raum Ausgangspunkt.

»Wir erfahren: zunehmendes Auseinanderdriften der Lebenswirklichkeiten auf dem Land und in der Stadt. Als auf dem Land lebende Künstler, die bundesweit und international gastieren, sind wir in beiden Welten zu Hause – wir sind eine Brücke.«

»Diskurse über das Ländliche sind oft von Klischees geprägt und werden oft aus städtischer Sicht geführt. Wir wollten die Expert\*innen vor Ort befragen.«

Für drei weitere Träger\*innen waren die Beschäftigung mit den Folgen des demografischen Wandels bzw. die konkret benannte Landflucht – durchaus mit dem Wunsch, dem etwas entgegenzusetzen – Anreiz für die Initiierung der Projekte:

*»Schrumpfung und demografischer Wandel hinterlassen eine zum Teil lähmende Situation. Ziel unseres Projektes war es, im öffentlichen Raum diese aufzubrechen und mit lebensfrohen Projekten dagegen anzusteuern.«*

*»Die Stadt xyz wird immer mehr zur Geisterstadt durch den Wegzug; die Altstadt verfällt.«*

Das Fehlen einer kulturellen Grundversorgung bzw. von Räumen für die Ausübung von kultureller Praxis und für die Begegnung gaben drei Träger\*innen als Anlass ihrer Projekte an:

*»Gefährdung der (film-)kulturellen Grundversorgung der Bevölkerung, Kinosterben im ländlichen Raum«*

*»fehlende Gemeinschaftsräume im Ort, kein gesellschaftlicher Mittelpunkt.«*

Der Fokus von drei anderen Projekten lag auf einer Auseinandersetzung mit der (bedrohten) Umwelt, dem Umgang mit industrieller Landwirtschaft bzw. dem Anspruch der Umweltbildung:

*»Der Wunsch, Umweltbildung anders zu denken; konkret: den Blick auf die Landschaft des Moores neu zu werfen – aus verschiedenen Perspektiven«*

*»Industrielle Landwirtschaft stellt die Bewohner ländlicher Räume zunehmend vor Identifikationsprobleme (keine Arbeitsplätze in der Landwirtschaft, teilweise Unbetretbarkeit der Fluren, Verunreinigung des Trinkwassers und massiver Rückgang der Biodiversität).«*

Jeweils zwei Projekte benannten den Wunsch der Wahrnehmung der Arbeit der Projektträger\*innen im ländlichen Raum sowie öffentliche Ausschreibungen – konkret die öffentliche Ausschreibung für ein partizipatives Kunstprojekt durch die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft »Landschaft!«.

Weitere genannte Anlässe waren: die Nutzung der Potenziale des ländlichen Raums, »das drängende Gefühl, dass viele Potenziale in der Region vor sich hinschlummern und darauf warten, in einem angemessenen Rahmen präsentiert zu werden«, die bessere Vernetzung der verschiedenen Ortsteile, Neugier auf die Geschichten der Menschen in den Dörfern, die Wald- und Jagdnutzung, die

»Entwicklung eines Formates, in dem regionale Themen anspruchsvoll aufbereitet werden«, die Wiedereröffnung einer Einrichtung, die psychosoziale Situation der Kund\*innen der Tafel im Ort sowie der Ausbau der soziokulturellen Arbeit einer städtischen Kultureinrichtung im ländlichen Raum.

#### *Projekte aus dem Themenfeld Kulturelle Bildung*

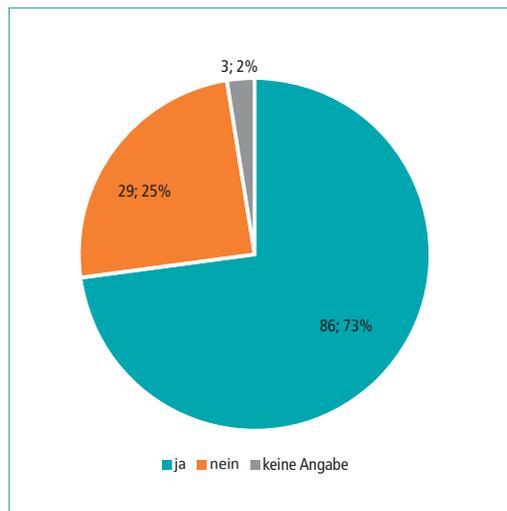
Für die im Themenfeld der Kulturellen Bildung verorteten 16 Träger\*innen, die Anlässe für ihre Projekte benannten, war Inklusion ein zentrales Motiv: Die Hälfte dieser Projekte reagierte auf ein wahrgenommenes Defizit von Angeboten für eine spezifische Zielgruppe:

- Künstler\*innen und rezipierende Menschen mit und ohne Behinderung
- »Mangel an gleichberechtigten professionellen Zugangsmöglichkeiten von Künstlern mit und ohne Behinderung«
- »Mangel an barrierefreien Rezeptionsmöglichkeiten in Kunst und Kultur für Zuschauer mit Beeinträchtigungen«
- Musiktheater für gehörloses Publikum
- »Mangel an Theaterformen für und mit Kindern unter fünf Jahren in Deutschland«
- »Mangel an öffentlichem / frei zugänglichem Raum, den Jugendliche selbstverantwortlich und weitestgehend unabhängig gestalten können«
- Fehlende Angebote von Konzerthäusern für Menschen mit Demenz
- Fehlendes Kindermusikfestival in der Region.

Die weiteren Anlässe waren ebenso vielfältig wie die Projekte selbst: die Situation in sozialen Brennpunkten und die zu bewältigenden Herausforderungen – »hohe Abwanderung, Arbeitslosigkeit, Migration, Abhängigkeit von Transferleistungen« –, das »Essverhalten von Kindern und Jugendlichen auch im Kontext sozialer Bildung und ›sozial benachteiligten‹ Stadtteilen«, das Leisten eines Beitrags zur intergenerativen Verständigung, die Schaffung eines Angebotes zum interreligiösen Dialog. Oder:

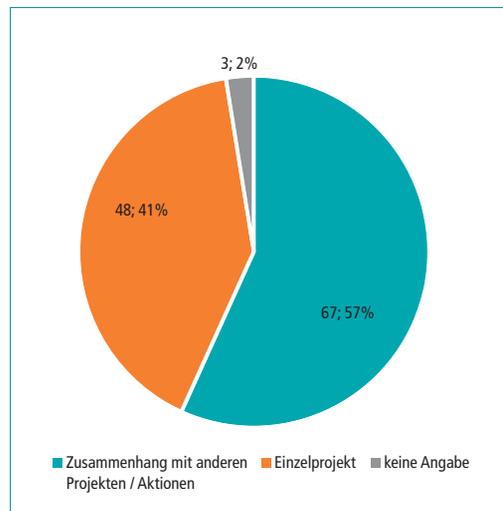
*»Xyz hat sich zum Ziel gesetzt, junge Menschen für einen kreativen Umgang mit Technik zu begeistern und ihnen das Know-how an die Hand zu geben, um sich in einer zunehmend technologisierten Welt zurecht zu finden und diese selbst aktiv gestalten zu können.«*

**Abbildung 3:**  
Kontextualisierung der Projekte  
in Bezug auf reguläre Programmarbeit  
der Einrichtung / Initiative



»Stand Ihr Projekt im Kontext der regulären Programmarbeit Ihrer Einrichtung oder Initiative?« (N=118)

**Abbildung 4:**  
Kontextualisierung der Projekte  
in Bezug auf andere Projekte / Aktionen  
anderer Akteur\*innen



»War Ihr Projekt eine Einzelaktion oder stand es in einem größeren Zusammenhang mit anderen Projekten / Aktionen anderer Akteure?« (N=118)

*Projekte aus allen Themenfeldern*

Jenseits der beschriebenen Unterschiede der Projektanlässe der jeweiligen thematischen Felder kann eine zentrale Gemeinsamkeit für eine Vielzahl von Projekten analysiert werden: die Reaktion auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen.

- Dazu zählt insbesondere die wahrgenommene
  - »zunehmende Angst vor kultureller und gesellschaftlicher Vielfalt in Deutschland« – verbunden mit dem Anspruch von Projekten von einer positiven Wahrnehmung von Vielfalt und »Zunahme von homophoben und transphoben Äußerungen / Aktionen von Jugendlichen«: Projekte der Kulturellen Bildung und dem Themenbereich Geflüchtete / Interkultur
  - Erstarbung rechter Akteur\*innen (z.B. Direktmandat für die AfD bei der Landtagswahl, NPD-Wahlergebnisse, Aufmärsche von Neonazis): Projekte im ländlichen Raum und der Kulturellen Bildung sowie der Erinnerungskultur
  - zunehmender Bedarf an Reflektion und Orientierung aufgrund gesellschaftlicher Entwicklungen wie z.B. Globalisierung, Digitalisierung, soziale Differenzen:

Projekte des Themenbereichs Geflüchtete / Interkultur, der Kulturellen Bildung sowie im ländlichen Raum.

Damit bestätigen die Ergebnisse der Befragung das der Projektarbeit inwohnende Spezifikum des schnellen Aufgreifens gesellschaftlicher Entwicklungen und Herausforderungen (siehe auch Kap. 4).

**Zusammenhang mit der regulären Programmarbeit der Träger\*innen und mit anderen Projekten**

Die Träger\*innen wurden auch danach befragt, ob ihr Projekt im Kontext der regulären Programmarbeit ihrer Einrichtung bzw. Initiative stand. Wie die nachfolgende Abbildung zeigt, bejahten knapp drei Viertel der Befragten das Vorhandensein dieses Kontextes (Abbildung 3).

Bei den thematischen Feldern sind allerdings deutliche Unterschiede erkennbar: Während der Anteil der Projekte der Kulturellen Bildung, die im Kontext der regulären Programmarbeit der Einrichtung bzw. Initiative stand, bei 90 Prozent lag, betrug dieser für die Projekte

aus dem Bereich Erinnerungskultur 76 Prozent, im Themenbereich Arbeit mit und für Geflüchtete / Interkultur 73 Prozent, bei den Projekten mit dem Themenschwerpunkt ländlicher Raum hingegen nur 60 Prozent.

Für diejenigen Projekte, die im Kontext der regulären Programmarbeit der Einrichtungen bzw. Initiativen durchgeführt wurden, wurde auch die Art der Förderung des Projektes erhoben. Von diesen 86 Projekten erhielten 65 eine Projektförderung, 14 Projekte wurden im Rahmen der institutionellen Förderung unterstützt und drei Projekte sind anderweitig gefördert worden (z.B. aus europäischen Programmen). Dieses Ergebnis belegt, dass projektbezogene Förderung ein wichtiger Finanzierungsmodus (zivilgesellschaftlicher) Kulturakteur\*innen geworden ist.

Die Träger\*innen wurden außerdem danach befragt, ob ihr Projekt eine Einzelaktion war oder ob es in einem Zusammenhang mit anderen Projekten oder Aktionen anderer Akteur\*innen stand.

Abbildung 4 zeigt, dass es sich bei mehr als der Hälfte der Projekte um solche handelte, die in einem Zusammenhang mit anderen Projekten / Aktionen anderer Akteur\*innen stehen. Nur etwa zwei Fünftel der Projekte definieren sich selbst als Einzelaktion. Auch darin zeigt sich ein weiteres Spezifikum der soziokulturellen Projektarbeit: die Kooperation und Vernetzung.

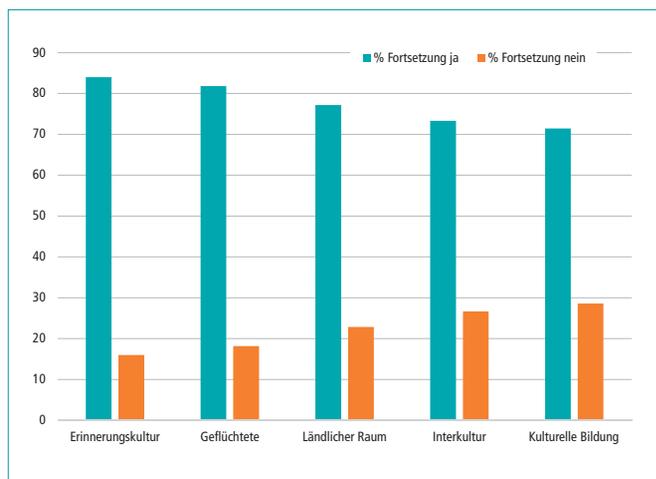
### Vorgängerprojekte und geplante Fortsetzungen der Projekte

Etwas mehr als die Hälfte der Träger\*innen (51,3 %) hat angegeben, dass das befragte Projekt in den letzten Jahren ein Vorgängerprojekt in dieser Einrichtung bzw. dieser Initiative hatte. Bezogen auf die thematischen Felder zeigt sich, dass Projekte der Kulturellen Bildung (61,9 %) und solche der Erinnerungskultur (60,0 %) prozentual etwas häufiger bereits Vorgängerprojekte aufwiesen.

Der Anteil der Projekte, die eine Fortsetzung planen, liegt mit 78,6 Prozent deutlich höher als bei denen, die Vorgängerprojekte aufweisen können. Betrachtet man die einzelnen thematischen Felder, zeigt sich folgendes Bild (Abbildung 5).

Danach sind es insbesondere die Projekte aus dem Themenfeld Erinnerungskultur und Geflüchtete, in de-

**Abbildung 5:**  
**Geplante Fortsetzung des Projekts**



»Ist eine Fortsetzung ihres Projektes geplant?« (N=118)

nen sogar bei mehr als vier Fünfteln eine Fortsetzung geplant ist.

Während der hohe Anteil von Projekten, die eine Fortsetzung planen, auf die Nachhaltigkeit der Projekte verweist, zeigt sich zugleich mit dem hohen Anteil der Projektförderung eine zentrale Herausforderung für die Realisierung der Fortsetzung.

### Methoden und Formate

Die Projektträger\*innen wurden gefragt, ob sie in ihrem Projekt besondere Methoden und / oder Formate eingesetzt haben. Dazu wurden ihnen einzelne Bereiche vorgelegt, für die sie jeweils angeben konnten, ob sie hier besondere Methoden und / oder Formate eingesetzt haben, und in einem Feld mit freier Eingabemöglichkeit konnten sie diese erläutern.

Die Entwicklung der vorgestellten Systematik fand im weiteren Verlauf des Forschungsprojektes statt. Deshalb werden in der nachfolgenden Tabelle die Bereiche, die im Fragebogen angegeben wurden, in die Systematik eingeordnet.

**Tabelle 2:**  
**Gegenüberstellung der Antwortbereiche im Fragebogen mit den in der Systematisierung erläuterten Zielen, methodischen Ansätzen und Formaten**

Fragebogen Bereich / Beispiele	Verortung in der Systematisierung
Partizipation (z.B. Formen der Beteiligung oder politischen Mitgestaltung)	Ziele: Partizipation und Teilhabe und Demokratisierung der Kultur
Konzeptioneller Ansatz (z.B. Erlebnis-, Prozess- oder Ergebnisorientierung)	Instrumentelle Ansätze: Prozessorientierung / Ergebnisorientierung
Befähigung (z.B. durch Kompetenzvermittlung, Selbstermächtigung, Empowerment)	Konzeptionelle Ansätze: Ermächtigung / Empowerment
Zielgruppenorientierung / -ansprache (z.B. Schüler*innen einer Schule; Bürger*innen eines Dorfes, Zeitzeug*innen)	Instrumentelle Ansätze: Zielgruppenorientierung
Projektteam (z.B. kulturell diverse, interdisziplinäre Zusammensetzung des Projektteams aus Laien und Profis, Hauptamt / Ehrenamt)	Instrumentelle Ansätze: Zusammenarbeit Laien + Profis
Kontextberücksichtigung (z.B. Lebensweltbezug, Stadtteilorientierung, Aufbau und Bereitstellung von Infrastruktur)	Konzeptionelle Ansätze: Lebensweltorientierung sowie instrumentelle Ansätze: Kooperation und Kollaboration
Projektplanung / -management (z.B. kooperative, kollaborative Projektsteuerung)	Instrumentelle Ansätze: Kooperation und Kollaboration
Kooperation (ressortübergreifend z.B. mit Bildungseinrichtungen, sektorübergreifend z.B. mit Akteur*innen der Zivilgesellschaft, der Wirtschaft, der öffentlichen Hand oder spartenübergreifend z.B. Theater + Bildende Kunst)	Instrumentelle Ansätze: Kooperation und Kollaboration + Interdisziplinarität
Mobilität (z.B. Kunst / Kultur an ungewöhnlichen Orten, mobile Kulturangebote)	Arbeitsweisen: Kunst an ungewöhnlichen Orten + Kultur in Bewegung
Künstlerischer Ansatz (z.B. Einsatz künstlerischer Medien, Zusammenarbeit mit Künstler*innen, künstlerische Intervention)	Arbeitsweisen: Künstlerischer Impulse und Intervention
Neue Medien / Multimedialität (z.B. Kombination aus Bild und Ton, Interaktivität)	Arbeitsweisen: Multimedialität
Kommunikation (z.B. Mehrsprachigkeit, nonverbale Methoden, narrative Methoden)	Arbeitsweisen: Non-Verbalität und Mehrsprachigkeit
Präsentation (z.B. durch neuartige Inszenierungen, Aufführungs- und Dokumentationsformate)	Formate
Sonstige Methoden / Formate	divers

In welchem Bereich die Projektträger\*innen Angaben, spezifische Methoden und Formate eingesetzt zu haben, zeigt die Grafik (Abbildung 6).

### **Partizipation**

Was im vorherigen Kapitel als zentrales Kriterium für soziokulturelle Projekte formuliert ist, zeigt sich auch in der Praxis: Partizipation ist programmatischer Bestandteil von nahezu allen untersuchten Projekten: 95 Prozent der befragten Projektträger\*innen bezeugten die Bedeutung

von Partizipation bei ihrer (Projekt-)Arbeit. Partizipation wurde dabei als zentrale Grundlage formuliert:

»Partizipation war das basale Prinzip des Projektes«

»Grundvoraussetzung«

»Beteiligungsorientierung als Wesensmerkmal des Projektes.«

Etwa ein Viertel der Projekte stellte die partizipative Erarbeitung von Performances heraus, was wiederum Schnittstellen zu einem weiteren programmatischen Ziel – der Kreativität – aufweist:

»Kollektive Erarbeitung aller Texte, Lyrics etc. bis zu dramaturgischen Entscheidungen«

»Das Stück wurde gemeinsam entwickelt mit den Beteiligten.«

»Alle Inhalte werden durch gemeinsame Improvisationen von allen selbst gefunden.«

Dabei wurde in einem Zehntel der Projekte auf die Einbeziehung biographischer Erfahrungen verwiesen:

»Die biographischen Erfahrungswerte und die individuellen Erlebnisse der Teilnehmer\*innen bildeten die Grundlage für das gemeinsame Bühnenwerk.«

»Einbezug der Biographien und Erfahrungen in die Workshoparbeit (z.B. Biographisches Theater)«

»Alle Beteiligten gestalteten mit, insbesondere die Geflüchteten durch ihre persönlichen Geschichten, Erlebnisse und eigene Texte.«

Demokratisierung wurde ebenfalls in etwa einem Zehntel der Projekte thematisiert – häufig im Sinne von basisdemokratischen Prozessen bzw. Organisationen und dem Verweis auf das (»selbstverständliche«) Recht der Mitsprache und Mitentscheidung:

»Die Geflüchteten waren an allen Entscheidungsprozessen beteiligt. Sie waren auch bei Verhandlungen z.B. mit der Stadt xyz dabei. Sie sind weiterhin urheberrechtliche Eigentümer des Ausstellungsmaterials und entscheiden jedes Mal selbst, ob es weiter gezeigt wird.«

»Jeder hatte selbstverständlich Mitspracherecht und Entscheidungsgewalt.«

»Basisdemokratische Organisation«, »tägliche Mitbestimmung, was gemacht wird«.

Damit einher geht auch die von einigen Projekten explizit herausgestellte Eigenverantwortung der Akteur\*innen:

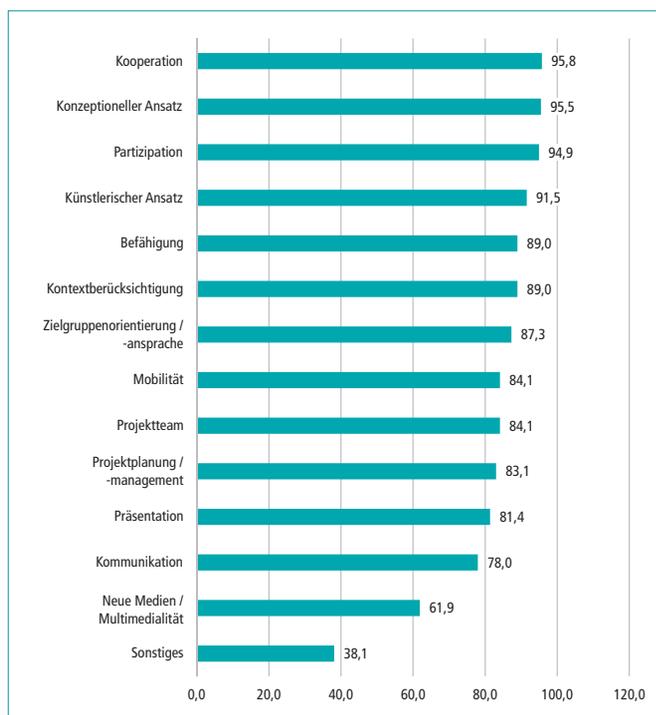
»Eigenverantwortung«, »Mitsprachen in allen Belangen, Verantwortungs-Übergabe an Geflüchtete«

»Übernahme von Verantwortung für die eigene Ergebnispräsentation«

»Die Teilnehmenden wählen selbst die Orte und Themen aus, die sie akustisch darstellen möchten. Sie erstellen die Aufnahmen selbst und schreiben und schneiden ihre Beiträge.«

In neun Projekten wurde unter dem Stichwort Partizipation die Auflösung der Trennung von Aufführenden und Besuchenden benannt:

**Abbildung 6:**  
Bereich des Einsatzes von Methoden und Formaten – Anteil der Projektträger\*innen, die für diese Bereiche besondere Methoden und Formate angegeben haben



»Hatten Sie in Ihrem Projekt besondere Methoden und / oder Formate eingesetzt?«  
(N=118)

»Ziel des Abends ist es, alle Beteiligten in den Abend miteinzubeziehen (Künstler, Wohnungsgeber, Zuschauer).«

»Mitwirkung des Publikums durch aktive Einbeziehung«

»Besucher werden (unter pädagogischer Begleitung) zur aktiven Mitgestaltung des Spielgeschehens aufgerufen.«

#### Konzeptioneller Ansatz

Nahezu alle antwortenden Projektträger\*innen (95,5 %) haben ihren konzeptionellen Ansatz herausgestellt. Bei etwa einem Viertel dieser Projekte stand die Prozessorientierung im Fokus:

»Es handelt sich um ein Projekt, welches prozessorientiert ist. Die Leitung lässt während der Dauer des Projektes die Ergebnisse und Rückmeldungen der Beteiligten direkt in die Planung und Gestaltung einfließen.«

Bei jeweils etwa einem Zehntel wurde eine Orientierung auf das Ergebnis bzw. auf das Erlebnis herausgestellt:

»Eindeutig ein ergebnisorientiertes Projekt: Premiere und Vorstellungen einer künstlerisch anspruchsvollen und professionellen Produktion. Dennoch spielte der Erarbeitungsprozess eine wichtige Rolle, über lange Zeit angesetzt, mehr als 6 Monate. Das Ensemble hat alle Materialien mit durchgearbeitet und die schlussendliche Stückfassung mit erarbeitet und Inhalte mit bestimmt.«

»Ergebnisorientierung war vorherrschender Ansatz, um das Gemeinschaftsgefühl im Dorf erlebbar zu machen und zu stärken.«

Etwas mehr als die Hälfte der Projektträger\*innen aber verwies auf eine Balance von Prozess- und Ergebnisorientierung:

»Orientierung sowohl auf den Prozess im Sinne der kollektiven Erarbeitung des Stückes sowie der Entwicklung des Feedback-Formates. Fokus auf dem Ergebnis als Stück, das im Kontext der freien Szene präsentiert wird und dort ohne ›Behinderten-Bonus‹ als selbstverständliche und gleichberechtigte künstlerische Position wahrgenommen werden soll.«

### Befähigung

Auch die Kompetenzvermittlung, Selbstermächtigung und Empowerment haben neun Zehntel der Projektträger\*innen als Besonderheit herausgestellt.

Die Vermittlung von Kompetenzen bezog sich dabei auf sehr unterschiedliche Ebenen: Methodenkompetenzen und personale / soziale Kompetenzen sowie Fachkompetenzen. Die beiden erstgenannten wurden am häufigsten herausgestellt, insbesondere die Bedeutung von kreativer Kompetenz, wie beispielsweise:

»neue kreative Zugänge zu den eigenen Geschichten und Erfahrungen«

»Künstlerische Ausdrucksformen wurden erprobt und angewandt, um eigenen Geschichten einen Ausdruck zu geben.«

»Es geht bei uns meist um die Förderung von Selbstartikulation und eine damit verbundene Schaffung von Möglichkeitsräumen, in denen mit eigenen Artikulationsweisen künstlerisch experimentiert werden darf. Im zweiten Schritt soll dies in den öffentlichen Raum getragen werden.«

Wichtig war den Projektträger\*innen dabei die »Haltung, dass wir es mit kompetenten und motivierten Personen

zu tun haben. Wir ermutigen zu dieser Art von Selbstverständnis. Wir arbeiten künstlerisch, der Rest ergibt sich durch diese Arbeit.« In diesem Sinne hoben sie die Weiterentwicklung von Kompetenzen und die Förderung von Talenten hervor, und verwiesen dabei darauf, dass diese Prozesse keine Einbahnstraße darstellen.

Die aufgeführten Kompetenzen weisen eine sehr große Vielfalt auf. Genannt wurden beispielsweise:

- im künstlerischen Bereich: kreative offene Aneignungsprozesse, Stimmbildung, Schauspiel, Textentwicklung, Performanz
- im sozialen Bereich: soziale Kompetenz allgemein, Vernetzung, Interaktion
- im personalen Bereich: Empathie, Gruppendynamik, Selbstbewusstsein, respektvoller Umgang, Wertebildung, Reflexionskompetenz, konstruktive Auseinandersetzung
- im fachlichen Bereich: historisches Wissen, Geschichtskultur, Umweltbildung
- im handwerklichen / technischen Bereich: technische Kompetenzen allgemein, Medientechnik, Fototechnik, Filmen + Filmbearbeitung, Radioproduktionen
- im methodischen Bereich: Präsentationstechniken, freie Rede, Diskussionsleitung, Recherchen, Medienkompetenz, Interviewtechniken, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
- im sprachlichen Bereich: sprachliche Kompetenz, erweitertes Sprachtraining
- im managerialen Bereich: Entwicklung einer Infrastruktur zur Durchführung eines Theaterprojektes, Organisation von Ausstellungen
- im interkulturellen Bereich: interkulturelle Kompetenzen.

Zusammengefasst: die »Stärkung der persönlichen, sozialen, methodischen und kulturellen Kompetenzen der Teilnehmenden«.

Nur in wenigen Projekten stand der konkrete Erwerb von Zertifikaten für die vermittelten Kompetenzen wie beispielsweise der Kompetenznachweis Kultur (KNK der BJK) oder die Fortbildung zum Fachberater im Fokus. Aber das »Öffnen von Wegen« – z.B. für die schulische, in Ausbildung oder berufliche Weiterbildung – wurde explizit erwähnt.

Großer Raum wurde auch der Selbstermächtigung und dem Empowerment eingeräumt, die dabei auch zueinander in Beziehung gesetzt wurden: »Empowerment

durch große Selbstständigkeit«, Empowerment über Informationsvermittlung und Aufgabenübertragung sowie begleitende Beratung.

»Durch die begleitende Beratung werden die Potentiale der Akteure aufgedeckt. Häufig mangelt es den Akteuren an Wertschätzung, die durch die Arbeit vor Ort, Beratung und persönliche Gespräche vermittelt wird. Es konnte festgestellt werden, dass daraus eine starke Motivation der Akteure entsteht und sie den Mut aufbringen neue Wege zu gehen sowie neue Impulse in der Region zu setzen.«

In vielen Projekten war das Empowerment darauf ausgerichtet, die Projektmitwirkenden darin zu unterstützen, ihre Stimme hörbar zu machen:

»Selbstermächtigung und Empowerment für die beteiligten Sinti und Roma: ihre Standpunkte zu der Geschichte ihres Volkes vertreten, die Geschichte auf der Bühne verhandeln«

»gibt Migranten verschiedener Einwanderungs-Generationen Gesicht und Stimme; Stärkung (gehört werden)«

»Dadurch, dass die Sendung auch auf Bayern 2 ausgestrahlt wurde, konnte die Perspektive der Flüchtlinge auch eine größere Öffentlichkeit erreichen. Sie haben eine Stimme bekommen.«

Andere Projekte fokussierten auf die Ermächtigung zur Beteiligung an demokratischen Prozessen:

»Selbstermächtigung auch in Bezug auf die Beteiligung an einem politischen Diskurs um Fragen nach ›lebenswert / lebensunwert‹, in dem Menschen mit sog. geistiger Behinderung bisher noch wenig Gehör finden«

»Erfahrung von Selbstwirksamkeit, demokratische Prozesse durch verschiedene Abstimmungsverfahren«

»Empowerment auch für Jugendliche, die aus politisch extrem rechts orientierten Familien kommen, einen kritischen Blick auf Entwicklungen der Gegenwart wie Fremdenfeindlichkeit und Anti-Europa-Stimmungen zu entwickeln«.

Von einigen Projektträger\*innen wurde für das Empowerment die besondere Rolle von Künstler\*innen herausgestellt:

»Künstler motivieren durch ihre besondere Form der Erarbeitung und ihrem eigenen künstlerischen Interesse anders als Pädagogen; die temporäre Werkstattarbeit lässt andere Möglichkeiten des Miteinanders zu, Beziehungen können sich offen gestalten, den Kindern wird oftmals mehr zugehört als z.B. in der Schule; neue Techniken werden durch die Profis vermittelt.«

Wieder andere hoben die Bedeutung des Gemeinschafts-erlebnisses hervor:

»Teil der kollektiven Erarbeitung ist das Finden von Strategien dafür, dies zu tun – im Sinne eines gemeinsamen, forschenden Lernens – nicht im Sinne von ›es gibt Anleiter ohne Behinderung und Lernende mit Behinderung«

»Die Erfahrung, kollektiv ein Projekt dieser Größenordnung zu realisieren«.

Auch die Weitergabe von erlernten Kompetenzen wurde thematisiert:

»Ehemalige Kinderteilnehmer übernehmen jetzt als Jugendliche die Anleitung von Kindergruppen.«.

### Zielgruppenorientierung

Mehr als 87 Prozent der Projektträger\*innen wiesen darauf hin, dass die Zielgruppenorientierung und -ansprache eine besondere Rolle spielt. In einigen Projekten wurden spezifische Zielgruppen und teilweise auch die Methoden der Ansprache und Orientierung aufgeführt. Dabei wiesen die Projekte in den vier Themenfeldern Unterschiede in den Zielgruppen auf.

■ Erwartungsgemäß erfolgte die Ansprache in den Projekten von und mit Geflüchteten auf die Zielgruppe der Geflüchteten selbst – auf verschiedenen Ebenen:

- ▶ Bezogen auf das Alter: einige der Projekte richteten sich explizit an jugendliche bzw. junge Geflüchtete, an Flüchtlingsklassen oder Sprachlernklassen
- ▶ Bezogen auf die Herkunft der Geflüchteten: wie z.B. Syrien oder ihre Stationen auf der Flucht: wie z.B. die Flüchtlingslager in der Türkei
- ▶ Bezogen auf die »Spielorte«: wie z.B. Flüchtlingsheime.

Eine größere Anzahl von Projekten aus diesem Themenfeld richtete sich aber sowohl an Menschen mit und ohne Fluchterfahrung:

»Alt- und Neudresdner, Menschen mit und ohne Fluchterfahrung«

»Das soziokulturelle Theaterangebot richtete sich explizit an Geflüchtete und Spieler\*innen deutscher Herkunft gleichermaßen.«

»Darstellen in der Ausstellung durften sich Geflüchtete aus xyz und der Umgebung. Mitgearbeitet haben aber auch viele Menschen, die schon lange oder immer in der Stadt leben.«.

Um diese Zielgruppen zu erreichen, nutzten die Projektträger\*innen verschiedene Wege:

- Mehrsprachige Durchführung der Projekte, z.B. »das Stück ist dreisprachig (Deutsch, Englisch, Arabisch)«
- Mehrsprachige Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, z.B. »Projektpräsentationen in Muttersprache (arabisch) vor Ort, Informationsmaterial + Web-Auftritte in Muttersprache (Arabisch)«
- Kooperationen mit Initiativen und Netzwerken aus dem Themenfeld sowie mit Flüchtlingsunterkünften, z.B. »Zusammenarbeit mit Trägern der Geflüchtetenhilfe«, »bewährte Zusammenarbeit mit diversen Einrichtungen für junge Geflüchtete«
- Zusammenarbeit mit verschiedenen Schulen, z.B. »aufsuchende Zielgruppenansprache in Schulen«
- Persönliche Ansprache von Multiplikator\*innen, z.B. »Lehrer\*innen, Betreuer\*innen von Flüchtlingsunterkünften etc.«.

Während die Projekte aus dem Interkulturbereich noch stärker auf eine gemeinsame Zielgruppe von Menschen mit und ohne Fluchterfahrungen fokussieren, die beispielsweise gemeinsam in einer Stadt oder einem Stadtviertel leben, berichteten die Projektträger\*innen von den Anstrengungen zur Erreichung der Zielgruppen:

*»Die Zielgruppe dieses Projekts war eine besondere Herausforderung und zentral in diesem Projekt, da alle Menschen mit nicht-deutschem Kulturhintergrund angesprochen werden sollten. So bestand der Hauptteil der Projektarbeit in einer 9-monatigen Phase der Recherche und direkter, nahbarer Ansprache von Vereinen (Kultur, Sport, Nachbarschaft), Gemeinden, Schulen, Communities, Multiplikator\*innen, städtischer und privater Einrichtungen in ganz xyz (und z.T. der näheren Umgebung).«*

*»Dies war zunächst nicht einfach, weil erst Kontakt zur Community aufgebaut werden musste. Es waren viel aufsuchende Arbeit und Gespräche mit kulturellen Mittlern nötig.«*

*»Mehrsprachiges Interkulturkonzept, Zusammenarbeit mit türkischen, kurdischen und marokkanischen MSOs und Geflüchteten.«.*

Die Projekte aus dem ländlichen Raum richteten sich überwiegend an die Bewohner\*innen des jeweiligen Dorfes / Ortes bzw. des jeweiligen lokalen / regionalen Umfeldes (80,0 %). In den anderen Projekten wurden gezielt auch Netzwerke, Einrichtungen, Urlauber\*innen, Künstler\*innen oder Kulturpolitiker\*innen angesprochen:

*»Akteure und Akteursnetzwerke Kultureller Bildung in ländlichen Räumen; lokale / regionale / interkommunale dörfliche und dorfübergreifende Sozialgemeinschaften; zivilgesellschaftliche Akteure; breitenkulturelle Akteure / kulturelle Einrichtungen und Initiativen; Kunst- und Kulturschaffende; Akteure der ländlichen Regionalentwicklung; öffentlich geförderte Kultureinrichtungen im ländlichen Raum; regional- / kulturpolitische Entscheider\*innen.«.*

Die Mehrzahl der Projekte im ländlichen Raum war dabei generationsübergreifend angelegt:

*»Kinder, Jugendliche, Erwachsene, Senioren wurden im Projekt integriert.«*

*»Zielgruppen sollten explizit alle Menschen in ihren unterschiedlichen Altersgruppen sein.«*

*»explizit alle Altersgruppen aller sozialen Schichten.«.*

Dem gegenüber waren die Projekte der Kulturellen Bildung auf konkrete Zielgruppen ausgerichtet. Etwa die Hälfte dieser Projekte (48,6 %) richtete sich an Kinder und Jugendliche, wobei teilweise sehr spezifische Gruppen angesprochen wurden, z.B. »Kinder bis 5 Jahre«, »Schüler\*innen von 9 bis 14 Jahren«, »Konfirmand\*innen oder »Jugendliche unterschiedlicher Kulturhintergründe«.

Ein Siebentel dieser Projekte war auf Inklusion ausgerichtet, z.B. auf »Menschen mit Demenz und ihre Angehörigen«, »Künstler\*innen mit und ohne Behinderung aus ganz Europa«, »wir zielen bewusst auf Gehörlose, aber auch auf hörende Zuschauer\*innen«.

Zu den weiteren vielfältigen Zielgruppen der Projekte der Kulturellen Bildung zählten »Menschen aller Generationen und gesellschaftlichen Schichten«, »Studierende«, »Altersheimbewohner\*innen«, »Multiplikatoren verschiedener Berufsgruppen«, »Lehrkräfte«, »Familien«, »Zeitzeug\*innen« »Laiengruppen«, und »ehrenamtlich Tätige«.

Innerhalb der Projekte der Geschichts- und Erinnerungskultur lassen sich bezogen auf die Zielgruppe mehrere Typen identifizieren: solche,

- die sich explizit (und ausschließlich) an Jugendliche bzw. Kinder wenden (20,0 %)

- die sich an verschiedene Altersgruppen richten (28,0 %), z.B.

*»alle – Jugendliche bis ältere Bewohner\*innen, die in den Kontakt und das Gespräch treten sollen«*

*»Bürger\*innen von Düsseldorf-Derendorf: junge Erwachsene, Studierende und Senior\*innen«*

»Zielgruppe sind grundsätzliche ALLE, um Stigmatisierungen zu vermeiden«

»Bewusst keine reduzierte Zielgruppe, sondern breit angelegt, das heißt: Jede und Jeder bekommt die Möglichkeit mitzumachen.«

- die Zeitzeug\*innen und Kinder und Jugendliche zusammenbringen (20,0 %), z.B. »Jugendliche, Zeitzeugen und Gedenkstätten«
- die »Betroffene« und sich mit ihnen auseinandersetzende Berufsgruppen zusammenbringen, z.B. »Betroffene, Studierende, Ärzteschaft und Pflegende, Pädagog\*innen, Historiker\*innen«
- die Gedenkstätten und Geschichtswerkstätten sowie Jugendliche bzw. Schulen adressieren, z.B. »Einladung an Schulen und Geschichtswerkstätten«  
»Schüler\*innen, Besucher\*innen der Jugendkultureinrichtung und der Gedenkstätte Bergen-Belsen«.

Zu den weiteren genannten Zielgruppen in den Projekten der Geschichts- und Erinnerungskultur gehörten »Frauen unterschiedlicher Generationen und Herkunft«, »Zugehörige der Volksgruppe der Sinti und Roma«, »Politiker\*innen« und »Vertreter\*innen von Datenschutzbehörden«.

### Projektteams

Mehr als vier Fünftel der Projekte (84,1 %) hoben die Zusammensetzung ihres Projektteams als Besonderheit bezogen auf die Formate und Methoden hervor. Zwei Drittel der Projektträger\*innen verwiesen auf die interdisziplinäre Zusammensetzung des Projektteams. Diese bezog sich auf unterschiedliche Ebenen:

- Akteur\*innen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen
  - ▶ Bildung + Kultur, z.B.  
»Künstler\*innen und Pädagog\*innen in Theater, Schule, Jugendkultureinrichtung beteiligt«
  - ▶ Wissenschaft + Kultur, z.B.  
»kooperative Projektentwicklung mit den beteiligten Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen«
  - ▶ Sport + Kultur, z.B.  
»Sportpädagog\*innen, Sozialpädagog\*innen, Schauspieler\*innen, Kunsttherapeut\*innen, Theaterpädagog\*innen. Das Alleinstellungsmerkmal des Projektes ist das Zusammenspiel diverser Module der Jugend-

arbeit. Fußball, Jugendfreizeit, Gedenkstättenbesuch, Theaterarbeit, integrative Arbeit«

- Akteur\*innen unterschiedlicher künstlerischer Sparten, z.B.  
»interdisziplinäres Künstlerteam aus den Sparten Musik, Literatur, Tanz, Theater«.

Zu weiteren herausgestellten Merkmalen der Zusammensetzung der Projektteams zählten: »interkulturell«, »international«, »interreligiös«, »heterogen«, »divers« und »translingual«. Die Projektträger\*innen verwiesen auch auf die verschiedenen Kooperationspartner\*innen: von Kultureinrichtungen über die »Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Hochschule Heidelberg, der Evangelischen Akademie und Migrantenselbstorganisationen«, dem »Interkulturbeauftragten in Kooperation mit Migrantenselbstorganisationen und kommunalen Kultureinrichtungen«, mit Schulen, dem Jobcenter, Jugendmigrationsdiensten, dem Gemeinderat, der Kreativwirtschaft, dem European Network Remembrance and Solidarity.

Ein Sechstel der Projekte verwies explizit auf eine Zusammenarbeit von Laien und professionellen Akteur\*innen:

»interdisziplinäre Zusammensetzung des Projektteams aus Laien und Profis. Aufgabenverteilung je nach Fähigkeiten«

»Ein wichtiger Bestandteil des Projektes war ein partizipativer, sehr wertschätzender Umgang zwischen professionellen Theaterleuten und den Menschen aus den Dörfern.«

»Die Mitarbeiter\*innen des BR waren in diesem Fall nur unterstützend tätig (Schnitt, Übersetzung) – die Sendung selbst, die Ideen, die Umsetzung kam von den Flüchtlingen.«.

Eine Zusammenarbeit von Haupt- und Ehrenamtlichen wurde von einem Zehntel der Projektträger\*innen angeführt.

### Kontextberücksichtigung

Soziokulturelle Arbeit weist in der Regel einen sehr starken Kontextbezug auf, wie auch die Antworten der Projektträger\*innen zeigen, von denen neun Zehntel diesen Kontextbezug herausstellten. Die freien Antworten, die weiteren Informationen zu diesem Kontextbezug aufzeigen, lassen sich wie folgt kategorisieren:

- Lebensweltbezug mit Fokus auf den Ort
  - ▶ Erinnerung an die Geschichte des Ortes, z.B.  
»Der spezifische Kontext des Ortes bildet den ursprünglichen Grund für die Umsetzung des Projektes.«  
»Starker historischer Bezug jeweils vor Ort, Inter-

*views an den unterschiedlichen späteren Spielorten und darüber hinaus«*

- ▶ Einbeziehung der Lebenswelten der Menschen von diesem Ort bzw. aus diesem Ortsteil, z.B.
  - »Schwerpunkt Stadtteilorientierung und Vernetzung Geflüchteter mit Akteuren der Zivilgesellschaft«
  - »Berücksichtigung der Situation vor Ort, Inhalte und Formate passen sich an«
  - »Orientierung an den Wünschen und Bedarfen der Bürger\*innen der Gemeinde«
- ▶ Wunsch nach Identifizierung mit dem Ort, z.B.
  - »So trägt jede Leseaktion dazu bei, das kulturelle Erbe der Region zu vermitteln, sie literarisch und historisch zu erkunden und sich mit ihr zu identifizieren.«
  - »Identität und die Identifikation mit der Lebensumwelt sind untrennbar«
- ▶ Wunsch der Gestaltung des Ortes, z.B.
  - »Wir sind fest im ländlichen Raum verankert und gestalten hier unsere Lebenswelt.«
- Lebensweltbezug mit Fokus auf die Lebenswelten / Erfahrungen spezifischer Zielgruppen, z.B.:
  - »knüpfen an den Lebenswelten und Erfahrungen der Kinder an«
  - »die Kinder erforschen und dokumentieren ihren Alltag und Sozialraum«
  - »Lebensweltbezug und Biografieorientierung von Menschen mit Demenz«
- Lebensweltbezug mit Fokus auf das Einbringen von autobiografischem Material bzw. die Dokumentation von Erfahrungen, z.B.
  - »persönliche Lebensgeschichte von deutschen und französischen Frauen«
- Lebensweltbezug mit Fokus auf das »Abholen der Menschen« bzw. ihre Partizipation, z.B.
  - »Lebensweltlicher Bezug: es geht uns immer darum, ... die Menschen da abzuholen, wo sie sich mit ihrem Wissen und Interesse einbringen können und wollen«
  - »künstlerische Intervention im öffentlichen Raum --> man erreicht die Leute dort, wo sie sich alltäglich bewegen«
- Lebensweltbezug mit Fokus auf die Darstellung unterschiedlicher Perspektiven und Anreiz zum Perspektivwechsel, z.B.
  - »Lebenswelten der Zeitzeug\*innen / Lebenswelten der Jugendlichen = Perspektivwechsel«
  - »Die Zeitzeugen stellten ihre Lebenswelt dar, im KZ und zuvor. Im Rahmen der pädagogischen Betreuung erfolg-

*te Vergleich der heutigen Lebenswelt der Jugendlichen mit der der Häftlinge«*

- Lebensweltbezug mit Fokus auf die Gestaltung von Infrastruktur, z.B.
  - »Wir analysieren zunächst bestehende Strukturen und Netzwerke, um diese für die Projektziele nutzbar zu machen sowie Maxime der ländlichen Regionen Hessens zu erkennen: Warum funktioniert etwas gut oder nicht? Was sollte ausgebaut oder eingeführt werden?«.
- Projektplanung und -management**
- Auch in der Projektplanung und im Projektmanagement sahen mehr als vier Fünftel der befragten Träger\*innen Besonderheiten. Diese beziehen sich sowohl auf die Zusammensetzung des Projektteams (siehe oben) und die kooperative, kollaborative Projektsteuerung, als auch
  - auf die Ausgestaltung von Verfahren, z.B.
    - »Die Projekte beginnen immer mit einer Projekttagung für die Pädagog\*innen und Künstler\*innen; die Projektleitung führt in das Thema ein, weitere Fachreferenten, Künstler, sonstige Kooperationspartner je nach Thema ergänzen; Konzepte der Künstler\*innen werden vorgestellt und besprochen; der Projektverlauf wird eng begleitet von der Projektleitung z.B. durch Besuche der Werkstätten, Film- / Fotodokumentation«
  - auf die Planungsphase, z.B.
    - »Bereits in der Planungsphase findet eine enge, interdisziplinäre Zusammenarbeit mit den kulturellen Institutionen der Stadt und Region, Schulen und Privatpersonen statt.«
  - auf die Verwendung von besonderen Beteiligungsformaten, z.B.
    - »Inhaltliche Grundausrichtung wird im Rahmen von Zukunfts- und Konzeptwerkstätten nach dem Open-Space-Verfahren von unserem interdisziplinären und interreligiösen Referententeam kollektiv festgelegt.«
  - auf die Schaffung von geeigneten Rahmenbedingungen, z.B.
    - »Wir haben die Rahmenbedingungen geschaffen (Geldgeber und Kooperationspartner finden, Arbeitsräume, Material beschaffen und immer wieder motivieren), damit die Ausstellung entstehen kann.«
  - auf die nachhaltige Vernetzung mit verschiedenen Kooperationspartner\*innen, z.B.
    - »Die Projektdauer von knapp drei Jahren ermöglicht den Beginn eines Kooperationsnetzwerkes.«
    - »Frühzeitige und vielfältige Zusammenarbeit und Beratung mit Kooperationspartnern«

- auf Bewusstseinsbildung bei anderen, nicht am Projekt beteiligten Akteur\*innen, z.B.
  - »Sensibilisierung für das Thema auch des gesamten Museumsteams durch Fortbildungen zum Thema (nicht nur für unmittelbar Projektbeteiligte)«
  - »intersektionale Awareness bei der Personalpolitik«.

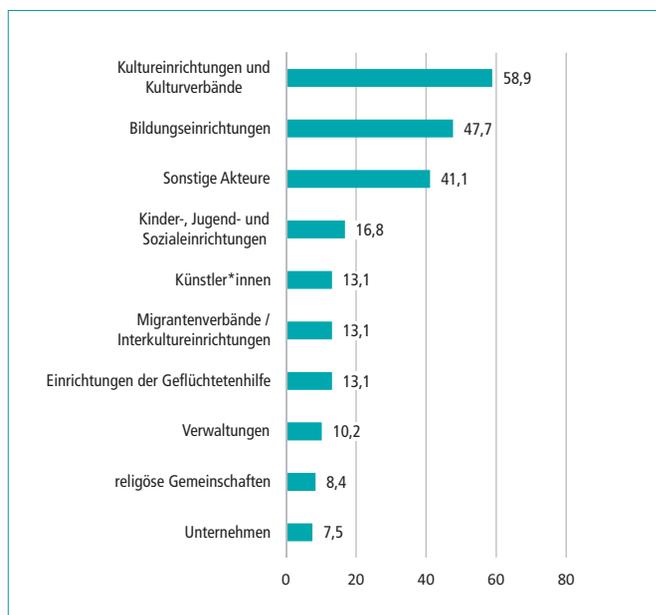
### Kooperation

Kooperation war für nahezu alle Projektträger\*innen (95,8 %) von entscheidender Bedeutung – auch hinsichtlich des Einsatzes von besonderen Methoden und Formaten. Die jeweils benannten Kooperationspartner\*innen wiesen dabei eine große Vielfalt auf: Sie reichten von weiteren Kultureinrichtungen, Kulturverbänden und Bildungseinrichtungen, Kinder-, Jugend- und Sozialeinrichtungen, Migrantenorganisationen, Interkultureinrichtungen, Verwaltungen, kirchlichen Gemeinschaften, Einrichtungen zur Unterstützung der Geflüchteten, Gedenkstätten bis zu Unternehmen und Tourismusakteur\*innen.

Weitere Kultureinrichtungen und Kulturverbände waren für mehr als die Hälfte der soziokulturellen Projekte Kooperationspartner\*innen. Die benannten Partner\*innen waren in unterschiedlichen Sparten beheimatet: Musik: z.B. Musikschulen, Orchester, Chöre; Literatur: z.B. Bibliotheken; Bildende Kunst: z.B. Museen, Galerien, Museumsvereine, Atelieregemeinschaften; Darstellende Kunst: z.B. Theater, Theaterhäuser und Freie Theater(gruppen); Film: z.B. Kino, Pinakothek; Soziokultur: Soziokulturelle Zentren und Initiativen. Von vielen Projekten wurde die Zusammenarbeit mit kulturellen Partner\*innen aus verschiedenen Sparten herausgestellt. Es wurden Kulturakteur\*innen aus allen drei Sektoren benannt, wenngleich der Schwerpunkt auf Initiativen und Einrichtungen der öffentlichen Hand und auf Akteur\*innen der Zivilgesellschaft lag. Bei den Kooperationen mit Kultureinrichtungen und Verbänden waren keine Besonderheiten bezogen auf die thematischen Themenfelder erkennbar: Sowohl für Projekte aus dem Themenfeld Geflüchtete / Interkultur, als auch der Erinnerungskultur, der ländlichen Räume und der Kulturellen Bildung bilden weitere Kultureinrichtungen, -verbände und -initiativen wichtige Kooperationspartner\*innen.

Bei knapp der Hälfte der Projekte, die Kooperation als besondere Methode angaben (47,7 %), kooperierten die Träger\*innen mit Bildungseinrichtungen. An erster Stelle standen hier die Schulen als Kooperationspartner\*innen,

**Abbildung 7:**  
Kooperationspartner\*innen – Anteil der Projekte, die Kooperationspartner\*innen aus diesen Bereichen benannt haben



(N=118, n=107)

mehr als ein Drittel (34,6 %) arbeitete in ihren Projekten mit Schulen zusammen, darunter Grundschulen und weiterführende Schulen aller Schultypen. Aber auch Hochschulen (14,0 %), Kitas (6,5 %) und Ausbildungseinrichtungen zählten zu den Partner\*innen. Bildungseinrichtungen waren Kooperationspartner\*innen für Projekte aus allen thematischen Feldern, gleichwohl der Anteil der Projekte der Erinnerungskultur überdurchschnittlich war.

Etwa ein Sechstel der Projekte kooperierte mit Kinder-, Jugend- und Sozialeinrichtungen wie z.B. Spielhäusern, Kindertagesheimen, Jugendfreizeitheimen, Jugendkulturzentren, Freizeitstätten, Jugendhäusern oder Jugendclubs. Künstler\*innen als Kooperationspartner\*innen wurden von etwa einem Achtel der Projekte herausgestellt. Der Anteil der Projekte, die mit Migrantenverbänden und Einrichtungen mit dem Schwerpunkt Interkultur zusammenarbeiten sowie derjenigen, die mit Einrichtungen der Flüchtlingshilfe kooperieren, lag ebenso hoch. Dazu zählten Jugendmigrationsdienste, Integrationshäuser, Willkommensbündnisse, Gesellschaften zur Unterstützung

Asylsuchender und Migrantenselbstorganisationen. Die Verwaltungen wurden von einem Zehntel der Projektträger\*innen konkret als Kooperationspartner\*innen genannt. Auch religiöse Gemeinschaften wie beispielsweise Kirchen, christliche Gemeinden, islamische Gemeinden oder Gemeindehäuser wurden herausgestellt, ebenso wie (örtliche) Unternehmen.

Auch die sonstigen Kooperationspartner\*innen, die in keine dieser Kategorien einzuordnen sind, wiesen eine große Vielfalt auf, die hier nur ansatzweise aufgezeigt werden kann: Medienzentren, Animationsinstitute, Rundfunkanstalten, Sportvereine, Stadtjugendpfleger, Parteien, Gewerkschaften, Evangelische Akademien, Einkaufszentren, Polikliniken, Tafeln, Restaurants, Landwirte, Jugendherbergen, Feuerwehr, Bundeswehr, Gleichstellungsbeauftragte, Schauspielschulen, Umweltstationen, Jugendwerkhöfe, Pflegeheime, Expert\*innen aus dem Bereich Demenz, Historiker\*innen, Institute für Medizingeschichte, Gebärdendolmetscher\*innen, Vereine für Gehörlose oder Goethe-Institute.

Beispielhaft an dieser Stelle die Antworten von zwei Projektträger\*innen zu ihren Kooperationspartner\*innen:

*»Spartenübergreifend (Tanz, Musik, Kino, Theater) sektorübergreifend (Verwaltung, Politik, Wirtschaft, Kirche, privat) ressortübergreifend (Bildung, Kultur, Gesellschaft)«*

*»Kulturschaffende der Altmark; Theater der Altmark Stendal; Schulen der Altmark; Offener Kanal Salzwedel (OKR); Künstler aus dem Land Brandenburg; ...; die Region Ermland-Masuren (Polen); eine südkoreanische Universität; Universität Groningen ...; Armenien (Kulturdialog Armenien); Hochschule Bochum – Studiengang nachhaltige Entwicklung ...; Universität Hannover ...; Verband der Schriftsteller Sachsen-Anhalt; Ev. Studienwerk Villigst; Stadt als Campus Berlin; Vor-Ort Dessau; Studienwerke ...; Stiftung Zukunft Altmark; Aktion Mensch; LAGFA; Kulturstiftung des Bundes; Robert-Bosch-Stiftung; Land der Ideen; Altmärkische Bürgerstiftung, Hansestadt Stendal; Einheitsgemeinde Stadt Kalbe (Milde); GartenAkademie Sachsen-Anhalt; Gut Zichtau; Kunsthaus Salzwedel; Kulturische Salzwedel; Atelierhaus Hilmsen; Stipendiatenhäuser ...; Förderverein Altmark-Klinikum Gardelegen; Sparkasse Altmark-West; Raiffeisenbank Kalbe-Bismark eG, Seniorenpflegeheim Klein-Sanssouci Kalbe; Median-Klinik Kalbe; Kultur- und Heimatverein; Tourismusverein Altmark; Gewerbestammtisch; Grund- und Sekundarschule Kalbe; Kitas, Ev. und Kath. Kirchengemeinde; Freiwillige Feuerwehr; Angelverein; AWO JFZ Kroko; Mandolinen-Orchester Kalbe; Fotoclub Kalbe; Impuls-Festival; moers-Festival; einige Handwerksunternehmen der Stadt Kalbe; ... und viele weitere Einzelpersonen.«*

### Mobilität

Im Bereich Mobilität, für den von 84,1 Prozent der Projektträger\*innen besondere Formate und Methoden benannt wurden, wurden Antworten auf drei verschiedenen Ebenen gegeben:

- Angebote an ungewöhnlichen Orten / aufsuchende Kulturarbeit, z.B.
  - »Theater in einer Scheune eines Archehofes«, »Theater an ungewöhnlichen Orten: Bahnhöfe an Orten, die abseits liegen«, »alte Kasernengelände als Spielstätte«, »temporäres Theater auf dem Acker«, »Theater im Brauereikeller«, »Privatwohnungen werden zu Kunstorten«*
  - »Das Projektteam geht bewusst an Orte, an denen es wenig oder keine kulturellen Angebote gibt.«*
  - »Um vor allem Kulturelles Engagement zu unterstützen, operiert das Modellprojekt mit dem Format der aufsuchenden Arbeit, woraus sich eine starke / mobile Akteursorientierung ergibt.«*
- Mobile Angebote, d.h. das Angebot ist nacheinander an verschiedenen Orten wahrnehmbar, z.B.:
  - »Spielort ist das Floß, das auf der Elbe an verschiedenen Orten Station macht«*
- Mobile Teilnehmende, d.h. die Teilnehmenden bewegen sich, um das Angebot, das zusammenhängend, aber an verschiedenen Orten stattfindet, wahrzunehmen, z. B.
  - »Die Spielorte werden erwandert.«*
  - »Theater in der Landschaft – wir bewegen unser Publikum; Einheimische wie Besucher entdecken Landschaft und Umgebung auf neue Weise.«*

Besondere Formate und Methoden im Bereich Mobilität wurden überdurchschnittlich von Projekten aus dem Themenfeld ländlicher Raum angegeben.

### Künstlerischer Ansatz

Mehr als neun Zehntel der Projektträger\*innen stellten den künstlerischen Ansatz ihrer Projekte heraus. Die freien Antworten können in folgenden Kategorien zusammengefasst werden:

- Zusammenarbeit mit Künstler\*innen im Projekt, dabei sind diese in unterschiedlichsten Phasen des Projektes eingebunden – von der Konzeption bis zur Realisierung – und übernehmen verschiedene Tätigkeiten und Rollen, z.B.

»Das Projekt wurde von Künstler\*innen initiiert und geleitet.«

»Zusammenarbeit mit Künstler\*innen verschiedener Sparten (Bild, Kunst, Videokunst, Tanz und Theater) im gesamten Projektprozess (Konzeption und Umsetzung)«

»Die anleitenden Ensemblemitglieder sind erfahrene, bei xyz ausgebildete Künstler\*innen; in der Gruppenleitung teils im Tandem mit externen Künstler\*innen (Musik, Choreografie)«

- Erproben / Erlernen künstlerischer Techniken, z.B.
  - »Das Projekt war vor allem künstlerisch ausgerichtet. In verschiedenen Workshopformaten hatten die Teilnehmer die Möglichkeit künstlerische Techniken kennenzulernen.«
  - »Im Projekt kommen die Jugendlichen mit diversesten Kunstformen in Kontakt, arbeiten mit den Profis zusammen und lernen sowohl über klassische Musik als auch über digitale Medien, Fotografie, etc.«
- Einsatz künstlerischer Medien, z.B.
  - »Einsatz künstlerischer, bildhauerischer Medien und Praktiken«
  - »Die Spiegel-Würfel sind ein künstlerisches Medium.«
- Erschaffung von künstlerischen Produktionen / Werken, z.B.
  - »die Erarbeitung und Umsetzung eines Straßentheaters«
- Künstlerische Interventionen an spezifischen Orten, z.B.
  - »LandArt hier als partizipative künstlerische Intervention«
  - »Kooperation mit Künstlerteam schafft den Transfer von der Vergangenheit in die Gegenwart, künstlerische Intervention an den historischen Orten, an denen das Projekt stattfindet.«
- Künstlerische Forschung, z.B.
  - »Unterschiedliche künstlerische Sparten können in Begleitung von professionellen Künstler\*innen erforscht werden.«

Einige der Befragten sehen im künstlerischen Ansatz »ein Kernelement« oder »eine Grundvoraussetzung für ein partizipatives Projekt«, andere verweisen auf das Beuysche Diktum »Jeder Mensch ist ein Künstler.« oder seine Konzeption der sozialen Plastik.

### Neue Medien / Multimedialität

Der Einsatz neuer Medien bzw. die Multimedialität mit Kombinationen aus Bild und Ton oder interaktiven Elementen gestaltete sich in den Projekten sehr unterschiedlich. Während dies für einige Projekte selbstverständlich war und sich durch den Einsatz sehr unterschiedlicher Medien auszeichnete, wurden Neue Medien in anderen Pro-

jekten bewusst nicht eingesetzt. Die folgenden Zitate geben einen Einblick in den unterschiedlichen Umgang mit diesem Thema:

»Der Workshop fand an zwei verschiedenen Orten gleichzeitig statt. Die Arbeitsgruppen haben über digitale Medien zusammengearbeitet.«

»Apps für Kommunikation und Recherche, Einbindung von Film, Tablets, Fotos in künstlerischen Prozess und Präsentation«

»Projection mapping + Sounddesign (durch sub woofer) + interaktive, elektronische, haptische Objekte«

»Einsatz von Live-Cam, Videokunst, Fotokunst auf der Bühne«

»Immer dann, wenn es inhaltlich Sinn ergibt. Und nur dann.«

»Nur sehr wenige Projekte arbeiteten mit neuen Medien. Bei diesen wurde jedoch ersichtlich, dass die angewendeten Methoden und Formate nicht den neuesten Entwicklungen und Möglichkeiten entsprechen. Daraus wird geschlossen, dass im ländlichen Raum die Professionalität der Akteure im Bereich der Multimedialität stark von der urbaner Akteure abweicht. (Die meisten Projektträger waren im mittleren bis Rentenalter.)«

»War nicht möglich und auf dem Lande nicht nötig (Unverständnis)«.

### Kommunikation

Als besondere Methoden und Formate im Bereich der Kommunikation wurden von den Projektträger\*innen im Wesentlichen die Mehrsprachigkeit und die Nonverbalität herausgestellt.

Die Mehrsprachigkeit, die Bestandteil der Arbeit von mehr als einem Drittel der Projekte war (35,6 %) bezog sich dabei auf verschiedene Ebenen:

- Mehrsprachigkeit bei den Projektakteur\*innen, z.B.
  - »Vielsprachigkeit im Team und bei Teilnehmer\*innen«
- Mehrsprachigkeit im künstlerischen Werk, z.B.
  - »Unsere digitalen Geschichten wurden alle zweisprachig, in der Muttersprache und auf Deutsch erzählt. Die erste Projektphase besteht aus einer vielsprachigen Schreibwerkstatt, in der mit gezielter Methodik Skripte für die Geschichten entwickelt werden.«
  - »Mehrsprachigkeit auf der Bühne ist ein Teil des Konzepts«
- Mehrsprachigkeit in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, z.B.
  - »Informationsflyer und Projektvorstellung auf der Webseite in fünf Sprachen (Deutsch, Englisch, Türkisch, Italienisch, Polnisch)«.

Zu den Sprachen, in denen in den Projekten kommuniziert, produziert und präsentiert wurden, gehörten neben Deutsch Arabisch, Englisch, Farsi, Französisch, Griechisch, Italienisch, Jiddisch, Kurdisch, Niederländisch, Polnisch, Portugiesisch, Romanes, Russisch, Schwedisch, Serbisch, Spanisch, Syriakisch, Tibetisch und Türkisch.

Von einzelnen Projektträger\*innen wurde auch das Verhältnis der Sprachen thematisiert:

*»Mehrsprachigkeit ist die Regel, allerdings mit einem Schwerpunkt auf Deutsch als gemeinsamer Verkehrssprache«*

*»Wir versuchen primär auf Deutsch zu kommunizieren; im zweiten Schritt wird übersetzt wenn die sprachliche Genauigkeit wichtig ist und / oder wirklich alle fremdsprachigen Gäste einheitlich angesprochen werden sollen. Ansonsten sind viele unserer Methoden derart gestaltet, dass sie nicht auf (mutter-)sprachlichen Deutschkenntnissen aufbauen, sondern non-verbal oder mit einfacher Sprache funktionieren.«*

Wie zu erwarten wird die Mehrsprachigkeit häufig in Projekten aus dem Themenfeld Interkultur / Geflüchtete (64,9 %) eingesetzt, aber auch im Themenfeld Erinnerungskultur ist mehrsprachige Kommunikation in zwei Fünfteln der Projekte (40,0 %) erfolgt. Bei den Projekten der Kulturellen Bildung spielte Mehrsprachigkeit eine untergeordnete, bei denen im ländlichen Raum nahezu gar keine Rolle.

Auch Nonverbalität ist eine in einem Sechstel der Projekte (16,1 %) genutzte Methode – sie bezieht sich sowohl auf die Kommunikation innerhalb der Projekte wie beispielsweise »Nonverbale Kommunikation beim Bauen, Kochen und Essen« als auch auf das künstlerische Werk:

*»Mit dem Stop Motion-Film-Workshop wollten wir ein filmisches Format anbieten, das auch ohne Sprache auskommt.«*

*»Die Aufführungen liefen nonverbal.«*

und die Schaffung von Zugängen: »Musik als Kommunikationsmittel, Zugang zur Innenwelt von Menschen mit Demenz«.

In wenigen Projekten wurde auch auf den Einsatz von Gebärdensprache und den Ersatz von gesprochener Sprache verwiesen:

*»Gebärdensprache in der Performance, Audiodeskription und Übertitelung der Performance«*

*»Stück wurde ohne Lautsprache aufgeführt, Teile in Gebärdensprache (die aber größtenteils abstrahiert wurde und zu choreographischen Bildern / Gesten überformt).«*

Zu den weiteren genannten Punkten zählten der unterschiedliche Einsatz von Sprachmittler\*innen, die Kommunikation mit dem Publikum, die Kommunikation mit der Presse, »Mehrsprachigkeit wird als Bereicherung in die Arbeitsprozesse aufgenommen«, »Mehrsprachigkeit in Bezug auf Ost und West«, der »Einsatz einer Hörhilfanlage für einen barrierefreien Zugang für Menschen mit Hörschädigung oder Sehbeeinträchtigung bei den Veranstaltungen«, die fehlende Umsetzungsmöglichkeit von Mehrsprachigkeit aufgrund von fehlenden finanziellen Ressourcen und die Herausforderungen bei der Verständigung: »Die Verständigung der Teilnehmer untereinander und mit den Workshopleitern war allerdings dennoch eine der größten Herausforderungen in dem Projekt.«.

### Präsentation

Die Angaben der Projektträger\*innen zu besonderen Formaten der Präsentation bezogen sich auf:

#### ■ die Präsentationsorte, dabei wird

- ▶ auf bislang nicht genutzte Orte, spezifische Räume bzw. den öffentlichen Raum hingewiesen, z.B.

*»Mit der Inszenierung, eine moderierte Show auf dem politischen Parkett der Stadt, dem Ratssaal – haben wir eine Form gewählt, die spielerische Aneignung der Idee des UNESCO Weltkulturerbe ist, die eine künstlerische / künstliche Rahmung bietet und gleichzeitig ein sozio-kulturelles, wie politisches Statement und Kommentar darstellt. Und zwar nicht auf einer Theatert Bühne, sondern am Ort der Stadtpolitik.«*

*»Videoinstallation war in einem Ford Transit Bus (BJ: 1985) eingebaut, in den die Besucher einsteigen sollten. Jeweils ein Schauspieler in Berlin und Istanbul hat die Ausstellung begleitet und Zitate aus einem themenrelevanten Roman vorgetragen.«*

*»öffentliche Aufführungen, öffentliche Proben (!!!), theatralische Interventionen auf öffentlichen Plätzen«*

- ▶ auf Aufführungen an verschiedenen Stationen

*»Die Inszenierung erstreckte sich auf mehrere Orte: Sie begann in einem Parkhaus, setzte sich auf einer Busfahrt fort und endete im Theater auf der Bühne, die vollständig zu einem neuen Raum umgebaut worden war.«*

#### ■ die Entwicklung spezifischer Formate, z.B.

*»Entwicklung von Konzertformaten für Menschen mit Demenz«*

*»Der Video-Hike ist eine neuartige Kombination von Video-Walk und Geo-Caching.«*

»Online-Theaterproduktion«

»Klingende Landkarten«

- die Verbindung von verschiedenen Formaten  
 »Veranstaltungsformate, die konventionelle und niedrigschwellige Formate verbinden (Konzert, Essen + Workshop), lange Tafel mit Gespräch / Vortrag (Tischgespräch)«
- die Kombinationen aus Orten und Formaten, z.B.  
 »Es werden immer wieder neue Formate erprobt: Lesungen in privaten Wohnzimmern, Schülerlesungen in S-Bahnen, Straßenfeste z.B. in nach dem / der Autor\*in benannten Straßen, Lesungen in Geschäften, Ausstellungen in Parkhäusern«.

### Bedeutung der Entwicklung des methodischen Ansatzes und Übertragbarkeit

Dass die Projektträger\*innen der Entwicklung eines spezifischen methodischen Ansatzes für ihr Projekt eine große Bedeutung einräumen, zeigt die Abbildung 8.

Von den Antwortvorgaben: »wichtig«, »eher wichtig«, »eher unwichtig« und »unwichtig« haben mehr als drei Viertel der Projektträger\*innen im Fragebogen die höchste Kategorie gewählt und vermerkt, dass ihnen die Entwicklung ihres methodischen Ansatzes wichtig ist. Bezieht man auch die zweite Kategorie »eher wichtig« mit ein, belegt der Anteil von mehr als 90 Prozent, dass die Auseinandersetzung mit Methoden und Formaten in der soziokulturellen Projektarbeit der Praxis – ebenso wie in unserem wissenschaftlichen Forschungsprojekt – eine hohe Relevanz hat.

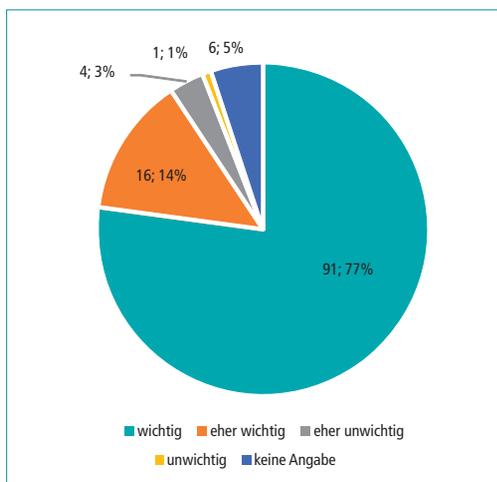
Bezogen auf die thematischen Themenfelder waren es insbesondere die Projekte im Themenfeld Kulturelle Bildung (90,4 %) und Interkultur (86,7 %), denen die Entwicklung des methodischen Ansatzes wichtig war.

Zwei Drittel der Projektträger\*innen (66,9 %) sind der Auffassung, dass der methodische Ansatz ihres Projektes übertragbar ist. Bei den Projekten aus dem Themenfeld Kulturelle Bildung ist diese Auffassung prozentual noch häufiger vertreten (76,2 %).

## Gelingsbedingungen

Welche Bedingungen sind für das Gelingen der soziokulturellen Projekte nötig? Die Projektträger\*innen wurden gebeten, die aus ihrer Sicht drei wichtigsten Gelingsbedingungen zu benennen. Diese offene Frage wurde von 110 Projektträger\*innen beantwortet, 323 Gelingsbedingungen wurden aufgeführt. Diese wurden kategorisiert. Welche Gelingsbedingungen besonders

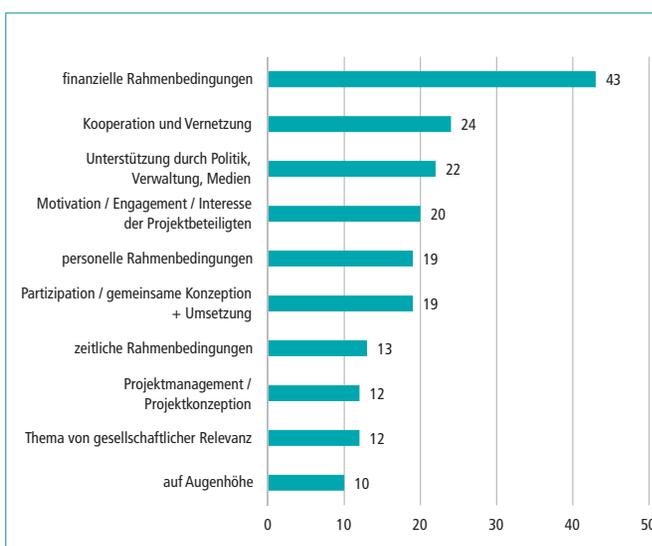
**Abbildung 8:**  
Bedeutung der Entwicklung des methodischen Ansatzes



»Wie wichtig war in Ihrem Projekt die Entwicklung Ihres methodischen Ansatzes (Formate / Methoden)?« (N=118)

häufig von den Projektträger\*innen aufgeführt wurden, zeigt Abbildung 9.

**Abbildung 9:**  
Gelingsbedingungen soziokultureller Projektarbeit (kategorisiert)



»Bitte benennen Sie die 3 für Sie wichtigsten Gelingsbedingungen der projektbezogenen soziokultureller Arbeit.« (N=118, n=110)

Unangefochten an der Spitze des Rankings der Gelingensbedingungen – von 43 Projektträger\*innen und damit knapp zwei Fünfteln herausgestellt – stehen die finanziellen Rahmenbedingungen. Die genannten Angaben bezogen sich dabei:

- auf eine »stabile Grundstruktur des Trägers«, z.B. »gesicherte Finanzierung des Trägers« bzw. »Absicherung der Infrastruktur des Trägers«  
»institutionelle Förderung des Projektträgers«  
»ressortübergreifende Förderung des Trägers«
- auf eine der Höhe nach angemessene und ausreichende Förderung allgemein, z.B.  
»ausreichende Finanzierung (unabdingbar und deswegen auf Platz 1)«  
»Eine ausreichende und langfristig angelegte Finanzierung der Arbeit. Denn ein hungerndes Team kann keine Leistung erbringen und jede wertvolle, wunderbare und sinnvolle (und vor Ort sinnstiftende) Arbeit verliert, wenn niemand davon (wenigstens über-) leben kann.«
- auf eine Finanzierung, die die Einhaltung von Honorarempfehlungen / die existentielle Sicherheit ermöglicht, z.B.  
»ausreichendes Budget für die Einhaltung von Honorarempfehlungen«  
»gesicherte Finanzierung; existentielle Sicherheit der Beteiligten«  
»ausreichend Mittel zur Finanzierung der angemessenen Honorare der professionellen Projektbeteiligten«
- auf Nachhaltigkeit, z.B.  
»nachhaltige finanzielle Ausstattung: Projekt lief aus, weil keine weitere Finanzierung gefunden wurde«
- auf die Art der Förderung, z.B.  
»mehrjährige Projektförderung«
- auf Antragsverfahren und Förderbedingungen, z.B.  
»unbürokratische Beantragung und Abwicklung«.

Einen Einblick in die spezifische Situation von Projektträger\*innen im ländlichen Raum bietet folgendes Zitat:

*»die Notwendigkeit der Wertschätzung und institutioneller finanzieller Förderung von professionellen Kulturakteuren in ländlichen Regionen. Sie sind eine Seltenheit und sollten deshalb angemessen gefördert werden (nicht prekär, sondern ein Lebensunterhalt der gehobenen Ausbildung und Qualität ihrer Arbeit entsprechend), anstatt sie zu zwingen, ihre Profession in Ballungsgebieten auszuüben.«.*

Zu den weiteren zentralen Gelingensbedingungen zählt die Kooperation / Vernetzung. Sie wurde von knapp einem Viertel der Projektträger\*innen (24) hervorgehoben. Auch hier zeigt sich noch einmal die besondere Bedeutung der Kooperation bei soziokulturellen Projekten, wie sie bereits bei den Methoden und Formaten sichtbar wurde. Die Angaben der Projektträger\*innen bei den Gelingensbedingungen bezogen sich dabei auf:

- verschiedene Kooperationspartner\*innen – beispielsweise auf Kultureinrichtungen, Bildungseinrichtungen, Politik und Verwaltung und auf verschiedene räumlichen Ebenen  
»Vernetzung und Kooperation mit den ansässigen Institutionen, Initiativen und Vereinen« +  
»interdisziplinäre Vernetzung + Kooperation« + »ressort- und spartenübergreifende Zusammenarbeit«  
»Kooperation mit der lokalen Politik und Verwaltung« + »Zusammenarbeit mit Ort / Gemeinde / Bevölkerung«  
»internationale Vernetzung«
- die Ausgestaltung der Kooperation – u.a. bezogen auf Kommunikation, Vertrauen und Zuverlässigkeit und Engagement  
»gute und verlässliche Netzwerkstrukturen auf verschiedenen Ebenen sind Bedingung und schaffen praktische Synergieeffekte«  
»Bildung eines Netzwerkes, in dem nicht nur die fachliche Expertise für die entsprechenden Themenfelder vorhanden ist, sondern ein vertrauensvolles Verhältnis zur kritischen Begleitung des Gesamtprojektes herrscht (critical friends)«.  
»Erfolgreiche soziokulturelle Arbeit setzt eine hohe Kooperationsbereitschaft in der lokalen und regionalen Politik voraus, für Genehmigungsfragen aber auch finanzielle Aspekte (Gewinnung von Sponsoren etc.) ist diese unbedingt notwendig, zumeist aber auch die größte Schwierigkeit.«.

Ähnlich bedeutsam wie die Kooperationen wird die Unterstützung durch Politik und Verwaltung, aber auch durch die Medien eingeschätzt. 22 Projektträger\*innen hatten diese als wesentliche Gelingensbedingungen benannt. Drei Aspekte wurden dabei besonders hervorgehoben:

- die öffentliche Wahrnehmung und Wertschätzung / Würdigung der Arbeit allgemein, z.B.  
»Anerkennung der Qualität der soziokulturellen Projektarbeit«

»politische Akzeptanz und Würdigung der Arbeit«  
 »Wertschätzung des Projektes, der Projektbeteiligten und des Projektträgers von der öffentlichen Hand«

- die tatsächliche Unterstützung durch Politik und Verwaltung, z.B.

»Förderung durch die kommunale Politik«  
 »Hilfsbereitschaft der Behörden«  
 »öffentliche Unterstützung«

- die Unterstützung durch die Medien, z.B.

»breite Unterstützung der Medien«  
 »Medieninteresse sollte größer sein«.

Drei weitere Gelingensbedingungen erreichten auf den Plätzen vier bis sechs ähnlich hohe Werte von 20 bzw. 19 Nennungen: Motivation / Engagement und Interesse der Beteiligten, die personellen Rahmenbedingungen der Projekte sowie die Partizipation.

Motivation / Engagement und Interesse der Beteiligten bezog sich sowohl auf »alle am Projekt Beteiligten« als auch auf die jeweiligen beteiligten Künstler\*innen, Pädagog\*innen etc. Als hilfreich wurde eine »Begeisterung für das gemeinsame Ziel« herausgestellt, ein »Mittragen der Projektidee bei allen Beteiligten«, ein »hohes inhaltliches Interesse der Beteiligten und Mitarbeiter\*innen«, die Bereitschaft, »auch zu ungewöhnlichen Zeiten zu arbeiten« und vor allem die Bereitschaft, »durch die eigene Öffnung etwas von sich selbst einzubringen«.

Bei den personellen Rahmenbedingungen wurden hervorgehoben:

- eine ausreichende Personalausstattung – bezogen auf das Projekt bzw. die Projektträger\*innen  
 »ausreichende Personalausstattung in der Institution, so dass neben der Projektarbeit nicht noch die gesamte andere Arbeit erledigt werden muss«  
 »gute personelle Untersetzung«
- die Professionalität der »Mitarbeiter\*innen«  
 »fachlich spezialisierte und hoch qualifizierte Projektbeteiligte sowie professionelle Künstler\*innen im Projektteam«  
 »besondere fachliche Qualifikation der Projektleiter bzw. Mitarbeiter\*innen«
- das Vorhandensein von fachlichen, methodischen und personellen Kompetenzen bei den »Mitarbeiter\*innen«  
 »pädagogische, (inter- / trans-) kulturelle Kompetenzen« +  
 »sprachliche Kompetenzen« + »künstlerische Kompetenz«

»Methodenkompetenz der Ausführenden«  
 »ein vorurteilsbewusstes divers und interdisziplinär zusammengesetztes Team«  
 »zuverlässige und vertrauenswürdige Mitarbeiter\*innen«.

Beim Themenkomplex Partizipation waren es zwei zentrale Momente, die von den Projektträger\*innen explizit benannt wurden. Es wurde Bezug genommen auf die

- grundsätzliche Haltung des »Ernstnehmens aller Projektbeteiligten«, z.B.  
 »die Menschen, mit denen man zusammenarbeitet, unabhängig ihrer Herkunft, Vorgeschichte, ihres Alters etc. als mögliche Entscheidungsträger anerkennen und ernst nehmen«  
 »Ernstnehmen der Teilnehmenden als junge Künstler\*innen und Menschen«
- konkrete Einbeziehung der Projektbeteiligten in verschiedene Planungs- und Entscheidungsprozesse, z.B.  
 »basisdemokratische Einbeziehung und Mitverantwortung aller Beteiligten«  
 »gemeinsame Konzeption und Umsetzung« + »kollektive Arbeitsweisen«  
 »die Einbeziehung von Jugendlichen für das direkte Feedback während der Planungsphase war besonders wichtig«.

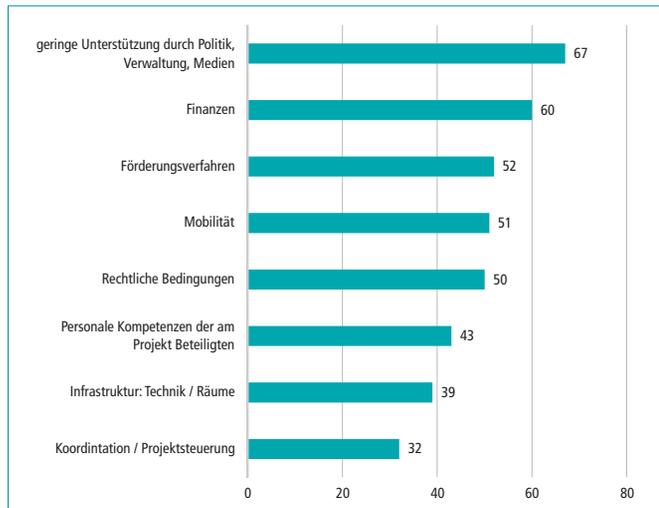
Auf den Plätzen sieben bis zehn lagen mit jeweils dreizehn bis zehn Nennungen die zeitlichen Rahmenbedingungen, das Projektmanagement / die Projektkonzeption, ein Thema von gesellschaftlicher Relevanz und die Zusammenarbeit »auf Augenhöhe«.

Bei den zeitlichen Rahmenbedingungen wurde insbesondere eine ausreichend lange Projektzeit herausgestellt und dafür verschiedene Begründungen angeführt, etwa:

»Die Projektarbeit sollte über einen längeren Zeitraum stattfinden, so dass Vertrauen entstehen kann und ein intensiver Austausch unter den Beteiligten möglich wird.«  
 »genügend Zeit (= Ressourcen), um neue (in unserem Fall kollektive) Arbeitsweisen entwickeln, erproben und anwenden zu können – auch, wenn sie mehr Zeit in Anspruch nehmen«.

Es wurde von einigen Projektträger\*innen außerdem auf die notwendige Zeit und auch Flexibilität bei künstlerischen Prozessen verwiesen und auch auf die Berücksichtigung der zeitlichen Ressourcen bei der Zusammenarbeit mit Ehrenamtlichen.

**Abbildung 10:**  
Herausforderungen der soziokulturellen Projektarbeit



Mit welchen Schwierigkeiten und Herausforderungen waren Sie in Ihrem Projekt hauptsächlich konfrontiert? (N=118)

Auch ein gutes Projektmanagement bzw. eine gute Projektorganisation wurden vielfach als Gelingensbedingungen betont: sowohl bei der »sehr guten Vorbereitung der soziokulturellen Projekte«, der »individuellen Planung und Konzeption für / mit den jeweiligen Beteiligten, Rahmenbedingungen, Orten«, der »stimmigen und konsequenten Konzeption und Umsetzung« als auch der »Kommunikation der Projektziele« und der »guten Organisation des Teams«.

Der Auswahl des Projektthemas kam bei den Antworten der Projektträger\*innen ebenfalls eine hohe Bedeutung zu. Als Gelingensbedingungen wurden dabei »gesellschaftsrelevante Fragestellungen« formuliert ebenso wie Themen, die »an der Lebenswirklichkeit der Teilnehmer\*innen orientiert sind«, die einen »erkennbaren Lebensweltbezug zu den Kindern und Jugendlichen aufweisen«, die »den Nerv finden und treffen und Debatten anstoßen« und die »Anknüpfungspunkte für die Menschen vor Ort bieten«.

Auffällig bei den freien Antworten war die sehr häufig wiederkehrende Formulierung »auf Augenhöhe« – die gebraucht wurde in Bezug auf Begegnung, auf Kommunikation, auf Zusammenarbeit aller Beteiligten allgemein, auf Zusammenarbeit von professionellen Künstler\*innen und Bürger\*innen und auf den Arbeitsprozess.

## Herausforderungen

Zu eruieren, mit welchen Herausforderungen die Projektträger\*innen in ihrem Projekt hauptsächlich konfrontiert waren, war ein weiteres Erkenntnisinteresse der Erhebung. Die Abbildung 10 zeigt die kategorisierten Antworten.

Am häufigsten – nämlich von mehr als der Hälfte der Projektträger\*innen (67) – wurde die geringe Unterstützung durch Politik, Verwaltung und Medien benannt. Konkret haben sich 40 Projekte eine größere Unterstützung durch die Politik, 33 durch die Verwaltung und 21 durch die Medien gewünscht. Die folgenden Zitate geben einen kleinen Einblick:

»fehlende ideelle und finanzielle Unterstützung auf Landesebene und durch den Landkreis«

»fehlende Wahrnehmung des Alleinstellungsmerkmals der Gemeinde in Bezug auf das Projekt und die Zukunft«.

Die Projektträger\*innen verwiesen darüber hinaus auf geringes Interesse von regionalen Förderern, fehlende Unterstützung für einen angemessenen Spielort, die fehlende Wahrnehmung der Projektaktivitäten für den Ort als »weiche Standortfaktoren«. Eine fehlende Unterstützung durch andere Akteur\*innen wie beispielsweise andere Vereine oder die Bürger\*innen wurde nur in Einzelfällen angeführt:

»die Akzeptanz des Projekts war zwiespalten in der Bevölkerung, es gab auf der einen Seite große Begeisterung und Bereitschaft, auf der anderen Seite Angst, Zweifel, Gestörtsein unter der Bevölkerung. Auch gab es aufgrund einiger sensibler Aspekte der Thematik Schwierigkeiten.«.

Auf Platz zwei der Herausforderungen wurden – ebenfalls noch von mehr als der Hälfte der Projektträger\*innen (60) – das Thema Finanzen benannt. Herausgestellt wurde von 50 Projektträger\*innen die Höhe des Projektbudgets, 22 Projektträger\*innen benannten aber neben der Höhe der Projektmittel andere Probleme wie beispielsweise:

- der hohe Aufwand für die Finanzmittelakquise
- das hohe Eigenrisiko
- die fehlende Flexibilität der Fördermittel
- die fehlenden Perspektiven für die Anschlussfinanzierung
- der Ausgleich des höheren Budgets für inklusive Kulturprojekte (z.B. für Gebärdendolmetscher\*innen)

- die Schwierigkeit mit der Projektplanung aufgrund der Abhängigkeit von der Zeitstruktur der Förderer.

Eng mit den Finanzen verknüpft sind die Förderung bzw. das Förderverfahren, in denen 52 Projektträger\*innen Herausforderungen sahen. Diese bezogen sich auf:

- den Zugang / Anzahl der Förderer / Anzahl der Fördermöglichkeiten, z.B.
  - »fehlende Informationen und Zugänge zu Fördermöglichkeiten«
  - »schlechte Fördermöglichkeiten für ein Langzeitprojekt dieser Größenordnung«
  - »zu wenig Fördermöglichkeiten«
- die Art der Förderung, z.B.
  - »ausschließlich Projektfördermittel«
  - »keine Strukturfinanzierung, was bedeutet, dass das Setzen von essentiellen Rahmenbedingungen (Fundraising, Absprachen, Konzeption, Begleitung, Kommunikation, Öffentlichkeitsarbeit, Multiplikation, nachhaltige Verankerung, Dokumentation, Ausfüllen dieses Fragebogens) weitestgehend ehrenamtlich geschieht«
- das Antragsverfahren, z.B.
  - »Komplexität des Antragsverfahrens«
  - »hoher Zeitaufwand für die Beantragung, der nicht refinanziert wird«
  - »sehr großer bürokratischer Aufwand, sehr langwieriges und umfangreiches Antragsverfahren, das sehr viel Zeit und Energie gekostet hat und nicht auf kleine Träger zugeschnitten war«
- die Zeitstruktur, z.B.
  - »Antragsfristen«
  - »zu späte Förderzusagen« + »späte Auszahlung von Fördermitteln«
  - »zu eng bemessene Förderzeiträume«
- die Transparenz der Vergabe, z.B.
  - »unklare Bewertungskriterien«
- die zuwendungsrechtliche Ausgestaltung, z.B.
  - »Jahresbindungen der Förderungen«
  - »die komplizierten Abrechnungsmodalitäten bei Projekten mit mehreren Förderern, insbesondere noch über Landesgrenzen hinweg«
- die fehlende Nachhaltigkeit, z.B.
  - »fehlende Planungssicherheit«
  - »Es wäre sinnvoll, die erschaffenen Strukturen noch Ende des Projektes 2019 weiter zu führen – bisher gibt

*es dafür aber keine Mittel. Dies ist allgemein die Problematik von Projektförderungen«*

*»für eine nachhaltige Entwicklung sind verlässliche Strukturen und Finanzierung wichtig z.B. über einen Zeitraum von 3–5 Jahren«.*

Auch die Mobilität stellt für eine sehr hohe Anzahl von Projektträger\*innen (51) eine Herausforderung dar. Diese setzt sich zusammen aus verschiedenen Aspekten: die unzureichende Anbindung des Projektortes an den öffentlichen Nahverkehr (27), die Bewegungseinschränkungen der aktiv am Projekt Beteiligten (18), Bewegungseinschränkungen des Publikums (14) wie beispielsweise die Integration von gehbehinderten Menschen in das Landschaftstheater. Es wurde verwiesen auf »zeitlich-räumliche Einschränkungen durch institutionelle Strukturen (Schule, Kitas...)« oder die »notwendige Einbeziehung von Barrierefreiheit«. Bezogen auf die thematischen Felder ist deutlich ersichtlich, dass insbesondere die Projektträger\*innen im ländlichen Raum Mobilität als Herausforderung benannten. Konkret wurden die geringe Anzahl der öffentlichen Verkehrsverbindungen, der dadurch erforderliche »Fahrdienst« der Eltern, die langen Fahrtwege, die (durch längere Schulzeiten am Nachmittag) eingeschränkten zeitlichen Möglichkeiten der Projektarbeit vor Ort sowie das fehlende abendlich / nächtliche öffentliche Verkehrsangebot angeführt.

Ein ähnlich hoher Anteil der Projektträger\*innen (50) verwies auf Schwierigkeiten mit rechtlichen Bedingungen. Dabei gab es Aspekte, die von Projektträger\*innen aus verschiedenen thematischen Feldern genannt wurden wie z.B. Haftungsrisiken, Urheberrecht, fehlende juristische Beratung durch die Verwaltung oder der Genehmigungsaufwand für Fotodrohnen. Andere Aspekte wiederum waren sehr spezifisch in Projekten der Themenfelder Interkultur / Arbeit mit Geflüchteten und Projekte im ländlichen Raum:

- bei Projekten im Themenbereich Interkultur / Arbeit mit Geflüchteten: Arbeitserlaubnisse, Aufenthaltsfragen, Wohnsitzauflagen, Umzug in neue Flüchtlingsunterkünfte, Wohnungssuche, Sprachkurszusagen
- bei Projekten im ländlichen Raum, z.B.
  - »schwierige rechtliche Bedingungen für Wasserstraßen und Naturschutzgebiete; zusätzlich bei einem Projekt in drei Bundesländern: Bundesgesetz und drei jeweils verschiedene Landesgesetze«
  - »alle Schwierigkeiten, die auftreten können durch Bewegung im öffentlichen Raum«.

39 Projektträger\*innen gaben infrastrukturelle Herausforderungen an: Diese bezogen sich sowohl auf

- unzureichende Technik (25) als auch
- räumliche Schwierigkeiten.

Zu letzteren zählten beispielsweise fehlende Atelier- und Werkstatträume, fehlende Lagerräume, thematisiert wurde aber auch die »Nichtzugänglichkeit von öffentlich geförderten Werkstätten / Produktionsstätten z.B. in Theatern und Museen« und die Herausforderungen der Schaffung von Barrierefreiheit der Räume. Weiterhin wurde steigende Mietpreise, behördliche Auflagen, Herausforderungen bei der Nutzung von »besonderen Orten« wie Baudenkmalen, Wasserstraßen oder militärischen Sicherheitsgebieten genannt.

Auch Kompetenzen der am Projekt Beteiligten wurden von insgesamt 38 Projektträger\*innen als Herausforderungen dargestellt. Angemerkt wurden insbesondere

- Herausforderungen im Umgang mit psychisch-sozialen Kompetenzen (22), erläutert wurde dies beispielsweise mit *»Traumatisierung und religiöse oder politische Konflikte zwischen den Teilnehmer\*innen, die sie auch ihren Heimatländern mitbrachten«.*

Dieser Aspekt wurde überproportional in den Projekten des Themenfeldes Interkultur / Geflüchtete angebracht.

- Aber auch sprachliche Kompetenzen wurden benannt (18) wie beispielsweise *»Projektteam und Akteure mussten zu Beginn sprachlich zueinanderfinden: es wurde versucht, Öffentlichkeitsmaterialien nach und nach in einfache Sprache zu transformieren«* *»teilweise Schwierigkeit, für sehr abstrakte Inhalte verständliche Formulierungen zu finden oder non-verbale Formen der Auseinandersetzung zu finden«*
- und interkulturellen Kompetenzen (9) wurden angeführt.

Weiterhin wurde die »administrative Kompetenz der Künstler« angeführt sowie die Herausforderungen bei der Organisation von überwiegend ehrenamtlich getragenen Projekten.

Bei der Koordination bzw. Projektsteuerung, die von 32 Projektträger\*innen als Herausforderung eingeschätzt wurden, wurden folgende Aspekte hervorgeben:

- Aufwand der Koordination: z.B. bei vielen Projektpartner\*innen oder bei grenzüberschreitenden Projekten durch unterschiedliche rechtliche Regelungen

**Tabelle 3:**  
Herausforderung der soziokulturellen Projektarbeit nach thematischen Feldern

	Gesamt (N=118)		Ländlicher Raum (n=44)		Interkultur / Geflüchtete (n=35)		Kulturelle Bildung (n=20)		Erinnerungskultur (n=19)	
	Nennungen	Rangfolge	Nennungen	Rangfolge	Nennungen	Rangfolge	Nennungen	Rangfolge	Nennungen	Rangfolge
geringe Unterstützung durch Politik, Verwaltung, Medien	67	1	27	1	17	3	12	1	11	1
Finanzen	60	2	19	4	25	1	10	2	6	3
Förderungsverfahren	52	3	23	3	14	5	8	4	8	2
Mobilität	51	4	26	2	9	7	10	2	6	3
Rechtliche Bedingungen	50	5	14	6	23	2	8	4	5	5
Infrastruktur: Technik / Räume	39	6	17	5	9	7	8	4	4	6
Personale Kompetenzen der am Projekt Beteiligten	38	7	10	8	15	4	7	7	4	6
Koordination / Projektsteuerung	32	8	12	7	11	6	5	8	4	6

- Zeit: bezogen auf verschiedenen Dimensionen:
  - ▶ den hohen zeitlichen Aufwand für die Koordination
  - ▶ die verfügbare Zeit von Kindern und Jugendlichen bei zunehmendem Ganztagesunterricht
  - ▶ die verfügbaren Zeiträume bei der Zusammenarbeit von Haupt- und Ehrenamtlichen
- Akquise von Alternativen: sowohl bezogen auf zurückgezogene Finanz- oder Kooperationszusagen als auch auf den Ersatz von Projektakteur\*innen
- Kommunikation: hoher personeller und zeitlicher Aufwand bei Projektanbahnung, die »Vielstimmigkeit der Kommunikationsformen« oder der Erstellung unterschiedlicher Kommunikationsinstrumente für die Erreichung unterschiedlicher Zielgruppen.

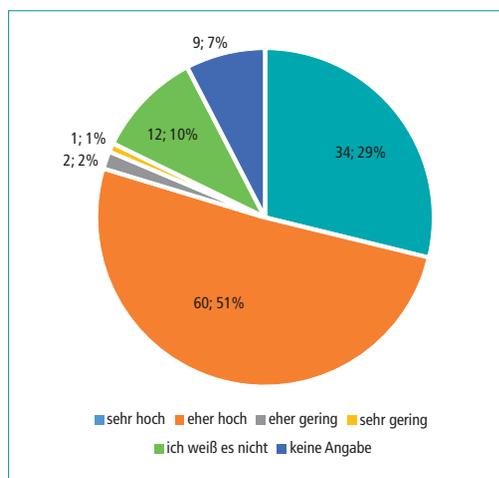
Die Tabelle 3 zeigt das Ergebnis der Analyse der Herausforderungen nach den thematischen Feldern.

Obwohl eine Interpretation der teilweise kleinen Fallzahlen nur mit äußerster Vorsicht vorgenommen werden kann, zeigen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Projekten in den vier thematischen Feldern: Die geringe Unterstützung durch Politik, Verwaltung und Medien belegt nicht nur insgesamt, sondern auch in drei der vier thematischen Feldern Platz 1 in der Rangfolge der Herausforderungen. Lediglich in den Projekten des thematischen Feldes Interkultur / Geflüchtete führen die Finanzen die Liste der Herausforderungen an. Auch die Finanzen sowie die Förderverfahren belegen bei allen thematischen Feldern vordere Plätze bei den Nennungen der Herausforderungen. Herausforderungen im Bereich der Mobilität werden insbesondere von Projektträger\*innen aus den thematischen Feldern Ländlicher Raum und Kulturelle Bildung benannt. Die rechtlichen Rahmenbedingungen stellen Herausforderungen insbesondere bei den Projekten im thematischen Feld Interkultur / Geflüchtete dar.

## Vermittlung besonderer Formate und Methoden

Der letzte Themenkomplex im Fragebogen war der Vermittlung neuer Formate und Methoden gewidmet. Die Projektträger\*innen wurden danach befragt, wie sie den Bedarf für eine Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Methoden und Formate

**Abbildung 11:**  
Einschätzung des Qualifizierungsbedarfs der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Formate und Methoden



»Wie sehen Sie den Bedarf für eine Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Methoden und Formate?« (N=118)

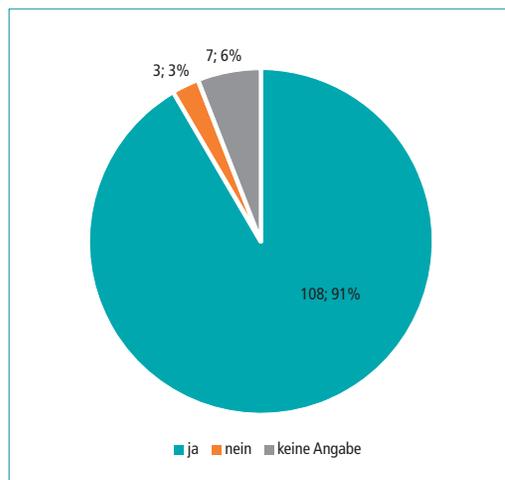
einschätzen, und nach ihrer Auffassung zur möglichen Ausgestaltung der Vermittlung.

### Qualifizierungsbedarf im Hinblick auf besondere Formate und Methoden

Die Abbildung 11 zeigt, wie die Projektträger\*innen den Bedarf für eine Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Formate und Methoden beurteilen.

Mehr als die Hälfte (50,9 %) der antwortenden Projektträger\*innen beurteilt diesen Bedarf als »eher hoch«, etwas mehr als ein Viertel (28,8 %) als »sehr hoch«. Fasst man beide Kategorien zusammen, zeigt sich, dass mehr als drei Viertel der Antwortenden der Auffassung sind, dass es einen Bedarf für eine Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Methoden und Formate gibt. Auffällig ist auch der mit knapp einem Fünftel (17,8 %) hohe Anteil von Projektträger\*innen, die keine Meinung vertraten. Insgesamt haben nur drei Projektträger\*innen die Auffassung vertreten, dass es einen eher geringen oder sehr geringen Bedarf gibt. Die drei letztgenannten waren allesamt im Themenfeld ländlicher Raum tätig.

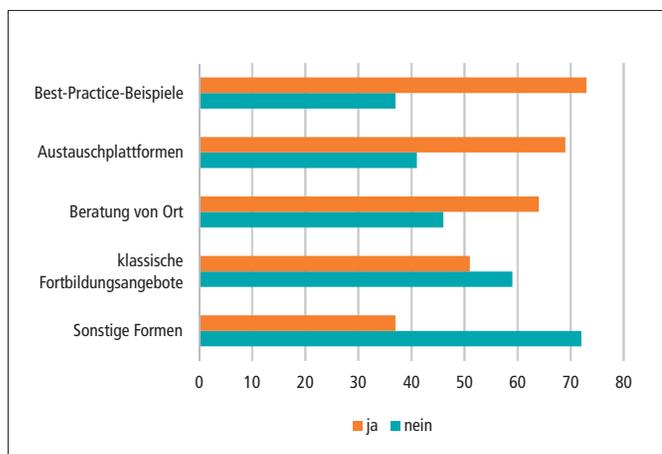
**Abbildung 12:**  
**Vermittlung besonderer Formate und Methoden**



»Halten Sie eine Vermittlung dieses Wissens für sinnvoll?« (N=118)

Bezogen auf die Themenfelder waren es die Projektträger\*innen der Interkultur mit 93,8 Prozent und die der Kulturellen Bildung, die mit 85,0 Prozent überdurchschnittlich einen hohen Qualifizierungsbedarf sahen.

**Abbildung 13:**  
**Formate der Vermittlung**



»Falls ja, wie müsste diese Vermittlung bezogen auf das Format organisiert sein?« (N=118, n=110)

Befragt danach, ob die Projektträger\*innen es vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen für sinnvoll halten, besondere Methoden und Formate für Qualifizierungs- und Informationszwecke – z.B. als Handreichung für Projektakteur\*innen – zu beschreiben, zeigt sich ein ähnliches Bild: Knapp drei Viertel der Projektträger\*innen (72,9 %) bejahen diese Aussage, ein gutes Fünftel (21,1 %) macht keine Angabe. Die Sinnhaftigkeit bezweifelt ein wiederum sehr kleiner Teil von 6,8 Prozent.

**Art und Form der Vermittlung besonderer Formate und Methoden**

Für eine tatsächliche Vermittlung von besonderen Formaten und Methoden sprach sich mit mehr als neun Zehnteln der Projektträger\*innen (91,5 %) ein noch höherer Anteil aus (Abbildung 12).

In einem Teilthemenfeld – der Interkultur – sprachen sich sogar ausnahmslos alle Projektträger\*innen für eine Vermittlung besonderer Formate und Methoden aus, auch in den Themenfeldern Geflüchtete und Kulturelle Bildung lag der Anteil der Befürworter\*innen bei mindestens 95,0 Prozent. Bei den Projekten des Themenfeldes Erinnerungskultur und ländlicher Raum lag dieser Anteil jeweils etwas geringer, aber immer noch bei mindestens 84,2 Prozent.

Insgesamt waren es drei Projektträger\*innen, die diese Frage verneinten. Sie argumentierten mit der Spezifik des Ortes jedes soziokulturellen Projektes und schränkten die Verallgemeinbarkeit ein – die nur möglich sei mit Projekten auf ähnlicher Ebene – und verwiesen auf die Kompetenz der Akteur\*innen vor Ort:

»Soziokulturelle Angebote sind von den örtlichen Möglichkeiten abhängig und insofern nicht zu verallgemeinern.«

»Soziokulturelle Arbeit ist unserer Meinung nach nur in der Praxis erlernbar. ... Ein Austausch mit anderen Projektentwicklern und -organisatoren ist durchaus sinnig, wie z.B. beim zweitägigen Projektetreffen des Fonds Soziokultur. Diese Zusammenkünfte bereichern und inspirieren einen in den eigenen Ideen, ein Austausch über Strategien kann hier aber nur stattfinden, wenn die Projekte auf ähnlicher Ebene stattfinden (z.B. im ländlichen Raum oder mit geringer Finanzierung).«.

Befragt danach, welches Format eine Vermittlung von besonderen Formaten und Methoden haben sollte, waren es drei Vermittlungsformate, die von mehr als der Hälfte der Projektträger\*innen favorisiert wurden: Best-Practice-Bei-

spiele (61,8 %), Austauschplattformen (58,5 %) und Beratungen vor Ort (54,2 %) (Abbildung 13).

Die »klassischen Fortbildungsprogramme« standen nicht ganz so hoch im Kurs (43,2 %).

Bezogen auf die thematischen Felder zeigten sich unterschiedliche Favoriten für die Vermittlung: Während es bei den Projekten im Themenfeld ländlicher Raum die Austauschplattformen waren, gefolgt von der Beratung vor Ort, sahen die Projekte der Geflüchteten und der Erinnerungskultur eindeutig die Best-Practice-Beispiele voran, während bei der Kulturellen Bildung als auch bei den Interkulturprojekten beide letztgenannte Formen die gleichen Voten bekamen.

Es wurden zahlreiche weitere Formen benannt: solche,

- die auf Vernetzung fokussieren, wie z.B. »Netzwerk-treffen«, »professionelle regionale Netzwerker, die vor Ort arbeiten und Akteure zusammenführen, die Inhalte verbinden, Veranstaltungen abstimmen und Termine koordinieren«, »Come together events«, »Netzwerke, die beraten und Hilfe zur Selbsthilfe vermitteln, gut ausfinanziert«
- die den Coaching-Aspekt ins Zentrum rücken, z.B. »peer coaching«, »peer-coaching plus wissenschaftliche Supervisoren«, »offene Feedbackgespräche« und »Mentoring-Programme«
- die auf Partner-Projekte setzen: »Tandems«, »Hospitationen« und »Partner-Projekte« sowie »künstlerische Reflexion der eigenen Tätigkeit und der Tätigkeit von anderen«
- die sich für sparten- und ressortübergreifenden Austausch aussprechen: »Tandems zwischen Fachkräften aus unterschiedlichen Bereichen (Schule, Kultur, Soziales, Verwaltung, Politik)«, »spartenübergreifende Workshops z.B. für Künstler\*innen und Pädagogische Teams in den Gedenkstätten«
- die »Learning by doing« favorisieren: »längere Mitwirkung (Praktika, Assistenz) an ähnlichen Vorhaben«, »Praktikum während eines Projektes (also schlicht Mitarbeit) – Learning by Doing«

sowie weitere Vorschläge wie eine »Hotline Kulturelle Bildung«, eine »stärkere Einbeziehung in Studiengänge: Einbeziehung von Aspekten soziokulturellen Arbeitens in die klassischen künstlerischen Studiengänge (nicht nur Theaterpädagogik, auch Regie, Dramaturgie, szenisches

Schreiben etc.)«, eine »gemeinsame Entwicklung von Formaten, die junge Menschen erreichen und die Brücken zu ihrer Lebenswelt schlagen«, »train the trainer«, »Beratung durch Landkreis«, »Symposien«, »Utopian Lectures« / »Visions-Workshops« bis zu Methodenhandbüchern. Genannt wurden auch:

*»Möglichkeiten für Gruppen / Institutionen, einen Fortbildungs-Bedarf zu benennen und passgenau durchführen zu können (ähnlich wie dies nun im Mentoring-Programm des Landesbüros freie Darstellende Künste möglich ist.)«*

*»Die Möglichkeit zur Sammlung von Erfahrungen im kulturpädagogischen Bereich für junge Leute. Dazu brauchen sie eine finanzielle Absicherung und berufliche Aussichten, unabhängig von der Beantragung von Projektförderungen.«*

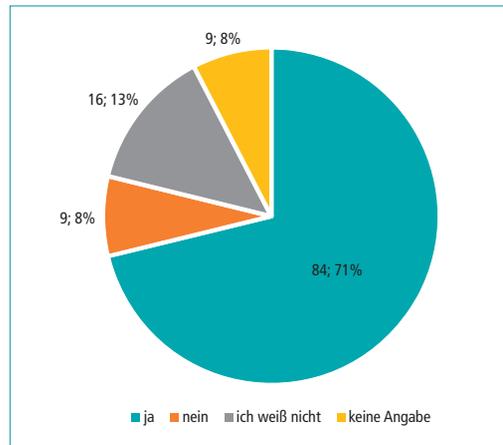
Befragt danach, wie die Vermittlung besonderer Formate und Methoden organisiert sein sollte bezogen auf die Reichweite, fand eine Vermittlung auf Bundesebene die höchste Zustimmung (69,4 %), wohingegen sich etwa jeweils ein Drittel für eine Vermittlung auf regionaler bzw. Landesebene (31,5 % und 34,3 %) aussprach. Der Anteil derjenigen, die ausschließlich für eine Vermittlung auf Bundesebene votierten, lag bei etwa der Hälfte (49,1 %), derjenigen mit ausschließlicher Favorisierung der regionalen bzw. Landesebene bei etwa einem Zehntel (11,1 %). Etwa ein Siebtel (13,9 %) plädierte für eine Vermittlung auf allen drei Ebenen.

Bezogen auf die Form gaben die Befürworter\*innen der Vermittlung Präsenzformaten eindeutig den Vorrang: mehr als neun Zehntel wünschten sich Formate mit persönlicher Begegnung (92,6 %). Für Online-Vermittlungsangebote sprach sich etwa ein Fünftel aus (21,3 %), wobei der Anteil derjenigen, die ausschließlich auf digitale Vermittlung setzten, bei unter 5 Prozent lag. Als konkrete digitale Formate wurden Online-Tutorials und Webinare vorgeschlagen.

Das Interesse der Projektträger\*innen daran, an der Entwicklung und Vermittlung neuer Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit selbst mitzuwirken, ist mit 71,1 Prozent ausgesprochen hoch (Abbildung 14 auf Seite 130).

Konkrete Angebote der bereits realisierten Mitwirkung bzw. auch weitere Interessensbekundungen belegen die folgenden Zitate:

**Abbildung 14:**  
**Interesse an der Mitwirkung an Entwicklung und Vermittlung neuer Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit**



»Haben Sie Interesse daran, an der Entwicklung und Vermittlung neuer Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit mitzuwirken?« (N=118)

»Unser Programm und die Erfahrungen wurden in verschiedenen Bereichen eingesetzt. International, aber auch in Deutschland mit interdisziplinären Ansätzen, in verschiedenen Kooperationen mit zivilgesellschaftlichen Gruppen. Sie wurden in unterschiedlichen Formaten auch in Deutschland mit Geflüchteten eingesetzt. Z.T. wurden Erfahrungen auch von Universitäten (Augsburg) als Modellprojekte übernommen.«

»xyz beschäftigt sich in seinem TRANSFER-Programm intensiv damit, die spezifischen Methoden und Formate seiner transnationalen künstlerischen Arbeit in unterschiedlichen Vermittlungsformaten an diverse Interessenten (Schulen, Hochschulen u.a. Institutionen, Multiplikator\*innen; Künstler\*innen) weiterzugeben und entsprechenden Anfragen nachzukommen. Akteure der Transfer-Formate sind langjährige Ensemblemitglieder, die aus ihrer eigenen Erfahrung ihr wertvolles Wissen praktisch und theoretisch in Workshops, Podienteilnahmen u.ä. Veranstaltungen weitergeben: als künstlerische Ratgeber\*innen und Anleiter\*innen, als Referent\*innen und transkulturelle Trainer\*innen.«

»Wir suchen Plattformen, die es uns ermöglichen, unsere Erfahrungen, Erkenntnisse, Analysen und Vorschläge für Strukturwandel in Form von »performativen Vorträgen« und Workshops vorzustellen. Wir würden gerne mit engagierten und interessierten Menschen in Verbindung kommen, die sich Anleitung und Weiterbildung auf dem Gebiet der Kulturvermittlung oder Kulturveranstaltung in ländlichen Regionen wünschen.«

»Die Weitergabe und Intensivierung unserer Erfahrungen müsste langfristig institutionalisiert und gefördert werden. Wir wären gerne Stützpunkt eines solchen Ausbildungsprogrammes. So könnte gleichzeitig unsere Projektarbeit profitieren und uns wäre auch die Suche nach pädagogischem Nachwuchs erleichtert.«

Und last but not least der konkrete Wunsch aus der Praxis nach kultursoziologischen Studien über Methoden und Formate:

»Ich wünsche mir am meisten eine kultur-soziologische Studie über Methoden und Erfolge unserer Formate und Arbeitsweisen im Montagscafé, so dass ich endlich Zahlen, Fakten und wissenschaftlich-präzisierte Beschreibungen für das Ziel einer »intersektionalen Erweiterung von Strukturen an Staatstheatern« sowie der Integrationsarbeit bereitgestellt bekomme. Denn im diskursiven Verteidigen und auch in Antragsstellungen fehlen oft faktische Begründungen für die Notwendigkeit unserer Ansätze, obwohl ich feststelle, dass sie funktionieren. Ich kann es eben nur nicht wissenschaftlich belegen.«

## Die Ergebnisse der empirischen Erhebung im Projektkontext

Die dargestellten empirischen Einblicke in die untersuchte soziokulturelle Projektlandschaft weisen zahlreiche Verknüpfungen sowohl zur im Forschungsprojekt vorgenommenen theoretischen Kontextualisierung als auch zur praktischen Umsetzung des Forschungsprojektes auf, die hier kurz in ausgewählten Punkten angeführt werden.

Der hohe Anteil der Projektträger\*innen, die bei der Fragebogenerhebung einen konkreten Anlass für die Konzeption und Durchführung ihrer jeweiligen soziokulturellen Projekte benannten, und die von ihnen jeweils aufgezeigten Anlässe zeigen einmal mehr, dass die soziokulturellen Projekte überwiegend auf konkrete gesellschaftliche Entwicklungen reagieren und unterstreichen somit ihre gesellschaftliche Relevanz. Für letztere wird bereits bei den Protagonisten der Neuen Kulturpolitik umfassend plädiert (Glaser / Stahl 1974 – siehe Kapitel 4.1. und 5.1).

Paradigmatisch dafür stand und steht interessanterweise nicht nur die Soziokultur und ihre Praxis, sondern auch die 1976 gegründete Kulturpolitische Gesellschaft. In ihrem ersten Grundsatzpapier<sup>1</sup> wurden »Emanzipation, Kreativität, Partizipation, Kommunikation, Humanisierung und Identitätsfindung« als »Leitbegriffe« einer notwendigen bildungs- und kulturpolitischen Diskussion

formuliert. Diese finden ihre direkte bzw. indirekte Aufnahme ebenfalls in die aufgeführten Schlüsselbegriffe der Soziokultur: »Demokratisierung der Kultur, Emanzipation und Kulturelle Vielfalt«, »Kulturelle Demokratie«, »Gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe – Partizipation«, »Kommunikation als Modus der Emanzipation auf intersubjektiver Ebene« und »Kreativität als Modus der Emanzipation auf subjektiver Ebene« und in den jeweils sieben vorgestellten konzeptionellen Ansätzen, instrumentellen Ansätzen und Arbeitsweisen (siehe Kapitel 5.2).

Die Ergebnisse der Befragung der Projektträger\*innen wiederum spiegeln die theoretische Kontextualisierung in der soziokulturellen Projektpraxis: Kooperation und Partizipation als Ziel bzw. Ansatz sind programmatische Bestandteile nahezu aller untersuchten Projekte (beide in mehr als 94 % der untersuchten Projekte). Auch die hohe Bedeutung des konzeptionellen Ansatzes, des künstlerischen Ansatzes, der Kontextberücksichtigung, der Zielgruppenorientierung und der Ermächtigung bzw. des Empowerments (alle in mehr als 87 % der untersuchten Projekte), der Kommunikation und der Multimedialität sind Belege dafür (siehe Kapitel 6.2).

Dass die geringe Unterstützung der Projektträger\*innen und Projekte durch Politik, Verwaltung und Medien als zentrale Herausforderung von den Projektträger\*innen benannt wurde, ist die andere Seite der Medaille der »Soziokulturalisierung« des öffentlichen Kulturbetriebes – mit für alle zugänglichen Kulturangeboten, der Raumgebung kultureller Vielfalt, des Aufgreifens von aktuellen Formaten, des Herstellens alltagstauglicher Arrangements – wie Gerd Dallmann sie auf seinem Vortrag zum 40. Jubiläum der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren beschreibt.

Die Befragungsergebnisse belegen, dass die Projektförderung der zentrale Finanzierungsmodus der untersuchten soziokulturellen Projekte ist. Den Vorteilen der Projektförderung (siehe hierzu auch die Expertise von Sievers im Kapitel 4.1) stehen zahlreiche Herausforderungen für die Projektträger\*innen entgegen – wie beispielsweise die Sicherung von Nachhaltigkeit, die auskömmliche und

angemessene Finanzierung der Projektbeteiligten, der selten refinanzierte Arbeitsaufwand der Beantragung neuer Projektmittel bzw. die den Förderrichtlinien nicht selten innewohnende explizite Aufforderung zur Innovation (siehe hier auch Reckwitz's Kreativitätsdispositiv). Dass diese Herausforderungen für die Praxis eine zentrale Rolle spielen, bestätigen auch die Platzierung des Themas »finanziellen Rahmenbedingungen« bei den Gelingensbedingungen soziokultureller Projekte auf Platz eins und die Platzierungen zwei und drei der Themen »Finanzen« und der »Förderverfahren« in der Rangliste der Herausforderungen.

Die soziokulturellen Projekte sind Labore für neue Formate. Dies zeigt nicht nur die Fragebogenerhebung, bei der alle Projektträger\*innenangaben, besondere Formate und Methoden einzusetzen, sondern auch die Vielfalt der mehr als 80 im Kapitel 5.3 vorgestellten Formate und die 40 ausführlichen Darstellungen beispielhafter soziokultureller Projektarbeit im Kapitel 7.

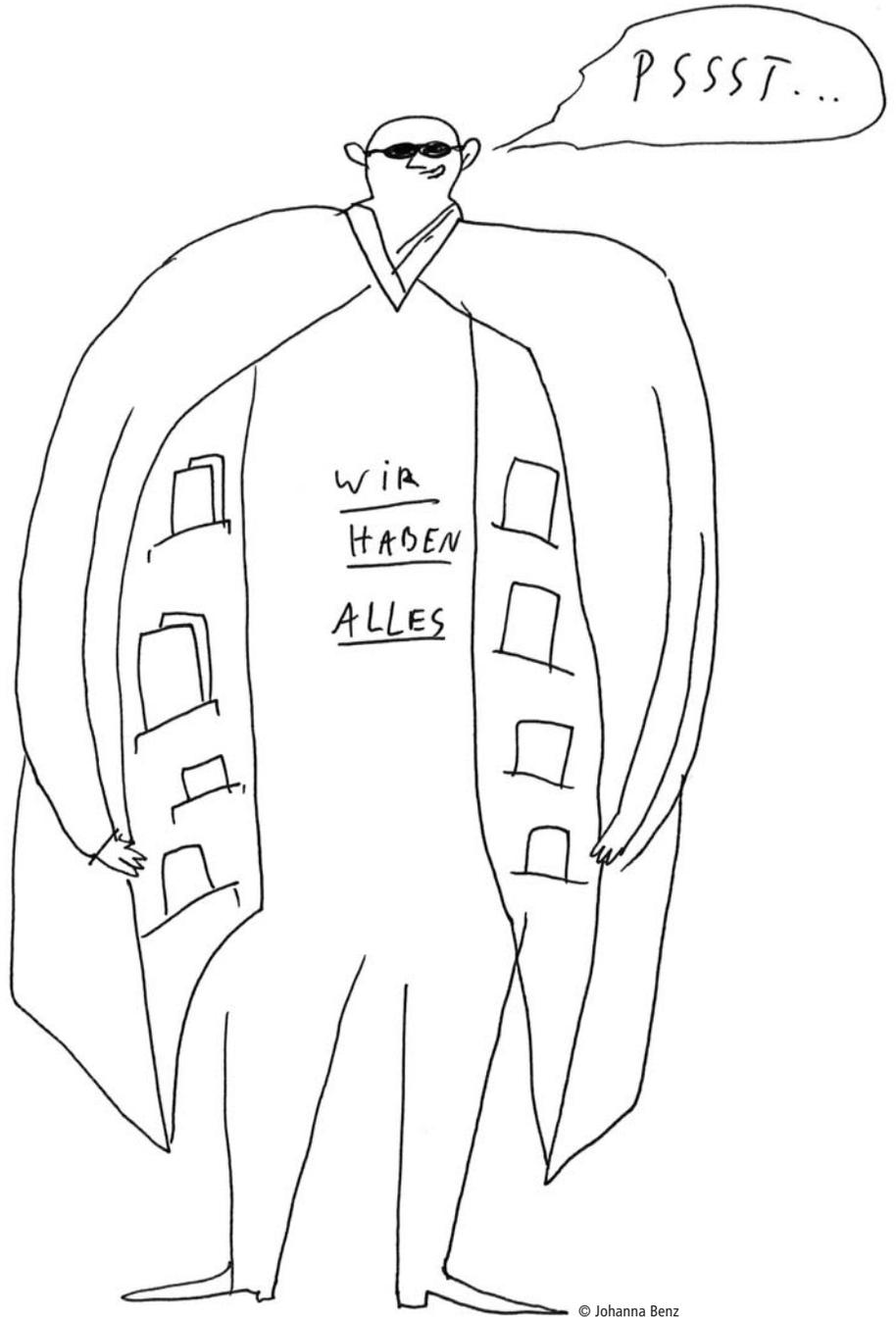
Dass sich mehr als drei Viertel der befragten Projektträger\*innen für eine Beschreibung neuer Formate und Methoden aussprechen und neun Zehntel für eine Vermittlung neuer Formate und Methoden plädieren, zeigt, dass das Forschungsprojekt einen konkreten Bedarf der soziokulturellen Praxis aufgreift (und somit auch die angewandte Forschung die Merkmale der Problemsensibilität und des schnellen Aufgreifens von gesellschaftlichen Herausforderungen der soziokulturellen Praxis spiegelt). So ist die Vermittlung neuer Formate und Methoden sowohl in einer Bestandsaufnahme der Vermittlungslandschaft (siehe Kapitel 8) als auch deren praktische Umsetzung Bestandteil des Forschungsprojektes – insbesondere mit seinen Denkwerkstätten, künstlerischen Experimentierräumen, methodischen Reflexionsräumen und weiteren Austauschformaten. Dabei sind die Träger\*innen der soziokulturellen Projektarbeit, die – wie die Fragebogenerhebung zeigt – zu einem hohen Anteil von ca. drei Vierteln selbst Interesse an der Vermittlung neuer Methoden und Formate haben, als Akteur\*innen direkt eingebunden.

<sup>1</sup> Dieses stammte maßgeblich aus der Feder von Olaf Schwenke, Dieter Baacke und Alfons Spielhoff. Es ist nachzulesen bei Sievers 1988: 289 ff., hier: 291.



Beispielhafte soziokulturelle Projektarbeit

FORMATE-DEALER





Franz Kröger, Christine Wingert, Ulrike Blumenreich, Lotte Pfeiffer, Norbert Sievers

## Good-Practice-Beispiele

»Verba docent, exempla trahunt.«: Worte belehren, Beispiele bekehren. Diese alte Weisheit, die manchem noch aus dem Lateinunterricht in Erinnerung sein mag, hat auch heute noch ihre Gültigkeit. Es braucht Beispiele, um von neuen Ansätzen der Kulturarbeit wirklich überzeugt zu werden. Gerade die Projektarbeit bietet sich dafür an. Deshalb gibt es auch schon eine Fülle von Dokumentationen und Datenbanken, die »Good-Practice-Beispiele« im Bereich der Soziokultur und der Kulturellen Bildung zeigen und zur Nachahmung ermutigen wollen. Nur so wird sich das »Neue« durchsetzen, können innovative Ideen wirksam weitergegeben werden.

Auch in der vorliegenden Studie spielen Praxisbeispiele eine wichtige Rolle – allerdings nicht allein, um auf gute Arbeit zu verweisen, sondern um anhand dieser Exempel zu zeigen, dass sich die eruierten Methoden und Formate soziokultureller Projektarbeit auch in diesen konkreten Kontexten nachweisen lassen. Insofern stehen sie exemplarisch für die Aufgabe und These des Projekts. Die nachstehend dokumentierte Sammlung ist also mehr als eben dies, indem sie nicht nur Projektträger\*innen und -arbeit beschreibt, sondern in den Formatkästen auch Hinweise auf Methoden- und Formatbezüge liefert. So wird an Beispielen noch einmal konkret, was in der Studie theoretisch und empirisch gestützt formuliert worden ist.

Grundlage für die Auswahl der im Folgenden vorgestellten 39 Projektbeispiele bildete die Recherche und Aufbereitung von umfangreichen Informationen für 179 ausgewählte Projekte der Kulturarbeit in den Jahren 2017 und 2018. Den inhaltlichen Fokus bildeten dabei folgende Themenschwerpunkte:

- Interkultur / Transkultur / Flüchtlinge: 56 Projekte
- Kultur in ländlichen Räumen: 48 Projekte
- Erinnerungsarbeit / Geschichtsarbeit: 34 Projekte
- Kulturelle Bildung: 41 Projekte.

Alle diese Themenschwerpunkte sind auch in der folgenden Projektsammlung vertreten. Selbstverständlich ist die thematische Breite der soziokulturellen Projektarbeit insgesamt viel größer. Es gibt kaum ein soziales Problem oder einen gesellschaftlichen Bereich, das/der darin nicht behandelt würde. Die obenstehende Auswahl spiegelt allerdings eine gewisse zeitaktuelle kulturpolitische Relevanz wider und ist deshalb durchaus begründet und nicht zufällig. Insofern ist es schon ein gewichtiges Stück soziokultureller Projektarbeit, das hier gezeigt wird. Erkennbar werden darin auch die Wirkungsfelder, die unter dem Stichwort »Systematisierung soziokultureller Formate« in Kapitel 5.3 erörtert werden. Auch unter diesem Aspekt lohnt sich die Lektüre, ganz abgesehen von den Anregungen, die Praxisakteur\*innen daraus gewinnen können.



# Flüchtlingsarbeit und Interkultur

## Warum Inter- / Transkultur?

Deutschland ist ein Einwanderungsland. Mit der Änderung des Staatsbürgerschaftsrechts 2000 und der Verabschiedung des Nationalen Integrationsplans 2007 wurde diese Tatsache auch offiziell anerkannt. Inzwischen leben knapp 11 Mio. Passausländer\*innen in Deutschland. Eine ebenso große Anzahl von Deutschen verfügt über einen so genannten »Migrationshintergrund«. Seit Ende der 1970er Jahre offensichtlich wurde, dass ein Großteil der »Gastarbeiter\*innen« zusammen mit ihren Familien in Deutschland bleiben würde, haben sich Kultureinrichtungen darum bemüht, deren gesellschaftlichen Integrationsprozess durch interkulturellen Austausch zu befördern (Wagner 2007).

Der selten konfliktfreie, aber immer »normaler« werdende interkulturelle Umgang der Menschen erlebte vor dem Hintergrund der Flüchtlingskrise 2015/16 eine ernste Bewährungsprobe. Im Zuge des eskalierten Bürgerkrieges in Syrien wurden Einrichtungen der Zivilgesellschaft zu Ansprechpartner\*innen und zum Integrationsmoment für viele Geflüchtete. Vor allem soziokulturelle Einrichtungen und Initiativen zeigten dabei ein hohes Maß an Engagement, lange bevor staatliche Stellen sich des Themas stärker annahmen. Die schließlich auch von öffentlicher Seite erfolgte Inangriffnahme des Flüchtlingsproblems schlug sich nicht zuletzt in zahlreichen Fördermaßnahmen nieder, die das entsprechende Engagement der Kulturszene weiter beflügelten.

Mittlerweile haben sich die Flüchtlings- und Asylyzahlen wieder den Werten von 2014 – also vor der Öffnung der Grenzen durch die Bundesregierung Anfang September 2015 (»Wir schaffen das!«) – angenähert. Es bleibt zu hoffen, dass sich damit auch die durch die AfD befeuerte Debatte über »unkontrollierte Zuwanderung und Überfremdung« wieder versachlicht. Denn: Deutschland dürfte auch in Zukunft ein Einwanderungsland bleiben, will es angesichts des demografischen Wandels seine ökonomische Leistungsfähigkeit beibehalten (Fuchs / Kubis / Schneider 2019).

## Soziokultur ist transkulturell

Aufgrund ihrer zentralen Prinzipien Partizipation, Mitgestaltung und Förderung der Eigeninitiative, die durch

die Programmformeln »Kultur für alle« und »Kultur von allen« zum Ausdruck kommen, hat Soziokultur schon von Beginn an auch Menschen mit Migrationshintergrund im Blick (Hillmanns 2014). Dieser inklusive Anspruch zeichnet sich durch Offenheit für alle ethnischen Communities und sozialen Milieus aus, regt zum interkulturellen Austausch an und fordert zur selbstbestimmten Umgestaltung des kulturellen Lebens auf. In seiner transkulturellen Erweiterung betont er zudem eine kulturelle Vielfalt, die dynamische Interaktionsprozesse begünstigt und so Innovationen ermöglicht.

Programmatische Grundlage der Soziokultur ist die Gleichberechtigung der Akteur\*innen im kommunikativen Austausch und künstlerischen Gestaltungsprozess. Mit der massiven Flüchtlingszuwanderung wurde das inter- bzw. transkulturelle Selbstverständnis der Soziokultur auf die Probe gestellt. Hier ging es im Gegensatz zu den bereits seit Jahren bzw. Jahrzehnten in Deutschland lebenden Migrant\*innen um eine höchst diverse Bevölkerungsgruppe, deren Ankunft in Deutschland auf beiden Seiten »unvorbereitet« erfolgte. Das Improvisationspotenzial der Soziokultur und ihre Bereitschaft, die Lebensumstände der Neuankömmlinge in ihre Kulturarbeit einzubeziehen, begünstigten den gegenseitigen Verständigungsprozess und schufen so eine Vertrauensbasis, auf der spätere Integrationsangebote aufbauen konnten.

## Zur konzeptionellen Anlage

Im Rahmen des Forschungsvorhabens wurden elf Projekte bzw. Initiativen näher unter die Lupe genommen, die mit einer Ausnahme (»Europa im Koffer«) alle die Kulturarbeit mit Geflüchteten betrafen. Ein Vorhaben davon (»Neue deutsche Stadtgesellschaft«) fiel etwas aus dem Rahmen, da es sich hier eher um ein interkulturelles Partizipationsmodell der Stadt Neuss handelt. Die übrigen Projekte deckten ein breites Spektrum soziokultureller Arbeit ab, wobei der Phantasie der Akteur\*innen keine Grenzen gesetzt waren. Es wurde versucht, das Flüchtlingsgeschick nicht nur zusammen mit den Betroffenen darzustellen und aufzuarbeiten, sondern kulturelle Vielfalt auch als Bereicherung der deutschen Gesellschaft zu präsentieren.

Bei allen Projekten überwog zunächst der Wunsch, den Geflüchteten das »Ankommen« in der deutschen Gesellschaft zu erleichtern (»Willkommenskultur«). Schnell wurde den Verantwortlichen dabei deutlich, dass Kunst und Kultur eine Türöffnerfunktion haben, mit deren Hilfe auch der »Mehrwert« der aus ihrer Heimat Geflohenen sichtbar gemacht werden kann. Flüchtlinge sind in dieser Hinsicht keine Mängelwesen, sondern bringen etwas mit, das der Ankunftsgesellschaft zugutekommt. In diesem Zusammenhang kamen zudem persönliche (Freundschaften) und aktuelle Bezüge (ausländerfeindliche Aktionen) zum Tragen. Bei einigen Projekten gab es inhaltlich ähnliche Vorläuferinitiativen (z.B. Arbeit mit Bürgerkriegsflüchtlingen aus Jugoslawien). In einem Fall (»Refugee Homecare«) ging die Initiative zur kulturellen Zusammenarbeit direkt von den Geflüchteten aus.

### Ziele

Alle befragten Projektverantwortlichen betonten den »humanistischen« Anspruch der Kulturarbeit, Menschen auf der Flucht zu helfen, ein neues Zuhause zu finden. Zuweilen wurde auch die deutsche Erfahrung mit der Vertreibung im Zweiten Weltkrieg und eine daraus folgende Verantwortung – quasi als Bringschuld – genannt. Neben dem Hilfeaspekt ging es den »Macher\*innen« aber auch darum, einerseits die Gemeinsamkeiten von Einheimischen und Flüchtlingen zu betonen, andererseits die positiven Eigenschaften der Migrant\*innen (Sprache, Kultur, Musik, Tanz) zu unterstreichen. Über das Verstehen des Fremden sollte das Verständnis für den Flüchtling wachsen. Integration als explizite Zielsetzung wurde – wenn überhaupt – nur am Rande erwähnt. Nicht selten ging es einfach darum, praktische Erfordernisse in Sachen Unterbringung, Behördengänge, Sprachkurse etc. mit interkulturellen Verständigungsprozessen zu verbinden, um auf dieser Basis dann soziokulturelle Projekte zu initiieren.

### Zur Methodik

Die künstlerischen Zugänge waren relativ vielfältig; ein Schwerpunkt lag auf dem Theaterspiel, das verschiedene Kunstsparten (Tanz, Musik, Literatur) vereinigte und zur Aufführung brachte. Die konkrete Auswahl war zum Teil abhängig vom jeweiligen Flüchtlingschicksal bzw. Herkunftsland. Einige Projekte versuchten, die

»Herkunftsorientierung« bewusst aufzubrechen, indem Geflüchtete als Gruppe weniger sozialpädagogisch als vielmehr künstlerisch thematisiert wurden. Diese legten dann besonderen Wert auf Arbeitsformen, die Gemeinsinn stiften konnten. Insgesamt war die Auswahl von spezifischen künstlerischen Inhalten nicht so von Bedeutung wie das Ermöglichen von Tätigkeiten, die alle gemeinsam ausführen konnten.

Vor diesem Hintergrund gewannen scheinbar »unkünstlerische« Aktionen besondere Bedeutung. Da wurde gemeinsam gegärtnert, zusammen gekocht, gegessen, gespielt und gesungen. Bei »Refugees Kitchen« z.B. brachte ein mobiler Küchenwagen das »kulinarische« Erbe der Geflüchteten den Deutschen nahe, die gleichzeitig noch etwas über das Schicksal der Köch\*innen erfuhren. Beim »Zugvogel«-Projekt erstellten Flüchtlingskinder eine musikalische Landkarte ihres ländlichen Refugiums und beim »Erbe der Weltkulturen« brachten die verschiedenen in Mannheim ansässigen Nationalitäten typische Erinnerungsstücke aus ihrem Leben ins Rathaus.

Bei einigen Vorhaben übernahmen die Geflüchteten schlussendlich die Rolle der Profis, indem sie als alleinige Akteur\*innen der kulturellen Vermittlungsarbeit auftraten. So etwa beim »Multaka«-Projekt, bei dem syrische Bürgerkriegs-Flüchtlinge zu Museumsguides ausgebildet wurden, die das in Berliner Museen vorhandene kulturelle Erbe des Vorderen Orients den ebenfalls geflüchteten Landsleuten in ihrer Heimatsprache näherbrachten. Hier wurde das »Expertentum« gleichsam national gespiegelt, um eine größere museale Resonanz zu erhalten.

### Resümee

Inter- bzw. transkulturelle Projekte in der Soziokultur zeichnen sich durch eine Vielzahl konzeptionell-methodischer Überlegungen, methodischer Netzwerkarbeit und konkreter Arbeitsschritte aus, die allesamt der äußerst diversen Zielgruppe »Migrant\*in« bzw. »Flüchtling« geschuldet sind. Schon allein die Frage, ob eine verbale Verständigung überhaupt möglich und inwieweit eine materielle Grundversorgung gesichert ist, impliziert eine Reihe weiterer methodischer Entscheidungen in der Organisation der gemeinsamen Kulturarbeit. Nicht unterschätzt werden sollte auch die Art und Weise, wie die Ansprache der »Zielgruppe« erfolgt und welche Rolle sie im gemeinsamen kulturellen Schaffen einnimmt.

Ivana Pilić unterscheidet dabei drei Ebenen, auf denen der »Umgang mit Differenz« erfolgt (Pilić 2017): Die erste skizziert sie als »folkloristische Darbietung«. Hier werden Geflüchtete und ihre »kulturellen Eigenarten« aus einer Position der Überlegenheit vor allem als Objekte präsentiert. Die zweite Ebene legt den Fokus auf eine diskriminierungskritische Perspektive. Die Kollaboration mit minorisierten Künstler\*innen, die Einbeziehung von Expert\*innen des Alltags sowie die Zusammenarbeit mit migrantischen Kulturvereinen bilden dabei das methodische Rüstzeug für die Projektarbeit. Die dritte Ebene schließlich favorisiert »partizipative Methoden in der inter- und transkulturellen Kunstpraxis«. Hier rücken die Erfahrungen und Lernprozesse der Teilnehmenden ins Zentrum, durchbrechen klassische Repräsentationsmuster und heben gängige Trennungen zwischen Professionalität und Laientum auf.

In der inter- bzw. transkulturellen Praxis dürften die oben genannten Ebenen kaum idealtypisch existieren, sondern mehr oder weniger ineinander übergehen bzw. verschwimmen. Darüber hinaus würde wohl kaum eine soziokulturelle

Initiative ihre Flüchtlingsarbeit als »folkloristische Darbietung« titulieren. Dennoch zeigen sich hier methodische Besonderheiten, die vor allem inter- bzw. transkulturellen Projekten eigen sind. So sind derartige Kulturangebote in konzeptioneller Hinsicht sehr lebensweltlich ausgerichtet, einem experimentellen und spielerischen Vorgehen verhaftet und zielen letztendlich auf Selbstermächtigung. In der methodischen Grundausrichtung ist die Zielgruppenorientierung durch den Flüchtlingsstatus gegeben. Die Projekte setzen auf die Zusammenarbeit von Profis und Laien, sind niedrigschwellig angelegt und favorisieren eine ressortübergreifende Kooperation. Bei den Arbeitsweisen kommen vornehmlich solche zum Tragen, die den beiden oben genannten methodischen Ebenen (Konzept und Struktur / Instrumente) entsprechen, d.h. die Nonverbalität bzw. Mehrsprachigkeit spielen eine große Rolle, Kunst wird an ungewöhnlichen Orten praktiziert und der Perspektivwechsel gehört zum methodischen Standardrepertoire. Letztlich werden Geflüchtete als »Expert\*innen des Alltags« betrachtet, deren Wissen wertgeschätzt wird, um sie als Akteur\*innen des künstlerischen Prozesses zu befähigen.

*Franz Kröger*

## Multaka: Treffpunkt Museum

### Geflüchtete als Guides in Berliner Museen



Teilnehmende einer Führung im Bode-Museum (Foto linke Seite) und im Vorderasiatischen Museum – © Staatliche Museen Berlin, Museum für Islamische Kunst, Foto: Milena Schlösser

**Staatliche Museen zu Berlin  
Museum für Islamische  
Kunst  
Geschwister-Scholl-Straße 6  
10117 Berlin**

Projektleitung:  
Salma Jreige, Hussam Zahim  
Mohammed, Cornelia Weber,  
Prof. Dr. Stefan Weber  
fon: 030/26642-5271  
e-mail: info@multaka.de

Das Museum für Islamische Kunst stellt seine vielfältigen Werke islamischer Kunst im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin aus. Es gehört zu den bedeutendsten und, nach dem Museum für Islamische Kunst in Kairo, ältesten Sammlungen seiner Art überhaupt. In Deutschland beherbergt keine andere Sammlung gleichermaßen enzyklopädisch Meisterwerke der Kunst, des Kunsthandwerks und Objekte materieller Kultur, die aus islamisch geprägten Gesellschaften und den mit ihnen lebenden christlichen und jüdischen Gruppen stammen.

Multaka – das bedeutet »Treffpunkt«. Zu einem Treffpunkt, zu einem Ort interkultureller Begegnung sind seit dem Jahr 2015 einige Berliner Museen geworden: das Vorderasiatische Museum, das Museum für Islamische Kunst, das Bode-Museum und das Deutsche Historische Museum. Sie alle beherbergen vielfältige Artefakte aus den mehrheitlich islamisch geprägten Ländern, byzantinische Skulpturen, syrische Mosaikkunst und architektonische Schätze aus dem Irak. Kunstwerke, die uns schon lange mit Syrien und dem Irak verbinden und die nun genutzt werden, um Menschen aus diesen Ländern in Deutschland willkommen zu heißen und zu integrieren. Genau diese Artefakte werden im Projekt »Multaka – Treffpunkt Museum« des Projektträgers »Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin« zum Anknüpfungspunkt für den interkulturellen Dialog.

Hintergrund des Projekts ist die sogenannte »Flüchtlingswelle« des Jahres 2015, in deren Folge insbesondere viele Syrer\*innen und Iraker\*innen als Kriegsflüchtlinge nach Berlin kamen. Unter ihnen finden sich die verschiedensten Berufsgruppen; u.a. Architekt\*innen, Archäolog\*innen, Kunsthistoriker\*innen, Künstler\*innen, Ingenieur\*innen und Autor\*innen, teils ausgebildete Expert\*innen für islamische Kunst und Kultur. Deren Expertise und Kompetenzen sind zweifach wertvoll für die Berliner Museen: Sie kennen den besonderen Wert der künstlerischen Gegenstände in ihren Heimatländern und können darüber hinaus anderen Geflüchteten dieses Wissen in der gemeinsamen Sprache vermitteln. Darüber hinaus bietet die Vielfalt ihrer unterschiedlichen Ausbildungsschwerpunkte und Interessen vielfältige Anknüpfungspunkte für einen gemeinsamen Dialog mit den Besucher\*innen.

Deshalb werden sie im Projekt zu Museumsguides weitergebildet, die neu in Berlin angekommene Landsleute durch die Sammlungen führen. Die Kulturschätze werden so zu Verbindungsstücken in die Heimatländer, aber auch zum Begegnungsort, an dem die neu nach Berlin Gekommenen viele Informationen über das Leben in Deutschland erhalten, und das von Menschen, die denselben Weg gegangen sind wie sie und sich damit in ihre Situation hineinversetzen können.

Mit viel Energie, zahlreichen Ideen und einer mutigen Grundhaltung starteten die Geflüchteten in dieses ihnen unbekanntes Projekt und die Tätigkeit als Museumsguide. Bei der Entwicklung der Weiterbildungsangebote konnten sich die Projektverantwortlichen auf die professionelle Hilfe des Referats »Bildung, Vermittlung, Besucherdienste« der Staatlichen Museen zu Berlin sowie der Abteilung »Bildung und Vermittlung« des Deutschen Historischen Museums stützen. Diese entwickelten ein inhaltliches und methodisch-didaktisches Weiterbildungsprogramm, anhand dessen die jungen Geflüchteten zu kompetenten Museumsguides ausgebildet wurden. So entstand im Prozess die dialogische Museumsführung, deren oberstes Ziel die Partizipation ist. Nicht nur werden die Führungen von den Museumsguides selbst entwickelt, die sich ein Museum auswählen und die Inhalte konzipieren, die sie vermitteln möchten, auch bringt das Zielpublikum aus Syrien und dem Irak sich in den Austausch mit eigenen Erfahrungen und Perspektiven ein. Begleitet wird die Konzeption dieser dialogischen Führungen durch die Kurator\*innen und Pädagog\*innen der Berliner Museen. Darüber hinaus werden regelmäßig Workshops und Vorträge angeboten, die sich zum Beispiel mit textiler Kunst, aber auch mit Fotografie oder Glaskunst beschäftigen. Inzwischen gibt es auch Führungen und Workshops, die sich sowohl an ein arabischsprachiges als auch an ein deutsch- und englischsprachiges Publikum richten, um in der Zusammenarbeit die Voraussetzung für ein gegenseitiges Kennenlernen zu schaffen. Entscheidend ist in diesem Projekt damit die Mehrsprachigkeit, auch die Ansprache der potentiellen Projektteilnehmer\*innen fand auf Arabisch über die sozialen Medien und über selbstorganisierte Netzwerke von Geflüchteten statt.

Das Projekt zeichnet sich durch Nachhaltigkeit aus, sein Fortbestehen ist über eine Stiftung gesichert. Des Weiteren ist es auf andere Museen übertragbar, da die für die Projektdurchführung notwendigen Strukturen in der Regel in jedem Museum gegeben sind und das Konzept den verschiedenen Bedürfnissen, Interessen und Wünschen geflüchteter Menschen angepasst werden kann. Im Dienste einer Übertragbarkeit stellen die Verantwortlichen das Projekt häufig auf Tagungen und Konferenzen vor.

Im Projekt »Multaka: Treffpunkt Museum« wird historische Kulturarbeit zur praktischen Integrationshilfe, die darüber hinaus auch Einsichten in die »westliche« Wertschätzung von Kunst und Kultur aus den mehrheitlich islamisch geprägten Ländern vermittelt. Wie nebenbei werden im Sinne inklusiver Museumsarbeit neue Besucher\*innengruppen erschlossen. Mit seiner Methodik ist das Projekt so erfolgreich, dass es bereits auf ein breites internationales Multaka-Netzwerk zurückgreifen kann. Das Projekt wurde mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem »Sonderpreis für Projekte zur kulturellen Teilhabe geflüchteter Menschen« der Initiative »Kultur öffnet Welten« 2016, und ist »Bundessieger Kultur« im Wettbewerb »Ausgezeichnete Orte im Land der Ideen« der Deutschen Bank.

Multaka-Führungen finden regulär zweimal wöchentlich, immer mittwochs und samstags in den vier teilnehmenden Museen statt.

#### Geflüchtete als Museumsguides

- Laien als Experten »in eigener Sache«
- Rollentausch
- Selbstermächtigung
- Dialog auf Augenhöhe
- Kollaboration
- Wertschätzung des gemeinsamen kulturellen Erbes
- Dialogische Führungen in der Muttersprache

## Refugees' Kitchen



(Interkulturelles) Fastfood mit vielfältigen Fastfacts aus der mobilen Küche © kitev

### **Kitev – Kultur im Turm e.V. Willy-Brandt-Platz 1 46045 Oberhausen**

Agnieszka Wnuczak  
e-mail: [info@kitev.de](mailto:info@kitev.de)

Kitev ist ein gemeinnütziger Verein, beheimatet im HBF Oberhausen. Satzungsgemäße Aufgabe ist die Förderung von Kunst und Kultur. Kitev arbeitet lokal, regional und international vernetzt in künstlerischen, soziokulturellen, architektonischen und urbanistischen Projekten.

Der Industriestandort Oberhausen: Hier wurde von Künstler\*innen des gemeinnützigen Vereins kitev – Kultur im Turm e.V. gemeinsam mit Geflüchteten eine mobile Küche, ein Foodtruck, geplant, konstruiert und gebaut. Hintergrund des Projekts war der Zuzug vieler geflüchteter Menschen nach Oberhausen im Jahr 2014, schnell war klar, dass viele weitere folgen würden. Das Team von kitev – Kultur im Turm e.V. stand in persönlichem Kontakt zu den neuen Mitbürger\*innen – so entstand im Austausch die Idee zur mobilen Küche.

In dieser »Refugees' Kitchen« werden die Geflüchteten zu Gastgeber\*innen und zu Expert\*innen der eigenen Landesküche und Kultur. Der Foodtruck reist durch das Ruhrgebiet und macht Station an populären Festivals wie den Kurzfilmtagen Oberhausen, dem Theaterfestival Favoriten in Dortmund, den Aktionswochen auf der Zeche Zollverein in Essen und an vielen weiteren prominenten Orten, an denen Menschen zusammenkommen. Schnell kommt man über die traditionell zubereiteten Speisen aus den diversen Herkunftsländern ins Gespräch. Die Geflüchteten lassen an ihren Fluchterfahrungen teilhaben, das gemeinsame Essen bietet Anlass, sich auszutauschen, auch über die politische und gesellschaftliche Lage in den jeweiligen Heimatländern zu informieren. Damit wird das Essen zum niedrigschwelligen Informationsanlass: Fastfood mit Fastfacts zu Krisengebieten. Die Verpackungen der Speisen zum Mitnehmen werden auch mit Informationen gespickt, Politik und Kultur werden in kleinen Häppchen verabreicht: Hintergründe zu Kriegen und Krisen, zu Regierungssystemen, Militärinterventionen, zu Geschichte und Esskultur des jeweiligen Landes.

Besonders das persönliche Gespräch erreicht die Menschen: Es sind nicht länger nur Fakten und Nachrichten, sondern Menschen mit ihren persönlichen Schicksalen und Geschichten, die hinter diesen Informationen stehen.

Doch Refugees' Kitchen versteht sich in erster Linie und dezidiert als künstlerisches Projekt, die Einsätze der Küche werden von einem vielseitigen kulturellen Rahmenprogramm begleitet, von Vorträgen und Diskussionsrunden, inklusive Live-Konzerten auf dem Dach der Kitchen.

Künstlerisches Empowerment ist in diesem Projekt eng gekoppelt an berufliche Weiterqualifizierung. Die Geflüchteten erwerben vielfältige Kompetenzen, die in der Gastronomiebranche

gebraucht werden. Der Foodtruck wird von den Geflüchteten eigenständig betrieben, wodurch der Fortbestand des Projekts gewährleistet ist, »Refugees' Kitchen« wurde und wird auch nach Ende der Projektförderung weitergeführt. Über einen zweisprachigen Weblog informieren die Betreiber\*innen laufend über die nächsten Stationen ihrer mobilen Küche und das dazugehörige Programm.

Doch lange bevor die Küche über die Straßen rollte, begann bereits die gemeinsame Arbeit. Beim Bau des Foodtrucks wurde auf ein ökologisches Design Wert gelegt, er wurde aus recyceltem Material gebaut, die Küche wird ohne Müllrückstände betrieben. Modernste Technik macht es möglich, dass sie temporär komplett autark laufen kann, ohne dass ein Strom- beziehungsweise Wasseranschluss benötigt wird. Mit im Gepäck sind mobile Möbel, mit denen rund um das Mobil – und auch auf seinem Dach – im Handumdrehen Tische und Stühle aufgebaut werden können. Bei Bau und Konstruktion wurden die Geflüchteten durch das Projektteam unterstützt, kooperiert wurde darüber hinaus mit diversen städtischen Ausbildungsstätten und Jobcentern in Oberhausen. So konnten über den Erwerb handwerklicher Kompetenzen Geflüchtete in Anstellungen und Ausbildungen vermittelt werden.

Gegenseitiges Interesse und Geduld seien der Schlüssel zum Erfolg eines solchen Projekts, berichten die Beteiligten. »Refugees' Kitchen« ist ein moderner Begegnungsort, der über das Kochen und Essen auch sprachliche Barrieren überwindet.

Das Projekt war im Jahr 2016 nominiert für den »Sonderpreis für Projekte zur kulturellen Teilhabe geflüchteter Menschen« der Initiative »Kultur öffnet Welten«.

#### Interkultureller Foodtruck

- **Expert\*innen des Alltags: Geflüchtete als Gastgeber\*innen und Expert\*innen der eigenen Küche und Herkunft**
- **Lebensweltbezug: Thematisierung verschiedener Erfahrungskontexte**
- **Künstlerisches Empowerment, Selbstermächtigung: gemeinsame Projektplanung und -umsetzung**
- **Austausch und Vernetzung durch gemeinsame sinnliche und ästhetische Erfahrungen**



Der mobile Foodtruck als Ort des Austausches und der Begegnungen © kitev



## Audioguide LaGeSo

Vielstimmig in die Demokratie



In Dunkelheit und Kälte über das Gelände des LaGeSo Berlin © CargoCult

**CargoCult**  
**Wilhelm-Blos-Straße 21**  
**12623 Berlin**

Beate Huss  
fon: 0163/7775139  
e-mail: beate@beatehuss.de

Die globale Kunstkooperative  
CargoCult setzt gesellschaftspolitische Themen und Fragen mit einer Vielzahl von künstlerischen Mitteln um und arbeitet dabei immer wieder mit anderen Künstler\*innen zusammen.

Das Landesamt für Gesundheit und Soziales (kurz LaGeSo) in Berlin: Es gibt kaum einen anderen Ort, der Konflikte und Potentiale unserer Gesellschaft so authentisch spiegelt. Vor allen Dingen vor dem Hintergrund der großen Fluchtbewegungen 2015 werden hier im Akkord Asylanträge gestellt und bearbeitet, Erstaufnahmen koordiniert, über das weitere Schicksal von Menschen entschieden. Diesem spannungsvollen Ort hat sich das Projektteam von CargoCult gewidmet. Zunehmend geriet das LaGeSo als Stätte eines bürokratischen und unmenschlichen Handelns in die öffentliche Kritik. CargoCult wollte Strukturen und Wirken des Landesamts offenlegen, um so mit mehr Transparenz zu mehr Verständnis beizutragen.

Der im Projekt entstandene Audioguide folgt damit der Zielsetzung, Transparenz und Offenheit bezüglich eines gesellschaftlichen Teilbereichs zu erzeugen, der politisch und räumlich stark abgeschottet wird und dadurch undurchsichtig erscheint.

Mit einem Raumschiff auf der Erde gestrandet: Dieses fiktive Setting bildet den Rahmen für jede Führung mit dem »Audioguide LaGeSo«. In die Theaterperformance wurde das Publikum miteinbezogen, nachts, bei Minustemperaturen im winterlichen Berlin wurde es über das Gelände des LaGeSo geführt. Das Setting rief die katastrophale Situation so vieler Geflüchteter ins Bewusstsein, die bei ihrer Ankunft in Deutschland im Winter 2015 gezwungen waren, in eisiger Kälte stundenlang auf ihre Registrierung zu warten. Ausgestattet mit Rettungsdecken und Kopfhörern für den Audioguide erkundete das Publikum zusammen mit den Projektmitarbeiter\*innen das Gelände des Landesamts. Viele und vielseitige Stimmen werden hörbar, die sowohl fiktive Geschichten erzählen als auch die konkreten Arbeitsumstände der Mitarbeiter\*innen des LaGeSo nacherleben lassen. Strukturgebend für die Dramaturgie des Audioguides war eine fiktive Liebesgeschichte, die Geflüchtete aus Syrien geschrieben hatten. Über Videoprojektionen, dokumentarische Elemente und chorische Musik wurde der Audioguide ein hybrides, multimediales Gesamtkunstwerk.

Bei der Konzeption des Audioguides konnte CargoCult auf Erfahrung zurückgreifen. Bei einem vorangegangenen Audioguide-Projekt hatten die Projektleiter\*innen das große künstlerische, politische und gesellschaftlich-soziale Potential dieses Mediums für sich entdeckt. Für die Arbeit am »Audioguide LaGeSo« war aber von Beginn an auch die Kooperation mit ganz unterschiedlichen Akteur\*innen zentral; mit Geflüchteten, Beamt\*innen und weiteren Mitarbeiter\*innen des LaGeSos wie beispielsweise Nachtwächter\*innen, mit Politiker\*innen und professionellen Schauspieler\*innen. Mit dieser Bandbreite der Beteiligten strebte das Projekt gedankliche Freiheit und gesamtgesellschaftliche Öffnung an. Die Akteur\*innen profitierten alle von den je unterschiedlichen Perspektiven.

Künstlerisches wie soziales Empowerment aller Beteiligten war ein Hauptanliegen des Projekts. Die verschiedenen Perspektiven auf das LaGeSo wollten außerdem Aufklärungsarbeit leisten und wach rufen, in welcher Not sich Menschen in unserer Gesellschaft befinden. Die Vielstimmigkeit des Audioguides macht auf die Vielseitigkeit der Bedürfnisse aufmerksam, die an einem solchen Ort zusammenkommen.

Möglich wurde das Projekt vor allen Dingen durch umfangreiche Rechercheisen. Bevor die Konzeption des Audioguides überhaupt beginnen konnte, musste die Vielschichtigkeit der Thematik, mussten die ganz unterschiedlichen Meinungen verstanden werden. Perspektivwechsel und ergebnisoffenes Arbeiten waren deshalb Grundvoraussetzungen für das Gelingen des Projekts.

Der »Audioguide LaGeSo« stellt bürokratische und gesellschaftliche Grenzen genauso in Frage wie mediale. In seiner Folge arbeitet CargoCult unter anderem an einer digitalen Enzyklopädie »von allen, für alle«. Vermeintliches Wissen kann so als Vorurteil enttarnt werden.

#### **Audioguide: interaktive Dokufiktion**

- Vielstimmigkeit und Perspektivwechsel
- Auf gesellschaftliche Notstände aufmerksam machen
- Künstlerisch-multimediale Arbeit als offener Prozess
- Kreative Verknüpfung dokumentarischer, fiktionaler und alltäglicher Elemente
- Neue gedankliche Freiräume durch Überwindung bürokratischer und gesellschaftlicher Grenzen

## Zugvögel

Ein »Bring Your Own Language-Workshop«  
im ländlichen Brandenburg



© landkunstenleben e.V.

**landkunstenleben e.V.**  
**Steinhöfeler Straße 22**  
**15518 Buchholz**

Christine Hoffmann  
fon: 033636/27015  
e-mail:landkunstenleben  
@t-online.de

landkunstenleben ist eine Gruppe von Künstler\*innen, Gärtner\*innen und Menschen mit Ideen, die sich für die Kultur der nachhaltigen Umgestaltung von Gegenwart einsetzen. Der Verein bewirtschaftet einen Garten, auf und mit dem viele Freiwillige arbeiten, lernen und sich begegnen. Hier werden kulturelle und ökologische Projekte durchgeführt.

Im Sommer 2015 erlebte Deutschland eine bis dato in diesem Ausmaß nicht gekannte Zuwanderung von Bürgerkriegsflüchtlingen. Im brandenburgischen Fürstenwalde, dem »Wintersitz« des Projektträgers landkunstenleben e.V., entstand eine Flüchtlingsaufnahmestätte, die bei der alleingesessenen Bevölkerung für Unruhe sorgte. Vor diesem Hintergrund entwickelten die Vereinsverantwortlichen integrative Kulturprojekte. Ihr ökologischer Garten in Steinhöfel wurde dabei schnell Lernort für ein interkulturelles Miteinander von Einheimischen und Geflüchteten.

Aus dem stART-Programm der Robert-Bosch-Stiftung konnte ein zusätzliches Projekt finanziert werden, das ein griechischer Künstler eigenverantwortlich mit deutschen und geflüchteten Kindern durchführte. Als ebenfalls »Zugwanderter« entschied sich Dionysis Anemogiannis dafür, über das Experimentieren mit Klängen und Geräuschen eine nonverbale Sprache zu entwickeln, die alle Beteiligten »verstanden«.

Im Workshop »Zugvögel – Bring Your Own Language« wurden vor allem die Kleinen angesprochen, die Kinder zwischen 8 und 12 Jahren, die erst seit ungefähr einem Monat im Dorf lebten. Aus den unterschiedlichsten Ländern sind sie nach Buchholz gekommen, auch die Kommunikation untereinander ist damit schwer – von der Verständigung mit den Einheimischen ganz zu schweigen. Der Workshop bringt die Kinder des Dorfes mit den neu angekommenen Kindern zusammen. Der Verein landkunstenleben versucht, durch spielerische Übungen und das Experimentieren mit Klang und Geräuschen eine nonverbale Sprache zu entwickeln, die die Sprachgrenzen zwischen den Kindern aufbricht. Die Teilnehmer\*innen erleben durch die akustischen Übungen, dass es für sie Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der gesprochenen Sprache gibt. Aber nicht nur sich selbst, auch ihre neue Umgebung erlebten sie über den Klang: Gemeinsam mit den Projektmitarbeiter\*innen gingen sie auf die Suche nach den Geräuschen des Ortes und sammelten diese in Tonaufnahmen.

So entstanden sound maps, akustische Spaziergänge durch das Dorf. Damit legte der Workshop den Fokus auf nonverbale, aber auch nicht-übersetzbare Kommunikation, ebenso auf Umgebungsgeräusche, mittels derer neue Wege der Kommunikation erforscht und erfunden wurden.

Erst am 2. Tag des Workshops kamen die Eltern der Kinder dazu und wurden in die spielerischen Klangexperimente einbezogen. Der Workshop wurde so auch für sie zum Begegnungsort, in ihren jeweiligen Sprachen trugen sie Lieder und Geschichten vor. Der interkulturelle Dialog erhielt so generationenübergreifenden Charakter.

Das Projekt »Zugvögel« nahm sich also gezielt einer der zentralen Herausforderung in der kulturellen Arbeit mit Geflüchteten an: der Sprachbarriere. Es ging hier nicht darum, diese Sprachbarriere irgendwie zu umgehen, sondern sie im Gegenteil sicht- und vor allem hörbar zu machen und Möglichkeiten zu erproben, wie man sich dennoch mitteilen kann. Ein Schritt raus aus der Isolation und hin zu tatsächlicher Integration. Das Projekt widmete sich damit auch konkret dem Umstand, dass die Unterbringung der Geflüchteten inzwischen verstärkt in ländlichen Gebiete erfolgt. Genau hier, inmitten einer schwächeren Infrastruktur, bedarf es solcher partizipativen Initiativen.

In einer audiovisuellen Installation wurden letztlich die Geräusche des Klangspaziergangs und die Aufnahmen der Lieder und Geschichten mit Tonaufnahmen von Zugvögeln aus dem Soundarchiv des Museums für Naturkunde Berlin zusammengebracht.

»Zugvögel« wurde im Rahmen von START – Create Cultural Change gefördert. START ist ein Programm der Robert Bosch Stiftung, das in Kooperation mit dem Goethe-Institut Thessaloniki und der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. durchgeführt wird, unterstützt von der John S. Latsis Public Benefit Foundation und der Bodossaki Foundation.

#### Begehbare Soundmaps

- »Klangarbeit« als nonverbale Kommunikation
- Assoziatives Lernen mittels Musik
- Akustische Spaziergänge gestalten
- Raum erfahren durch Geräusche
- »sound maps« als Umweltaneignung

## Hikikomori – Die Einsamkeit des Internets

Binationales Online-Theaterprojekt für junge Erwachsene



Digitalisierung der Lebenswelten: Zusammen und doch getrennt. © Tom Dombrowski

**Theaterlabor Bielefeld e.V.**  
**Hermann-Kleinewächter**  
**Str. 4**  
**33602 Bielefeld**

Ralph Würfel  
fon: 0521/287856  
e-mail: info@theaterlabor.de

Das Theaterlabor Bielefeld steht für freies Theater mit eigener Spielstätte, das eigene Inszenierungen produziert, regionale und internationale Projekte durchführt, Festivals organisiert und Kinder- und Jugendarbeit macht.

Zehn junge Menschen, die sich von der Realität abgemeldet und die Tür hinter sich geschlossen haben: kein Kontakt, keine Ziele, keine Pläne, keine Verträge mehr mit der realen Welt. Zehn episodische, ineinander verwobene Geschichten, die im virtuellen Raum stattfinden und von jungen Menschen erzählen, die aus unterschiedlichen Gründen isoliert leben und sich in eine Welt zurückgezogen haben, in der es vermeintlich einfacher ist, Beziehungen zu haben, zu träumen, etwas zu erreichen. Hikikomori ist Japanisch für »akuter sozialer Rückzug«.

Der zunehmenden Digitalisierung unserer Lebenswelt und der damit einhergehenden Vereinzelung hat sich das Theaterlabor Bielefeld in dieser binationalen Kooperation mit dem Studio de Bakkerij in Rotterdam gewidmet. Es wird in Episoden die Lebenswelt von zehn jungen Menschen geschildert, in der Onlinekontakte Beziehungen und Freundschaften im realen Lebensumfeld ersetzen.

Für ihre Inszenierung suchten die beiden beteiligten Theater junge bühnenerfahrene Laien zwischen 18 und 26 Jahren, die sich auf ein besonderes Experiment einließen: eine Online-Theaterinszenierung.

Denn »Hikikomori« thematisiert nicht nur die digitalen Medien, sondern lotet deren Möglichkeiten und Konsequenzen auch für die und mit der eigene(n) künstlerische(n) Arbeit aus. Nachdem das Projekt mit einer gemeinsamen Probenarbeit der beiden Gruppen in Rotterdam gestartet hatte, fanden die Proben in Deutschland und den Niederlanden via Skype statt. Die Aufführungen trieben den multimedialen Ansatz auf die Spitze. Das Stück wurde in beiden Ländern gleichzeitig und synchron gespielt und via Internet in den jeweils anderen Theaterraum übertragen. Während in Deutschland das Publikum also die deutschen Schauspieler\*innen auf der Bühne verfolgte, beobachteten sie im Hintergrund auch die auf Leinwände projizierte Inszenierung der niederländischen Gruppe.

Die technische Darstellung spiegelt damit die Thematik des Stücks: Zusammen, und doch getrennt führt die zunehmende Digitalisierung unserer Lebenswelt zur Vereinzelung. Die Schauspieler\*innen auf den Bühnen sind zwar miteinander verbunden, können aber nicht real miteinander interagieren. Und doch ermöglicht das Projekt es dem Publikum, simultan an zwei Inszenierungen teilzuhaben, gewissermaßen in zwei Theaterräumen gleichzeitig zu sein. Ein nicht nur technisch sehr aufwändiges Projekt, das seine Arbeit auf Skype, Live-Chats, Video-Streamings und soziale Medien wie Facebook oder Snapchat basierte und das auch vor nationalen Grenzen keinen Halt machte. Die Grenzüberschreitung insgesamt ist ein zentraler Gedanke dieses Projekts, das die Schnittstellen von digitalen und analogen Welten thematisiert.

Insgesamt fanden fünf Aufführungen statt. Das Theaterlabor Bielefeld macht mit dieser Inszenierung seinem Namen alle Ehre: Gemeinsam mit dem Kooperationspartner erforscht es die Formen und Möglichkeiten zeitgenössischen Theaters. Es ging hier nicht länger darum, wie multimediale Elemente als Erweiterung des Bühnengeschehens genutzt werden können, sondern ob und wie Theater im Netz stattfinden kann.

Das Schauspiel- und Ensembletraining in den einzelnen Gruppen, die genauen Szenen- und Materialrecherchen, die Textwerkstätten dienten außerdem dem weiteren übergeordneten Ziel des Projekts, der künstlerischen Bildung und kulturellen Aktivierung junger Menschen.

»Hikikomori – Die Einsamkeit des Internets« zeigt sowohl diese Einsamkeit durch die zunehmende Digitalisierung, als auch, dass das Internet Vereinzelung überbrücken kann. In diesem Projekt machte es möglich, dass zwei Gruppen von Menschen in unterschiedlichen Ländern produktiv miteinander arbeiten konnten.

#### Internettheater

- **Lebensweltbezug: Thematisierung verschiedener Erfahrungskontexte**
- **Thematisierung der Schnittstellen von digitalen und analogen Welten**
- **Kooperation von zwei Theatern und Gruppen in Rotterdam und Bielefeld**
- **Digital vermittelte synchrone Proben und Aufführungen via Skype**
- **Expert\*innen des Alltags: Zusammenarbeit mit Bühnenerfahrenen Laienschauspieler\*innen**



# Neue deutsche Stadtgesellschaft

## Neusser Diversitätskonzept



© Melanie Stegemann

**Stadt Neuss  
Kulturamt  
Oberstraße 17  
41460 Neuss**

Deniz Elbir  
fon: 02131/904117  
e-mail: deniz.elbir  
@stadt.neuss.de

Das Kulturamt der Stadt Neuss versteht sich als öffentliche Einrichtung, die die Interessen aller Neusser Bürger\*innen vertritt. Im Blick auf dieses »inklusive« Selbstverständnis wurde unter anderem die feste Stelle des Interkulturbeauftragten geschaffen.

Die kommunale Kulturlandschaft hat einen immanenten Bildungsauftrag gegenüber allen Mitgliedern der Stadtgesellschaft, unabhängig von ethnischer und sozialer Herkunft, sexueller Orientierung oder Religionsgemeinschaft. Tatsächlich aber ist diese diversitäre Zusammensetzung der Stadtgesellschaft in städtischen und kulturellen Einrichtungen noch wenig abgebildet. Das Kulturamt Neuss hat deshalb gemeinsam mit vielen weiteren Akteur\*innen ein Konzept entwickelt, die Vielfalt der städtischen Gemeinschaft in Personal, Programm und Publikum der Kultureinrichtungen widerzuspiegeln. Das ist nötig auch und gerade vor dem Hintergrund der sogenannten Flüchtlingskrise. Deshalb wurde bereits im Jahr 2014 die Stelle eines kommunalen Interkulturbeauftragten im Kulturamt der Stadt Neuss eingerichtet. Diese Stelle, die Deniz Elbir innehat, ist fest im Stellenplan verankert und zeitlich unbefristet – schon dadurch ist das Konzept der »Neuen deutschen Stadtgesellschaft« nachhaltig wirksam.

Das Neusser Diversitätskonzept wurde von allen städtischen und freien Kultureinrichtungen unterzeichnet sowie vom Kulturausschuss und Rat der Stadt einstimmig beschlossen. Dem zugrunde liegt die Überzeugung, dass Vielfalt das städtische und kulturelle Leben bereichert. Indem die Kultureinrichtungen der Stadt Neuss Vielfalt als oberstes Gebot in ihrer Stellenbesetzung, inhaltlichen Programm- und Publikumsentwicklung berücksichtigen, wird ein interkulturelles Miteinander zum Regelfall und bleibt nicht länger Ausnahme. Das Diversitätskonzept definiert Interkulturalität und Transkulturalität als wesentliche Strukturkennzeichen der modernen Stadtgesellschaft und legt elf Handlungsmaximen fest, die bei der konzeptionellen, personellen und programmatischen Ausrichtung der Kultureinrichtungen das Prinzip der Diversität einfordern. Das Projekt ist damit dezidiert als kulturpolitisches Projekt zu verstehen und fördert das Zusammenkommen kommunaler, religiöser und zivilgesellschaftlicher Akteur\*innen.

Die »Neue deutsche Stadtgesellschaft« folgt der Maxime, dass besonders die Kultur dazu in der Lage ist, Welten zu öffnen. Der wertschätzende Umgang mit Vielfalt soll in das alltägliche Handeln Einzug finden und sich durch Maßnahmen äußern, die alle Menschen gleichermaßen ansprechen. Um dies zu erreichen, bedarf es eines umfangreichen methodischen Instrumentariums. Zum einen braucht es dafür die gemeinsame Einigung auf ein verbindliches Konzept, zum anderen bedarf es des herausragenden Engagements Einzelner, die als »lokale Türöffner\*innen« in den Communities der Migrant\*innen als Multiplikator\*innen fungieren und über die vielfältigen Angebote der Kultureinrichtung informieren. Um der Vermittlung wirklich gerecht zu werden, sind eine intensive Kontaktpflege und vielfältige Kooperationen unverzichtbar. Zentral ist hier die Zusammenarbeit mit dem Dachverband Neusser Migrant\*innenselbstorganisationen »Raum der Kulturen e.V.«. Wichtig sind aber auch die Kooperationen mit Bildungseinrichtungen wie Schulen und Kindertagesstätten.

Das Projekt fordert alle Neusser Bildungs- und Kultureinrichtungen auf, eigene Formate zu entwickeln, die kulturelle Vielfalt abbilden und das Publikum entsprechend erweitern. Dies bezieht sich auf alle Sparten von Kunst und Kultur, auf Theater und Tanz genauso wie auf Museen. Kunst – das ist den Projektverantwortlichen dabei ganz wichtig – soll aber ihren Eigenwert behalten und nicht für andere Zwecke funktionalisiert werden. Ausschlaggebend ist die künstlerische Qualität. So hat beispielsweise das Clemens Sels Museum Neuss mit der Ausstellung »GELATO! Italienische Eismacher am Niederrhein« das Augenmerk auf die lange Geschichte der italienischen Community in Neuss gelenkt. Die Volkshochschule Neuss hat gemeinsam mit dem Kulturamt in der Ausstellung »Drucke und Handschriften aus fünf Jahrhunderten. Die Sammlung der Gesellschaft für Kultur und Wissenschaft des Maghreb« eine neue Perspektive auf die Kultur des Maghreb aufgezeigt. Als Forum literarischer Bildung veranstaltet die Stadtbibliothek regelmäßig Lesungen, zu denen Autor\*innen mit Migrationsbiographie eingeladen werden. Das Kulturamt und der »Raum der Kulturen e.V.« veranstalten gemeinsam viele verschiedene interkulturelle und interreligiöse Formate, die sich mit Themen wie beispielsweise bikulturellen Ehen oder der politischen Partizipation von Menschen mit Migrationsbiographie beschäftigen. Die Entwicklung von kulturellen Formaten mit Akteur\*innen aus den Migrant\*innenselbstorganisationen ist ein zentrales Ziel des Neusser Diversitätskonzepts.

Die »Neue deutsche Stadtgesellschaft« will explizit als Modellprojekt verstanden werden: als Modell nämlich, das als Vorbild fungieren kann für andere Städte und Kommunen.

Das Kulturamt der Stadt Neuss versteht sich als öffentliche Einrichtung, die die Interessen aller Neusser Bürger\*innen vertritt. Im Blick auf dieses »inklusive« Selbstverständnis wurde unter anderem die feste Stelle des Interkulturbeauftragten geschaffen.

#### Kommunales Diversitätskonzept

- Kulturpolitische »Rückendeckung« einholen
- »Türöffner« nutzen
- Multiplikator\*innen einbinden
- Kooperationen stiften
- »Verhandlungsmasse« (Finanzen, Infrastruktur, Beziehungen) nutzen

## Refugee Homecare

### Flüchtige Heimatpflege



Szenen aus »Refugee Homecare – Flüchtige Heimatpflege« © Thorben Sinning

**VOLL:MILCH GbR**  
**Wiesenstraße 32**  
**31134 Hildesheim**

Sebastian Rest  
fon: 0157/39475500  
e-mail: voll\_milch@gmx.de

VOLL:MILCH widmet sich der Entwicklung multimedialer Theaterformen und der künstlerischen Bildung von Theaterlaien.

Die Isolation inmitten unserer Gesellschaft zu thematisieren: Gemeinsam mit vier sudanesischen Flüchtlingen hat das Hildesheimer Theaterkollektiv VOLL:MILCH eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Situation von Asylbewerber\*innen in Deutschland gesucht. Die Initiative für die gemeinsame Arbeit an einer Theaterperformance ging von einem sudanesischen Geflüchteten aus. Dieser Entstehungsprozess steht symbolisch dafür, wie die Beteiligten ihre Zusammenarbeit begreifen: Die Geflüchteten sind die Impulsgeber\*innen, sie selbst sind die Expert\*innen für ihre Situation und lassen im Stück als Expert\*innen an ihren Erfahrungen teilhaben. Das Stück versteht sich als künstlerische Reaktion auf die sozialen und politischen Implikationen deutscher und europäischer Asylpolitik.

»Refugee Homecare« thematisiert Isolation nicht nur, sondern macht sie auf ästhetische Ebene sichtbar, erlebbar und damit verhandelbar. So wird eine Auseinandersetzung auch jenseits von Sprache möglich.

Die Bühne und die szenische Aktion wird den sudanesischen Performer\*innen überlassen. Szenisch stellen sie ihre Erfahrungen dar, berichten von ihren Erlebnissen auf der Flucht und ihrer aktuellen Situation in Deutschland. Auf drei Großbildleinwänden im Hintergrund läuft ein 107 Minuten langer One-Shot-Film, nur hier treten die Schauspieler\*innen des Theaterkollektivs in Erscheinung – als einsame Gestalten in einem ansonsten menschenleeren nächtlichen Freibad. Beide Lebenswelten werden frontal gegeneinandergestellt und szenisch reflektiert. Die mediale Trennung drückt aus, was wegen der Sprachbarriere ansonsten unausgesprochen bleibt.

Das Publikum von »Refugee Homecare« muss genau diese Situation, diese schmerzhaftes Isolation, aushalten. Aushalten muss das Publikum auch das Nichtverstehenkönnen: Die Texte, von

den Geflüchteten selbst verfasst, wurden zu einem Teil in arabischer Sprache belassen. Erneut findet ein Perspektivwechsel statt: Die sudanesischen Darsteller\*innen auf der Bühne verstehen, das deutschsprachige Publikum bleibt vom Sinn dieser Texte ausgeschlossen. Was es dadurch aber begreift, ist genau das: Wer die Sprache der Gesellschaft, in der er lebt, nicht versteht, bleibt von ihr ausgeschlossen.

Die Mehrsprachigkeit aus arabischer, englischer und deutscher Sprache gehört damit zur Konzeption des Stücks. Sie hat ebenfalls einen Anteil daran, dass in den verschiedenen Aufführungsserien auch Menschen anderer Muttersprachen erreicht werden.

Doch wenn man auch nicht dieselbe Sprache spricht, ist ein Miteinander zwischen den Kulturen doch möglich. Was es dafür braucht, ist Respekt, Einfühlungsvermögen, Mitsprache, gegenseitiges Interesse und ein Miteinander, das wirklich ein gemeinschaftliches Miteinander ist. Mit diesen Maximen erklären die Theatermacher\*innen selbst den Erfolg ihres Projektes, das unter anderem mit dem Sonderpreis für Soziokulturelle Arbeit der Bürgerstiftung Hildesheim prämiert wurde. Das breite Medienecho beschreibt eine faszinierende, aber unbequeme und schmerzhaft Inszenierung. Und das ist gut so.

#### Real-virtuelles Dokumentartheater

- Lebensweltorientierung
- Experten des Alltags: Geflüchteten eine Stimme und kulturelle Ausdrucksmöglichkeiten geben
- Überlassung von Räumen: der Bühne
- Verschränkung von Realität und Virtualität
- Ästhetisch/sinnliche Erfahrbarmachung von Isolation
- Sprache: Erfahrbarmachung von sprachlichem Nichtverstehen



## November und was weiter (Dorf-Asyl)

Dokumentartheater über Flüchtlinge auf dem Dorf



Fotos © Das Letzte Kleinod

### Das Letzte Kleinod Schienenweg 2 27619 Schiffdorf

Jens-Erwin Siemssen  
fon: 04749/102563  
e-mail: info@  
das-letzte-kleinod.de

Die Theaterarbeit des Letzten Kleinods ist dokumentarisch angelegt und wird nach Erzählungen von Zeitzeugen gestaltet. Ziel ist, Lokales mit globalen Themen zu verbinden und möglichst an authentischen Orten zur Aufführung zu bringen.

Zugwaggon, Überseecontainer, UNHCR-Flüchtlingszelt – wir befinden uns nicht auf Lampedusa, sondern im niedersächsischen Dorf Geestenseth. Hier werden seit dem Jahr 2014 geflüchtete Menschen vor allem aus Mazedonien, Serbien, dem Sudan und Afghanistan untergebracht. Noch bevor die Menschen im Ort ankamen, waren die Zeitungen voll von überwiegend negativen Reaktionen auf die geplante Flüchtlingsunterkunft. Als die Gemeinde Geestenseth das Theaterteam »Das Letzte Kleinod« darüber informierte, dass junge Geflüchtete ins Dorf kommen sollten, beschlossen die Theatermacher\*innen, sich an deren Integration zu beteiligen. Denn in der ländlichen Region gibt es bisher wenig Erfahrung mit Menschen aus anderen Kulturkreisen. Außerdem sind die Geflüchteten auf dem Land abgeschnitten, ihnen fehlt eine heterogene Community, und der Weg in die nächste Stadt mit einem vielfältigeren kulturellen Angebot ist nicht leicht zu bewältigen.

Die dokumentarische Theaterarbeit des Theaters »Das Letzte Kleinod« basiert zumeist auf Erzählungen von Zeitzeug\*innen und bezieht sich auf lokale aktuelle oder historische Ereignisse. Künstlerisches Ziel ist es, Lokales mit globalen Themen zu verbinden und an möglichst authentischen Orten zur Aufführung zu bringen. Mobile Spielstätte und in gewisser Weise Markenzeichen der Truppe ist der historische Ozeanblaue Zug, der neben Werkstätten und einem Güterwaggon auch Schlaf- und Speisewagen bietet. Da er auf dem öffentlichen Schienennetz fahren darf, hat Das Letzte Kleinod weiten Aktionsradius.

Eine Gruppe von Sudanes\*innen zwischen 18 und 25 Jahren wurde von den Theatermacher\*innen vom Aufnahmelager in Braunschweig bis nach Geestenseth begleitet und dort in Empfang genommen. Vor Ort unterstützten sie die Geflüchteten bei Behördengängen, begleiteten sie zum Einkaufen und halfen beim Kontakt mit den Nachbarn. Während der Theaterproduktion lebten sie zwei Wochen gemeinsam im Zug. Damit wuchsen auch gegenseitiges Verständnis und Vertrauen, die die gemeinsame Produktion bereicherten. Das Stück »November und was weiter« gliedert sich in Fluchtstationen in originalen Räumen wie Zugwaggon, Überseecontainer und UNHCR-Flücht-

lingszelt. Grundlage der Szenen waren die Fluchtgeschichten, Wünsche und Hoffnungen der jungen Sudanes\*innen und von vielen weiteren Geflüchteten aus Serbien und Afghanistan. Die Interviews lieferten nicht nur den Stoff für die Inszenierung, sondern halfen den Geflüchteten zugleich bei der Verarbeitung ihrer Erfahrungen. Denn auch wenn in Deutschland hitzig über die Aufnahme von Flüchtlingen diskutiert wird, werden sie selbst selten nach ihren Geschichten gefragt. »Das Letzte Kleinod« gab ihnen mit den theatralen Mitteln »Vokabeln« dafür, ihre Erfahrungen mitzuteilen, mit Worten und Gesten, Gesang und Tanzchoreographien.

Das Stück erzählt (auto-)biographische Geschichten und bezieht die kulturellen Hintergründe der Beteiligten ein. Es vermag emotional zu vermitteln, was Flucht für einen Menschen bedeutet. Damit bietet es dem Publikum die Chance, die neu Angekommenen kennenzulernen und Vorurteile zu überdenken. Nachdem das Stück mehrfach in der Gemeinde aufgeführt wurde, ging das Projektteam im theatereigenen Zug auf Tournee durch die Region, gespielt wurde unter anderem in Bremervörde und Worpswede.

Es zeigte sich, dass die Geflüchteten durch das Theaterstück nicht nur Ausdrucksformen fanden, ihre Motive für die Flucht, ihre Erlebnisse und Zukunftswünsche mitzuteilen, sondern für ihre Darstellungen auch Respekt erfuhren. Gerade diese Erfahrungen wirkten positiv lange über das Ende der Projektlaufzeit hinaus.

#### Dokumentartheater

- Lebensweltorientierung
- Zusammenleben als Teil des künstlerischen Prozesses
- Experten des Alltags
- Flüchtlingen »eine Stimme«, ästhetische Ausdrucksmöglichkeit und ein Forum geben
- Sorgen und Probleme sichtbar machen
- Einbeziehung von Landschaft, Ortsgeschichte und Bevölkerung
- Grenzwanderung zwischen künstlerischer (Theater) und sozialer Arbeit
- mobiles Kulturangebot

## Kino Asyl Geflüchtete zeigen Filme aus ihren Heimatländern



Feierliche Eröffnung am 3.12.2017 in der Pinakothek der Moderne, München © Max Kratzer

**Medienzentrum München  
des JFF**  
Rupprechtstr. 29  
80636 München

Thomas Kupser  
fon: 089/12665314  
e-mail: thomas.kupser@jff.de

Hauptziel des Vereins ist es, Kinder und Jugendliche zum aktiven und kreativen Umgang mit den Medien anzuregen und Medienkompetenz zu fördern.

Jeden Tag landen Menschen aus verschiedenen Ländern der Erde am Münchner Hauptbahnhof. Sie haben meist kein Gepäck dabei, wohl aber ein Stück ihrer Kultur. Das Projekt »Kino Asyl – Geflüchtete zeigen Filme aus ihren Heimatländern« will diese kulturellen Hintergründe sicht- und erlebbar machen und beweist, wie sehr diese Vielfalt unsere Gesellschaft bereichert.

So wie das Leben in Deutschland seit Generationen auch von Sendungen wie dem Tatort am Sonntag oder »Wetten dass...?« mitgeprägt wird, erzählen die Filme und Fernsehsendungen aus den Herkunftsländern der Geflüchteten etwas über deren Alltagsleben und bilden – jedenfalls meistens – einen Teil ihrer Identität. In Deutschland kennen wir diese Kulturgüter jedoch nicht. Genau da setzt das Filmfestival »Kino Asyl« an und lässt junge Menschen als Expert\*innen für ihr Land mittels Film aus ihrem Leben, von ihrer Kindheit, aber auch Politik und Kultur erzählen. Die Filme vermitteln so nicht nur etwas über die Länder, in denen sie gedreht wurden, sondern auch etwas über diejenigen, die sie zur Vorführung ausgewählt haben.

Die partizipative Organisation eines mehrtägigen Filmfestivals ist ein komplexer Prozess. So sind Eigeninitiative, Selbsttätigkeit und Kreativität, aber auch ein hohes Maß an Frustrationstoleranz bei den jungen Teilnehmer\*innen gefordert. Die Gruppe findet sich über eine Ausschreibung des Medienzentrums München für eine »Fortbildung für Eventmanagement«. Angesprochen werden Jugendliche und junge Erwachsene mit Fluchterfahrung, die Lust haben, ein Festival zu organisieren. 2019 wird das Festival zum fünften Male stattfinden und die Erfahrung zeigt, dass sich vor allem junge Menschen melden, die erst seit ein paar Monaten in München sind, längsten Falls seit drei Jahren.

Die jungen Leute sind die Kurator\*innen: Sie wählen einen Film aus ihrem Heimatland, klären Rechte und technische Fragen und sorgen für die deutschsprachige Untertitelung. Auch in Sachen

Öffentlichkeitsarbeit sind sie gefordert, führen Gespräch mit der Presse, erstellen Poster, Flyer und Programmhefte, für die sie fotografieren und texten müssen. Zudem erstellen sie den Eingangstrailer, der an jedem Filmabend vor der Filmauswahl gezeigt wird.

So lernen sie neben technischen und medienfachlichen Details auch die deutsche Sprache und helfen sich dabei gegenseitig. Für das Festival gestalten sie das Rahmenprogramm mit Musik, Essen und Getränken und moderieren – oftmals unterstützt durch Ehemalige – die Filmabende.

Die Ziele des Medienzentrums mit diesem Projekt gehen weit über die Vermittlung von Medienkompetenz und Eventorganisation hinaus. Es ist Plattform für den Austausch zwischen unterschiedlichen Kulturen, sowohl während der Vorbereitungszeit zwischen den Teilnehmer\*innen unterschiedlicher Herkunft, in der sie auch gemeinsam Ausflüge unternehmen, ins Theater gehen oder kochen, als auch während des Festivals selbst. Dieses richtet sich zwar in erster Linie an ein deutsches Publikum, das über das Medium Film die Herkunftsländer der Geflüchteten kennenlernen möchte. Nach jedem Film regen die Kurator\*innen jedoch zum Gespräch an, in dem über den Film, den\*die Regisseur\*in und ihre eigene Perspektive diskutiert wird. Zudem wird das Festival von einem Schulklassenprogramm begleitet, über das immer wieder auch Integrationsklassen mit Kindern und Jugendlichen mit eigener Flucht- und Migrationsgeschichte erreicht werden.

Ein weiteres zentrales Ziel des Projekts ist es, das Selbstbewusstsein der Teilnehmer\*innen zu steigern. Dies gelingt nicht nur durch die Tatsache, dass sie mit »ihrer« Filmauswahl ernstgenommen werden und diese auf einer Bühne vorstellen dürfen, sondern auch durch die Wahl der Orte: Mit der Pinakothek der Moderne, den Kammerspielen München und dem Gasteig »erobern« sie renommierte Kulturorte der Stadt. So erleben sie sich als Mitglieder einer Gesellschaft, in die sie mit ihren Kompetenzen und Erfahrungen Wertvolles einbringen können.

Allein die Aufgabe, einen geeigneten Film für das Herkunftsland zu finden, kann ein schwieriges Unterfangen sein oder gar bei Landsleuten zu Widerspruch führen. Meinungsverschiedenheiten in der Gruppe gibt es schon mal, doch das gemeinsame Ziel »Festival« hilft, Konflikte zu bewältigen. Nicht alle beteiligten Kurator\*innen finden einen in ihrem Herkunftsland gedrehten Film, der ihr Bild von ihrer Heimat vermittelt. Zu tief greift beispielsweise in manchen Ländern die Zensur. Doch das Konzept von »Kino Asyl« ist flexibel und so verfilmte eine Teilnehmer\*in aus dem Kongo ein eigenes Gedicht.

Insbesondere wegen des hohen Engagements aller Beteiligten ist das Projekt überaus erfolgreich und soll weiterhin jährlich stattfinden. Andere Städte übernehmen inzwischen das Münchner Modell, so gibt es in Freiburg das »Cinema Exil«. Nachahmung und Übertragbarkeit werden durch eine begleitende Publikation unterstützt: Das Magazin »KINO ASYL – Making off« versteht sich als praktische Anleitung für Anschlussprojekte.

KINO ASYL wird vom Medienzentrum München in Kooperation mit Refugio München veranstaltet. Weitere Kooperationspartner sind: Filmstadt München, Münchner Kammerspiele, Münchner Stadtbibliothek, Bellevue di Monaco, Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München und Pixel/Gasteig. Die Veranstaltung wird vom Kulturreferat München und dem Stadtjugendamt München gefördert.

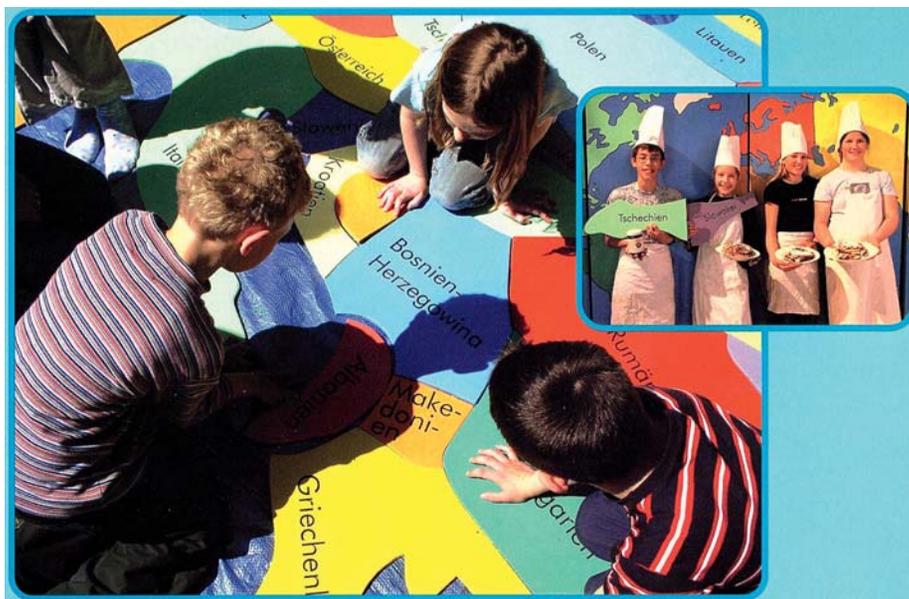
Im Jahr 2016 hat das Projekt den »Sonderpreis für Projekte zur kulturellen Teilhabe geflüchteter Menschen« der Initiative »Kultur öffnet Welten« erhalten.

#### Partizipatives Filmfestival

- Lebensweltorientierung
- Dekonstruktion von Zuschreibungen
- Selbstverantwortung
- Multimedialität
- Orte der Hochkultur »besetzen«
- Menschen mit Fluchterfahrung »eine Stimme« und ein Forum geben
- Geflüchtete als Expert\*innen ihres Landes und ihrer Kultur
- Repräsentationsprinzip: individuelle Setzung der Teilnehmer\*innen ernstnehmen

## Europa im Koffer

Ein Ausstellungsprojekt über den Alltag von Kindern in Europa



**Kultur- & Spielraum e.V.**  
**Ursulastraße 5**  
**80802 München**

Albert Kapfhammer  
 fon: 089/341676  
 e-mail: albertkapfhammer  
 @kulturundspielraum.de

Der Verein Kultur & Spielraum in München versteht sich als Akteur im Netzwerk der kommunalen Kulturpädagogik. Sein Hauptanliegen ist die praktische Förderung und konzeptionelle Weiterentwicklung der Kinder- und Jugendkultur.

Was spielen, essen, lesen die Kinder in Madrid, Helsinki und London? Wie lernen die Kinder in Athen in der Schule? Welche Lieblingsstars haben die Kinder in Lissabon? Wie feiern Kinder Geburtstag und Weihnachten in Amsterdam und Kopenhagen? Das Ausstellungsprojekt »Europa im Koffer« wollte den Blick von Kindern und Jugendlichen über ihre Stadt- und Landesgrenzen hinaus weiten und Lust auf Europa machen. Zugleich wollte der Verein »Kultur- & Spielraum« einen altersgerechten Zugang zur kulturellen Vielfalt, zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Kinder- und Jugendkultur in Europa schaffen.

Kultur- & Spielraum ließ große Holzkoffer bauen und verschickte sie an Schulen und Kinderkultureinrichtungen in elf europäischen Ländern, nach Dänemark, Italien, Spanien, Frankreich, Portugal, Griechenland, Luxemburg, Österreich, Schweden, Finnland und in die Niederlande. Zehn kamen gefüllt zurück: Die internationalen Partner wurden aufgefordert, mit Kindern und Jugendlichen den Koffer mit Dingen zu befüllen, die Auskunft geben über ihre Interessen und den Alltag in ihrer Heimatstadt. Damit sie eine Vorstellung davon hatten, wie das aussehen konnte, wurde als erstes ein Koffer in München zusammengestellt und ein Foto mit einer Liste seines Inhalts mitgeschickt.

Die Projektleiter\*innen in den jeweiligen Ländern hatten acht Monate Zeit, um die Kinder und Jugendlichen auf das Projekt einzustimmen und gemeinsam Ideen dafür zu entwickeln. Über das Sammeln, Basteln und Werkeln mit den unterschiedlichsten Materialien setzten sich die Kinder und Jugendlichen intensiv damit auseinander, was sie für wichtig und typisch für ihren Alltag halten: Mit Spielzeug, Büchern, Kleidungsstücken, Schulsachen, CDs mit ihrer Lieblingsmusik, Fotos, Videos mit Interviews mit anderen Kindern, Texten und Vielem mehr arrangierten sie ihre Geschichten in ihrem Koffer. Dabei machten sie die Erfahrung, dass sie etwas mitzuteilen haben und dass sie es

sind, die hier im Zentrum des Interesses stehen. Daneben wurde auch thematisiert, was sie über Altersgenossen in anderen Ländern wissen.

Den gemeinsam gestalteten Koffer schickten die Kinder und Jugendlichen für die Ausstellung nach München zurück. Die Koffer sollten dabei mehr als nur Behälter für die Aufbewahrung und den Transport der Ausstellungsstücke sein. Koffer sind auch Symbole für das Reisen an unbekannte Orte, für das Einpacken von Dingen, die einem wichtig sind, für das Kennenlernen fremder Länder und Menschen, das Mitbringen von Erinnerungen und Souvenirs – und sie sind für Menschen, die auf der Flucht sind, oft der letzte verbliebene Besitz.

Aus den Koffern und den darin arrangierten über 200 Objekten entstand eine Ausstellung, die im Sommer des Jahres 2000 erstmals in München präsentiert wurde. Auch die zweite Ausstellung 2001 war ein großer Erfolg. Begleitet wurden die Ausstellungen jeweils von einem umfangreichen Rahmenprogramm, das den Zugang zu europäischen Themen ermöglichte: So gab es eine Forscherwerkstatt, die zu jedem Buchstaben des »Länder-ABCs« Informationen zusammentrug, ein Internetstudio, in dem Kinder in anderen Ländern zu einem Gespräch eingeladen werden konnten, einen Jahrmarkt und ein Europa ein Euro-Studio, die den Kindern in unterschiedlicher Weise Möglichkeiten für einen spielerischen Umgang mit dem Euro boten. Auch eine »Küche Europas«, ein Europa-Quiz, eine Lese-Bar mit internationaler Kinder- und Jugendliteratur, eine Theater- und Videowerkstatt, eine Kunstwerkstatt und vieles mehr boten Anregungen und Material für die aktive Auseinandersetzung mit Europa und der Kultur anderer Länder. Wie nebenbei wurde so neben der inhaltlichen Arbeit auch methodische Arbeit geleistet: Es wurden Formate konzipiert, die in Kindern eine Reflexion über kulturelle Vielfalt, ihr Leben in Europa anstoßen sollten.

#### Kinder als Kurator\*innen

- Lebensweltbezug
- Expert\*innen des Alltag: Alltagswissen und -handeln der Kinder ernstnehmen
- Ergebnisoffenheit
- Zeitoffenheit, »Tiefenbohrungen« ermöglichen
- Spartenübergreifend, ressortübergreifend, grenzübergreifend

## Das Mannheimer Erbe der Weltkulturen

Ein partizipatives Kulturprojekt



Show im Mannheimer Ratssaal und Vorstellung des Chinesischen Neujahrsfestes © Arthur Bauer / zeitraumexit e.V.

**zeitraumexit e.V.**  
**Hafenstraße 68**  
**68159 Mannheim**  
**Jan-Philipp Possmann**  
**fon: 0621/1227635**  
**e-mail: jan.possmann**  
**@zeitraumexit.**

Als Künstlerhaus gegründet, hat sich zeitraumexit im Laufe der Jahre als Ort für aktuelle, kritisch forschende Kunst etabliert. Ein besonderes Interesse gilt dabei performativen und transmedialen Formaten, der Förderung junger Künstler\*innen sowie gesellschaftsrelevanten Themen.

Reisgerichte aus Afghanistan, kyrillische Schrift an bulgarischen und russischen Geschäften, eritreische Kaffeezeremonien, der kolumbianische Paartanz »Cumbia«, das »Fest der Lucia« aus Schweden – das alles sind Kulturgüter, die in Mannheim gelebt und bewahrt werden und die nun in der Liste des »Mannheimer Erbe der Weltkulturen« eingetragen sind. Das Projekt nahm sich das Weltkulturerbe-Programm der UNESCO zum Vorbild, das seit den 1970er Jahren existiert. Spielerisch und humorvoll wurde das Programm imitiert und an die Mannheimer Gegebenheiten angepasst. In Mannheim leben Menschen aus über 160 Ländern – genug, um im Spiegel der Stadtgesellschaft eine Ahnung von der globalen kulturellen Vielfalt zu bekommen. Die Menschen aus den unterschiedlichen Herkunftsländern wurden als Expert\*innen des Alltags wahr- und ernstgenommen: Sie durften bestimmen, was als repräsentatives Kulturerbe ihres Heimatlandes in Mannheim bezeichnet und in einer Liste veröffentlicht werden soll.

Die Idee zu diesem partizipativen Kunstprojekt entstand nicht nur vor dem Hintergrund der großen Flüchtlingsbewegungen nach Deutschland beziehungsweise Europa im Jahr 2015, sondern auch ganz konkret als Reaktion auf das Direktmandat im Mannheimer Norden für die AfD bei der Landtagswahl 2016. Der aktuellen politischen Entwicklung wollte der Projektträger »zeitraumexit« ein deutliches interkulturelles Zeichen entgegensetzen.

Ein Jahr lang sprach ein Team aus Kulturschaffenden und Freiwilligen (Migranten-)Vereine, Initiativen und Gemeinden an und bat sie um Vorschläge für das kulturelle Erbe von 160 migrantischen Gruppen. Gesucht wurden materielle und immaterielle Kulturgüter, alt oder neu, traditionell oder hybrid. Die einzige Bedingung war, dass das Kulturgut in Mannheim anzutreffen und so Teil der gelebten städtischen Kultur sein sollte. Dank dieser intensiven Einbindung der Bürger\*innen, Vereine und Gemeinden sind über 90 Kulturgüter zusammengekommen.

Wie nebenbei beschäftigten sich die Beteiligten mit der Frage, was denn kulturelle Identität für sie bedeutet, und diskutierten sie mit Landsleuten – nicht selten mit Menschen, die sie zuvor nicht kannten.

Die Aufnahme der Kulturgüter in die Liste erfolgte – so die Idee des partizipativen Reenactments – nach dem Vorbild der UNESCO. Analog zur alljährlichen UNESCO-Komiteesitzung begutachtete ein Komitee aus 21 Mannheimer Bürger\*innen alle eingereichten Kulturerbegüter – und akzeptierte jede Nennung. Im Januar 2017 eröffnete der Oberbürgermeister der Stadt Mannheim den feierlichen Akt der Eintragung im Rahmen einer zweitägigen Show, bei der alle Beteiligten ihr Kulturgut den 800 Zuschauer\*innen präsentierten. Als »Reenactment einer soziokulturellen Ausstellung« bezeichnen die Projektträger die vierwöchige Ausstellung, die 600 Besucher\*innen in ihre Räumlichkeiten zog. Denn alle Objekte erfuhren mit ihrer liebevollen Präsentation eine besondere Wertschätzung – unabhängig von ihrem historischen, künstlerischen oder pekuniären Wert. So wurden Grenzen verschoben, zwischen Kulturerbe, das bereits tatsächlich in die UNESCO-Weltkulturerbeliste aufgenommen wurde, und Setzungen der zugewanderten Menschen, wie ein Fußballplatz oder eine Disko in Mannheim, die sie regelmäßig nutzen und sie an ihre Heimat erinnern. Das Projekt übergibt Migrant\*innen und Geflüchteten die Autorität, den bestehenden Kulturkanon herauszufordern und zu ergänzen. Denn hinter dem Mannheimer Erbe der Weltkulturen steht die Überzeugung, dass Migrant\*innen nicht in eine Aufnahmegesellschaft integriert werden, sondern dass sich diese mit ihnen verändert.

Begleitet wurde die Ausstellung von Konzerten, einem zweitägigen interdisziplinären Symposium zum Thema Kulturerbe und Streetfood Events in der Stadt sowie durch geführte Stadtpaziergänge zu den 27 Stätten, die durch silberne Plaketten als Mannheimer Weltkulturerbe ausgewiesen wurden. Genauso wie die Internetseite [www.weltkulturerbe.de](http://www.weltkulturerbe.de), auf der die Liste mit den Orten, Objekten und Traditionen nach Ländern geordnet noch heute abgerufen werden kann, sind auch die Plaketten an den Orten geblieben. Bleibenden Wert hat auch der interaktive Katalog zum Projekt, in den Leser\*innen Sticker mit den Kulturgütern und ihren Repräsentant\*innen einkleben können.

Das Projekt war 2014 für den Sonderpreis der Initiative »Kultur öffnet Welten« nominiert.

### Partizipatives Reenactment

- Lebensweltbezug
- Expert\*innen des Alltags
- Reenactment des UNESCO-Weltkulturerbes
- Reenactment einer soziokulturellen Ausstellung
- »Besetzung« eines politischen Ortes (Rathaus)
- Perspektivwechsel: Setzung der Beteiligten ernstnehmen
- Umdeutung: Alltägliches zu Kulturerbe ernennen
- Spartenübergreifend, interdisziplinär



Aufnahme des tunesischen Sanduq fedha bel amber in die Mannheimer Weltkulturerbeliste und Präsentation des togoischen Kulturgutes in Mannheim »Fußballplatz Schnickenloch« © Arthur Bauer / zeitraumexit e.V.

## Stadt unter dem Meer

### Multimediales Tanztheater mit Geflüchteten



Impressionen aus der Probenarbeit © Kina Becker

**Kulturbahnhof Hitzacker e.V.**  
**Am Bahnhof 6**  
**29456 Hitzacker**

Freie Bühne Wendland  
Platenlaase 15  
29579 Jameln  
Ursula Pehlke  
fon: 0151/20760000  
e-mail: ursula  
@freiebuehnewendland.de

Die Freie Bühne Wendland ist ein  
freies professionelles Theater im  
Wendland.

Der Kulturbahnhof Hitzacker ist ein  
als soziokulturelles Zentrum um-  
funktionierter Bahnhof, der viele  
(interkulturelle) Projekte und Aktivi-  
täten rund um Kunst, Kultur, Bildung,  
Begegnung und Austausch umsetzt.

Von Hoffnung getrieben und von der Not auf falsche Archen gelockt, sind sie nun gestrandet auf dem Grund des Meeres. Zigtausende ertrunkene Menschen. Sie waren auf der Flucht vor Krieg und Zerstörung und suchten den Weg in ein menschenwürdiges Leben in Freiheit.

»Da muss schon eine riesengroße Stadt unter dem Mittelmeer entstanden sein! Eine Stadt, in der kein Pass und keine Aufenthaltserlaubnis nötig ist.« Amar, ein Freiheitsdenker, 2015 zu Gast im Kirchen-Asyl Hitzacker, schuf dieses Bild.

In Zusammenarbeit mit fünf jungen Geflüchteten im Alter von 16 bis 25 Jahren machten sich der Kulturbahnhof Hitzacker e.V. und die Freie Bühne Wendland auf einen von Mehrsprachigkeit geprägten Weg, der die Geschichte von Flucht und Ankommen in poetische Bilder übersetzt. Das entstandene multimediale Theaterstück versucht für das Unfassbare Worte und Bilder zu finden und bietet den geflohenen Jugendlichen eine Bühne, auf der ihre Geschichten gesehen und gehört werden können.

Eine umfassende Recherche zu den Geschehnissen des Arabischen Frühlings, das gemeinsame Forschen über Kulturunterschiede, Lebensweisen und Tabuthemen, Inspirationen aus arabischer Poesie und Texten von syrischen Aktivist\*innen und nicht zuletzt viele, viele Gespräche mit geflohenen Jugendlichen über Politik, Fluchterfahrungen, Ängste und Hoffnungen flossen in die Stückentwicklung ein. Der Entstehungsprozess war von einer Zusammenarbeit auf Augenhöhe geprägt und verfolgte den Anspruch, gesellschaftspolitische Entwicklungen zu durchleuchten, Positionen zu entwickeln, Inhalte gemeinsam auszuhandeln und deren künstlerische Umsetzung mittels choreographischer Arbeiten und geführter Improvisationen so lange auszuprobieren, bis alle Beteiligten sich in der Darstellung ihrer Geschichten wertgeschätzt und verstanden fühlten.

Neben der konkreten Stückentwicklung standen somit viele weitere soziale Aspekte im Vordergrund. Die Zusammenarbeit ermöglichte eine Plattform des Voneinander-Lernens: vom gegenseitigen Spracherwerb über Kulturkenntnisse bis hin zu konkreter Unterstützung bezüglich Ankom-

mens- und Integrationsbelange. Geflohene Jugendliche und professionelle Schauspieler\*innen und Künstler\*innen kamen auf eine vielfältige Art und Weise zusammen.

Das Ergebnis der Zusammenarbeit war ein vielschichtiges Tanztheaterstück, das mit einer Vielzahl unterschiedlicher Elemente arbeitete: Videosequenzen biographischer Erzählungen, Bodenprojektionen, Schauspiel und japanischer Butoh Tanz wurden durch gemeinsame Rezitationen arabischer Lyrik und abstrakte Traumsequenzen ergänzt. In vorproduzierten Videoeinspielungen kamen die Jugendlichen selbst zu Wort. Sie berichteten von ihren Erfahrungen auf der Flucht. Neben dem biographischen Material waren Auftragstexte und Texte des Ensembles Bestandteil des Stückes.

Die musikalische Begleitung spielte bereits während der Probenphase eine wichtige Rolle. Klavier, Bass, Geige und Stahlcello wurden auf ungewohnte Art und Weise zum Klingen gebracht, und auch Wasserinstrumente unterstützten akustisch die Illusion, unter dem Meer zu sein. Die häufig improvisierte musikalische Begleitung war somit als gleichberechtigter Akteur in der intensiven Kommunikation zwischen den Performer\*innen und den Medien zu sehen.

Die Vorführung forderte die Zuschauer\*innen zu einem eindrücklichen Perspektivwechsel auf. Durch die Auflösung der klassischen Trennung zwischen Publikum und Akteur\*innen wurden auch sie Teil der Reise in die Stadt unter dem Meer: Sie saßen eng und unbequem auf wackeligen Flößen inmitten der Geschehnisse, ungeschützt vor spritzendem Wasser und Kälte.

»Stadt unter dem Meer« ist ein Theaterstück, das Ressourcen Sozialer Arbeit, Bildender Kunst, Musik, Tanztheater, Schauspiel und Filmkunst bündelt. In Zusammenarbeit mit den geflohenen Jugendlichen werden spartenübergreifende, neue künstlerischen Ausdrucksformen entwickelt, mit Hilfe dessen die Performer\*innen sich mit Fragen nach Freiheit, Idealen, Erfahrungen und Wünschen an das Leben und dem Zusammensein auseinandersetzen.

#### Dokumentartheater

- Lebensweltorientierung
- Perspektivwechsel
- Dekonstruktion von Zuschreibungen
- Zusammenarbeit von Profis und Laien auf Augenhöhe
- Autobiographisches Arbeiten
- Sinnliche, ästhetische Erfahrung
- Mehrsprachigkeit
- Multimedialität
- Recherche





## Ländliche Kulturarbeit

Die »Provinz« war für Kulturpolitiker und Theoretiker der Neuen Kulturpolitik wie Hermann Glaser oder Hilmar Hoffmann nicht sonderlich präsent und erschien ihnen kulturell auch wenig zu bieten. Dennoch stellte Hoffmann schon Ende der 1970er Jahre fest: »Die Raumplanung der letzten Jahrzehnte ging von der Priorität der städtischen Lebensformen aus. Heute haben wir berechtigte Zweifel an der Gültigkeit dieser Orientierung.« (Hoffmann 1979: 155) Die Probleme in ländlichen Räumen seien »nicht in ihnen selber entstanden«, sondern durch eine strukturelle Benachteiligung und ihre Funktionalisierung für Verkehrsachsen, Industrie und Müllentsorgung. Der seit Jahrzehnten währende Strukturwandel in der Landwirtschaft durch die Industrialisierung und Globalisierung, begleitet von Flurbereinigungen und dem Sterben kleinerer und mittlerer Höfe, führte zur Veränderung der Landschaft in große, für die Bevölkerung nicht zugängliche Monokulturflächen und zu massiven Arbeitsplatzverlusten. Durch die Abwanderung junger Leute, aber auch Zuzüge von Städter\*innen veränderte und verändert sich die Bevölkerung in den Dörfern, sie wird älter und vielfältiger, vielerorts ist sie bereits massiv geschrumpft, so dass auch die öffentliche Infrastruktur reduziert wird. Mit den Menschen verschwinden auch ihre Treffpunkte wie Dorfgemeinschaftshäuser und Kneipen, ihre Traditionen wie Erntefeste oder Bräuche wie Hochzeitsbitter. Viele traditionelle Vereine wie Schützenvereine, Freiwillige Feuerwehren oder Heimatvereine suchen händierend nach engagiertem Nachwuchs. Nur noch wenige Menschen arbeiten in der Landwirtschaft bzw. in der Landschaft, in der sie leben. Sie sind entfremdet von den natürlichen Vorgängen, von der Produktion und den Produkten, die einst der Stolz des ländlichen Raumes waren. Mancherorts macht sich eine depressive Stimmung breit, die die Negativspirale verstärkt. Denn mit einem von Politik und Öffentlichkeit nicht beachteten oder gar missachteten Ort kann man sich schwerlich identifizieren, ihn pflegen und gestalten. Aber auch touristisch beliebte Gegenden leiden, da die Freizeitökonomie in der Regel die örtliche Kultur und die regionale Natur – im Reckwitzschen Sinne – stark selektiv »singularisiert« (nämlich im Wesentlichen die historischen Stätten). Dabei belastet sie die kulturellen und ökologischen Ressourcen und wird von

Teilen der örtlichen Bevölkerung als Fremdbestimmung wahrgenommen.

Selbstredend sind die Bedingungen in ländlichen Räumen je nach ihrer Geschichte und Bevölkerungsstruktur, ihrer wirtschaftlichen Potenz und ihrer Nähe zu Großstädten sehr verschieden. In sehr ländlichen Gegenden sind die Bedingungen für Kulturakteur\*innen einerseits schwierig, weil die Dichte an Kulturschaffenden, Mitwirkenden und potenziellen Zuschauer\*innen gering ist. Andererseits sind sie günstig, weil es viel Platz und damit viele Freiräume und Freiheiten gibt, zuweilen schöne Landschaften und – auch das wird immer wieder betont – Menschen, die etwas bewegen wollen und die anpacken können.

In strukturschwachen ländlichen Räumen stellen sich also Aufgaben auf sehr unterschiedlichen Ebenen: auf struktureller, auf umwelt-, arbeitsmarkt- und bildungspolitischer, auf sozialer, kultureller und auch auf mentaler Ebene. So hat sich inzwischen die Haltung der Kulturpolitik gegenüber den ländlichen Räumen grundlegend gewandelt. In den Ländern<sup>1</sup> und Kommunen wird an Konzepten und Programmen für die Kulturförderung in ländlichen Räumen gearbeitet und die Zusammenarbeit mit Ressorts gesucht, die für die Entwicklung ländlicher Räume zentral sind. Die Bundesregierung bekräftigt im aktuellen Koalitionsvertrag mehrfach ihr Ziel, »gleichwertige Lebensverhältnisse« im urbanen und ländlichen Raum in ganz Deutschland zu schaffen, und hat die ländliche Kulturförderung verstärkt, unter anderem mit dem bundesweiten Programm »TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel« der Kulturstiftung des Bundes, aber auch mit »LandKultur«, einem Bestandteil des Bundesprogramms Ländliche Entwicklung (BuLe) des Bundesministeriums für Ernährung und Landwirtschaft. Partizipative Kulturarbeit spielt in diesen Konzepten und Programmen eine zunehmend große Rolle, und so werden soziokulturelle Einrichtungen und Initiativen sowie partizipative Ansätze der freien Szene inzwischen gezielt angesprochen und gefördert.

### Soziokultur ist ländlich

Soziokultur ist längst kein Phänomen der Großstädte mehr. So zeigt die Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren in ihrer Statistik 2019 auf, dass in den Ländern Mecklen-

burg-Vorpommern, Brandenburg und Sachsen-Anhalt die Mehrzahl ihrer Mitgliedseinrichtungen in ländlichen Räumen<sup>2</sup> liegt, und auch in Schleswig-Holstein, Thüringen und Niedersachsen sind sie in ländlichen Räumen sehr präsent (Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren 2019: 51).

Entstanden sind sie in den vergangenen 40 Jahren aus Initiativen von Künstler\*innen, Kreativen und Kulturschaffenden, aber auch Pädagog\*innen, Wissenschaftler\*innen und Menschen anderer Professionen, die – im letzteren Fall als Quereinsteiger\*innen in der Kulturarbeit – dort heimisch geworden sind. Oftmals waren und sind es (Groß-)Städter\*innen auf der Suche nach günstigem Wohn- und Arbeitsraum, nach Freiräumen und Naturnähe, die alternative Lebensentwürfe mit einer stärkeren Integration von Leben und Arbeit verbinden und Spezifika des Ländlichen in ihre Arbeit einbeziehen. Auf der Suche nach Selbstverwirklichung sind Viele zugleich sehr an der Entwicklung der neuen Wirkungsstätte interessiert, engagieren sich in der lokalen Politik, in Vereinen, Nachbarschaften und Bürgerinitiativen. Vor allem in strukturschwachen Regionen leisten Soziokulturelle Einrichtungen, die Freie Szene und ihre Projekte zunehmend einen wichtigen Beitrag als niedrigschwellige Orte für Kultur, Kommunikation und Bildung.<sup>3</sup>

Im Rahmen der vorliegenden Studie wurden in den Jahren 2017 und 2018 Informationen zu 70 Projekten zusammengetragen, die in ländlichen Räumen<sup>4</sup> umgesetzt wurden. Mit 15 Projektträger\*innen wurden Interviews geführt, um mehr über ihre Motive, Ziele und Arbeitsweisen zu erfahren.

### Inhalte und Motive

Zunächst ist festzuhalten: Die Menschen in ländlichen Räumen beschäftigen die gleichen gesellschaftlichen und sozialen Fragen wie die Menschen in Großstädten, wenn auch zum Teil anders, weil ihre Geschichte und Geschichten sowie ihre Lebensbedingungen andere sind. So befassen sich viele soziokulturelle Projekte in ländlichen Regionen mit nicht spezifisch ländlichen Themen wie Liebe, Freundschaft oder Tod, zunehmender Fremdenhass, gesellschaftliche Integration, Möglichkeiten und Auswirkungen der Digitalisierung, Leben mit Handicap oder ohne Arbeit, die Narben der Geschichte, die Zukunft unseres Planeten und viele andere generelle Fragen. Die

sen Themen stellen sich soziokulturelle Träger\*innen oft sehr bewusst im ländlichen Raum, weil es dort wenige andere Bildungs-, Kultur- und Kunstorte gibt, an denen sie verhandelt werden können.

Als spezifisch ländliche Themen und Motive möchten wir drei Cluster herausstellen, wobei die Projekte in ihrer Vielschichtigkeit meistens mehrere thematische Ansätze vereinen:

#### *Bilder im Kopf*

Hier geht es um die Auseinandersetzung mit Vorurteilen und Stereotypen vom Land, seinen Menschen und dem Landleben, um diejenigen der Städter\*innen, aber auch der Dorfbewohner\*innen selbst. Meistens handelt es sich um negative Vorurteile, aber seit Jahrhunderten werden auch erklärende, romantische und nostalgische Vorstellungen gepflegt. Soziokulturelle Projekte treten an, diesen Vorurteilen und Stereotypen auf die Spur zu kommen und sie zu dekonstruieren. Sie möchten zeigen, wie vielfältig, lebendig und geschichtsträchtig der ländliche Raum ist und dass er sich durch Kreativität und Lebensqualität auszeichnet. Dabei kann es primär um eine Binnenwirkung gehen, darum, dem Gefühl des Abgehängtseins entgegenzuwirken, Frustration, Depression und Leiden der Dorfbewölkerung Ausdruck zu geben, oder darum, diesen Empfindungen kulturelle Aktivitäten und künstlerische Perspektiven und Visionen entgegenzusetzen. Soziokulturelle Projekte möchten aber auch nach außen wirken, das heißt für Gäste und die allgemeine Öffentlichkeit, für Politik, Wissenschaft und Wirtschaft sichtbar machen, welche Qualitäten die ländliche Region und ihre Menschen haben.

#### *Kulturelle Treffpunkte*

Partizipative Kulturprojekte wollen dem Mangel an kulturellen Aktivitäten und Treffpunkten in ländlichen Gemeinden begegnen. Oftmals geht die Initiative von Kulturschaffenden, Bürger\*innen, Vereinen und Einrichtungen aus dem Dorf oder der Region aus, die eigene, neue und neuartige Orte der Begegnung, des Austausches und für kulturelle Ereignisse schaffen möchten, manchmal kommen die Impulse von außen. Die Ausprägungen der soziokulturellen und partizipativ-künstlerischen Projekte sind sehr unterschiedlich, gemeinsam ist ihnen das Ziel, die Dorfgemeinschaft zu festigen und Möglichkeiten der kollektiven kulturellen Identifikation zu schaffen. Dabei

bringen die Bewohner\*innen ihre Wahrnehmungen, Bedürfnisse und Materialien ein. Aus soziokulturellen Projekten entwickeln sich oft neue kulturelle und soziale Strukturen (Häuser, Wege, Plätze), es werden alte belebt, wiederangeeignet und neu genutzt. Und es entstehen neue Allianzen, mit denen die neuen Orte ausgebaut und langfristig betrieben werden können.

#### *Landschaft und Region*

Neben den ortsbezogenen soziokulturellen Projekten befassen sich andere mit regionalen Fragen, mit der Wahrnehmung und Nutzung der Landschaft oder mit Umweltthemen. Sie verstehen sich teilweise als alternative Bildungsarbeit (z.B. Umweltbildung, Bildung für Nachhaltigkeit), bringen die Veränderung lokaler Lebensbedingungen in Zusammenhang mit globalen Entwicklungen, hinterfragen die aktuelle (Ver-)Nutzung von Landschaft oder organisieren Anlässe für ihre (Wieder-)In-Wert-Setzung bzw. (Wieder-)Aneignung. Wenn sich Kreative mit ihren Projekten in die Regionalentwicklung im Sinne von »Raumpionieren« (Ulf Matthiessen) einbringen, sind die Schnittstellen zwischen Soziokultur und Kreativwirtschaft zuweilen fließend.

### Methoden und Formate

Methodisch unterscheidet sich soziokulturelle Arbeit in ländlichen Räumen natürlich nicht von der in städtischen, zumal der ländliche Raum auch Klein- und Mittelstädte umfasst und soziokulturelle Projekte Menschen sehr unterschiedlicher Erfahrungen, so auch großstädtischer, einbeziehen. Prinzipiell sind alle im Vorhergehenden genannten methodischen Ansätze in der ländlichen soziokulturellen Projektarbeit wiederzufinden (vgl. Kap. 5.2).

Im Sinne der Lebensweltorientierung werden aktuelle Entwicklungen im Dorf oder in der Landschaft als konkrete Auswirkungen des eingangs beschriebenen Strukturwandels in den Blick genommen, zentrale inhaltliche Ansätze sind die Herausforderungen, vor denen die Dorfbewohner\*innen stehen, sowie ihre Wünsche. Es wird an vorhandenes Wissen angeknüpft über die Landschaft und ihre Narrative, über Dorfgeschichte und -geschichten (z.B. regionale Sagen) und das, was in Vergessenheit geraten ist, wird in Erinnerung gerufen. Auch spezifisch ländliche Objekte wie Naturmaterialien, regional typische Kleidung (z.B. Kittelschürzen), Materialien und Techniken des

Landlebens und der Landwirtschaft werden einbezogen. Dabei ist in der soziokulturellen Projektarbeit, in der seit einigen Jahren zunehmend mehr Kulturpädagog\*innen, Kulturarbeiter\*innen und Künstler\*innen tätig sind, ein Wandel weg von sozialwissenschaftlichen methodischen Ansätzen hin zu forschenden, ethnographischen Ansätze zu beobachten. Allerdings geht es im Rahmen künstlerischer Interventionen zuweilen auch um Provokation und Irritation, nicht immer werden die Menschen, die in den betreffenden Dörfern oder Regionen leben, da »abgeholt, wo sie gerade stehen«. So sollen eingefahrene Muster, Konventionen und Werthaltungen hinterfragt und – womöglich – verändert werden.

Eines der zentralen Ziele soziokultureller Projektarbeit ist die Stärkung der lokalen Gemeinschaft für die aktive Gestaltung des Lebensumfeldes. Daher sind partizipative Kulturprojekte in ländlichen Räumen meistens für alle Bewohner\*innen eines Dorfes offen und nicht auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet; wenn es aber doch so ist, dann kommen vor allem Jugendliche in den Blick, um ihnen eine neue Wertschätzung des ländlichen Raums im Hinblick auf ihre eigene Zukunftsgestaltung zu vermitteln.

Die ländliche Spezifik soziokultureller Projektarbeit lässt sich an zwei Gruppen von Formaten beispielhaft aufzeigen: Formaten in Bewegung<sup>5</sup> sowie Formaten des Bauens und Herstellens. Das spezifisch Ländliche dieser Modi – um mit Andreas Reckwitz zu sprechen –, der »Singularisierung«, ist ihre Nutzung der Weite des ländlichen Raumes bzw. des großzügigeren Platzangebotes in Landgemeinden.

Für Soziokultur ist die Suche nach ungewöhnlichen Orten im Außenraum und die Bewegung im Raum seit ihrem Beginn konstitutiv: Sie will raus in den Stadt- raum, auf öffentliche Plätze, auf die Straße und in die Landschaft. Das gilt für Soziokultur im großstädtischen genauso wie im ländlichen Raum, und hier ist eine beliebte Form der Straßenumzug, der vielfach an Traditionen beispielsweise zu Karneval oder Erntedank anknüpft. Schon bei Ein-Ort-Veranstaltungen im Außenraum kann der ländliche Raum spezifische Eindrücke gegenüber der Großstadt bieten, wenn die Landschaft, Flüsse oder Dörfer als Bühne und Kulisse dienen. Das Ereignis bewegt sich zwar nicht, wird aber nicht selten an verschiedenen Orten in der Region wiederholt, insbesondere wenn die Bühne ein Transportmittel ist (z.B. Floß).

- Publikum setzt sich in Bewegung zu mehreren stationären Kulturereignissen: siehe Formate wie Kulturelle »Landpartie«, Mobiles Festival, Promenadologische Exkursion, Video-Caching / Video-Walk
- Gesamtes Kunstereignis in Bewegung in einer weiten Landschaft: siehe Formate wie Landschaftstheater und Dokumentartheater auf der mobilen Bühne
- Kulturmobile: Ob als Bücherbus, fahrendes Kunstatelier, fahrende Theaterwerkstatt, Musikmobil, mobiles Kino oder Popmusik-LKW – Kultur wird in Dörfer und Städte gebracht, in denen es keine entsprechenden Angebote gibt. (siehe hierzu auch Kapitel 6 zum Thema Mobilität).

In der zweiten Gruppe von Formaten geht es um Bauen bzw. Herrichten als Akte der Auseinandersetzung mit den Herausforderungen und Desideraten in ländlichen Lebensräumen. Sie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- partizipative Erstellung von Skulpturen und künstlerischen Objekten, Aushandlung von Motiv und Standort mit unterschiedlich ausgeprägtem künstlerischen Anspruch: siehe Formate wie Bürger\*innen als Kunstauftraggeber, Partizipative Dorfskulptur und partizipative LandArt
- partizipative Erstellung bzw. Herrichtung und inhaltliche Gestaltung / Bespielung von Gebäuden und architektonischen Objekten: siehe Künstlerstadt / Artists in Residence, Freiraumlabor, Kunstkiosk sowie temporärer Theaterpavillon.

Zwar ist die Kooperation und Kollaboration von soziokulturellen Akteur\*innen mit denen anderer gesellschaftlicher Bereiche, mit Politik und Verwaltung sowie mit anderen

Organisationen und Vereinen konstitutiv für die soziokulturelle Projektarbeit. Für soziokulturelle Aktivitäten im ländlichen Raum gibt es besonderen Abstimmungsbedarf beispielsweise zu Wegerechten sowie Sicherheits- und Mobilitätsfragen. Im Sinne der Demokratiebildung ist dies relevant, da sich hier Möglichkeiten des Verständnisses und Übens von praktischer lokaler Demokratie für breite Bevölkerungskreise bieten. Eine Besonderheit ist in ländlichen Räumen die zunehmende Zusammenarbeit der Soziokultur mit traditionellen Vereinen – nicht nur weil sich regelmäßig viele freiwillige Helfer\*innen aus den örtlichen Vereinen für die soziokulturellen Projekte engagieren. Zunehmend ergreifen beispielsweise Heimatvereine die Initiative, um mit soziokulturellen Akteur\*innen gemeinsam »innovative Heimatprojekte« durchzuführen (Zinke 2014, 104). In diesem Zusammenwirken von traditionellen Vereinen und Soziokultur liegt eine besondere Chance für die Entwicklung ländlicher Räume. Genau das zeigen die Projekte.

### Resümee

Generell ist in der Soziokultur ein verändertes Verhältnis zur Kunst festzuhalten. Für partizipative Kunstprojekte im ländlichen Raum kommen Künstler\*innen als Städter\*innen gleichsam wie Ethnograph\*innen mit dem »fremden Blick« in die Dörfer, nehmen zeitweise am dortigen Leben teil und integrieren die Eigenheiten der Region und der Menschen in ihre partizipative künstlerische Arbeit. Ihr Interesse gilt den sozialen Prozessen als künstlerisches Material, die soziale Integration vor Ort ist eher eine positive Begleiterscheinung. Dies ist nicht grundsätzlich negativ zu sehen, zuweilen ergibt sich allerdings eine gewisse Asymmetrie zwischen den Kulturschaffenden und

1 Beispielhaft seien genannt das Anfang 2019 installierte Förderprogramm »Dritte Orte« des Landes NRW, das geplante Förderprogramm zur Unterstützung und Entwicklung regionaler »Kultureller Ankerpunkte« in ländlichen Räumen des Landes Brandenburg sowie die regionalen Kulturkonferenzen der Länder Niedersachsen, Mecklenburg-Vorpommern und Baden-Württemberg zwischen Ende 2018 und Ende 2019, auf denen Eckpunkte für neue Förderleitlinien für Kultur in ländlichen Räumen erarbeitet werden sollen.

2 Hier werden die zwei siedlungsstrukturellen Kreistypen der Bundesraumordnung mit ländlicher Charakteristik zusammengefasst: die »ländlichen Kreise mit Verdichtungsansätzen« sowie die »dünnbesiedelten ländlichen Kreise«. Sachsen ist als einziges Bundesland nicht in die Statistik einbezogen, da die LAG Sachsen nicht Mitglied in der Bundesvereinigung ist.

3 Vertiefende Studien zu Soziokultur in ländlichen Räumen, ihre Formen und Wirkungen

vgl. beispielsweise Drews 2017, Landesverband Sachsen 2019 und Kegler 2019.

4 Die Kategorisierung als »ländlich« bezieht sich auf die jeweilige Angabe der Projektträger\*innen, nicht auf raumstrukturelle Kriterien, wie sie die Bundesraumordnung anlegt.

5 Dieses soziokulturelle Muster beschreiben auch Norbert Sievers und Franz Kröger in der Jubiläumsschrift des Fonds Soziokultur Sievers / Kröger 2014: 39)

der Dorfbevölkerung, wenn sie mit einem Sendungsbewusstsein antreten, sei dieses pädagogisch motiviert oder künstlerisch. Die Projekte sind – auch wenn nicht immer eindeutig auszumachen – durch unterschiedliche Perspektiven gekennzeichnet: Es macht einen Unterschied, ob ein Projekt von einer Künstlergruppe, einer Einrichtung, von Kulturschaffenden oder Bürger\*innen, die selbst im Ort leben, ausgeht, weil sie ihre Interessen artikulieren und Probleme bearbeiten möchten, oder ob eine großstädtische

oder regionale Einrichtung oder eine Behörde ein Projekt anstößt, weil sie bei der Lösung von örtlichen Problemen helfen möchte. Dennoch ist im Verhältnis zur Pionierphase der soziokulturellen Praxis eine positivere Haltung gegenüber dem traditionellen Engagement festzustellen: Während das traditionelle Ehrenamt in Vereinen von der sich formierenden Alternativkultur als zu affirmativ gebrandmarkt wurde, ist es heute eine gesuchte Ressource und seine Einbeziehung ein neue programmatische Geste.

*Christine Wingert*

## Der Rasselbock – ein Hasenkrimi

LANDschaf(f)tTHEATER



© SandsteinSpiele e.V.

**SandsteinSpiele e.V.**  
**Zaukenstraße 7**  
**01814 Bad Schandau**

Sebastian Lachnitt, Conny Jubelt  
fon: 0171 / 3837545  
e-mail: conny.jubelt@web.de

Sinn und Zweck des Vereins ist es, Landschaftstheater zu initiieren und mit den Menschen, die in und / oder von der Region Elbsandstein-gebirge / Sächsische Schweiz leben, gemeinsam Stücke zu erarbeiten und aufzuführen.

Angeregt durch zwei Theaterprojekte, die 2013 und 2014 im Rahmen der Kooperationsinitiative »Was kann ich für eure Welt« der Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden mit der Gemeinde Reinhardtsdorf-Schöna und dem Theater ASPIK aus Hildesheim stattfanden, gründete sich 2015 der Verein SandsteinSpiele e.V. – Landschaftstheater in der Sächsischen Schweiz. Seitdem erarbeiten die Laiendarsteller und weitere Engagierte aus dem östlichen Sachsen jedes Jahr mit professioneller Unterstützung ein Landschaftstheaterstück. Die Bürgerbühne Dresden hatte sich aufgrund der zunehmend offenen Fremdenfeindlichkeit in der Region zu der Initiative entschlossen. Entstanden ist daraus ein großes, alljährliches Landschaftstheaterspektakel, das große Teile der Bevölkerung vor Ort einbezieht. »Das Ganze ist Toleranzarbeit. Darum mache ich das«, sagt der Vorsitzende Sebastian Lachnitt und verschweigt nicht, dass es durchaus auch Ablehnung seitens der örtlichen Bevölkerung gab.

Das Stück »Der Rasselbock oder: Die Hasen sind los« schrieb der Regisseur Uli Jäckle (Theater ASPIK und Forum Heersum e.V.). Auf Anregung des Ortschronisten war Hauptprotagonist der Rasselbock, ein Hase mit Geweih, der einer regionalen Sage zufolge für das Zustandekommen von glücklichen Liebesbeziehungen und damit auch von Nachkommen zuständig war. Ausgangspunkt für den Landschaftskrimi ist das Wegbleiben des Storches, dem es in Sachsen zu kalt geworden war und der auch den Sommer über in Afrika bleiben wollte. Um dem Aussterben des Dorfes entgegenzuwirken, so heißt es auf der Internetseite des Vereins, »gründet der Heimatpfleger unter dem Decknamen Rasselbock eine Häschenschule. Die Dorfbewohner schleichen sich nachts aus den Häusern, verwandeln sich in Hasen und befreien sich so von ihren Alltagszwängen.« Die neue prosperierende Gesellschaft wird jedoch von den Füchsen, dem bösen Wolf und subversiven Maulwürfen bedroht – Verrat, Neid und Missgunst machen sich breit. »Es entsteht ein Kampf um Leben und Tod, in dem Mut und Schlauheit und natürlich die Liebe den Sieg davontragen.«

Mit seiner Mischung aus Lokalkolorit und international verständlicher Trashkultur sollte das Stück die Zuschauer\*innen begeistern, und das scheint geglückt zu sein: Von Mitte August bis Mitte September 2017 fanden zehn Vorstellungen statt. Dreieinhalb Stunden lang wanderten die Zuschauer\*innen ausgestattet mit Klapphockern mit den circa 40 Darsteller\*innen von Spielort zu

Spielort. Insgesamt sahen 2.400 Menschen jeden Alters aus der Region sowie Gäste aus Frankfurt, Halle oder Berlin das Stück.

Aus Zuschauer\*innen des vergangenen Jahres waren Mitspieler\*innen und Helfer\*innen geworden. Insgesamt wirkten 70 Aktive im Alter von 10 bis 83 aus der Gemeinde Reinhardtsdorf-Schöna, aus Heidenau, Pirna, Bad Schandau und Umgebung mit.

Die Zusammenarbeit mit professionellen Theatermacher\*innen ist dem Verein wichtig: Neben dem Regisseur halfen zwei Schauspieler, eine Kostümbildnerin und eine Regieassistentin, die in Vorjahren selbst als Laienspielerin beteiligt war, bei der Erarbeitung von Texten, den Proben, Kostümen und der Requisite. Eine Herausforderung liegt darin, das stellten die Vereinsaktiven fest, dem professionellen Anspruch an die Aufführung gerecht zu werden, ohne die Laiendarsteller\*innen zu überfordern. Denn die große Motivation und Einsatzbereitschaft aller Beteiligten ist ein hohes und zugleich sensibles Gut – um es zu erhalten, müssen Freude, Spaß und Anerkennung überwiegen.

Die Akzeptanz der Einwohnerschaft und die Unterstützung der lokalen Gewerbetreibenden erleichterten die aufwendige Organisation. Aus vorhergehenden Jahren konnten sie auf einen Umkleide- und Aufenthaltsort in »Wachers Scheune« in Schöna zurückgreifen, denn eigene Räumlichkeiten oder gar Werkstätten hat der Verein nicht.

Der Auswahl der Spielorte kommt eine große Bedeutung zu: Sie sollen besonders und die Ausblicke in die Umgebung faszinierend sein. Durch Auftritte von Darsteller\*innen in weiter Entfernung können die besonderen Potenziale der Landschaft als Bühne zur Geltung gebracht werden. Da es im »Doppeldorf« Reinhardtsdorf-Schöna zuweilen Zwistigkeit zwischen den Dorfteilen gibt, wurden szenische Wechsel zwischen diesen programmiert. Aus den örtlichen Vereinen (wie Heimatverein oder Schifferverein) beteiligen sich viele freiwillige Helfer\*innen, beispielsweise beim Catering oder der Beschaffung von skurrilen Fahrzeugen.

Die Bewegung des Theaters im öffentlichen Raum und über Privatbesitz zieht großen Aufwand nach sich: Es mussten Wegerechte geklärt, Genehmigungen für den öffentlichen Verkehrsraum eingeholt, die Sicherheit gewährleistet und Landschaftsschutzbestimmungen berücksichtigt werden. Dafür war die Zusammenarbeit mit der Feuerwehr und Ortsvereinen sowie mit der Nationalparkverwaltung Sächsische Schweiz und dem Tourismusverband in Bad Schandau unabdingbar. In Abstimmung mit dem Verkehrsverbund Oberelbe (VVO) wurde der Busverkehr von Bad Schandau nach Schöna sichergestellt, so dass die Veranstaltungen auch mit dem ÖPNV erreichbar waren.

#### Partizipatives Landschaftstheater

- Zusammenarbeit von Profis und Laien
- künstlerischer Impuls: Theaterarbeit
- Erlebnis-, Prozess- und Ergebnisorientierung
- Transformation von kollektivem Wissen
- Möglichkeitsräume eröffnen
- Landschaft erwandern



Fotos: © Sandspiele e.V.

## »Mi kricht hier keener mehr wech«

Kunstgemeinde Pampsee: Partizipative künstlerische Intervention



Pampsee mit KunstKiosk, Holzmiete und Künstlerin © Barbara Caveng, rechts © Karin Hossfeld

**Gemeinde Blankensee**  
**Deutsche Stiftung Kulturlandschaft –**  
**Programm »Kunst fürs Dorf**  
**– Dörfer für die Kunst«**  
[www.landschaftt.info](http://www.landschaftt.info)

Barbara Caveng  
[www.caveng.net](http://www.caveng.net)  
[www.kunstgemeinde-pampsee.net](http://www.kunstgemeinde-pampsee.net)

Die Gemeinde Blankensee mit ihren 550 Einwohner\*innen liegt im Landkreis Vorpommern-Greifswald. Die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft hat von 2009 bis 2013 das Programm »Kunst fürs Dorf – Dörfer für die Kunst« aufgelegt, mit dem partizipativ angelegte künstlerische Interventionen auf dem Land initiiert wurden.

Blankensee – ein kleiner Ort mit 550 Einwohner\*innen nahe der polnischen Grenze im Landkreis Vorpommern-Greifswald. Landschaftlich idyllisch gelegen, zugleich – wie viele Dörfer der Grenzregion – mit schwierigen wirtschaftlichen Entwicklungen konfrontiert, die Auswirkungen auf die örtliche Infrastruktur (Einkaufsmöglichkeiten, Gaststätten, Schulen) haben, mit sinkenden Einwohnerzahlen kämpfend, dorfgeschichtlich geprägt durch ein wechselhaftes Verhältnis zu Polen und durch verschiedene Brüche, seit 2004 aus zwei »zweckverheirateten« Ortsteilen Pampow und Blankensee bestehend.

Diese Gemeinde hat sich 2013 beim Programm »Kunst für Dörfer – Dörfer für die Kunst« der Deutschen Stiftung Kulturlandschaft beworben, ebenso wie die in Berlin lebende schweizerische Künstlerin Barbara Caveng. Gemeinde und Künstlerin waren von den Zielen des Programms, mittels partizipativer künstlerischer Interventionen Menschen Anregungen für eine Auseinandersetzung mit der dörflichen Lebenswirklichkeit zu geben, gleichermaßen begeistert und entschieden sich für eine Zusammenarbeit. Am 23.3.2013 zog Barbara Caveng für sechs Monate in eine von der Gemeinde Blankensee gestellte Wohnung. Für ihre temporäre Wohnung bat sie die deutschen und aus dem angrenzenden Raum Stettin zugezogenen polnischen Bewohner\*innen um Leihgaben – ihr erstes Eintauchen in die Geschichten der Menschen, das sich durch ihre »Heimsuchungen« intensivierte. Die Künstlerin besuchte die Bewohner\*innen in ihrem jeweiligen Zuhause, hörte den Menschen und ihren persönlichen Geschichten zu, fragte nach. Aus den beschriebenen Befindlichkeiten und benannten Defiziten – wie beispielsweise Gemeinsamkeit stiften zwischen Menschen zweier ehemals unabhängiger Dörfer, Auseinandersetzung mit der DDR-Geschichte und den Empfindungen der Bewohner\*innen von verkannten Lebensleistungen, Schaffung von sozialen Treffpunkten, Stärkung des Fahrradtourismus – entwickelte Barbara Caveng Möglichkeitsräume, die auf den Dorfkonferenzen diskutiert wurden und gemeinsam mit den Bewohner\*innen umgesetzt wurden:

Die »Kunstgemeinde Pampsee« wurde feierlich ins Leben gerufen, verschiedene Plattformen gegründet und der mobile KunstKiosk geschaffen und betrieben.

Dieser KunstKiosk – ein gemeinsam umgebauter DDR-Bauwagen, dessen Äußeres mit Zitaten der Gespräche mit den Bewohner\*innen beschriftet ist – ist ein Mittelpunkt dörflicher Aktivität und Begegnungsstätte von Einheimischen und Durchreisenden. Der »KuKi« wird von den Einheimischen in den touristisch aktiven Sommermonaten im Schichtbetrieb betreut. Neben seiner Funktion als Verpflegungsstelle mit dörflichen Backwaren, Würsten und Apfelsaft aus Eigenherstellung dient er hauptsächlich als Kommunikationsplattform sowohl zwischen den Bewohner\*innen als auch mit den durchreisenden Fahrradtourist\*innen. Er wechselt seinen Standort zwischen den beiden Ortsteilen. Vor der Sonne schützen die neu bespannten Sonnenschirme, »mit denen mobile Identitätsplätze kreiert werden, um Sonnenschutzsuchende unter der Historie des Dorfes zu beschirmen« – hergestellt aus von durch die Bewohner\*innen gesammelten DDR-Stoffen. Auf dem neu gegründeten Gemeindeplatz zwischen den beiden Ortskernen erstellten die Bewohner\*innen, die Handwerker\*innen, die Künstlerin und das Team der »Holzbrigade« eine große Skulptur – eine 14 Meter lange und zwei Meter hohe mit Feldsteinen versetzte Holzmiere. Sie ist eine Referenz an die Alltagskulturen aus geschichtetem Brennholz. Das als Schriftzug eingearbeitete Zitat eines Bewohners »MI KRICHT HIER KEENER MEHR WECH« visualisiert die stolze, den existentiell bedrohlichen Umständen trotzen Identität der Bewohner\*innen. Der Platz dient den Radler\*innen als Rastplatz und Foto-Point, das Dorf nutzt ihn für seine Festivitäten – auch nachdem Barbara Caveng das Dorf nach Ablauf der sechs Monate am 27.9.2013 wieder verlassen hat.

Barbara Caveng war die Prozesshaftigkeit ein zentrales Anliegen. Sie hatte kein vorgefertigtes Konzept, sah sich nicht als Sozialarbeiterin, sondern als künstlerische Feldforscherin, die dann die Ideen mitentwickelt. Sie erläutert ihr Prinzip als »Leben teilen«, als Verschränkung von Kunst und Leben, und zeigt ihre Referenz zur sozialen Plastik auf.

Das sehr vielschichtige Projekt hat – u.a. durch die mehrteilige Berichterstattung auf ARTE – eine sehr hohe mediale Resonanz erfahren. Es wurde ausgezeichnet mit dem Projektsiegel »Land der Ideen«. Die Künstlerin präsentierte die Kunstgemeinde Pampsee auf internationalen Konferenzen und brachte Pampsee auch an ihren eigenen Lebensort in Berlin mit der Ausstellung »HEIMISCH«. Dabei wurde die kleine große Welt des Dorfes und der Kunstgemeinde in die Räume der Galerie in Berlin-Neukölln als begehbare Installation gebracht – natürlich unter Einbeziehung der Dorfbewohner\*innen in die Konzeption und deren Umsetzung.

In den nachfolgenden Jahren haben mehrere Förderakteure weitere Projekte der Gemeinde und ihrer Bewohner\*innen gefördert. Auf Initiative der Bewohnerschaft wurde der Kunstgemeindeplatz weiterentwickelt. Künstlerin und Dorf sind bis heute in Kontakt. Der KunstKiosk wird bis heute weiter betrieben.

#### Partizipative künstlerische Intervention

- Partizipatives Kunstprojekt, bei dem sich Kunst und Leben verschränken
- Leben teilen: Präsenz der Künstlerin am Ort über 6 Monate
- Zusammenarbeit der Künstlerin mit den Bewohner\*innen
- Referenz an die soziale Plastik
- Community building: durch gemeinsame künstlerische Aktivitäten
- Mobiler KunstKiosk
- Transformation von kollektivem Wissen
- neue Symbole aus alten schaffen
- nicht anerkanntes Wissen wertschätzen
- Empowerment

## Ins Freie!

### Fotoprojekt und temporärer Theaterpavillon<sup>1</sup>



© Familie Neunes (links) Uwe Friebe (rechts)

#### **Künstlerhaus Thüringen e.V. Schloss Kannawurf Schlossplan 1 06578 Kannawurf**

Roland Lange  
fon: 036375 / 643083  
e-mail: roland.lange  
@schloss-kannawurf.de

Der Verein Künstlerhaus Thüringen wurde von Künstler\*innen und Kulturinteressierten gegründet (derzeit 30 Mitglieder). Er restauriert das Renaissanceschloss Kannawurf und organisiert dort Kulturveranstaltungen, Workcamps, Ausstellungen und Projekte.

Kannawurf am Nordrand des Thüringer Beckens liegt in einer der fruchtbarsten Gegenden Deutschlands. Wer hier durchfährt, sieht wogende Weizen- oder Maisfelder bis zum Horizont, eine Ästhetik des Entgrenzten, die gleichermaßen Unbehagen und Faszination auslöst. Aussteigen möchte man nicht, geschweige denn zu Fuß die Landschaft erkunden. Wer dies tut, findet sie menschenleer und den nächsten Baum in zwei Kilometern Entfernung.

Das Künstlerhaus Thüringen wollte mit den Einwohner\*innen ein Gespräch über Landschaft beginnen, erfahren, welchen Stellenwert das Nachdenken über Landschaft auf dem Dorf hat. Gleichermaßen sollte auch praktisch versucht werden, eine nicht ökonomische Inbesitznahme von Landschaft auszuprobieren, und schließlich war beabsichtigt, gemeinsam ein Theater zu bauen. So bestand das Projekt »Ins Freie!« aus zwei Teilen, dem Fotoprojekt »Ich, in meinem Dorf« und dem Landschaftskunstprojekt »Feldversuch«.

Um sich dem Thema anzunähern, wurden im Mai 2017 einhundert analoge Einwegkameras an die Bewohner\*innen von Kannawurf verteilt mit der Bitte, einen ganz persönlichen Begriff von Landschaft in Bildern zu formulieren. Am Folgetag lagen ein paar demolierte Kameras auf den Straßen, manchen fehlte der Film, manchen die Batterie. Dennoch, nach drei Wochen waren über die Hälfte der Apparate zurückgegeben: 1.700 authentische Momentaufnahmen, von den Bewohner\*innen selbst fotografiert.

Die Haltung der Fotograf\*innen hinter den Bildern ist unterschiedlich: engagiert, stolz, kritisch, frustriert, romantisch, humorvoll, zuweilen komisch, manchmal künstlerisch.

Aus individuellen Blickwinkeln sieht man Haus, Hof und Garten, Perspektiven mit Weitblick, vertraute Orte, eine Bank und immer wieder gelb leuchtende Rapsfelder.

Manche Bildautor\*innen folgten der Aufforderung, ihre Fotos zu kommentieren, den Moment des Fotografierens zu beschreiben oder einen prägenden Eindruck festzuhalten. So heißt es einmal: »Kirschweg. Hier wurden Obstbäume in Massen verschandelt, alles Gehölz zur Straßenseite rücksichtslos abgesägt. Wahrscheinlich, um Platz für die großen Landwirtschaftsmaschinen zu schaffen.«

Interessant ist auch, was nicht fotografiert wurde: Bilder von der Arbeit in der Landwirtschaft gibt es keine, weder von den Bewohner\*innen noch von den Mitarbeiter\*innen der Agrarbetriebe. Daher wurde die Fotografin Frederyke Sauerbrey aus Berlin gleichsam parallel engagiert, ein externes Portrait des Dorfes und seiner Bewohner\*innen anzufertigen, die städtische Perspektive sozusagen. Hier schaut man überwiegend in skeptische, nachdenkliche Gesichter und auf bröckelnde Hofmauern. Die Fotografien wurden in drei Ausstellungen gezeigt: als open street gallery an den Außenwänden der Landwirtschaft Kannawurf GmbH im Sommer 2017, dann in Apolda im Rahmen einer Konferenz der Internationalen Bauausstellung Thüringen zum Thema StadtLand und abschließend bis Dezember 2017 im zur Galerie umgebauten ehemaligen Kornboden des Schlosses Kannawurf, wo sie von etwa 3.000 Gästen besucht wurde.

Das Projekt »Feldversuch« begann ebenfalls im Mai 2017. Das Künstlerhaus hatte eine Künstlergruppe um den Landschaftskünstler Richard von Gigantikow (alias Reinhard Zapka, Radebeul) eingeladen, um ein temporäres, skulpturales Theater zusammen mit Interessierten aus dem Dorf zu errichten. Die Projektidee hatte eine Frage zum Ausgangspunkt: Warum trifft man so selten Leute in der Landschaft, wie kann man das ändern? So entstand die Idee, eine Theaterspielstätte mitten in die Landschaft, am besten mitten in eines dieser riesigen Monokulturfelder zu setzen. Von dem ersten anvisierten Platz mitten im Getreidefeld konnte der Landwirt nicht überzeugt werden, er erlaubte dann die Nutzung eines Platzes am Rand einer alten Streuobstwiese. Ein erster Erfolg war die Reaktivierung eines alten Weges, der Jahrzehntlang nicht mehr benutzt worden war. Dann zimmerten die Künstler\*innen und Helfer\*innen eine Woche lang mit Handsägen, Beilen, Hämmern und Äxten aus Paletten, Holzkisten, Brettern, Pfählen und Leisten – ohne Strom, ohne Maschinengeräusche – einen temporären Theaterbau weit außerhalb des Dorfes, das »Globe Kannawurf«. Tätliche Hilfe aus dem Dorf kam nicht in dem Maße wie erhofft, dennoch waren die Bewohner\*innen neugierig und offen und gaben gute Tipps, wie man die Konstruktion stabil bekäme. Zur Eröffnung und über den Sommer waren dann aber das ganze Dorf und viele Gäste anwesend.

Und die Aussicht? Die Projektträger sind sich sicher, dass sie zu einem bewussteren Blick auf das Dorf Kannawurf und die Landschaft anregen konnten. Im Frühjahr 2018 hat sich im Ort eine Umweltgruppe gegründet, die zuerst den Müll beseitigt hat und nun zusammen mit den Landwirten eigene Projekte zur Verbesserung der Landschaftsökologie durchführt.



© Familie Neunes

#### Ethnografisches Fotoprojekt

- Experten des Alltags
- Bewusstsein schaffen
- Herausforderungen sichtbar machen: Entfremdung von der Landschaft

#### Temporärer Theaterpavillon

- künstlerische Intervention
- Kunst an ungewöhnlichen Orten: Theaterbühne im Feld
- Umdeutung von Landschaft
- Landschaft erfahren

1 Ursprüngliche Textfassung erstellt von Roland Lange für die Kulturszene 18, Jahresbericht des Fonds Soziokultur 2017

## Strodisign

Partizipatorisches Kunstprojekt im aktiven Dialog mit dem Dorf



### landmade. Plattform für Kunst und Alltagskultur im Havelland

Großdorf 2  
14715 Havelaue OT Strodehne  
Gabriele Konsor  
fon: 033875/31636  
e-mail: info@landmade.org

Hauptanliegen des Projektes landmade.: Förderung von Kultur und aktueller Kunst im Havelland, um das kulturelle Angebot der Region zu erweitern; Experimentierfelder für die Neubestimmung von zeitgenössischer partizipatorischer Kunst und ihrer Erfahrung im ländlichen Kontext schaffen.

Gabriele Konsor, Projektleiterin von »Strodisign«, ist als Künstlerin bewusst von Berlin in den ländlichen Raum gezogen und hat zusammen mit einer Kollegin ein Haus zum Kunstort, zum »Kulturversorgungsraum (KVR)« auf dem Land ausgebaut. Träger des KVR ist das Projekt »landmade. Plattform für Kunst und Alltagskultur im Havelland«, dessen erklärtes Ziel es ist, partizipatorische Konzeptkunst auf dem Land zu verankern. Ab 2005 entstand so in Zusammenarbeit mit vielen Kooperationspartner\*innen ein interdisziplinäres Festival für Film, Kunst und Alltagskultur, das alle zwei Jahre an einem anderen Ort im Havelland zur Aufführung kam. Um den Dialog zwischen Künstler\*innen, Expert\*innen und der Bevölkerung vor Ort zu verstetigen, baute »landmade.« sein Format um; vom punktuellen Event zur permanenten Plattform: Aus dem Kulturfestival wurde der »Kulturversorgungsraum« in Strodehne. Mit Aktionen und Angeboten, die auf das Dorf als Ursprungsort von Gemeinwesen zielen, bringt der »KVR« seit 2015 Bewegung in den Dorfalltag. Das Projekt »Strodisign« entstand 2016 vor diesem Hintergrund.

Die thematische Grundlage dieses Projekts bildeten dörfliche Alltagstextilien: die traditionelle Kittelschürze als Inbegriff ländlicher weiblicher Arbeitskleidung und eine für die Dorfgeschichte bedeutsame Gardine aus der vormaligen LPG-Kantine mit markantem Rautenmuster. Aus diesen Elementen entwickelten Künstlerinnen, Designerinnen und Dorfbewohnerinnen zusammen das »Strodisign«: 40 Frauen im Alter von 13 bis 79 Jahren kleideten sich in neue Kittel, jede mit ihren eigenen Mustern und zugleich doch alle aufeinander bezogen und so miteinander verbunden. Muster und Schnitt der multifunktionalen Kittelkeider entwarfen junge Textil- und Modedesignerinnen der Hochschule Schneeberg, wo auch die Stoffe bedruckt wurden. Zuschnitt und Fertigstellung fanden im landmade.Kulturversorgungsraum in Strodehne statt, der sich dazu in eine Schneiderwerkstatt verwandelte, in der die Kittelträgerinnen aus dem Dorf und die Designerinnen gemeinsam arbeiteten.

Der Öffentlichkeit präsentierte sich »Strodisign« in einer opulenten Schau auf dem Dorfplatz, bei der die Kittelträgerinnen als Models auftraten. Die Inszenierung resultierte aus den im Dorf

verfügbaren kreativen Ressourcen: Eine Regisseurin und gelernte Tänzerin machte die Choreografie, ein Bühnenbildner das Bühnenbild, ein Schauspieler sprach die Texte, Landwirte lieferten Requisiten und übernahmen den Aufbau, eine Pferdezüchterin arrangierte den Auftritt eines Pferdes mit einem aus Erntegarn gehäkelten Kunstobjekt. Die Interdisziplinarität des so entstehenden Projektteams machte die Vielseitigkeit des Projekts aus.

Im Fokus des Projekts stand damit die Verbindung von Geschichte, Arbeit und Kunst. Diese Kunst wurde gemeinsam mit der Dorfbewölkerung erarbeitet, die als Ganzes Zielgruppe des Projektes war. Dessen Ziele standen ganz im Zeichen der Ziele des Trägervereins: neugierig machen auf künstlerische Prozesse und die künstlerische Arbeit auf dem Land verstetigen. Wichtig war es der Projektleitung dabei auch, die Kunst durch die alltägliche Auseinandersetzung mit kreativen Prozessen gewissermaßen zu demokratisieren und ihr ihre elitäre Aura zu nehmen. Die Identifikation der Dorfbewölkerung mit ihrem Dorf und die Solidarisierung der Dorfgemeinschaft waren dabei Nebeneffekte.

Zum Erfolg des Projekts trug die aufgeschlossene Haltung und hohe Motivation der Dorfbewohner\*innen maßgeblich bei. Gabriele Konsor beschreibt Respekt, Verbindlichkeit, Mut zum Experiment und ein ergebnisoffenes und prozessorientiertes Arbeiten als die Hauptgelingensbedingungen eines solchen Projekts. »Strodisign« setzte stets bei den Kompetenzen der unterschiedlichen Beteiligten an.

Nachverfolgen lassen sich Arbeitsprozess und Projektergebnisse über den projektbegleitenden Weblog, wie auch in der Kunstzeitschrift »wahrsager«.

Und das Projekt zeigt nachhaltig Wirkung: Aus der Zusammenarbeit ist der »Strodisign-Zirkel« entstanden, eine Art Stammtisch der Dorffrauen. Seit 2018 ist hier ein partizipatorisches Folgeprojekt in Arbeit, um die Strodisign-Muster weiterzuentwickeln: Unter dem Motto »Kittelschürze trifft Schottenrock« haben die Brandenburger Kittelträgerinnen einen grenzüberschreitenden Dialog mit Bewohner\*innen der schottischen Region Aberdeenshire begonnen. Erste gemeinsame Kunst-Aktionen finden im Sommer 2019 statt. Der »Kulturversorgungsraum« hat sein Ziel also mehr als erfüllt.

### Kunst im Dorf

- Künstlerisch-kreative Arbeit als Prozess
- Dialog auf Augenhöhe
- Neuland betreten
- Partizipation ermöglichen
- Bekanntes in unerwartete Zusammenhänge bringen
- Unbekanntes in vertraute Zusammenhänge bringen



Foros: © landmade.

## Die FÜNF Dorf macht Geschichte(n)



Die Einwohner\*innen des Westerwaldes erzählen ihre Geschichten © Joshua Hoffmann

### AsphaltVisionen e.V. Hauptstraße 148 57644 Hattert

Rebecca Staal  
fon: 02662/9477190  
e-mail: mail@asphaltvisionen.de

Der Verein fühlt sich der soziokulturellen Arbeit im ländlichen Raum verpflichtet, ist engagiert in der kulturellen Kinder- und Jugendbildung, betreibt die Vernetzung von Kulturschaffenden in der Region und bemüht sich um die Einbindung der ländlichen Bevölkerung in die kreativen Prozesse der Kulturarbeit.

Der Verein »AsphaltVisionen e.V.« fühlt sich der soziokulturellen Arbeit im ländlichen Raum verpflichtet. Nicht nur, weil die Projektverantwortliche Rebecca Staal selbst aus dem Westerwald kommt und sich der Region verbunden fühlt, sondern weil auch an den Bewohner\*innen dieser ländlichen Region immer wieder die Begeisterung für und das Interesse an ihre(r) Heimat spürbar ist. Entsprechend fand ein 2013 veranstaltetes Straßenfestival zum Thema »Heimat« großen Anklang. Im Projekt »Die FÜNF – Dorf macht Geschichte(n)« wurde den Einwohner\*innen des Westerwalds anschließend die Möglichkeit gegeben, sich weiterführend mit der eigenen Herkunft, mit den eigenen Geschichten und dem Leben in den Dorfgemeinschaften auseinanderzusetzen. Das Projektteam bestand aus circa 20 Personen, Theaterakteur\*innen, Regisseur\*innen, Filmschaffenden, Aufbauhelfer\*innen und vielen mehr, die alle ehrenamtlich bei der Realisierung mitwirkten. Am Projekt insgesamt waren mehr als 150 Personen beteiligt.

Nachdem in sogenannten »Dorfgesprächen« Kontakte hergestellt und interessierte Teilnehmer\*innen für das Projekt gefunden wurden, haben fünf Dorfgemeinschaften des Westerwalds in Zusammenarbeit mit Künstler\*innen und Theaterleuten des Projektteams Alltagsgeschichten erarbeitet und künstlerisch-kreativ umgesetzt, die eine Verbindung schaffen zwischen den fünf beteiligten Dörfern. Was dabei herausgekommen ist, ist ein facettenreiches Programm. Das Dorf- und Landschaftstheater wurde ganz partizipativ gedacht, die Zuschauer\*innen aktiv in das Theatergeschehen eingebunden. Außerdem entstanden künstlerisch gestaltete Fahnen, die auf Feldern in der Projektregion platziert wurden und auf die Schönheit der Landschaft aufmerksam machen sollten. Und auch ein Treckerballett wurde inszeniert: so wurden die in der Landwirtschaft arbeitenden Menschen einbezogen und außerdem eine Verknüpfung von klassischer Musik und den Treckern als alltäglichen Gegenständen erreicht.

Es entstand eine künstlerische Liebeserklärung an den Westerwald und seine Bewohner\*innen. Im Mittelpunkt stand die Auseinandersetzung mit regionaler Identität und dem Leben im ländlichen Raum. Auch hier, das wurde mehr als deutlich, können kreative künstlerische Projekte entstehen. Das kulturelle Selbstbewusstsein und die Identifikation mit dem ländlichen Raum wurden dadurch gestärkt.

Die Projektergebnisse wurden schließlich auf einer geführten Kulturtour durch die Dörfer der Öffentlichkeit präsentiert. Um die Distanzen zwischen den fünf Westerwald-Dörfern zu überwinden, gehörten Bus- und Planwagenfahrten mit zur Inszenierung. Ein Filmteam hielt die einzelnen künstlerischen Aktionen im Bild fest.

Unerlässlich für das Gelingen des Projektes, so berichtet die Projektverantwortliche, war der gleichberechtigte und vor allen Dingen wertschätzende Umgang zwischen den Theaterleuten und den Menschen aus den Dörfern. Letztere hatten bei der inhaltlichen Gestaltung jedes Mitspracherecht. Die Professionellen verstanden sich als Impulsgeber\*innen, als Begleiter\*innen und Fachleute für künstlerische Prozesse. Die Fachleute für die eigenen Geschichten und die Formen, in denen diese am besten künstlerisch darstellbar sind, waren aber die Dorfbewohner\*innen selbst.

Wichtig war es auch, Raum und Zeit für Vertrauensprozesse innerhalb der Dorfgemeinschaften zur Verfügung zu stellen. Mit wachsender Gemeinschaft wuchs auch das Interesse an der Teilnahme am Projekt, das über »Mund-zu-Mund-Propaganda« in der ganzen Region bekannt wurde.

Ebenfalls wichtig waren die festen Kooperationen mit der örtlichen Politik – schon früh wurde das Gespräch mit den Bürgermeister\*innen gesucht – und den vielen verschiedenen ortsansässigen Vereinen.

Das Projekt belegte den 2. Platz des Innovationspreis Soziokultur und war 2014 nominiert für den BKM-Preis Kulturelle Bildung.

#### Dorf- und Landschaftstheater

- **Lebensweltbezug:** künstlerische Präsentation von dörflichen Alltagsgeschichten
- **Raubewusstsein durch Identifikation mit der ländlichen Region**
- **Stärkung kulturellen Selbstbewusstseins**
- **Schaffung von Gemeinsamkeiten und Zusammenhalt, Aktivierung regionaler Ressourcen**
- **Mobilität:** geführte Bustouren um die Dorfgeschichten erlebbar zu machen



Zusammenarbeit von Groß und Klein: eine künstlerische Liebeserklärung an den Westerwald © Joshua Hoffmann

## Bürger- und Kreativhaus »Zur alten Mühle«

Das Zentrum des gemeinschaftlichen Lebens



Jugend- und Kulturverein Bruchmühle als Träger des Bürger- und Kreativhauses © JKV Bruchmühle

### **Bürger- und Kreativhaus »Zur alten Mühle« Jugend- und Kulturverein Bruchmühle e.V.**

Eva Rohmann  
Landsberger Str. 20  
15345 Altlandsberg  
fon: 033439 / 579960  
e-mail: jukv@bruchmuehle.de

Der Jugend- und Kulturverein  
Bruchmühle e.V. ist Träger des  
Bürger- und Kreativhauses  
»Zur alten Mühle« im Landkreis  
Märkisch Oderland.

1993 kam es in Bruchmühle, heute ein Ortsteil von Altlandsberg im märkischen Oderland, durch Jugendliche zu einer friedlichen »Stürmung« einer Gemeindevertreterversammlung, bei der sie ihr Anliegen vortrugen, Möglichkeiten einer organisierten Freizeitgestaltung im Ort zu schaffen. Dies war der Anstoß für die Gründung des Vereins »Jugend- und Kulturverein Bruchmühle e.V.«, der heute aus dem Ort nicht mehr wegzudenken ist. Ein Verein, in dem heute Jugendliche und Senioren zusammenarbeiten – und den Herausforderungen generationsübergreifender Arbeit trotzen.

Bruchmühle, ein Ort in der Nähe von Berlin, der wie viele andere Dörfer und kleine Kommunen mit nachteiligen infrastrukturellen Veränderungen zu kämpfen hatte: fehlende Einkaufsmöglichkeiten, geschlossene Gaststätten, keine Versammlungsmöglichkeiten, abgebaute Spielplätze, kaum Anschluss an den ÖPNV. Der durch die Initiative der Jugendlichen geschaffene Jugendclub, der inzwischen von Jung und Alt genutzt wurde, wurde schnell viel zu klein. Und wieder einmal nahmen die Einwohner\*innen die Aufgabe selbst in die Hände, organisierten sich, brachten ihr Anliegen in die Stadtverordnetenversammlungen ein, gewannen ortsansässige Baubetriebe für Bauanträge, schrieben Förderanträge, beräumten ein mögliches örtliches Grundstück, nutzen die örtliche und überregionale Presse. Sie erreichten im Herbst 2013 – mit der Förderung durch den Europäischen Landwirtschaftsfonds für die Entwicklung des ländlichen Raums (ELER), unter Akquise weiterer Drittmittel und mit mehr als 1.000 Stunden Arbeitseinsatz durch die Bürger\*innen – die Errichtung des Bürger- und Kreativhauses, dessen Betreiber der Verein seitdem ist.

Das Bürgerhaus für Jung und Alt und sein Umfeld bieten jetzt Raum und Platz für ein umfassendes gemeinschaftliches Leben im Ortsteil, für die Arbeit des Ortsbeirats, die Vereine, für gesellschaftliche Aktivitäten, für kulturelle Interessen der Bürger\*innen, für Geselligkeit und Zusammen-

gehörigkeit. Darüber hinaus entwickelt sich das Bürgerhaus als Anziehungspunkt für touristische Aktivitäten, da der Zubringer zum Europaradweg R1 durch den Ort verläuft.

Es entstanden eine Übungsstrecke für die Jugendfeuerwehr sowie ein Kräutergarten, Sportgeräte für Kinder und Jugendliche wurden ebenso aufgestellt wie eine Sprayerwand und ein Holzbackofen. Die Stadt trägt die laufenden Betriebskosten und finanziert eine hauptamtliche Stelle. Der überwiegende Teil der Arbeit wird durch ehrenamtlich Tätige geleistet, der Verein verfügt über 180 Mitglieder, von denen sich sehr viele bei diversen Tätigkeiten einbringen: in den 16 Arbeitsgemeinschaften, der Organisation und Durchführung von Veranstaltungen, dem Betrieb des Holzbackofens, der Gestaltung der Außenanlagen etc.

Das ständige und verlässliche Zusammenwirken des Jugend- und Kulturvereins als Betreiber des Hauses mit den Bürger\*innen von Bruchmühle ist zu einem Grundpfeiler des gemeinschaftlichen Lebens geworden. Es verbindet die Generationen vom Jugendclub bis zum Seniorenclub, pflegt Traditionen und wird inzwischen sogar von den Nachbarorten angefragt.

Befragt nach den Gelingensbedingungen stellen die Engagierten klar: Ein solches Begegnungszentrum muss von den Bürger\*innen gewollt sein, es ist dennoch kein Selbstläufer, sondern braucht Macher\*innen und Motoren. Ein Bürgerhaus ist trotz enormen ehrenamtlichen Engagement nicht zum Nulltarif zu haben – notwendig ist eine verlässliche finanzielle Basis, auf deren Grundlage weitere Ehrenamtliche und Förderer gesucht werden können. Dann kann das Bürgerhaus Identität und Heimatgefühl für den Ort erhalten und entwickeln.

Beim bundesweiten Wettbewerb der Deutschen Vernetzungsstelle »Gemeinsam stark sein 2016« wurde das Bürger- und Kreativhaus »Zur alten Mühle« auf der Grünen Woche 2017 als Sieger ausgezeichnet.

#### Bürger- und Kreativhaus

- Lebensweltbezug
- Selbstverantwortung
- Community building
- Transformation von kollektivem Wissen
- Empowerment
- Aushandlung
- Zusammenarbeit von Ehrenamtlichen und Hauptamtlichen



Arbeitseinsatz am Bürger- und Kreativhaus »Zur alten Mühle«

© JuK Bruchmühle

## »Unser Dorf schweißt zusammen«

Ein Denkmal für Simonswolde



Auszählung der Motivwahl, Schrottsammeln im Dorf © E. Bongers/Sand+WaterWerk Simonswolde e.V.

**Sand+Water Werk Simonswolde e.V.**  
Kleeweg 4  
26632 Ihlow

Erika Bongers  
fon: 04929 / 1535  
e-mail: sandwater  
@simonswolde.net

Träger der Freien Kinder- und Jugendarbeit: Nach der Umnutzung des Freibades in Simonswolde durch ein Bürgerprojekt bietet der Ort Erholung, Spannendes und Lehrreiches für Jung und Alt rund um das Thema »Wasser«, mit Wassererlebnisgarten als Umweltbildungslernort und interkulturellem Mehrgenerationengarten.

Die Leiterin der Fachstelle Museumspädagogik der Ostfriesischen Landschaft, Franziska Petzold, wies Erika Bongers, die Vorsitzende des Sand- und Waterwerk Simonswolde e.V., auf die Ausschreibung des Fonds Soziokultur »Kulturarbeit jenseits der Metropolen« im Jahr 2014 hin. Dies war der Auslöser für das Projekt »Unser Dorf schweißt zusammen« - eine Gemeinschaftsaktion von Bürger\*innen des ostfriesischen Dorfes Simonswolde (Gemeinde Ihlow, Landkreis Aurich) und dem Künstler Jan Sielmann aus Leer, aus der ein Kunstwerk für »alle Menschen rund um das Sandwater« entstand.

Dass es eine Metallsulptur werden sollte, stand für die Initiator\*innen vom Verein Sand- und Waterwerk schnell fest, denn es bestanden familiäre Bande zu einem Profischweißer, und außerdem hatte Schrottschweißen als Freizeitaktivität schon eine gewisse Tradition (Angebot »Heiße Sachen nur für Frauen«). Es mussten ein Motiv und schließlich auch ein Standort für die Gemeinschaftsulptur gefunden werden, und daran sollte das Dorf mitwirken.

So organisierte der Verein Sand- und Waterwerk eine Info-Veranstaltung in der Dorfgaststätte, an der auch die örtliche Presse teilnahm. Die Dorfbewohner\*innen waren aufgerufen, Ideen einzureichen. Die umtriebige Vorsitzende nutzte jede Gelegenheit, Bürger\*innen auf das Projekt aufmerksam zu machen, so auch ihre Begleiterrolle beim alljährlichen Sommerausflug der Senior\*innen. Eindeutig war das Votum der Bürger\*innen, dass ein abstraktes Motiv nicht in Frage kam. Es sollte eine Mühle sein, »Törfmüttje«, eine Jolle oder ein Heuwagen; 23 Motivvorschläge wurden eingereicht. Gemeinsam mit dem Ortsrat und der Dorf-AG, in der 13 Kultur- und Sportvereine sowie die Feuerwehr und andere Gruppen vertreten sind, wurde eine Abstimmung über das Motiv des neuen Denkmals für Simonswolde organisiert. Ihre Abstimmungskarten konnten die Bürger\*innen an öffentlichen Stellen wie der Post abgeben. Im August 2014 fand auf dem »Gänsemarkt«, einem viermal jährlich stattfindenden Wochenmarkt, die Auszählung statt: Es wurde eine Jolle mit Fischer gewählt, die an die von Fischerei und Handel geprägte Geschichte der Region erinnert.

Der Künstler erstellte einen Entwurf, und alle Simonswoldmer waren aufgefordert, ihren Schrott zur Abholung durch Freiwillige bereitzustellen. Mitte September war bereits der erste Termin für ein

gemeinschaftliches Schweißen, denn bis Ende Oktober 2014 sollte die Skulptur fertig sein. Rund 20 Ehrenamtliche wirkten an der Planung, Organisation und Dokumentation mit, darunter vor allem Menschen ab 50 Jahren. Aber gerade die Möglichkeit, einmal unter Anleitung Schweißen zu dürfen, lockte auch jüngere Dorfbewohner\*innen, sich einzubringen.

Die Standortwahl war dann noch ein größeres Kapitel in der Geschichte der Entstehung der Dorfskulptur. Der Wunsch, sie auf dem Wochenmarkt aufzustellen, scheiterte an Auflagen. Schließlich wurde mit der Unterstützung der Gemeindeverwaltung und auch des Landrats ein Platz am Ortseingang gefunden. Im Januar 2015 konnte das Denkmal »Jolle mit Fischer« schließlich im Rahmen einer Feier enthüllt werden.

Der Ortsbürgermeister Arno Ulrichs resümierte in der Abschlussdokumentation des Projekts: »Auch der Weg hin zu diesem Ergebnis ist dem Titel gerecht geworden: Viele aus unserem Dorf haben mit überlegt, Material zur Verfügung gestellt und dann auch selbst beim Schweißen mit angepackt. So ist ein echtes Gemeinschaftswerk entstanden, in dem die Ideen vieler Simonswolde eingeflossen sind, und so ist auch eine anfängliche Zurückhaltung gegenüber einem Kunstprojekt einem deutlichen Stolz auf die gelungene gemeinsame Arbeit gewichen.«

Ein zentrales Ziel der Gemeinschaftsaktion war es, durch praktische Zusammenarbeit und ein gemeinsames Dorfsymbol das Gemeinschaftsgefühl in Simonswolde zu stärken. Die Mitwirkenden sollten erleben, wie sie mit ihrem Engagement und ihrer Kreativität ein dorfföffentliches Werk mitgestalten können. Zudem sollte das Projekt andere Gemeinden zur Nachahmung anregen. Gefördert wurde das Projekt durch den Fonds Soziokultur und war sogar eines der zwölf für dessen Innovationspreis 2014 nominierten Projekte. Finanziell beteiligten sich zudem die EWE-Stiftung Oldenburg sowie die Sparkassenstiftung Aurich-Norden.

#### Partizipative Dorfskulptur

- Lebensweltbezug: Dorfgemeinschaft
- künstlerischer Impuls
- Niedrigschwelligkeit
- an vorhandenes Wissen anknüpfen: lokale Geschichte
- Aushandlung neuer gemeinsamer Symbole: Jolle mit Fischer
- partizipative Entscheidungsprozesse
- gemeinsames Produkt
- produktiver Umgang mit Stolz



Aufstellen des Fischers mit Jolle © E. Bongers/ Sand+WaterWerk Simonswolde e.V.

## Hörpfade

Bürger\*innen erstellen eine »klingende Landkarte«



Kursteilnehmer\*innen nehmen Alltagsgeräusche auf, Schüler\*innen einer Mittelschule in Schnaittach produzieren Audios über den jüdischen Friedhof der Stadt © Michaela Moritz

### **Bayerischer Rundfunk (BR) Bayerischer Volkshochschul- verband (bvv) Stiftung Zuhören ein Kooperationsprojekt**

Judith Schönicke (BR)  
fon: 089 / 5900-41252  
e-mail: judith.schoenicke@br.de  
Ruth Jachertz (bvv)  
fon: 089 / 510-8040  
e-mail: ruth.jachertz  
@vhs-bayern.de

Die Projektträger vereinen umfassende journalistische Erfahrung (BR) mit einem breiten Netzwerk im Fort- und Weiterbildungsbereich (bvv) und einer Plattform für Diskussion und Austausch im Themenfeld Zuhörförderung und Medienbildung (Stiftung Zuhören).

Was ist das Besondere an meiner Region? Was zeichnet den Ort aus, an dem ich lebe? Was macht meine Heimat so unverwechselbar?

Im Kooperationsprojekt »Hörpfade« des Bayerischen Rundfunks, des Bayerischen Volkshochschulverbandes und der Stiftung Zuhören setzen sich Menschen mit der Region, in der sie leben, auseinander und produzieren darüber ganz persönliche Audioguides. Nach einer ersten Ortserkundung werden Themen und Ideen gesammelt und weiter recherchiert. In Kursen bayerischer Volkshochschulen inszenieren sie Hörspielszenen, nehmen Alltagsgeräusche auf und interviewen Zeitzeug\*innen, Expert\*innen und Mitbürger\*innen zu selbst bestimmten Themenfeldern.

Doch bevor sich die Kursteilnehmer\*innen auf die Suche nach Besonderheiten ihrer Region begeben, werden Kursleiter\*innen interessierter Volkshochschulen von medienpädagogischen Fachkräften des Bayerischen Rundfunks intensiv geschult: Sie lernen, wie man Themen recherchiert, welche akustischen Gestaltungsmittel es gibt, um Fakten informativ, unterhaltsam und spannend zu vermitteln, und wie man dazu textet. Sie erlernen den Umgang mit dem Mikrofon, üben das Sprechen von Texten und das Schneiden von Audios am Laptop. Ihr neu erworbenes Basiswissen geben sie anschließend an ihre Kursteilnehmer\*innen weiter.

Auch während der VHS-Kurslaufzeiten stehen ihnen Mediencoaches des Bayerischen Rundfunks unterstützend zur Seite. Diese helfen dabei, eine passende Gestaltungsform für die Beiträge zu finden, geben Tipps für das Abfassen der Skripte, unterstützen beim Audioschnitt und bei einer ansprechenden stimmlichen Gestaltung. Die nötigen Aufnahmegeräte und Laptops sind an den Volkshochschulen entweder bereits vorhanden oder werden für das Projekt angeschafft.

Wichtiges Prinzip aller »Hörpfade« bleibt dabei immer: Die Inhalte bestimmen die Teilnehmer\*innen selbst, nicht die Kursleitung, die Mitglieder des Gemeinderats oder Tourismusverbands.

So entsteht mal ein Porträt eines beliebten Kiosks, es wird über die Biografie einer Wirtshausbesitzerin aus dem 19. Jahrhundert geforscht oder Jugendliche machen einen akustischen Streifzug durch die örtliche Musikschule. Mitmachen kann jede/r, der/die Lust hat, sich mit der Region in der er/sie lebt auseinanderzusetzen – die einzige Voraussetzung ist die Teilnahme an einem entsprechenden Volkshochschulkurs.

Die »Hörpfade« können mündlich überliefertes Wissen festhalten und kleine Denkmäler für Lieblingsorte setzen. Dabei werden alle Bürger\*innen angesprochen, und es kommt zu einer generationenübergreifenden Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat. Gemeinsam wird geforscht, recherchiert, experimentiert und sich gegenseitig beraten – und nicht zuletzt werden konkrete Kompetenzen erworben, im Umgang mit Technik und Medien verschiedener Art.

»Hörpfade« verbindet Bürgerjournalismus mit künstlerisch-kreativer Medienbildung und erfährt eine breite Resonanz in Bayern: Rund 40 Volkshochschulen sind oder waren bereits dabei – bieten also »Hörpfade«-Kurse an, bereiten einen neuen Kurs vor oder haben schon einen Kurs erfolgreich abgeschlossen. Darüber hinaus sind vielfältige Kooperationen mit Heimatverbänden, Museen, dem Stadtarchiv, Jugendzentren oder ortsansässigen Vereinen entstanden.

Die fertigen Beiträge der Teilnehmer\*innen werden auf der Website ihrer Volkshochschule sowie, nach Abnahme durch den Bayerischen Rundfunk, auf der Internetseite »klingende Landkarte« ([www.klingende-landkarte.de](http://www.klingende-landkarte.de)) publiziert. So entstehen individuelle Hörpfade durch Bayern, die die Vielfalt regionaler Geschichte, Kunst und Kultur erlebbar machen.

#### Audioguides

- Lebensweltbezug
- Partizipation
- Ergebnisorientierung
- Brückenschlag zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
- Lokalisierung
- Medienkompetenzbefähigung



Bürger\*innen bei einer ersten Ortserkundung in Oberhaching © Michaela Moritz

## LandKulturPerlen

Mikrozuschüsse für kulturelle Bildung im ländlichen Raum



Gemeinde Korbach © Karoline Petersen, Fronhausen/Gemeinde Battenberg © Beat Peikert

### Landesvereinigung Kulturelle Bildung Hessen Kaiserstraße 56 60329 Frankfurt am Main

Ann-Kathrin Schmidt  
Regionalbüro »LandKulturPerlen«  
c/o LAKS Hessen e.V. –  
Kulturzentrum Schlachthof  
Mombachstr. 12  
34127 Kassel  
fon: 0561 / 220 712 704  
0175 / 3219868  
e-mail: landkulturperlen  
@lkb-hessen.de

In der LKB sind ca. 50 Verbände / Arbeitskreise sowie Kultur- und Bildungseinrichtungen zusammengeschlossen, die landesweit in der kulturellen Bildung primär für Kinder und Jugendliche tätig sind. Im Dialog mit Politik und Zivilgesellschaft tritt die LKB Hessen dafür ein, sparten- und generationenübergreifend Verbreitung, Qualität und vielfältige Zugänge zu kultureller Bildung zu fördern sowie Fachstrukturen auf- und auszubauen.

Das Modellprojekt »LandKulturPerlen« nimmt die kulturelle Bildung im ländlichen Raum in den Blick. Dahinter steht ein weiter Begriff von kultureller Bildung: Sie findet dort statt, wo sich Menschen mit Kunst und Kultur beschäftigen und ihre eigenen Ideen in die Tat umsetzen. Denn gerade in ländlichen Räumen mit einer geringeren Dichte an Kultureinrichtungen ist es wichtig, sich bewusst zu machen, dass Angebote der kulturellen Bildung nicht ausschließlich in Einrichtungen stattfinden, die als solche ausgewiesen sind – man muss sie finden, wie Perlen eben.

»LandKulturPerlen« ist ein vom Land Hessen und der BKM gefördertes Modellprojekt, in dessen Rahmen Mikrozuschüsse an Künstler\*innen, Schulen, Landfrauen-Vereine sowie Jugendzentren, Heimatvereine, Laientheater oder Kirchenchöre für Projekte vor Ort vergeben werden. Neben Hessen setzen auch Brandenburg und Sachsen mit dieser BKM-Förderung für kulturelle Bildung in strukturschwachen ländlichen Räumen Modellprojekte mit spezifischen Schwerpunkten um.

Im ersten Jahr 2017 bezog sich »LandKulturPerlen« auf den Waldeck-Frankenberg-Kreis, im zweiten Jahr auf den Landkreis Fulda. Gesucht wurden Projekte, die längerfristige künstlerische Prozesse anstoßen und die kulturelle Teilhabe von Menschen ganz unterschiedlicher Hintergründe und aller Altersstufen fördern und damit integrativ wirken. Zudem sollten mindestens zwei Akteur\*innen oder Akteursgruppen des betreffenden Kreises das Projekt gemeinsam durchführen. In einem vereinfachten Förderverfahren erhielten die Projektträger Mikrozuschüsse von 1.000 Euro.

Neben einer Koordinatorin stand außerdem eine Regional-Kulturmanagerin für die Recherche und die aufsuchende Beratung von Kulturakteur\*innen, für Netzwerkarbeit und die Hilfestellung bei der Umsetzung der jeweiligen Projekte zur Verfügung. Ein wichtiger Aspekt war die Wertschätzung der Ideen und Aktivitäten vor Ort. Es sollten zudem Impulse für die künftige Kulturarbeit gesetzt werden.

Damit verfolgte »LandKulturPerlen« mehrere Ziele: Die Maßnahme sollte Kulturaktivitäten in den ländlichen Gebieten sichtbar machen, Ideen, Potenziale und Bedarfe ermitteln und zur Vernetzung der Akteure beitragen. Als Modellprojekt wurde »LandKulturPerlen« wissenschaftlich evaluiert. Es

ging darum, passende Förderinstrumentarien zu entwickeln, insbesondere vereinfachte Förderverfahren, aber auch angemessene Formen der Beratung und Fortbildung zu eruieren, um künftig die vorhandenen Potenziale in ländlichen Räumen besser unterstützen zu können.

2017 wurden 22 Mikroprojekte in 16 Gemeinden des Landkreises Waldeck-Frankenberg unterstützt, 2018 folgten im Landkreis Fulda 23 geförderte Projekte. Mit ihren Mikroprojekten verfolgen die Initiator\*innen neben dem kulturellen/künstlerischen Tun vielfach kommunikative Ziele; denn letztlich geht es um die Lust am Gestalten, sowohl des konkreten Gegenstandes als auch des Ortes und der Gemeinschaft.

Exemplarisch seien folgende Mikroprojekte aus dem Waldeck-Frankenberg-Kreis genannt: Der Verein zur Förderung der Altstadt von Bad Wildungen e.V. veranstaltete eine »Weltreise mittels Mosaikkunst«. Bei dem multikulturellen Mosaikworkshop ging es um die Themen Heimat, Herkunft und interkulturelle Verständigung. Der Ortsbeirat Fronhausen bot unter dem Titel »Demographie 2017« einen Workshop an, bei dem unter künstlerischer Anleitung Portraits gemalt wurden. Die Idee war, damit Gemeinsamkeiten zu visualisieren, die Werke sollten sinnbildlich für das Zusammengehörigkeitsgefühl und die bunte Vielfalt Fronhausens stehen. In Korbach organisierte die Künstlerin Karoline Petersen (Mitglied der Künstlergruppe ARTUR) einen Kreativworkshop zum Thema »Kunststuhl / Stuhlkunst«, der Gelegenheit bot, seine Kreativität und die Freude am eigenen Schaffen zu entdecken. Der Männergesangsverein Liedertafel Einigkeit Twiste e.V. erprobte mit dem Projekt »Grenzen überwinden« das generationsübergreifende Zusammenwirken zwischen Chören unterschiedlicher Altersgruppen. In der Kleinkunstbühne »Bill's Wohnzimmer« in Waldeck fanden unter dem Titel »»Runter vom Sofa« – Gemeinsam aktiv und kreativ« Bewegungs- und gesellige Angebote für Kinder statt.

Aufgrund des Erfolges des Modellprojekts startete Anfang 2019 mit »LandKulturPerlen – Nord« ein Nachfolgeprojekt, in dessen Rahmen in den Räumen des LAKS Hessen e.V. in Kassel eine Servicestelle und ein Qualifizierungsangebot für Akteur\*innen der Kulturellen Bildung in ländlichen Räumen aufgebaut wird.

#### Mikroprojekte-Förderung

- Projekte der Kulturellen Bildung in Breitenkultur im ländlichen Raum
- zentrales Kriterium: Teilhabe
- Kooperation und Kollaboration
- Bewusstsein schaffen für kulturelle Angebote in ländlichen Räumen



Fronhausen/ Gemeinde Battenberg © Beat Peikert

## Video-Hike Winterlingen

### Eine Smartphone-App



Ein Blick hinter die Fassaden: mit dem Smartphone auf Wanderschaft © Landestheater Tübingen / Theaterwerkstatt Schwäbische Alb

**Landestheater Tübingen /  
Theaterwerkstatt  
Schwäbische Alb  
Eberhardstraße 6  
72072 Tübingen**

Tobias Rausch  
fon: 0179 / 3971123  
e-mail: info@landestheater-  
tuebingen.de

Das Landestheater Tübingen (LTT) ist ein Repertoiretheater, das sowohl die Stadt Tübingen als auch Gastspielorte im ländlichen Raum bespielt. Unter dem Titel THEATERWERKSTATT SCHWÄBISCHE ALB initiiert das LTT seit Sommer 2016 verstärkt partizipative Kunst- und Kulturprojekte in kleineren Gemeinden.

Impulsgebend für die Entwicklung eines Projekts im ländlichen Raum der Schwäbischen Alb war das Landestheater Tübingen, das bereits seit vielen Jahren verschiedene Kleinstprojekte im ländlichen Raum durchführt. In der Evaluation ihrer Projekte stellte das Landestheater jedoch immer wieder fest, dass das Ziel einer kulturellen Einbindung der Region mit bisherigen Projektumsetzungen nicht erreicht werden konnte. In Folge dessen bildete sich ein Team aus zunächst vier Personen, das sich gemeinsam mit der Landbevölkerung in Form einer ersten Recherchephase mit der Frage beschäftigte, welche Themen die Region bewegen und auszeichnen. Nach einem vierwöchigen intensiven Aufenthalt vor Ort und einer Vielzahl umfangreicher Gespräche und Interviews mit langjährigen Bürger\*innen der Region, Landwirt\*innen, Pastor\*innen, Bürgermeister\*innen, Museumsleiter\*innen, Leiter\*innen von Jugendeinrichtungen, Vereinsvorsitzenden und vielen mehr verdichtete sich die Themensuche recht schnell hin zum Themenbereich Strukturwandel mit all seinen komplexen Fragestellungen und Entwicklungen.

Was bedeutet Strukturwandel für die Dorfgemeinschaft? Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, verbrachte das Projektteam mehrere Wochen im Dorf und knüpfte somit erste Kontakte zu den Menschen in Winterlingen. Auf Basis vieler Gespräche entwickelte das Team ein Format, das den Besonderheiten der Region und den Zielen der Partizipation der Dorfgemeinschaft und der Nachhaltigkeit entsprach.

Das Ergebnis ist eine Smartphone-App, die unter Mitarbeit der ländlichen Bevölkerung die historischen und auch ganz aktuellen Besonderheiten der Region künstlerisch darstellt. Denn nur die Perspektive der Bevölkerung, als Expert\*innen ihres Alltags, ermöglicht ein wirkliches Kennenlernen der ländlichen Region. Persönliche Geschichten und die Geschichte von Winterlingen seit dem 19. Jahrhundert ermöglichen ein Verstehen des Strukturwandels und seiner Folgen.

Video-Hike Winterlingen ist eine besondere Wanderung auf der Schwäbischen Alb; ein digitales Kunstprojekt, das die Gemeinde Winterlingen und ihre Geschichte sinnlich und informativ

erlebbar macht. Video-Hike Winterlingen ist als Smartphone-App erhältlich und funktioniert wie ein Suchspiel: Den Weg zu den insgesamt sechs Stationen in und um Winterlingen geben GPS-Koordinaten und ein digitaler Kompass vor. An jeder der sechs Stationen kann ein Film abgespielt werden, der genau dort gedreht wurde. Die Videos ermöglichen einen Blick hinter Fassaden, erzählen Geschichten über Menschen und Orte und offenbaren Überraschendes. Der Video-Hike ist damit eine neuartige Kombination von Video-Walk und Geo-Caching. Auf diese Weise entsteht eine Wanderung durch die Gemeinde unter Einbeziehung von öffentlichen Orten, leerstehenden Gebäuden, einem Bauernhof, einer Kirche und einer Station mitten im Wald. Die persönlichen Geschichten der Dorfbewohner, eingespielt über Ton- und Video-Sequenzen, machen die Geschichten der Orte erfahrbar. Durch die biografischen Interviews und die künstlerische Umsetzung individueller mit der Region verknüpfter Geschichten ganz unterschiedlicher Menschen in unterschiedlichen Rollen entsteht der starke Lebensweltbezug dieses künstlerischen Projekts.

Die Smartphone-App ist langfristig im App Store und im Google Play Store verfügbar, kann jederzeit heruntergeladen und genutzt werden. Tourismusnetzwerke weisen auf das Angebot hin. Die Kleinkunsthöhle in Winterlingen bietet ein gemeinsames Video-Hiken an, sodass die App auch nachhaltig genutzt wird.

Video-Hike Winterlingen ist ein Projekt der THEATERWERKSTATT SCHWÄBISCHE ALB im Rahmen des Projekts »Lernende Kulturregion Schwäbische Alb« und wurde gefördert in »TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel«, eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, sowie durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und das Ministerium für Ländlichen Raum und Verbraucherschutz Baden-Württemberg.

#### Video-Caching (App)

- **Community Building: Partizipation ermöglichen**
- **Dorfcommunity als Expert\*innen des Alltags**
- **Kunst/Hochkultur an alltäglichen Orten: künstlerische Präsentation von Alltagsgeschichten**
- **Prozessorientierung: Bereitstellung kreativer Freiräume**
- **Künstlerische Recherche**
- **Biografische Interviews**



Dreh eines Kurzfilms für die Smartphone-App © Landestheater Tübingen / Theaterwerkstatt Schwäbische Alb

## Moortheater

### Mobiles Landschaftstheater in der Mecklenburgischen Schweiz



Ausschnitte des Moortheaters © Uta Berghöfer

#### Akademie für Nachhaltige Entwicklung Mecklenburg-Vorpommern

Dr. Uta Berghöfer  
Wallstraße 12  
18273 Güstrow  
fon: 0176 / 24224352  
e-mail: uta.berghoefer@gmx.de

Die Akademie für Nachhaltige Entwicklung Mecklenburg-Vorpommern (ANE) fördert Nachhaltige Entwicklung in Balance von Ökonomie, Ökologie und Sozialem durch kulturellen Wandel.

Beim Moortheater gehen Kunst und Natur, Theater und Pädagogik, Umweltbildung und Musik eine neuartige Beziehung ein.

Das Moortheater führt Kinder, Jugendliche, Erwachsene und professionelle Künstler\*innen in die Welt der Moore an der Peene, an Kummerower und Malchiner See – in die Mecklenburgische Schweiz. Laien und Profis unterschiedlicher Altersstufen bringen zusammen ein Musiktheater zur Aufführung, in dem Geschichten aus der Welt des Moores den Stoff für eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Landschaft bieten, sowohl für die Darbietenden als auch für das Publikum.

Die Idee des Moortheaters ist seit 2013 in der konkreten Arbeit vor Ort erwachsen. Aus der Beschäftigung des Vereins »Freunde Fritz Greve« mit der Moorlandschaft entstand zunächst das Buchprojekt »Malchiner Moorgeschichten«, es folgten Moorgeschichtenführungen und Lesungen. Auch durch weitere Aktivitäten der Umweltbildung und durch die Zusammenarbeit mit örtlichen Schulen entwickelte sich das Projekt des mobilen Moortheaters, das seit 2015 seinen jährlichen Höhepunkt in den Musiktheateraufführungen im Moor selbst findet. Die Ideen für die jährlich neuen Geschichtenstränge entwickeln die Schüler\*innen im Frühjahr in einer Schreibwerkstatt im Moor. In den weiteren Prozess der theatralen und musikalischen Umsetzung sind im Frühsommer professionelle Künstler\*innen intensiv eingebunden, ebenso wie Ortsansässige beim Bau von Requisiten. Bei den zahlreichen Aufführungen an verschiedenen Stationen im Moor, im Park und im Zelt wurden beispielsweise im Sommer 2018 Hunderte von Zuschauer\*innen zu Mitspieler\*innen im historischen Stück des Theatergrafen zu Remplin vor 200 Jahren.

2018 stand das Moortheater unter dem Thema »Wurzeln und die unsichtbaren Verbindungen«. Damit wurden sowohl die Pflanzenwelt des Moores als auch das Bedürfnis der Menschen nach Verbundenheit und Zugehörigkeit, ihrer Sehnsucht nach Heimat und Fragen der regionalen Identität in den Fokus gerückt. Als Rahmenhandlung des Moortheaters 2018 wurde die Figur des Theatergrafen von Remplin zum Leben erweckt.

Die Initiator\*innen Uta Berghöfer und Lars Grünwoldt machen mit dem Moortheater den Lebensraum Moor als Quelle von Inspiration erfahrbar und setzen der vorherrschenden wirtschaftlichen und naturwissenschaftlichen Betrachtung eine neue sinnlich ästhetische Perspektive gegenüber: indem das Moor »in Szene gesetzt« wird. Das Moortheater belebt die Beziehung der Kinder und Jugendlichen zur Moorlandschaft, indem die jungen Schauspieler\*innen in die Welt des Moores »entführt« werden und ihnen Möglichkeiten der kognitiven, emotionalen und künstlerischen Auseinandersetzung geboten werden. Die Jugendlichen erleben in den Probenwochen den eigenen künstlerischen Schöpfungsprozess, können sich unter professioneller Anleitung in verschiedenen Bereichen ausprobieren: vom Gesang, Schauspiel und Instrumentalmusik über Bühnenbild bis zu Kostümen. Außerdem erstellen die Jugendlichen Foto- und Videodokumentationen ihrer Arbeit. Rund um die Veranstaltung werden Ausstellungen zum Moor und Austauschräume für das Publikum angeboten.

Für das Moortheater ist Nachhaltigkeit ein Wesensbestandteil des Projektes. Diese spielt nicht nur in der Themenwahl, sondern bis hinein in die eigene mobile und künstlerische Infrastruktur eine wesentliche Rolle: Re-/ und Upcycling von Bühnenbildern, »Sharing« von Bühnen- und Sitzelementen, die Gestaltung von Requisiten aus Papierabfallprodukten der lokalen Druckerei, das Ausleihen von Kostümen vom regionalen Theater sind bewusst eingesetzt.

Um die Herausforderungen zu meistern, denen sich der Verein und die Akademie beim Kulturschaffen im ländlichen Raum stellen muss, hilft es den Akteur\*innen, immer wieder den Blick auf die Fülle des Vorhandenen zu schärfen. Darüber hinaus sind für das Gelingen Improvisation und die Pflege von starken Partnerschaften unabdingbar: Das Moortheater lebt als starke Partnerschaft mit dem Verein als Initiator, den örtlichen Schulen, der Stadt Malchin, dem Naturpark Mecklenburgische Schweiz und Kummerower See, dem Theater Vorpommern und dem Tourismusverband. Diese Zusammenarbeit bildet die lebendige Basis für das Projekt.

Gefördert wird das Moortheater u.a. aus dem Programm »LandKultur« des Bundesministeriums für Landwirtschaft und Ernährung, ergänzt durch weitere Stiftungen wie z.B. die Stiftung Bildung und die Karl Schlecht Stiftung. Bislang wird das Projekt hauptsächlich von Akteur\*innen des Umweltbereiches gefördert, gleichwohl finanzielle Mittel für jede weitere Fortsetzung in den Folgejahren auch aus weiteren unterschiedlichen Quellen akquiriert werden müssen.

Das Moortheater 2018 gehörte zu den Finalisten des 2018 MIXED-UP Wettbewerbes und wurde als Projekt im Rahmen der UN Dekade biologische Vielfalt 2018 ausgezeichnet.

#### **Mobiles Landschaftstheater**

- **Lebensweltbezug: die regionale Moorlandschaft**
- **Zusammenarbeit von Laien und professionellen Künstler\*innen**
- **Ästhetisch / sinnliche Erfahrbarmachung der heimischen Landschaft**
- **Disziplinübergreifend: Natur + Kunst, Theaterpädagogik + Umweltbildung**
- **Vernetzend und kooperationsstiftend: Akademie, Schulen, Kunstschulen, Theater, Theater- und Tourismusverbände**
- **Dekonstruktion von Zuschreibung: das Moor nicht als Mangel**
- **Nachhaltigkeit: thematisch und infrastrukturell**

## »GoldfischMOB«

### LandArt als partizipative künstlerische Intervention



Workshop, Zinzendorfschule Tossens © M.Scheer

**Christiane Ahlers**  
**Seefelder-AuBendeich**  
**Stadlander Straße 80**  
**26937 Stadland**

Christiane Ahlers  
fon: 04734 / 109349  
e-mail: [christiane.ahlers@flut-rot.de](mailto:christiane.ahlers@flut-rot.de)

Bildende Künstlerin und Lehrerin für  
Kunst und Politik an der Zinzendorf-  
schule Tossens  
<http://flutrot.de>

Für ein Sommerwochenende am Deich von Eckwarderhörne (Gemeinde Butjadingen) platziert, sind große Stoff-Goldfische ein fremdes Element in der Landschaft, sie sorgen für Irritation und provozieren Fragen – so die Intention der Künstlerin Christiane Ahlers. Dabei geht es um ganz unterschiedliche Fragen und Assoziationen, positive wie negative oder gar bedrohliche: Goldfische in der Nordsee? Was ist aus dem Ruder gelaufen, dass sie jetzt schon am Deich liegen? Sie verweisen allgemeiner auf die fortschreitende Bedrohung der Weltmeere als Lebensraum. Aber auch die Erinnerung daran, dass immer noch flüchtende Menschen im Mittelmeer ertrinken, ist beim Anblick der leblosen Fischkörper nicht unwahrscheinlich und durchaus gewollt. Dieses Potenzial, Bilder, Assoziationen und widerstreitende Gefühle zu wecken, zeichnet Kunst aus – das will Christiane Ahlers auf vielen Ebenen produktiv wenden.

Im Zentrum ihres Projekts mit dieser unzweifelhaft globalen Thematik steht für die Künstlerin dennoch die Region. Die Wesermarsch gehört zu den ländlichen Abwanderungsgebieten in Deutschland, auch wenn sich eine Tendenz abzeichnet, dass junge Leute nach Ausbildung oder Studium zurückkommen. Das Wattenmeer ist als Nationalpark und Weltnaturerbe anerkannt. Ahlers möchte es auch den Bewohner\*innen als einzigartigen Schatz der Region ins Bewusstsein heben, der sein Eigenleben führt – auch dafür steht der Goldfisch mit seiner leuchtenden Farbigkeit als Symbol. Sie möchte Grenzen im Kopf verschieben, Konkurrenzen abbauen und zu gemeinsamem Tun in der Region anregen.

Die Künstlerin und Lehrerin für Kunst und Politik an der Zinzendorfschule Tossens wünscht sich 800 Goldfische, gerne auch mehr, die an einem Wochenende im Juni 2019 als »Goldfisch-Mob« am Nordseestrand ausgelegt werden sollen. Nach der Aktion wird ein Teil der Fische in Fedderwardersiel zugunsten einer kulturellen oder ökologischen Initiative versteigert.

Die große Zahl an Goldfischen kann nur durch die Beteiligung vieler Menschen aus Butjadingen, der Region und gerne aus aller Welt erreicht werden. Dazu arbeitet Ahlers mit Schulen, Kinderta-

gesstätten, Seniorenheimen und Nachbarschaften, mit Vereinen, Behörden und weiteren Einrichtungen aus den Bereichen Kultur, Bildung und Soziales sowie Umwelt- und Naturschutz und mit vielen Einzelpersonen zusammen.

In Kooperation mit diesen führt sie seit Sommer 2018 zahlreiche Workshops und Aktionstage durch, um Interessierte jeden Alters, die Fische nähen, bemalen und mit Treibsel oder Altpapier ausstopfen wollen, zu informieren und bei der praktischen Arbeit zu unterstützen. Allein die Befüllung der genähten Goldfische hat weiterreichende Implikationen: Zum einen handelt es sich um einen Akt der Umwertung von Müll zu Füllgut, zum anderen verweist sie auf ökologische Probleme von Küstenregionen; denn die an die Strände gespülten Pflanzenreste sind vor allem ein Problem für den Deichschutz und die Strandbewirtschaftung.

Für viele Beteiligte ist allein schon die handwerkliche Tätigkeit, das Nähen, Malen und Stopfen in dem Bewusstsein, zu einem großen regionalen Event beizutragen, ein besonderes Erlebnis. Auch kleine Kinder oder Menschen mit Demenz wirken mit. Somit hat das Projekt auch integrative und inklusive Dimensionen.

Das partizipative LandArt-Projekt zielt auf ökologische Bewusstseinsbildung, politische Aufmerksamkeit, regionales Selbstbewusstsein, kulturelle Selbsttätigkeit und sozialen Zusammenhalt gleichermaßen. Ein zentrales Element ist auch die Kommunikation über das Projekt, die Aktionen und die gefertigten Goldfische. Christiane Ahlers informiert auf ihrer Internetseite über aktuelle Projektaktionen (<http://flutrot.de>), nutzt alle erdenklichen Netzwerke und bindet Schüler\*innen und Künstler\*innen ein, die Fotos und Filme der Aktionen zur Veröffentlichung erstellen.

Das Projekt wird aus dem Programm »LandKultur« des Bundesministeriums für Ernährung und Landwirtschaft gefördert.

#### Partizipative LandArt

- **Lebensweltbezug: Wattenmeer als regionaler Schatz**
- **künstlerische Intervention**
- **Kunst an ungewöhnlichen Orten/Irritation: Goldfische am Deich**
- **Bewusstsein schaffen für regionale Besonderheit und ökologische Probleme**
- **Niedrigschwelligkeit**
- **Standpunkt beziehen/Parteilichkeit: gegen die Bedrohung der Weltmeere**



Mit Goldfischen am Strand von Eckwarderhörne © Farbelichtet Fotografie



# Geschichts- und Erinnerungskultur

## Warum Geschichte?

Kann man aus der Geschichte lernen? Hans-Ulrich Wehler, einer der Väter der Modernen Deutschen Sozialgeschichte, zeigte sich angesichts der fortdauernden Bereitschaft, zwischenstaatliche und gesellschaftliche Konflikte mit militärischen Mitteln lösen zu wollen, skeptisch (Wehler 1988). Seine Skepsis wird indes nicht von der Mehrheit der Historiker\*innen geteilt. Im Gegenteil: Die Vermittlung von Geschichte ist nicht nur unverzichtbarer Bestandteil des Fächerkanons im deutschen Schulwesen, sondern darüber hinaus zentrales Anliegen einer Profession, die sich als Motor der historisch-politischen Aufklärung versteht.

Der erinnerungspolitische Umgang mit Geschichte hat in Deutschland Tradition (Wagner 2009). Vor allem die Zeit des Nationalsozialismus steht dabei im Fokus, waren seine Folgen doch nicht nur für einen Großteil Europas verheerend, sondern vor allem für Deutschland selbst. Konstitutive Elemente der deutschen Erinnerungsarbeit sind daher die sog. »Machtergreifung«, die Etablierung des menschenverachtenden nationalsozialistischen Herrschaftssystems, die Entfesselung des 2. Weltkrieges und schließlich die Befreiung durch die Siegermächte, die letztlich zur Gründung von zwei deutschen Staaten führte.

Im Zuge des altersbedingten Verschwindens der NS-Zeugen verblasst die Erinnerung an den Gründungsimpuls beider deutscher Staaten. Das »Auferstanden aus Ruinen« ist vielen inzwischen so fern wie die Trias aus »Einigkeit und Recht und Freiheit«. Der »Vogelschiss« in der deutschen Geschichte, wie der AfD-Vorsitzende Alexander Gauland die 12 Jahre nationalsozialistischer Herrschaft titulierte, ist bedrohlicher Ausdruck einer im Zuge der Wiedervereinigung ständig stärker werdenden Tendenz, die bedrückende Vergangenheit endlich ruhen zu lassen und sich stattdessen der positiven deutschen Geschichte und Gegenwart zuzuwenden.

Doch »Erinnerungskultur ist nötiger denn je«, meint aktuell z.B. auch Melanie Bernstein, MdB, die Obfrau der CDU/CSU-Bundestagsfraktion im Ausschuss für Kultur und Medien (Bernstein 2019), und kann damit auf die Zustimmung bei den demokratischen Ausschussmitgliedern zählen. Kulturstaatsministerin Monika Grütters, die die entsprechende Gedenkstättenarbeit fördert, mahnt

angesichts des altersbedingten »Zeitzeugenschwundes«<sup>1</sup> neue Vermittlungsformen an und kann dabei an zahlreiche Initiativen im Praxisfeld der Erinnerungsarbeit anknüpfen.

So lässt sich eine verstärkte Übernahme künstlerischer Vermittlungsformen (Theater, Musik, Performance etc.) in der Gedenkstättenarbeit nachweisen. Ebenso hat die Kulturszene zunehmend die Geschichte als emanzipatorisches Aufgabenfeld erkannt und angenommen. Letzteres betrifft vor allem Kultureinrichtungen in den alten Bundesländern, während das Erbe der »antifaschistischen« Erinnerungsarbeit in der DDR in den neuen Bundesländern ein gewisses Desinteresse gegenüber einer Thematisierung des NS-Regimes begünstigt hat. Diese latente »Geschichtsvergessenheit« betrifft zuweilen auch die Auseinandersetzung mit der SED-Diktatur, die im Rahmen unserer Untersuchung ebenfalls Thema der Erinnerungskultur war.

## Soziokultur ist historisch

Ein Gründungsimpuls der neuen sozialen Bewegungen in den 1970er Jahren war zweifellos ein neues Interesse an Geschichte. Beispielhaft stehen dafür die Oral History- und »Grabe-wo-du stehst«-Initiativen, aber auch die Aktivitäten zahlloser »Barfußhistoriker«. Ihnen gemeinsam ist – ähnlich wie in der Soziokultur – die Bezugnahme auf lebens- und alltagsweltliche Kontexte und auf andere Aufarbeitungs- und Vermittlungsformen. Das zugrundeliegende Interesse speiste sich aus drei Motiven: Erstens wollte man dem Schweigen der Elterngeneration eine »alternative« Aufarbeitung der NS-Zeit entgegensetzen; zweitens galt es, an die verschwindenden Zeitzeugen des Industriezeitalters zu erinnern; schließlich sollte Geschichte nicht mehr auf Haupt- und Staatsaktionen beschränkt, sondern in Stadt und Land »von unten« und »von allen« erforscht werden (Kröger 2014).

Im Konzept der Soziokultur fand diese alternative Geschichtsbewegung eine programmatische Heimat. Allerdings haben sich das historische Erkenntnisinteresse und die Geschichtsvermittlung im Laufe der Zeit verändert. Dominierten zunächst Nationalsozialismus, Arbeiterbewegung und Industriegeschichte die historische

Aufklärungsarbeit, sind inzwischen Vorhaben en vogue, die eher Geschichtsereignisse kulturell in Szene setzen als dass sie den »schnöden« Erkenntnisgewinn aus der Forschung vor Ort betonen. Diese Tendenz ist im Kontext eines Prozesses zu interpretieren, den der Kulturoziologe Andreas Reckwitz als »Kulturalisierung« bezeichnet.

Für die spätmoderne »Gesellschaft der Singularitäten« sei die »Valorisierung von Objekten, Subjekten, Orten, Ereignissen und Kollektiven« kennzeichnend, die im positiven oder negativen Sinne affektive Qualitäten haben: »Man ist von ihnen ergriffen oder berührt, fasziniert oder auf anziehende Weise abgestoßen, man empfindet Horror oder Geborgenheit.« (Reckwitz 2017: 83) Diese Praxis, Geschichtsaufarbeitung und -vermittlung im Reckwitz'schen Sinne »affizierend« auszurichten (im Gegensatz zur trockenen Wissensvermittlung) und durch Aktualität (z.B. Anlassbezug) und Authentizität (z.B. Ortsbezug) Interesse zu wecken und Gefühle anzusprechen, konnte auch in den untersuchten Projekten »entdeckt« werden.

### Zur konzeptionellen Anlage

Im Rahmen des Forschungsprojektes wurden elf Vorhaben bzw. Initiativen näher unter die Lupe genommen. Zwei davon widmeten sich ausdrücklich der erinnerungskulturellen Arbeit zur DDR-Geschichte (Volksaufstand 1953 und Jugendwerkhof Torgau). Alle ausgewählten Beispiele zogen soweit möglich die authentischen Orte des Verbrechens (KZ-Sammelstelle, Gestapo-Sitz, Euthanasie-Anstalt, Jugendwerkhof, Stasi-Zentrale, »Stolpersteine«-Wohnungen etc.) mit in ihre Arbeit ein.

Bei allen Projekten überwog das fachliche Interesse an dem Gegenstand sowie der Wunsch bzw. der selbst gestellte Anspruch, Geschichte nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, sondern aufzubereiten und weiterzuvermitteln, um historische Aufklärungsarbeit zu leisten. Persönliche (Familiengeschichte, Bekannte) und aktuelle Bezüge (Jubiläen, Pegida, AfD) waren ebenfalls von Bedeutung. Ein genuin künstlerisches Interesse wurde dabei nicht formuliert, eher allgemein die damit verbundenen Möglichkeiten der (Publikums-)Ansprache betont. Bei einigen Projekten gab es inhaltlich ähnliche Vorläuferinitiativen und zum Teil bereits geförderte Maßnahmen (z.B. durch die Stiftung EVZ), die die Entscheidung mitbeeinflussten.

Alle befragten Projektverantwortlichen betonten den historisch-politischen Aufklärungsanspruch (»Aus der Geschichte lernen«) ihrer Kulturarbeit. Nicht der »pädagogische Zeigefinger«, sondern die Vermittlung der Verbrechen des NS- bzw. des SED-Regimes standen im Mittelpunkt. Wichtig war nach Ansicht der Verantwortlichen zudem, bei aller historischen Orientierung die Bezüge zur Jetztzeit nicht aus den Augen zu verlieren. Die beiden Projekte aus den Neuen Bundesländern (Leipzig & Torgau) wendeten sich explizit gegen die tendenzielle »Geschichtsvergessenheit« im Osten, die den eigenen lebensgeschichtlichen Hintergrund wenn nicht leugnet, dann doch weitgehend ausblendet. Wichtig war es den Projekten zudem, nicht nur die Köpfe des Publikums bzw. der mitspielenden Laien zu erreichen, sondern auch deren Herzen. Hier besonders dann, wenn die Verbrechen des NS bzw. des SED-Regimes die kindliche bzw. jugendliche Vorstellungskraft überschritten.

### Zur Methodik

Im Zentrum der meisten Projekte stand das Theaterspiel, das verschiedene Kunstsparten (Tanz, Musik, Kunst, Film, Literatur) vereinigte und zur Aufführung brachte. Die konkrete Auswahl war z.T. abhängig von der historischen Materiallage. Dort, wo wie z.B. bei NS-Verbrechen Dokumente, Fotos, persönliche Aufzeichnungen sowie historische Orte vorhanden und bespielbar waren, wurden diese in der Aufführung auch genutzt bzw. durch Video-Einspielungen etc. eingebaut. Wichtig war neben der Authentizität der eingesetzten Materialien deren »Lebensweltbezug«, d.h. deren nachvollziehbarer Mehrwert für den historischen Lernprozess. Darüber hinaus wurde vereinzelt auch der »Eigensinn« der Kunst betont, der sich eben nicht im geschickten didaktischen Einsatz von Lernmaterialien erschöpft, sondern die Wirklichkeit verfremden und brechen muss, um neue Erkenntnisse zu ermöglichen.

Ebenso vielfältig wie die konzeptionell-methodische Anlage waren auch ihre künstlerische Umsetzung und Präsentation. Autobiografische Zugänge und clowneske Elemente, dokumentarischer Anspruch und Improvisationstheater, selbstreflexive Momente und pädagogische Absicht sowie die Lust am Experiment prägten die Vermittlungsarbeit. Das Experimentelle in den verschiedenen Aufführungen kam besonders beim inklusiven Theaterstück

in Dortmund zum Ausdruck, das bewusst Menschen mit Behinderung (Down-Syndrom) als Akteur\*innen integrierte – mit entsprechenden Konsequenzen für Aufbau des Stückes, Verständlichkeit und Zeitabläufe. Insgesamt versuchten alle Projekte mehr oder weniger innovative Elemente bei der künstlerischen Vermittlungsarbeit zur Geltung zu bringen. Ein »Meister der Inszenierung« war hier etwa das Impro-Theater Adolf Südknecht, das am 17. Juni 2018 auf der Straße des 17. Juni in Leipzig vor dem Gebäude der damaligen Stasi mit Anwohner\*innen den »Aufstand« von 1953 nachspielte.

## Resümee

Soziokulturelle Projektarbeit im Bereich Geschichts- und Erinnerungskultur ist ebenso vielfältig wie die entsprechende Szene selbst. Auf der einen Seite stehen die Gedenkstätten zur NS- und SED-Diktatur, deren Vermittlungsarbeit vor dem Hintergrund des altersbedingten Zeitzugungsverlustes zunehmend »kulturalisiert« wird, d.h. künstlerische Elemente aus Tanz, Theater, Musik, Erzählungen, Performances etc. nutzt, um Geschichte aufzuarbeiten und weiterzuvermitteln. Dabei werden auch zunehmend neuartige Methoden und Arbeitsweisen wie z.B. die »Zweitzeugenschaft« oder der Nachbau historischer Ensembles entwickelt und eingesetzt. Diese »Modernisierung« der Gedenkstättenarbeit schlägt sich nicht zuletzt in einer relativ hohen Wertschätzung nieder.<sup>2</sup>

Auf der anderen Seite stehen die Soziokulturellen Zentren und vergleichbaren Kulturinitiativen, die der in den vormaligen KZs und Stasi-Gefängnissen praktizierten »offiziellen« Erinnerungskultur eine Geschichtsarbeit »von unten« zur Seite stellen. Hier geht es vor allem um »Selber machen«, das eigenverantwortliche Erforschen und Vermitteln von Geschichte, um daraus für die Zukunft zu lernen. Beiden Akteursgruppen gemeinsam ist die Zielsetzung, aus der individuellen Erinnerung so etwas wie ein kollektives Gedächtnis (Assmann 1988) erwachsen zu lassen, das auch die kulturelle Identität der handelnden Personen speist.

Methodisch sind letztere eindeutig im Vorteil:

In der konzeptionell-methodischen Anlage betonen soziokulturelle Geschichtsprojekte vor allem die Authentizität des (Erinnerungs-)Ortes, die aber – im Gegensatz zu den Gedenkstätten – erst »erschlossen« werden muss. Von daher spielen Selbstverantwortung

und Selbstorganisation eine relativ große Rolle. Darüber hinaus hat die sinnliche und ästhetische Erfahrung einen höheren Stellenwert, zeichnen sich soziokulturelle Geschichtsprojekte doch eher durch »ganzheitliche« Herangehensweisen aus, die den Menschen in seinen Lebensweltbezügen »abholen« wollen.

Auf der Ebene instrumenteller und struktureller Methoden profitieren soziokulturelle Geschichtsprojekte zudem von einer Netzwerkarbeit, die zumeist niederschwellig angelegt ist, ressortübergreifende Kooperationen bevorzugt und weitgehend ergebnisoffen ist.

Bei den konkreten Arbeitsweisen schließlich sind soziokulturelle Geschichtsprojekte zumeist flexibler, kleinteiliger, partizipatorischer und ungewöhnlicher als so manche Gedenkstättenarbeit der großen Häuser. Soziokulturelle Erinnerungsarbeit darf auch »Spaß« machen, selbst wenn der Vermittlungsgegenstand zumeist im wahrsten Sinne des Wortes »todernst« ist.

Diese konzeptionell-methodischen Vorteile soziokultureller Geschichtsprojekte zeigen sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass viele der inzwischen in knapp 40 Jahren entwickelten künstlerisch und medial orientierten Vermittlungsformen mittlerweile von den Gedenkstätten übernommen wurden. Insofern kann in gewisser Weise auch hier von einer Soziokulturalisierung der Erinnerungsarbeit gesprochen werden.

*Franz Kröger*

- 1 Inzwischen wird das Konzept des »Zweitzeugen« diskutiert. Dabei fungiert ein Vertrauter des Zeitzeugen als menschlicher Erinnerungsspeicher, der quasi im Namen des »Originals« Zeugnis ablegt (siehe etwa <https://heimatsucher.de>).
- 2 Das betont etwa MEMO, der multidimensionale Erinnerungsmemorandum des Instituts für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung an der Universität Bielefeld. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass in der Einschätzung der Relevanz derartiger Erinnerungsarbeit keine signifikanten Unterschiede zwischen »geborenen« Deutschen und solchen mit Migrationshintergrund festzustellen sind (Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung 2019:13)

## Rastplatz Marzahn

Performative Rekonstruktion des Zwangslagers für Sinti und Roma



Ausschnitte aus der Theaterperformance und Künstlerische Intervention © Nihad Nino Pušija

**spreagenten**  
**Sophienstraße 28**  
**10178 Berlin**

Susanne Chrudina  
 fon: 030 / 247 247 29  
 e-mail: info@spree-agenten.de

Die spreagenten sind eine Theatercompagnie, die Produktionen im In- und Ausland realisiert. Dabei wird der internationale, interkulturelle und interdisziplinäre Dialog gesucht. Einen Schwerpunkt bilden recherchébasierte Arbeiten und Formen des dokumentarischen Theaters, die nach neuen Formaten suchen.

Früher außerhalb der Stadt, zwischen stinkenden Rieselfeldern gelegen, ist das Gebiet des ehemaligen Zwangslagers für Sinti und Roma – im Sprachgebrauch der Nationalsozialisten zynisch »Rastplatz« genannt – in Marzahn Hellersdorf kaum noch zu identifizieren. Heute ist er ein unscheinbarer Ort zwischen Hochhäusern und S-Bahngeleisen in Marzahn-Hellersdorf. Von 1936 bis 1945 befand sich an dieser Stelle ein Sammellager für Sinti und Roma. Die Verschleppung und Festsetzung der Volksgruppe auf diesem Platz war der erste Schritt zu ihrer systematischen Verfolgung und Vernichtung.

Die Geschichte dieses Ortes erfahrbar zu machen, sie auf die Bühne zu holen und somit ins gegenwärtige Bewusstsein, ist das Ziel der Produktion »Rastplatz Marzahn« – mit einer performativen Rekonstruktion gemeinsam mit Schüler\*innen des Stadtteils, Sinti und Roma und der Theatercompagnie spreagenten Berlin unter der Leitung von Susanne Chrudina.

Für die mediale Theaterperformance hat sich das Ensemble aus jungen Menschen und Schauspieler\*innen auf die Spurensuche nach der Geschichte des »Rastplatz Marzahn« begeben. Die Gruppe wird zum Medium für die Erinnerungen von Zeitzeug\*innen und ihren Schicksalen, die sich mit Bildern und Videos verbinden und so das ehemalige Zwangslager erfahrbar machen. Ergänzt durch heutige Stimmen zum Leben der Sinti und Roma schlägt die Inszenierung den Bogen zur Gegenwart und verschafft dem Ort und seiner Geschichte so erneut Aktualität und Aufmerksamkeit.

Künstlerische Interventionen am Ort des ehemaligen Zwangslagers, performative Aufführungen in Jugendzentren, Schulen und Theatern, Informationsveranstaltungen mit Zeitzeug\*innen und am Projekt beteiligten Jugendlichen und professionellen Künstler\*innen waren für einen breiten Zuschauerkreis sichtbare und erfahrbare Bestandteile des Projektes. Am Beginn des intensiven mehrmonatigen Prozesses 2017 stand die Auseinandersetzung von sieben Schüler\*innen der Ernst-Haeckel-Sekundarschule in Marzahn mit biographischem Material der Sinti und Roma. Sie recherchierten im Landesarchiv Berlin, führten Interviews mit Zeitzeug\*innen der 2. Generation (z.B. mit Petra Rosenberg – Vorsitzende des Landesverbandes Deutscher Sinti und Roma Berlin-Branden-

burg) durch und interviewten heutige Bewohner\*innen aus Marzahn. Gemeinsam mit den professionellen Künstler\*innen der spreeagenten und unter Beteiligung von zwei Sinti und Roma haben sie aus dem Material ein Stück entwickelt. Parallel zur inhaltlichen Arbeit wurden den Jugendlichen Kompetenzen im Bereich Schauspiel wie beispielsweise Sprechtraining vermittelt.

Die Aufführungsphase wurde eröffnet mit einer vorgelagerten »Auftaktveranstaltung« zur Theaterproduktion in der Alice Salomon Hochschule in Berlin: Im Vorfeld der Premiere informierten die spreeagenten gemeinsam mit Zeitzeug\*innen und Expert\*innen über die Geschichte des ehemaligen Zwangslagers für Sinti und Roma. Im Dialog mit dem Publikum gaben sie zusammen mit dem Ensemble Einblicke in den Entstehungs- und Probenprozess. Es folgten fünf Aufführungen im Oktober und November 2017: im Jugendzentrum des Stadtteils, an der Ernst-Haeckel-Schule und im tak - Theater Aufbau Kreuzberg, die insgesamt von 800 Zuschauer\*innen gesehen wurden.

In den Inszenierungen wird das biografische Material der Sinti und Roma verwendet, die Szenen spielen im Alltag der jugendlichen Sinti und Roma, im »Institut für Anthropologie«, behandeln die Arbeit der Rassenforscherin und die Dienststelle für Zigeunerfragen, eine Auseinandersetzung mit Leni Riefenstahl und den »Tiefeland-Komparsen«, und thematisieren die schließliche Deportation. Mithilfe von Kreidezeichnungen wird dem Grauen etwas Spielerisches entgegengesetzt. Das Geschehen auf der Bühne wird gefilmt und auf eine Leinwand an der Rückseite des Aufführungssaals projiziert. Mit diesem Mittel wird dem Schrecken eine zweite, weitere Dimension gegeben.

Die Spreeagenten verfolgen dabei einen hohen künstlerischen Anspruch. Dabei ist es ihnen ein zentrales Anliegen, dass die Produktionen auf den Rechercheergebnissen der jugendlichen Darsteller\*innen beruhen. So entsteht ein Brückenschlag aus Geschichte – Information – Verkörperung – Verantwortung. Der Blick in die Vergangenheit und die Betrachtung der Parallelen zu heute ermöglichen Positionierungen zu gegenwärtigen Entwicklungen. Gleichwohl steht die politische Bildung nicht im Vordergrund der Arbeit.

Die Idee zum »Rastplatz Marzahn« entstand während der Arbeit am Projekt »Ansichtskarten von gestern nach morgen«, in denen jugendliche Darsteller\*innen auf Grundlage von Interviews mit Zeitzeug\*innen der Shoah und NS-Zwangsarbeiter\*innen mit »Ansichtskarten« ihre Botschaft an das Publikum und vor allem an die Zeitzeug\*innen zurück senden. Im Nachgang des Projektes »Rastplatz Marzahn« arbeiten die spreeagenten aktuell am dritten Teil der Trilogie – basierend auf den Erinnerungen der Mitglieder des Frauenorchesters Auschwitz.

Das Projekt »Rastplatz Marzahn« stand unter der Schirmherrschaft von Petra Rosenberg, der Vorsitzenden des Landesverbandes Deutscher Sinti und Roma Berlin-Brandenburg e.V. Gefördert wurde »Rastplatz Marzahn« durch die Stiftung »Erinnerung, Verantwortung, Zukunft« (EVZ) und durch den Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung.

Ein Zeichen der Wertschätzung der Arbeit bildete die Einladung der spreeagenten, Ausschnitte aus der Produktion »Rastplatz Marzahn« im Rahmen der Abendveranstaltung »denkmal 2018« am 31. Januar 2018 im Berliner Abgeordnetenhaus zu spielen. Mit dieser Veranstaltung wurde der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz am 27. Januar 1945 gedacht.

#### Performative Rekonstruktion

- Zusammenarbeit von Schüler\*innen und professionellen Künstler\*innen
- Spartenübergreifend: Theater + Film + Lesungen + Performances
- Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart
- Site Specific Art: Inszenierung an Nicht-Theater-Orten, die in Bezug zu den Inhalten stehen
- Dekonstruktion von Zuschreibungen von Sinti und Roma

## Sound in the Silence

Ein interkulturelles und internationales Erinnerungsprojekt



Links: Tanzworkshop auf dem Gelände des ehemaligen Offizierskasinos in Borne Sulinowo © Marcin Oliva Soto 2012, rechts: Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück © Agnieszka Wanat

### **MOTTE – Verein für stadtteilbezogene Kultur- und Sozialarbeit e.V., Hamburg, und Europäisches Netzwerk Erinnerung und Solidarität (ENRS), Warschau**

Griet Gäthke (MOTTE e.V.)  
Eulenstr. 43  
22765 Hamburg  
fon: 040 / 399262-14  
e-mail: pr@dieMOTTE.de

Das Hamburger Stadtteil- und Kulturzentrum MOTTE ist Ideenagentur und aktiver Kooperationspartner im Stadtteil. Die Veranstaltungs-, Kurs- und Werkstattangebote richten sich an Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Das ENRS verfolgt das Ziel einer umfassenden Erforschung und Vermittlung der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere der totalitären Diktaturen und der Kriege, die bis heute gesellschaftlich weiterwirken.

Neue Formen der Erinnerungsarbeit gewinnen zunehmend an Bedeutung, da absehbar keine Zeitzeug\*innen mehr von historischen Geschehnissen berichten können und Jugendliche in ihrer Lebenswelt zukünftig anders angesprochen werden müssen.

Die beiden Künstler Jens Huckeriede und Dan Wolf stellten die Frage danach, wie Erinnern ohne Überlebende aussehen kann, und initiierten im Jahr 2011 gemeinsam mit dem Hamburger Stadtteil- und Kulturzentrum MOTTE e.V. ein innovatives Konzept für eine neue Erinnerungskultur. Schnell wurden Netzwerke geknüpft und Kooperationen mit Schulen, Gedenkstätten, Stiftungen, internationalen Netzwerken und einer Reihe von Künstler\*innen geschlossen. Mit dem Europäischen Netzwerk Erinnerung und Solidarität (ENRS) in Warschau wurde die Projektidee in weitere europäische Länder übertragen. So kann bis heute auf eine Vielzahl an Projektdurchläufen im internationalen Kontext zurückgeschaut werden: in Deutschland, Polen, der Slowakei und den USA sowie mit weiteren Schüler\*innen aus Ungarn und Rumänien, Finnland und Litauen.

»Sound in the Silence« eröffnet jungen Menschen einen individuellen und empathischen Zugang zu geschichtlichen Ereignissen, direkt am unmittelbaren Ort des Geschehens. Es ist ein offener, partizipativer Arbeitsprozess, in dem die jungen Teilnehmenden ihre Gefühle, Beobachtungen, Gedanken und Erfahrungen in künstlerischen Workshops aufarbeiten und ausdrücken. Jede/r investiert dabei, was er/sie möchte, die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Impulse der Jugendlichen. Begleitet werden sie dabei von pädagogischen Workshops, in denen sie sich mit der Geschichte des jeweiligen Ortes, an dem sie zusammenkommen, auseinandersetzen.

So lange noch möglich werden auch überlebende Zeitzeug\*innen eingeladen und wird anhand überlieferter Biografien diskutiert. In anschließenden Workshops für Tanz, Theater, Singer-Songwriter, Musik-Percussion, Creative-Writing, Film und Audio können sich die Teilnehmer\*innen in Zusammenarbeit mit internationalen Künstler\*innen ausdrücken. In der Arbeit mit den meist international zusammengesetzten Jugendgruppen ist insbesondere eines wichtig: die Brücke zwischen historischen

Ereignissen und der heutigen Lebenswelt der Jugendlichen. Das Kennenlernen und Hinterfragen verschiedener (europäischer) Geschichtsnarrative am unmittelbaren Ort des Geschehens ist nur eines der Merkmale, das in der Sound in the Silence-Konzeption im Vordergrund steht – insbesondere ist es jedoch der künstlerische Zugang, der den Transfer von historischen Ereignissen in die heutigen Lebenswelten von Jugendlichen ermöglicht und den Jugendlichen kreative Ausdrucksformen für Gefühle und Eindrücke an die Hand gibt, die sie mit Sprache oft nicht formulieren können.

Ausgehend von historisch aufgeladenen Orten und konkreten historischen Geschehnissen entstanden so unterschiedliche Formate einer neuen Erinnerungskultur, die stetig weiterentwickelt werden. So zum Beispiel das künstlerische Arbeiten in Gedenkstätten: Nach einem meist einwöchigen Aufenthalt vor Ort stellen die Jugendlichen ihre künstlerische Arbeit in einer Abschlussperformance vor und teilen ihre Eindrücke mit der restlichen Gruppe, Zeitzeug\*innen, Schüler\*innen aus vor Ort ansässigen Schulen, Besucher\*innen der Gedenkstätten und weiteren interessierten Menschen.

Die von Dan Wolf veröffentlichte »künstlerische Agenda für Sound in the Silence« schreibt die methodischen Säulen der Grundidee fest – ein gegenseitiger Austausch und eine fortlaufende Weiterentwicklung ist jedoch fester Bestandteil der Projektidee. So sind die vielen Künstler\*innen im Rahmen des Projektes bereits in einem eigenen Netzwerk organisiert, geben im Sinne eines Train-the-Trainer-Ansatzes ihre Erfahrungen und methodischen Arbeitsansätze untereinander weiter und passen sie an die jeweiligen Projektorte und Themenschwerpunkte an. Die Projektidee soll wachsen, multipliziert und adaptiert werden.

Der Spirit der Projektidee ist Verständigung und Empathie und die Bereitschaft zu Reflexion und Perspektivwechsel am unmittelbaren Ort des Geschehens. Künstlerische Workshops an geschichtlich aufgeladenen Orten sind nicht selbstverständlich und ermöglichen eine intensive Auseinandersetzung mit historischen Geschehnissen. Zielsetzung ist dabei insbesondere eines: das Schweigen zu brechen und die Geschichte(n) lebendig zu halten. Sound in the Silence ist umfassend dokumentiert. Video- und Audioproduktionen, Foto- und Textdokumentationen finden sich unter:

<https://www.diemotte.de/de/sound-in-the-silence/>

<https://enrs.eu/sound-in-the-silence>

#### Kunst am historischen Lernort

- Lebensweltbezug
- Prozessorientierung
- Geschichtsnarrative hinterfragen
- Brückenschlag zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
- Künstlerischer Impuls
- Historische Empathie
- Emotionalität



Links: Ravensbrücker Generationenforum meets Sound in the Silence, Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück 2018 © Carsten Büttner, rechts: Herausfordernde Orte der Geschichte zu sich sprechen lassen: Performance auf dem Gelände der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück 2017 © Agnieszka Wanat

## Das Schutzengelhaus

Ein Projekt zum Thema Kinder-Euthanasie in der NS-Zeit



### Theater mini-art Brückenweg 5 47551 Bedburg-Hau

Crischa Ohler & Sjeff van der Linden  
fon: 02821 / 81 15 70  
e-mail: info@mini-art.de

Das Theater mini-art, beheimatet auf dem Gelände einer psychiatrischen Klinik, spielt eigene Stücke für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, bietet theaterpädagogische Workshops, ist engagiert in der grenzübergreifenden Theaterarbeit und legt einen Schwerpunkt auf Projekte zur sozialen und kulturellen Inklusion.

Das Theater mini-art ist ein kleines, freies Theater am Niederrhein und hat seit 1997 seine Spielstätte auf dem Gelände einer psychiatrischen Klinik. Seit Beginn ihrer Arbeit dort waren die Theatermacher\*innen interessiert an den Ereignissen in der Klinik zur Zeit des Nationalsozialismus. Trotz anfänglichen Widerständen entwickelten sie 2012 das Theaterstück: »Ännes letzte Reise«. Darin wird die Geschichte einer jungen Patientin dokumentiert, die 1940 als eine der Ersten in eine Vernichtungsanstalt abtransportiert wurde. Bereits bei diesen Recherchen stieß das Theater auf ein weiteres dunkles Kapitel der deutschen Geschichte, aus dem sich 2014 der Entschluss für ein neues Projekt ergab: »Das Schutzengelhaus. Ein Projekt zum Thema Kinder-Euthanasie in der NS-Zeit«.

Mit dem beschönigenden Namen »Kindereuthanasie« wurde im Dritten Reich ein organisiertes Mordprogramm bezeichnet, mit dem bis zu 10.000 Kinder und Jugendliche mit geistigen oder körperlichen Behinderungen oder sonstigen Verhaltensauffälligkeiten als »unwertes« Leben durch Medikamente und Vernachlässigung in sogenannten Kinderfachabteilungen gezielt ums Leben gebracht wurden. Dafür beschlagnahmten die Nazis u.a. auch das »Schutzengelhaus« in Waldniel-Hostert (bei Mönchengladbach), ursprünglich eine kirchliche Pflegeanstalt, heute dem Verfall und Vergessen preisgegeben, in dem nachweislich mindestens 99 Kinder im Alter zwischen 2 und 12 Jahren getötet worden sind.

Woher rührt die häufig anzutreffende Ablehnung gegen diesen Teil der eigenen Geschichte? Wie gehen die Menschen, aber auch wir heute um mit allem, was abweicht von der Norm, an deren Gültigkeit wir uns gewöhnt haben? Was können wir gemeinsam aus der Geschichte lernen?

In drei Theaterprojekten mit einer Haupt-, einer Real- und einer Berufsschule setzten sich die Schüler\*innen zunächst mit historischem Material auseinander und entwickelten daraus ihr eigenes Theaterstück, das sie mehrere Male vor Mitschüler\*innen und öffentlichem Publikum aufführ-

ten. Dabei war vor allem das Sich-Hineinversetzen in die jeweilige Rolle wichtig: Wie und was könnte ein Opfer gedacht und gefühlt haben, was ein Täter, was Mutter, Vater, was ein Mitläufer, was jemand, der nicht damit einverstanden war? Das Interesse der Jugendlichen an diesem Thema und ihre Bestürzung über die Morde waren und sind weiterhin enorm. Es zeigte sich deutlich, dass Geschichte dann für Jugendliche bedeutungsvoll wird, wenn sie durch individuelle Schicksale spürbar und nachvollziehbar wird.

Mit diesen Erfahrungen und nach weiteren Recherchen schrieb das Autorenkollektiv von mini-art die Vorlage zu seinem eigenen Theaterstück, das im Oktober 2016 Premiere hatte: »Das Schutzengelhaus. Eine theatrale Collage zum Thema Kinder-Euthanasie im Nationalsozialismus«. Die Vorstellungen wurden ein großer Erfolg und von der Presse hoch gelobt. Trotzdem ist gerade bei Erwachsenen weiterhin ein großer Vorbehalt bei diesem Thema zu spüren. Umso erfreulicher war die Einladung dieses Stückes zum Festival WESTWIND 2017 als eines der zehn bedeutendsten Inszenierungen NRWs für ein junges Publikum. Das Stück bleibt wegen seiner historischen und aktuellen Bedeutsamkeit weiterhin im Spielplan des Theaters.



© Bas Marien

#### Dokumentartheater

- Geschichtsarbeit als Aufklärung
- Lernen am authentischen Ort
- Empathie als Zugang
- Emotionales Erkennen
- Theater als Heilung
- Theatrale Collage mit individuellen Zugängen
- Selbstverantwortung als Prinzip
- Partnerschaftliche Zusammenarbeit von Profis und Laien

## Der Panther im Inselbad

### Die Odyssee der Wildkatze: ein Geschichtskrimi



Links: Was verbirgt sich hinter der Bronzeskulptur am Beckenrand des Inselbades? © Wolfgang Hauck

**dieKunstBauStelle**  
**Weilheimerstr. 6d**  
**86899 Landsberg am Lech**

Wolfgang Hauck  
fon: 08191 / 29456  
e-mail: [info@dieKunstBauStelle.de](mailto:info@dieKunstBauStelle.de)

Der Verein dieKunstBauStelle verfolgt mit seinen Projekten die Förderung von Kunst und Kultur in der Region. In den vielfältigen spartenübergreifenden Projekten stehen insbesondere Kulturvermittlung, Kulturelle Bildung und soziokulturelle Jugendarbeit im Vordergrund.

Im ehemaligen Fliegerhorst Penzing zierte er bereits den Schwimmbeckenrand, lange bevor er seinen jetzigen Platz als Deko-Objekt, Wärmflasche und Handtuchhalter im Inselbad in Landsberg am Lech fand: der Panther, eine etwa 150cm lange Bronzeskulptur. Fotos belegen, dass er in Penzing und auch vor dem Mutterturm im Landsberg stand – so viel ist sicher, doch wo genau kommt er her und warum ist er nicht in Penzing geblieben? War er tatsächlich ein Geschenk von Hermann Göhring an den damaligen Fliegerhorst der Wehrmacht? Was hat es mit dem plötzlich auftauchenden Bruder des Panthers auf sich – einer identischen Bronzeskulptur mit Standort in Köln? Welche Erinnerungen und Geschichten verbindet die Landsberger Bevölkerung mit dem Panther?

Im Rahmen des zeitgeschichtlichen Projekts »Der Panther im Inselbad« begeben sich Jugendliche auf Spurensuche und nutzen die Raubkatze als Ausgangspunkt für unterschiedlichste soziokulturelle Aktionen und Forschungswege im Rahmen einer aktiven Erinnerungskultur.

Jugendliche aus den ortsansässigen Schulen, Geflüchtete, kunst- und kulturinteressierte Bewohner\*innen aus Landsberg durchforsten das Internet, führen Interviews, befragen die Bevölkerung um ihr Wissen, halten Erinnerungen, Meinungen, Vermutungen zum Panther auf Tonaufnahmen fest – denn der Panther löst bei vielen Menschen Emotionen aus; fast jede\*r hat eine Erinnerung aus seiner/ihrer Kindheit, die mit ihm verbunden ist. Immer wieder kommen die Teilnehmer\*innen in den Räumlichkeiten des Vereins dieKunstBauStelle zusammen, sortieren neue Informationen, Fotos, Dokumente, ordnen sie historisch ein, reflektieren und bemühen sich, die Puzzleteile zusammenzufügen. Gemeinsam versuchen sie, das geheimnisvolle Rätsel um den Panther zu lüften.

Zuvor von der Projektleitung recherchierte und zusammengestellte Materialien und Veröffentlichungen zur Vor- und Nachgeschichte des NS-Regimes und deren Auswirkungen auf die Stadt Landsberg helfen den Jugendlichen im selbstständigen Prozess des forschenden Lernens. Sie

werden dazu aufgefordert, sich verschiedene Themenbereiche selbst zu erschließen, stets unter Einbezug und Mithilfe der Öffentlichkeit.

Und hier stößt das Projekt tatsächlich auf eine große Resonanz: Die Bevölkerung wird durch eine mehrteilige und wöchentliche Veröffentlichung einer Artikelserie in der lokalen Tageszeitung über den Forschungsstand auf dem Laufenden gehalten; über Monate beleben Hinweise, Fotos und individuelle Erinnerungen, aber auch Gerüchte und Vermutungen von Landsberger Einwohner\*innen die Recherche. Sie sorgen mal für Aufklärung, mal für Verwirrung. In einer Podiumsdiskussion im Sitzungssaal des Landratsamts Landsberg sprechen Expert\*innen zum Thema Geschichte und Geschichtsforschung und diskutieren die von den Jugendlichen formulierten Fragestellungen zum Panther und nationalsozialistischer Kunst.

Es ist jedoch nicht nur die ergebnisoffene Arbeitsweise und die journalistisch-historische Recherchearbeit, die die besondere Art des Umgangs mit Zeitgeschichte ausmacht. Insbesondere bezogen auf die Darstellung der Ergebnisse strebt das Projekt eine Auseinandersetzung unter künstlerischen Aspekten an: Den Forschungsprozess und die je individuellen Erkenntnisse setzen die Jugendlichen, begleitet durch bildende Künstler\*innen, in Form von Texten, Malerei, Photographien, Installationen und Performances um, so dass sie in einer multimedialen Abschlussausstellung münden.

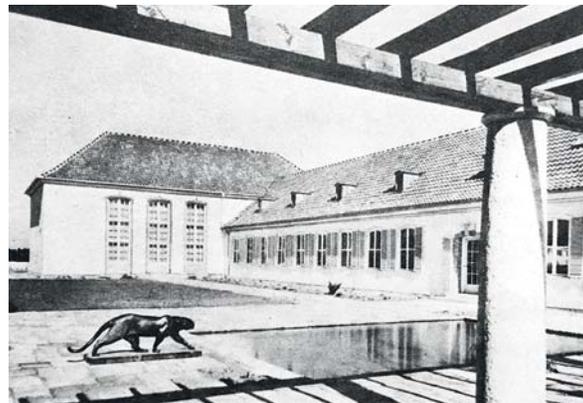
Und auch wenn im Laufe des Forschungsprozesses vielmehr die kollektive Auseinandersetzung mit der Frage nach Geschichtsnarrativen als die Beantwortung der eigentlichen Fragen rund um den Panther im Vordergrund steht – insbesondere durch das akribische Überprüfen und Infragestellen von vermeintlich festgeschriebenen Wahrheiten erarbeiten die Jugendlichen in diesem Projekt einen auch für die Stadt wichtigen Geschichtsbeitrag.

Ein spannender Geschichtskrimi, in dem der Panther als alltäglicher Gegenstand zum Türöffner für eine aktive Geschichtsforschung wird und Menschen zum Geschichtenerzählen animiert.

Auf der Grundlage von sparten-, sektoren- und organisationsübergreifenden Kooperationen werden nicht zuletzt vielfältige Bezüge hergestellt, zwischen den forschenden Jugendlichen und ortsansässigen Einrichtungen der Bundeswehr, Institutionen, Firmen, Unternehmen und Betrieben.

#### Geschichtskrimi

- Lebensweltbezug
- Prozessorientierung
- Geschichtsnarrative hinterfragen
- Brückenschlag zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
- Künstlerischer Impuls
- Forschendes Lernen
- Recherche
- Sparten-, sektoren-, organisationsübergreifende Kooperationen



Historische Aufnahmen: privat 1971, rechts: Der Panther 1940 im Fliegerhorst Penzig. © Quelle: dieKunstBauStelle

## Familienabend

Eine Erinnerung für die Zukunft



Familienabend: eine Kooperation mit der Stolperkunst-Initiative © Valerie Hammacher

**LOKSTOFF! Theater im öffentlichen Raum e.V.**  
In Kooperation mit  
**Stolperkunst**  
Reinsburgstr. 82  
70178 Stuttgart

Kathrin Hildebrand  
fon: 0711 / 6456610  
e-mail: kathrin.hildebrand  
@lokstoff.com

Lokstoff spielt nicht nur im und für, sondern auch über den öffentlichen Raum. Der Verein thematisiert den öffentlichen Raum in seiner politischen, kulturellen und urbanen Dimension, um die Zuschauer\*innen für gesellschaftliche Fragestellungen zu sensibilisieren und zum Nachdenken anzuregen.

Bundesweit erinnern messingfarbene, in den Gehweg eingelassene, kleine Gedenktafeln an das Schicksal der Menschen, die in der Zeit des Nationalsozialismus verfolgt, ermordet, deportiert oder in den Suizid getrieben wurden. Diese »Stolpersteine« sind das größte dezentrale Mahnmal der Welt. Sie mahnen nicht nur »Vergesst nicht!«, sondern vor allem »Vergesst uns nicht!«. Sie verbinden durch die räumliche Zuordnung Vergangenheit und Gegenwart. Denn die Menschen, an die die Stolpersteine erinnern, lebten in den Häusern, vor denen die Gedenktafeln in den Gehweg eingelassen wurden, und die auch heute noch das Stadtbild prägen und das Zuhause von Menschen sind.

Mit dem Projekt »Familienabend« schafft das LOKSTOFF! Theater einen neuen Erinnerungsraum, der Erinnerungskultur nicht nur als Vergangenheitsbewältigung, sondern auch im Sinne der Erinnerung an eine kollektive Verantwortung für die Auseinandersetzung mit und die Gestaltung unserer aller Zukunft versteht.

Zunächst erfolgte eine umfassende Recherche: Unter Einbezug der Analyse von überlieferten Dokumenten und Unterlagen und einer Vielzahl an Gesprächen mit der Stolpersteininitiative, der jüdischen Community vor Ort, Historiker\*innen, Angehörigen, Zeitzeug\*innen und den heutigen Hausbewohner\*innen wurden die je individuellen Lebensgeschichten der Deportierten auf multiperspektivische Art und Weise rekonstruiert.

Auf der Grundlage der Ergebnisse wurden Wohnungen ausgewählt und deren heutige Bewohner\*innen als Gastgeber\*innen mit ins Boot geholt.

Wie wäre es, Bürger\*innen der Stadt in die entsprechenden Wohnungen einzuladen, sie zu bewirten und die Verstorbenen mittels Theaterperformance, Erzählung, Reflexion und Diskussion in einem familienanalogen sozialen Miteinander in Erinnerung zu rufen?

So entstanden in enger Zusammenarbeit mit den Hausbewohner\*innen vier Familienabend-Konzepte in vier verschiedenen Wohnungen im Stuttgarter Stadtgebiet. Während die Hausbewohner\*innen als Gastgeber\*innen agieren, ihre Wohnungen zur Verfügung stellen, die Zuschauer\*innen in Empfang nehmen und für das leibliche Wohl sorgen, leitet je ein\*e professionelle\*r Schauspieler\*in als Anwalt/Anwältin für den/die Deportierten durch den Abend, so dass auch die jeweilige Person, deren Lebensgeschichte im Mittelpunkt des Abends steht, »anwesend« sein kann.

Ergänzt wird das Zusammenkommen in den Wohnungen durch künstlerisch gestaltete Schaukästen in den Eingangsbereichen der Wohnungen, in denen Spuren von Hausrat zu finden sind, der im Zuge eines Auszugs, dem Verlassen einer Wohnung zerbrochen oder kaputtgegangen ist. In der Wohnung selber finden die Zuschauer\*innen Teile dieses Hausrats wieder, dort jedoch noch ganz. Es sind die kleinen weggeworfenen oder zerbrochenen Dinge des Alltags, die nicht mitgenommen werden konnten und den Besucher\*innen schon beim Betreten des Hauses den Eindruck eines Aufbruchs vermitteln sollen.

Wie eine Familie sind das Theaterteam und die Zuschauer\*innen an diesem Abend also zu Gast bei den Menschen, die heute in den Wohnungen leben, vor deren Haustür ein Stolperstein verlegt wurde. In familiärer Runde werden die Deportierten durch Geschichten, Dokumente und Andenken für einen Moment wieder lebendig, um sie im Gedächtnis der Gesellschaft zu verankern und vor dem Vergessen zu bewahren.



Lebensgeschichten von Deportierten vor dem Vergessen bewahren: Gemeinsames Erinnern beim gemeinsamen Abendessen © Valerie Hammacher

#### Geschichte(n) im Wohnzimmer

- Lebensweltbezug
- Perspektivwechsel
- Erinnern am authentischen Ort
- Brückenschlag zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
- Positionen aushandeln: Stärkung der Diskussionskultur
- Emotionales Lernen
- Essen als Gemeinschaft stiftendes Ritual
- Recherche

Durch den Eintritt in die Wohnung vollzieht sich ein Perspektivwechsel, der eine persönliche und aktive Auseinandersetzung herausfordert und so eine neue Erfahrungsgemeinschaft formt. Das Aufheben der Grenzen zwischen Schauspieler\*innen und Zuschauer\*innen und das sich Lösen von vorgegebenen Rollenschilderungen führen zu einem partizipativen Mix aus Erinnerung, Reflexion und Diskussion, dessen Ausgestaltung maßgeblich durch den jeweiligen Wohnraum bestimmt wird.

Ein Erinnerungsabend, der spontane Interaktionen und einen Diskussionen anregenden Austausch zwischen professionellen Theaterakteur\*innen und Zuschauer\*innen herausfordert, Überraschungen zulässt und dazu ermutigt, Stellung zu beziehen: Es wird zusammen gegessen, erinnert, reflektiert, diskutiert, gestritten, Positionen werden ausgehandelt und Aufgaben und Visionen für eine gemeinsame Zukunft entwickelt – eben so, wie man es kennt von einem »ganz normalen« Familienabend.

## Das Konzept bin ich

Eine kollektive Stückentwicklung über die Euthanasie im Nationalsozialismus



**InTakt e.V.**  
**Auf dem Schnee 102 b**  
**58313 Herdecke**

Lis Marie Diehl  
e-mail: info@  
icanbeyourtranslator.de

Zentraler Akteur des Projekts ist die inklusive Musik- und Theatergruppe »I can be your translator«. In ihren Arbeiten bewegen sich die Performer\*innen im Spannungsfeld zwischen Individualität und Gemeinschaft und entwickeln auf dieser Basis eine gemeinsame künstlerische Sprache.

Als Euthanasie, als leichtes und schönes Sterben, bezeichneten die Nationalsozialisten auf zynische Weise das Ermordungsprogramm an Menschen, die nicht der ausgerufenen Norm von Gesundheit und Produktivität entsprachen. Zwischen 1940 und 1945 wurden unter der organisatorischen Leitung der »Zentraldienststelle T4« (Tiergartenstraße 4, Berlin) mehr als 70.000 Menschen mit körperlichen und seelischen Behinderungen in Deutschland umgebracht. Darüber hinaus erfolgten zwischen 1933 und 1945 rund 400.000 Zwangsterilisationen mit zum Teil tödlichem Ausgang.

Vor diesem Hintergrund hat die inklusive Musik-Theatergruppe »I can be your translator« ein Stück zum Thema Euthanasie im Nationalsozialismus erarbeitet. Die Gruppe ist ein ursprünglich als Band gegründetes Kollektiv von Menschen mit und ohne Beeinträchtigungen, das sich im Kontext des Projektes DOMO an der Fakultät für Rehabilitationswissenschaften der TU Dortmund zusammengetan hat. Mittlerweile arbeiten die Performer\*innen vor allem im Bereich (Musik-)Theater. Auf der Basis einer inklusiven Grundhaltung forschen sie an neuen Formen der kollektiven Zusammenarbeit und deren künstlerischer Umsetzung.

Über ein Jahr hinweg wurde zunächst zu den historischen Fakten und ideologischen Rechtfertigungen der staatlichen Tötungen recherchiert, zu Mahnmalen und Gedenkstätten gefahren und sich inhaltlich und emotional mit dem Thema auseinandergesetzt. Ein wesentlicher Aspekt waren dabei die Möglichkeiten und Herausforderungen einer gleichberechtigten Zusammenarbeit von Menschen mit und ohne Behinderung. Mit finanzieller Unterstützung der Stiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft (EVZ) entstand so 2017 ein abgeschlossenes Konzept für ein gemeinsames Theaterstück.

Für die Umsetzung des Konzeptes ab Sommer 2017 konnte neben weiteren Unterstützerinnen (wie dem Kulturministerium des Landes NRW) auch der Fonds Soziokultur als Förderer gewonnen werden. In einem höchst vielstimmigen und individuellen Umgang mit dem Thema entwickelte

»I can be your translator« dabei einerseits eine Szenenkollage zu den verschiedensten Aspekten von Euthanasie in historischer Perspektive, andererseits Möglichkeiten, in der Gruppe gleichberechtigt zusammenzuarbeiten und diese Zusammenarbeit auch theatralisch zu reflektieren (»Das Konzept bin ich«).

Herausgekommen ist schließlich ein 90-minütiges Musik-Theaterstück, das im September 2018 in Dortmund beim Favoriten-Festival Premiere hatte. Die dabei gezeigte Kollage von eingespielten Videosequenzen, O-Tönen von Ärzten, die der Euthanasie positiv gegenüber standen, Aufnahmen des Besuchs in der Gedenkstätte T4, bewegenden Reflexionen der beteiligten Schauspieler\*innen mit Down-Syndrom und nicht zuletzt dem professionellen Auftritt des gesamten Ensembles hinterließen beim Festival nachhaltigen Eindruck. So erhielt »Ich bin das Konzept« den mit 10.000 Euro dotierten Ground Support Jury Preis. Das inklusive Musik-Theaterstück tourt seitdem durch mehrere Städte der Republik und hatte nach Stationen im Mülheimer Ringlokschuppen Ruhr und im Berliner Ballhaus Ost im April 2019 einen Auftritt im Schauspiel Dortmund.

#### Inklusives Musiktheater

- Geschichte als Forschungsauftrag
- Erinnern am authentischen Ort
- Partizipation der »Betroffenen«
- Gleichberechtigung als Prinzip
- Transformationslernen
- Selbstreflexion als Auftrag
- Fließende Übergänge zwischen Behinderten und Nicht-Behinderten



© Jana Mila Lippitz

## Das Karussell der Erinnerung

Ein Stationen-Theater in Düsseldorf-Derendorf



© Theaterkunst Köln e.V. © Sugata Tyler

**Theaterkunst Köln e.V.**  
**Bayenstraße 13**  
**50678 Köln**

Andreas Schmid  
fon: 0157 / 342 971 00  
e-mail: theaterkunst.koeln@gmail.com

Theater für die Erwachsenen von morgen – ist das Motto bei theaterkunst.koeln. Die Figuren sind Beobachter\*innen des Landes und Besucher\*innen der Schulen, erzählen über ihren besonderen Lebensweg und vermitteln so die Themen Berufsorientierung, Identität, Homosexualität und Erinnerungskultur.

Auf dem Gelände des ehemaligen städtischen Schlachthofes in Düsseldorf-Derendorf befindet sich heute der neue Campus der Hochschule Düsseldorf. In einem der dort erhaltenen Gebäude hat der Erinnerungsort »Alter Schlachthof« seinen Platz gefunden. Er erinnert an die Verbrechen, die während des Zweiten Weltkriegs an diesem historischen Ort verübt wurden. Fast 6.000 jüdische Männer, Frauen und Kinder aus dem ganzen Regierungsbezirk Düsseldorf mussten sich in dieser Halle zu insgesamt sieben Transporten einfinden. Sie wurden registriert, durchsucht, ausgeraubt und anschließend vom nahe gelegenen Derendorfer Güterbahnhof in Ghettos im besetzten Ost-europa deportiert.

Welche Formen des Erinnerns und Vergessens hat die Gesellschaft in den letzten 70 Jahren entwickelt? Wie setzen wir uns mit der NS-Zeit und ihren Folgen bis heute auseinander? Durch welche Geschichten wird Geschichte in der Familie an die nächste Generation weiter gegeben? Wer ist das »Wir« in einer durch Migration geprägten Gesellschaft? Und welche Konsequenzen hat Erinnerung für uns heute? Diese und weitere Fragen griff das »Karussell der Erinnerung« auf und versuchte mit einem Rundgang über fünf Stationen erste Antworten zu formulieren – getreu der Devise »Erinnern heißt Handeln« der Holocaust-Überlebenden Ester Bejarano.

Das Stationen-Theater wurde von Theaterkunst Köln e.V. in Kooperation mit dem Erinnerungsort Alter Schlachthof entwickelt, um angesichts des Verblässens der »Zeitzeugenschaft« die Verbrechen des Nationalsozialismus nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen. Dabei sieht das Kölner Theaterensemble einen wesentlichen Schwerpunkt seiner Tätigkeit im Experimentieren mit neuen Vermittlungs- und Partizipationsformaten (z.B. Maskenspiel). Als weitere Kooperationspartner konnten der Jugendring Düsseldorf und der Heimatverein »Derendorfer Jonges« gewonnen werden. Gefördert von der »Bundesstiftung Erinnerung, Verantwortung, Zukunft«, hatte die ungewöhnliche Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte am 2. Mai 2018 Premiere.

Los ging es mit rund 50 interessierten Zuschauer\*innen am »Alten Schlachhof«, wo drei Schauspieler\*innen und ein Musiker Video- und Audioaufzeichnungen von Überlebenden sowie Dokumente aus der NS-Zeit präsentierten. Weiter ging es dann zum Deportationsmahnmal am früheren Güterbahnhof. Über mobile Boxen wurden unterwegs die Namen der deportierten Menschen abgespielt sowie persönliche Erinnerungen von Betroffenen wiedergegeben. Anschließend gelangten alle Teilnehmenden zur Buscher Mühle. Hier ging es vornehmlich um die Perspektiven der Nachgeborenen. Im Fokus standen dabei ritualisierte Familiengeschichten und entsprechende »Legenden«, die an die nächste Generation weitergereicht wurden. Den Bezug zur aktuellen Flüchtlingskrise stellte die ehemalige Flüchtlingsunterkunft des Deutschen Roten Kreuzes am Buscher Hof als nächste Station her. Hier sollte die Not der Vertriebenen heutiger Zeit an die Deportierten von damals erinnern und auf Gemeinsamkeiten hinweisen.

Am letzten Spielort, dem »Haus der Jugend«, fand das »Karussell der Erinnerung« sein symbolisches Ende bzw. weiterführenden programmatischen Auftrag. Im Zentrum der schauspielerischen Aktionen stand dabei die Frage, wie wir mit dem fragilen Schatz der Erinnerung zukünftig umgehen. Betroffenheit und starke Emotionen prägten die Reaktionen der Teilnehmenden, die das »sehr ergreifende Erlebnis« nicht so schnell vergessen dürften.

#### **Geschichtswerkstatt**

- **Geschichtsarbeit als Aufklärung**
- **Lernen an authentischen Orten**
- **Anwendung neuer Vermittlungs- und Partizipationsformate**
- **Transformationslernen**
- **Multiperspektivität**
- **Geschichte als Auftrag**

## Der unbekannte Krieg

Ein multimediales Projekt gegen das Vergessen



Gemeinsam gegen das Vergessen © Landesmusikjugend im Landesmusikverband Rheinland-Pfalz e.V.

### **Landesmusikjugend im Landesmusikverband Rheinland-Pfalz e.V. Im Handwerkerhof 1 54338 Schweich-Issel**

Peter Schulz  
damals stellv. Projektleiter,  
heute Leiter der Kreismusikschule  
Rhein-Hunsrück  
Schmittbachstraße 15 A  
55469 Simmern  
fon: 06761 / 7068  
e-mail: kreismusikschule@  
rheinhunsrueck.de

Die Landesmusikjugend Rheinland-Pfalz ist die eigenständige Jugendorganisation des Landesmusikverbandes Rheinland-Pfalz und vertritt die ca. 14.500 Mitglieder unter 27 Jahren innerhalb des Verbandes nach innen und außen.

Der Zweite Weltkrieg: Wer heute jugendlich ist, kennt ihn nur aus Geschichtsunterricht und -büchern, hat zu Zeitzeug\*innen keinen Bezug mehr. Das Projekt »Der unbekannte Krieg« des Projektträgers Landesmusikjugend im Landesmusikverband Rheinland-Pfalz e.V. wollte einem dadurch drohenden Vergessen entgegentreten und den Zweiten Weltkrieg als zentrales historisches Ereignis in Erinnerung rufen. Gemeinsam mit der jugendlichen Zielgruppe sollte über künstlerische Wege der Frage nachgegangen werden, welche Auswirkungen der Krieg eigentlich für die Zivilbevölkerung hatte. Eng daran geknüpft war die Frage, gerade vor dem Hintergrund globaler Fluchtbewegungen auf Grund von Bürgerkriegen, inwiefern die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg noch Bedeutung für unsere heutigen Lebenswelten hat. Ziel war es, mit den Jugendlichen gemeinsam Ursachen und Mechanismen von Kriegen und ihren gesellschaftlichen Zusammenhängen zu identifizieren. Gerade der künstlerische Ansatz ermöglichte es, mehr noch ein emotionales als ein rein kognitives Verstehen zu erreichen. Es beteiligten sich mehr als 650 Jugendliche, die über die Zusammenarbeit mit Schulen und Jugendeinrichtungen zum Projekt fanden.

Zentral für Konzeption und Durchführung des Projekts war die interdisziplinäre Zusammensetzung der Projektbeteiligten. Das fünfköpfige Leitungsteam speiste sich aus Vertreter\*innen der rheinland-pfälzischen Kreismusikschule, der Landesmusikjugend, aus der Theaterarbeit mit Jugendlichen. Aber auch Komponist\*innen und Veranstaltungstechniker\*innen spielten eine zentrale Rolle. Diese weitläufige und starke Vernetzung war es, die von allen Kooperationspartner\*innen und Teilnehmer\*innen als Grund dafür empfunden wurde, dass das Projekt so erfolgreich durchgeführt werden konnte. »Der unbekannte Krieg« wurde darüber zu einem durch und durch regionalen Projekt.

Die Interdisziplinarität der Projektbeteiligten hatte außerdem zur Folge, dass ein künstlerisch vielseitiges, multimediales Großprojekt entstand, in dem die Jugendlichen ihre Ideen und ganz unterschiedlichen Kompetenzen partizipativ einbrachten und dabei immer auf die Unterstützung der Projektleitung zählen konnten.

»Der unbekannte Krieg«, das ist eine Komposition aus Theater, Musik, Film, Bild und Lichtinstallationen. Das Theaterstück schrieben und spielten die Jugendlichen selbst, strukturiert wurde es durch ein eigens komponiertes Requiem. Dieses vereint Texte und Musik ganz unterschiedlicher vom Krieg betroffener Kulturen. Viersprachige Chormusik mit russischen, polnischen, französischen und englischen Anteilen bildete den akustischen Hintergrund für die multimediale Komposition, zu der auch ein von den Jugendlichen konzipierter Zeittunnel, Lichtinstallationen und dokumentarisches Filmmaterial gehörten. Auf Großleinwand projiziert wurden künstlerisch überarbeitete Videoausschnitte von Interviews, die die Jugendlichen mit Zeitzeug\*innen geführt hatten. »Der unbekannte Krieg« wurde so auch zu einem Medium, über und in dem die beteiligten Senior\*innen ihre Kriegserlebnisse aufarbeiten und an die junge Generation vermitteln konnten. Mehrmals wurde die multimediale Komposition aufgeführt.

Die historische und künstlerische Bildung der Jugendlichen war zentrales Anliegen dieses Projekts, das von der hohen Motivation und Kreativität der Teilnehmer\*innen lebte. Diese erlebten sich als künstlerisch selbstwirksam und konnten den Arbeitsprozess nach ihren Vorstellungen und Kompetenzen gestalten. In einer Peer-to-peer-Ansprache wurden beispielsweise die sozialen Medien genutzt, um Aufrufe à la »Wir suchen Filme aus der Nachkriegszeit!« zu starten.

In Belgien wurde das Projekt bereits erfolgreich adaptiert. »Der unbekannte Krieg – ein multimediales Projekt gegen das Vergessen« erhielt im Jahr 2011 den BKM-Preis für Kulturelle Bildung. Aus dem Projekt ist ein langfristiges Jugend-Filmprojekt hervorgegangen, auch dieses wurde inzwischen vielfach ausgezeichnet.

#### Multimediales Dokumentartheater

- **Lebensweltbezug:** historische Ereignisse erinnern und erfahrbar machen
- **Multimedialität:** eigens komponierte Livemusik, eingespielte Tonspuren, Videosequenzen, Theaterarbeit und mehrsprachige Chöre
- **Austausch zwischen Jugendlichen und Zeitzeugen**
- **Konzeptionelle Grenzenlosigkeit:** neue Kreativräume schaffen, Ideen zulassen



## Grenzfälle Deutsch-deutsche Grenzgeschichte



Aufführungen auf dem Theaterfloß: »Die vergessene Brücke« © Theater Kulturkate e.V.

### Theater Kulturkate e.V. Parkweg 1 19230 Pritzler

Jane Thorun  
fon: 038836/747138  
e-mail: thorun@kulturkate.de

Das Freilichttheater Kulturkate e.V. legt seinen Fokus auf die Sommertheaterproduktion. Auf dem Spielplan stehen sowohl Klassiker als auch zeitgenössische Stücke, die sich auf unterhaltsame Weise mit gesellschaftsbezogenen Themen beschäftigen.

2014: 25 Jahre ist es her, dass die Mauer als Grenze des geteilten Deutschlands fiel. Dieses Jubiläumsjahr bildete den Anlass für das Theater Kulturkate, sich mit einem Freilichttheaterprojekt der deutsch-deutschen Grenzgeschichte zu widmen. Denn das Theater ermöglicht, so die Überzeugung der Projektleiter\*innen, ein solches Jubiläum auch emotional erfahrbar zu machen – und das insbesondere für Kinder, für die ein solches Jubiläum meist eher abstrakt ist. Die anvisierte Zielgruppe des Projekts umfasste aber alle Altersstufen. Gemeinsam mit den professionellen Schauspielern\*innen und Regisseur\*innen des Theaters Kulturkate haben Erwachsene, Jugendliche und Kinder als Laienschauspieler\*innen, als Organisator\*innen, beim Kulissenbau und bei den Kostümen mitgewirkt. Die künstlerische Bildung umfasste dabei zum Beispiel auch die Sprecherziehung.

Die Zusammenarbeit dieser sehr unterschiedlichen Akteur\*innen gehörte zu den methodischen Grundprinzipien des Projekts; Profis und Laien, Erwachsene, Kinder und Jugendliche kamen hier zusammen, um gemeinsam und auf Augenhöhe miteinander zu arbeiten.

Was bei dieser Zusammenarbeit zustande kam, war eine einzigartige Freilichttheaterinszenierung. Das Theaterstück »Die vergessene Brücke« wurde adaptiert, an die geografischen Gegebenheiten des ländlichen Raums und an das historische Thema angepasst. Die Grenze wurde nicht nur thematisiert, sondern zum zentralen Gestaltungselement der Inszenierung gemacht: die Elbe wurde in ihrer Funktion als Grenze im Dreiländereck von Niedersachsen, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern und auch als Grenze zwischen Weltanschauungen sichtbar gemacht. Sie bildete gewissermaßen die Kulisse für das Theaterstück, das sich auf einer schwimmenden Bühne, auf einem Theaterfloß, abspielte. Drei Spielorte beidseits der Elbe wurden mit diesem Floß angefahren. Das Theater überwand damit die einstmalige Grenze und stellte die Frage, wie die auch heute noch bestehende soziale und kulturelle »Grenze« innerhalb Deutschlands überwunden werden kann.

Eingebunden in diese schwimmende Inszenierung wurden darüber hinaus biographische Elemente, Berichte von Zeitzeug\*innen. Sequenzen aus Tagebüchern wie offiziellen Dokumenten zeichneten ein Bild der Geschichten von Geflüchteten, die die Elbe als Grenze zwischen Ost und West überquert hatten.

Begleitend zum Theaterstück initiierte das Theater Kulturkate ein regionales Schulprojekt. In den Schulen wurden zahlreiche Aktivitäten zu diesem Thema der deutschen Geschichte durchgeführt.

So breitete eine Schulklasse in ihrem Klassenraum über mehrere Tage ein blaues Tuch aus. Wie die Elbe durfte dieses Tuch als Grenze nicht überschritten werden.

Theater Kulturkate e.V. wurde im Jahr 1998 in einem mecklenburgischen Dorf gegründet und setzt sich seitdem künstlerisch mit Themen durcheinander, die gerade für die Einwohner\*innen dieser ländlichen Region interessant sind. So war es, wie immer bei Projekten der Kulturkate, neben der Sensibilisierung für das historische Thema der innerdeutschen Grenze auch bei »Grenzfälle« ein wichtiges Ziel, Theaterarbeit im ländlichen Raum zu verankern. Tatsächlich wurde der Projektträger hier zum Vorreiter, nachdem das Theater Kulturkate den Anfang gemacht hatte, haben viele weitere Akteur\*innen Kulturveranstaltungen in diesem ländlichen Raum veranstaltet, darunter ein kleines Musikfestival.

»Grenzfälle« wurde getragen vom großen Engagement aller Beteiligten, die das Projekt sicher nie vergessen werden. Belohnt wurden sie überdies durch das große überregionale Medienecho und im Jahr 2015 auch mit dem Innovationspreis des Fonds Soziokultur.

#### Landschaftstheater: Theater auf dem Floß

- **Lebensweltbezug: die Elbe vor der Haustür**
- **Raubewusstsein / Identität / Umgang mit dies- und jenseits der Grenze**
- **Community Building: Schaffung von Gemeinschaft / Überwindung der Grenze**
- **Ästhetisch / sinnliche Erfahrbarmachung eines Jubiläums**
- **Orte aufsuchen: Floß, das an verschiedenen Stationen halt macht**
- **Zusammenarbeit von Kulturakteur\*innen und Schule**
- **Zusammenarbeit als Grundprinzip: von Profis und Laien, von Kindern + Erwachsenen**
- **Spartenübergreifend: Theater / Literatur / Geschichte**



Schulprojekt: Grenzfälle – die Elbe im Klassenraum © Theater Kulturkate e.V.

## Wer sich umdreht oder lacht ...

Ein Theaterstück über die Jugendwerkhöfe in der DDR<sup>1</sup>



**Theaterjugendclub  
»Chamäleon« e.V.  
Sternstr. 14  
06886 Wittenberg**

Markus Schuliens  
fon: 03491 / 45 47 997  
e-mail: tjc-chamaeleon@t-online.de

Der Theaterjugendclub Chamäleon, ursprünglich eine theatralische Ergänzung zum inzwischen abgewickelten Mitteldeutschen Landestheater Wittenberg, betreibt seit 2002 das Theater Chamäleon. Dabei spielen Kinder und Jugendliche zu zeitgenössischen Themen Theater für Erwachsene.

Jugendwerkhof. Schon dieser Name! Als Begriff klingt er so harmlos, wie er auf idealistische Weise vielleicht einmal gemeint war. Zugleich aber umfasst er all die Vorstellungen vom Werken und Wirken an der Jugend, die autoritäre Systeme bis auf den heutigen Tag benutzen. Und er schließt ein, dass hier mit gesellschaftlich gutem Gewissen Arbeitssklaverei und Ausbeutung betrieben werden konnte. Hier sollten heranwachsende junge Menschen zwangsweise umerzogen und gesellschaftlich angepasst werden.

Spuren dieser so genannten »schwarzen Pädagogik« ziehen sich bis auf den heutigen Tag durch unsere Schul- und Bildungssysteme, und ein autoritärer Erziehungsstil genießt in manchen Kreisen der Bevölkerung wie auch in fachpädagogischen Diskussionen bis heute durchaus Anerkennung. Zu welchen schockierenden Ergebnissen solche Erziehungsmethoden führen, ist in den vergangenen Jahren zwar spät, aber mit umso größerer Deutlichkeit ans Licht gekommen, als betroffene Heimkinder von den Zuständen in solchen Einrichtungen berichteten.

Einer im umfänglichen Sinn missbräuchlichen Erziehung spürte der Theaterjugendclub Chamäleon aus der Lutherstadt Wittenberg unter der Leitung von Markus Schuliens mit einem Theaterprojekt nach, das in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Geschlossener Jugendwerkhof Torgau realisiert wurde. Das Resultat dieser Zusammenarbeit kam Anfang Mai 2011 zur Aufführung und wurde kurz darauf bereits im Wettbewerb »Aktiv für Demokratie und Toleranz« ausgezeichnet.

Die ursprüngliche Projektidee, den Geschlossenen Jugendwerkhof, der direkt der Volksbildungsministerin Margot Honecker unterstellt war, zum Gegenstand einer fiktiven Gerichtsverhandlung zu machen, wurde schnell verworfen. Stattdessen erzählt das Werk in einer spielerischen Szenenfolge, gleich einem inszenierten Märchen, wie aus kindlichem Übermut, aus mutwilliger Abweichung und aus jugendlich-trotziger Selbstbehauptung ein Weg ins Abseits entstehen konnte, wenn elterliche Überforderung und der Argwohn eines Staatsapparates zusammentrafen. Die Lebensläufe, die in

der Gedenkstätte dokumentiert werden, und die Schicksale, die in diesem Theaterstück zur Sprache kommen, sind erschreckend, erschütternd und beschämend. Das alles transportiert die Aufführung, die nach umfangreichen Gesprächen mit Zeitzeugen und Recherchen vor Ort zustande kam.

In der Torgauer Inszenierung, die im MDR-Fernsehen und bei Orts- und Regionalzeitungen bis hin zur Bild-Zeitung auf ein großes Medienecho stieß, erlebten Spieler\*innen und Publikum hoch emotionalisierte Momente zwischen Erinnern und Erkennen. Das Heimerziehungssystem der Jugendwerkhöfe in der ehemaligen DDR, in der Theorie dazu ausgelegt, den arbeitsfreudigen sozialistischen Menschen heranzubilden, war im alltäglichen Vollzug ein autoritäres Zwangserziehungsmodell. In ihm wurden die anvertrauten »Zöglinge« nicht als Subjekte, sondern als Objekte einer zu erbauenden, zukünftigen sozialistischen Gesellschaft behandelt.

Und das rechtfertigte buchstäblich alles. »Entsprichst du nicht den Normen, Torgau wird dich formen«, lautete damals ein Wahlspruch der verantwortlichen »Erzieher«. Viele Zuschauer\*innen zeigten sich tief betroffen über dieses Kapitel zum Teil selbst erlebter Zeitgeschichte. Noch heute erreichen den Theaterjugendclub Chamäleon Anfragen aus dem Umfeld der 30 ehemaligen Jugendwerkhöfe der DDR, das Stück auch bei ihnen aufzuführen.

#### Dokumentartheater

- Geschichtsarbeit als Aufklärung
- Lernen an authentischen Orten
- Betroffenheit als Lernansatz
- Partizipation über Zeitzugenschaft
- Geschichte als »Märchenerzählung«
- Einsatz historischer Persönlichkeiten



© Theaterclub Chamäleon e.V.

1 Ursprüngliche Textfassung erstellt von Klaus-Edgar Wichmann für die Kulturszene 14, Jahresbericht des Fonds Soziokultur 2011

## Der Aufstand

Eine Seifenoper-Improschau zum Aufstand vom  
17. Juni 1953 in der DDR



**Theater »Adolf Südknecht«**  
**Scheffelstr. 22**  
**04277 Leipzig**

Armin Zarbock  
fon: 0162 / 242 25 24  
e-mail:nachricht  
@adolf-sued-knecht.dee

Das Improvisationstheater spielt seit 2012 die Seifenoperimproschau »Adolf Südknecht« als dokumentarisch fiktive Historientheateregeschichte der Stadt am Beispiel der fiktiven Familie »Adolf Südknecht« in historischen Räumen des Kulturclubs »Horns Erben« sowie an weiteren Orten der Stadt mit geschichtlichem Bezug.

Adolf Südknecht hadert mit den Alltagsschwierigkeiten in der DDR: hohe Preise, mangelnde Ware, lange Warteschlangen, Stromabschaltungen, ausbleibende Kundschaft. Dabei immer vor Augen das Wohlstandsgefälle zu Westdeutschland, wo es Überfluss in allem gibt. Zudem entsteht ein dramatisches Anwachsen der ohnehin seit DDR-Staatsgründung konstant großen Abwanderungsbewegung in den Westen. Inzwischen ist auch Adolfs Sohn Anton aus Berlin zurückgekehrt und berichtet von zunehmendem Unmut aus der Hauptstadt. Vor diesem Hintergrund gärt es auch in Leipzig – und die Familie Südknecht wird in den Strudel der Ereignisse gezogen...

Entstanden ist »Der Aufstand« in Kooperation mit dem Werk 2 und dem Museum in der »Runden Ecke« in Leipzig. Das Theaterprojekt beleuchtet die Ereignisse und Hintergründe des Volksaufstandes in der DDR, bei dem es zu einer Welle von Streiks, Demonstrationen und Protesten kam, und der schließlich von der Sowjetarmee blutig niedergeschlagen wurde. Dabei fanden sowohl zeitgeschichtlich dokumentierte Vorgänge in Leipzig Eingang als auch fiktive private Erlebnisse der Familie Südknecht. Vorgegeben ist ein dramatischer Faden, an dessen Knotenpunkten sich die Schauspieler orientieren, jede Textzeile wird jedoch aus der Situation heraus frei improvisiert.

Das Konzept der Projekte vom Theater Adolf Südknecht ist, mit der Aufarbeitung historischer Ereignisse und deren Folgen auf das persönliche Umfeld einer Familie Geschichte sinnlich erfahrbar zu machen und so eine Brücke in die Gegenwart zu bauen. Laut des Wahlspruchs: »Adolf Südknecht – Wohnzimmer der Weltgeschichte!«

Die Aufführungsserie gliedert sich ein in die seit 2012 in Leipzig gespielte Improvisationstheater-Reihe Adolf Südknecht, in der historische Ereignisse im Umfeld der Familie behandelt werden.

Die bereits über fünfzig gespielten Episoden thematisierten die gesellschaftliche Situation zu Beginn die 1920er Jahre, setzten sich dann ausführlich mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinander und knüpfen nach den Nachkriegsjahren zeitlich nahtlos an die Geschehnisse um den 17. Juni 1953 an. Neben der Hauptbesetzung mit zwei Schauspielern und einem Musiker spielen pro Episode zwei weitere Schauspieler\*innen und ein Gastmusiker mit. Zudem erfordern die Freilichtaufführungen zahlreiche Statisten. 2019f soll der in Reaktion auf den Volksaufstand erfolgte Aufbau des staatlichen Repressionsapparates bis zum Bau der »Berliner Mauer« angegangen werden.

In der theatralen Umsetzung von »Der Aufstand« wurden die Geschehnisse in einem Bogen von mehreren Aufführungen gespannt, verteilt über das Jahr 2018, in dem sich im zeitlichen Spiel-Verlauf mehrere Tage um den 17. Juni 1953 erstreckten. Höhepunkt waren zwei Open-Air-Aufführungen und eine Vorstellung in einer Kirche, da die Ereignisse vornehmlich auf der Straße eskalierten. Die Vorstellung am 17. Juni 2018 mit dem Titel »Der Schuss«, zum 65. Jahrestag des Aufstandes, dokumentiert die Geschehnisse, die zum ersten Toten in Leipzig führten. Die Aufführung fand vor der ehemaligen Untersuchungshaftanstalt der Staatssicherheit in der (heutigen) Straße des 17. Juni statt.

Besonders bei den Open-Air-Veranstaltungen verschwammen die Grenzen zwischen Publikum und Akteur\*innen. Die Zuschauer\*innen fügten sich schnell in die Rahmenhandlung ein, agierten als Betroffene und solidarisierten sich mit den Protestierenden. Der authentische Ort übte in Verbindung mit den historische Requisiten und dem zum Mittun animierenden Schauspieler\*innen einen besonderen Reiz aus. Erinnerungskultur wurde so gleichsam praktisch und Geschichte persönlich erfahrbar.

#### Dokumentartheater

- Geschichtsarbeit als Aufklärung
- Spielen und Lernen am authentischen Ort mit authentischen Requisiten
- Familiengeschichte als Weltgeschichte
- Partizipation des Publikums als Prinzip
- Improvisation als »teilnehmendes« Theaterspiel



© André Kempner, Leipziger Volkszeitung



## Kulturelle Bildung

Die Kulturelle Bildung hat in den letzten Jahrzehnten einen enormen Bedeutungszuwachs erfahren:

- zahlreiche Preise und Wettbewerbe – wie beispielsweise der BKM-Preis »Kulturelle Bildung« »MIXED UP«-Wettbewerb – wurden ausgeschrieben
- umfangreiche Förderprogramme – wie beispielsweise »Kultur macht stark«, »JeKi – jedem Kind ein Instrument« – wurden aufgelegt
- vielfältige Studien, Publikationen und Online-Plattformen – wie beispielsweise die Wissensplattform »Kulturelle Bildung online«, die Reihe Arbeitshilfen der BKJ, die Studien des Rates für Kulturelle Bildung – wurden veröffentlicht
- dem Thema war 2012 ein Schwerpunktkapitel im Nationalen Bildungsbericht gewidmet
- Kulturelle Bildung ist zum Bestandteil von Koalitionsverträgen auf Bundes- und Länderebene avanciert und
- wurde nicht zuletzt ins Aufgabenheft zahlreicher öffentlich geförderter Kultureinrichtungen geschrieben.

Wenngleich die Soziokultur nicht direkt über solche Aushängeschilder des Bedeutungszuwachses verfügt, sind auch weitere Schnittmengen von Kultureller Bildung und Soziokultur wahrzunehmen.

### Soziokultur und Kulturelle Bildung

Eine »hohe konzeptionelle und strategische Übereinstimmung zwischen den Feldern der Kulturellen Kinder- und Jugendbildung und der Soziokultur« (Bockhorst 2014: 100) konstatiert Hildegard Bockhorst als langjährige Vorsitzende der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) in ihrem Beitrag für die Jubiläumspublikation des Fonds Soziokultur. Sie argumentiert, dass die konzeptionellen Ansprüche zwischen der Soziokultur und der Kulturellen Kinder- und Jugendbildung (KKJB) »fast deckungsgleich« scheinen mit der Orientierung auf chancengleiche Verteilungsberechtigung und auf Respektierung und chancengleicher Entfaltung eigener kultureller Bedürfnisse und Aktivitäten, lediglich in den Qualitätsvorstellungen sieht sie noch eine Erweiterung

der KKJB und stellt die jugendpolitischen Leitorientierungen mit »Ganzheitlichkeit«, »Selbstwirksamkeit«, »Stärkenorientierung«, »Freiwilligkeit« und »Partizipation« dar. Auch auf gemeinsame Wurzeln in den Protest- und Demokratiebewegungen weist sie in ihrem Beitrag hin, macht aber auch deutlich, dass die KKJB »zugleich ein sozio-kulturelles und ein ästhetisch-künstlerisches Profil« (ebd.: 101) hat.

Auf die Gemeinsamkeiten von politischer und Kultureller Bildung verweist auch der Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung Thomas Krüger: »Politische und kulturelle Bildung teilen das Ziel, Menschen die Aneignung von Welt zu erleichtern. Aneignung ist die Voraussetzung von Teilhabe.« (Krüger 2018)<sup>1</sup> Seine weiteren Ausführungen zeigen weitere Schnittstellen von Kultureller Bildung und Soziokultur. Er stellt dar, dass der Bildungsbegriff der Kulturellen Bildung »Kennenlernen, Erforschen, Nutzen und Gestalten« impliziert, dass es um »konkrete Menschen, Dinge, Artefakte, Geschichten und Orte« geht und dass ihre Bildungsansätze »eine emotional affektive, kognitiv-intellektuelle, körperlich-sinnliche sowie eine sozial-kulturelle Dimension« aufweisen. (Ebd.)

Wie um das Verhältnis von Kultureller Bildung und gesellschaftlichem Zusammenhalt gerungen wird, zeigt beispielsweise der Untertitel der Jahrestagung der Wissensplattform »Kulturelle Bildung online« 2018 mit »Kulturelle Bildung und gesellschaftlicher Zusammenhalt: Kultureller Kitt oder Korrektiv im Spannungsfeld von kollektivem Gedächtnis, kulturellen Identitäten, Symbolen und Werten?« und die Einrichtung eines neuen Themenschwerpunktes »Gesellschaftlicher Zusammenhalt« auf der Plattform.

Dass die Kulturelle Bildung in der Soziokultur eine herausragende Rolle spielt, belegen auch die Ergebnisse der Befragung der Mitgliedseinrichtungen der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren. Befragt nach den Schwerpunkten ihrer Arbeit führte in der 2017er Erhebung die »Kulturelle Bildung« mit 89 Prozent die Liste der Aufgabenschwerpunkte der soziokulturellen Einrichtungen an, auf den Plätzen zwei und drei folgen mit deutlichem Abstand der interkulturelle Austausch (66 %) und die regionale Vernetzung (63 %). (Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2017:14)

Weitere Belege für die Verschränkung von Soziokultur und Kultureller Bildung finden sich beispielsweise in den inhaltlichen Begründungen und konzeptionellen Ansätzen von Preisen und Programmen der Kulturellen Bildung. So würdigt der Bund mit dem seit 2008 verliehenen BKM-Preis »Kulturelle Bildung« »das Engagement kultureller Einrichtungen und Projekte, die sich in einem besonderen Maß für Teilhabe, kulturelle Vielfalt und kulturelle Vermittlung einsetzen«<sup>2</sup>, und hebt damit Ziele hervor, die auch zu den zentralen Zielen der Soziokultur zählen. Auch die Zielgruppenorientierung auf Benachteiligte, wie sie beispielsweise im Programm »Kultur macht stark« mit der Förderung von benachteiligten Kindern und Jugendlichen avisiert wird, zählt zu den methodischen Ansätzen der Soziokultur. Last but not least kann auch die Zusammenführung von Soziokultur und Kultureller Bildung in einer Sektion des Deutschen Kulturrates als ein Zeichen vorhandener Schnittmengen gedeutet werden.

### Inhalte / Motive

Von den 179 im Forschungsprojekt analysierten soziokulturellen Projekten sind 41 im Bereich der Kulturellen Bildung zu verorten. Vielen dieser Projekte ist es ein Anliegen, auf gesellschaftliche Herausforderungen zu reagieren – damit weisen sie durchaus eine große Gemeinsamkeit mit den analysierten Projekten der anderen Themenfelder auf. Dennoch verfügen sie aber auch über einige Besonderheiten: Dazu zählt – neben ihrer zentralen Zielgruppe: den Kindern und Jugendlichen – insbesondere die Reaktion auf ein wahrgenommenes Defizit von Angeboten für spezifische Zielgruppen. Konkret benannt wurden dabei beispielsweise Künstler\*innen und rezipierende Menschen mit und ohne Behinderung, Musiktheater für gehörloses Publikum, fehlende Angebote von Konzerthäusern für Menschen mit Demenz, Mangel an Theaterformen für und mit Kindern bis fünf Jahren in Deutschland oder fehlende Kindermusikfestivals. Auch die hohe Anzahl von soziokulturellen Projekten der Kulturellen Bildung, mit der Einbeziehung von Menschen, die nicht im Rampenlicht der Gesellschaft stehen – wie beispielsweise Jugendliche aus sozial schwachen Stadtteilen, Obdachlose, oder Häftlinge – sei hervorgehoben. Die weiteren Anlässe waren ebenso vielfältig wie die Projekte selbst: die Situation in sozialen Brennpunkten

und die zu bewältigenden Herausforderungen wie hohe Abwanderung, Arbeitslosigkeit, Migration, Abhängigkeit von Transferleistungen, das Leisten eines Beitrags zur intergenerativen Verständigung oder die Schaffung eines Angebotes zum interreligiösen Dialog. Viele Projekte weisen einen klaren Lebensweltbezug ihrer jeweiligen Zielgruppen auf.

Die analysierten Projekte der Kulturellen Bildung sind sehr häufig interdisziplinär, ressort- und spartenübergreifend angelegt: Kultur- und Bildungseinrichtungen arbeiten zusammen ebenso wie Künstler\*innen, Pädagog\*innen und teilweise Wissenschaftler\*innen. Sie sind häufig sowohl prozess- als auch ergebnisorientiert.

### Methoden und Formate

Zentral für die Projekte der Kulturellen Bildung ist ihr Ansatz des eigenen kulturellen Tuns – in vielfältigsten Formen. Die Kinder, Jugendlichen und zahlreichen anderen Akteur\*innen der analysierten Projekte der Kulturellen Bildung

- entwickeln Theaterstücke und stehen selbst auf der Bühne (z.B. »Alles zu meiner Zeit – das Theaterstück und der Film«)
- kuratieren eigene Ausstellungen (z.B. »Auf Augenhöhe. Kindergarten-Kids als Ausstellungsmacher«)
- kreieren ihre eigene Filme (z.B. »CROSSOVER Saarbrücken – ein Film von Jugendlichen über sich und ihre Stadt«)
- konzipieren eigene künstlerisch-kulturelle Programme für ihnen überlassene Räume (z.B. »Junge Pächter«)
- komponieren Musiktheater (z.B. »smiling doors«)
- schreiben Drehbücher (z.B. »Telenovela – Es geht um Dein Leben«)
- bauen eine Modelabel auf (z.B. »People Berlin – Straßenkinder machen Mode«)
- performen auf selbst konzipierten Shows mit eigenen Songs und Choreographien (z.B. »sozialpalast – Musik Convoy«)
- nehmen auseinander, erfinden und setzen neu zusammen (z.B. »TINKERTANK«)
- schaffen soziale Plastiken (z.B. »Die Spiegelbarrikade«)
- heben Geschichten-Schätze und vertonen sie (z.B. »Sprechende Steine«)
- schaffen inklusive Performing Arts (z.B. »Un-Label. New Grounds for inclusive Performing Arts«)

- entwickeln eine Gehörlosenoper (z.B. »Rat Krespel. Die erste Gehörlosenoper«)
- erstellen künstlerische Frieße als Teile alter Handelswege (z.B. »Ein Stück vom Ganzen – Pflasterkunst entlang der Dorfstraße«)
- werden zu lebenden Bibliotheken (z.B. »Die lebende Bibliothek«)
- entwickeln Theaterformen für und mit kleinen Kindern (z.B. »Theater von Anfang an«)
- gestalten Tafelgesellschaften (z.B. »Götterspeise und Suppenkasper«)
- gärtnern und kochen (z.B. »Kochende Gärten«)
- veranstalten interreligiöse Feste (z.B. »Trimum 2014/2015: Die Vielfalt feiern«)
- bauen Paradieswerkstätten auf (z.B. »Paradies 2«) oder

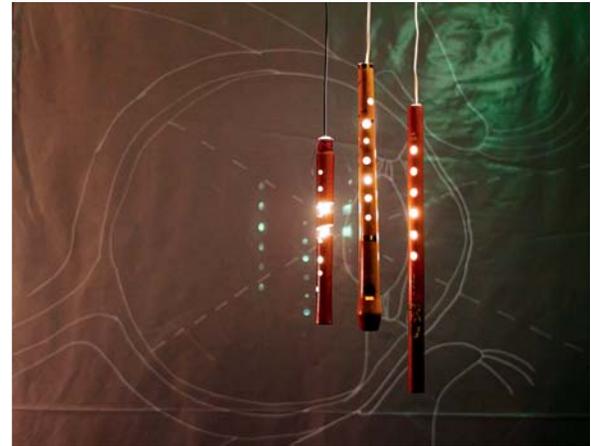
- schaffen mobile Fablabs als Orte der Begegnung, angereichert mit Wissen und Werkzeugen, die zum Selbermachen und Lernen einladen und so zur Selbstermächtigung beitragen.

Sie bringen ihre eigenen Erfahrungen dabei ein, sind »Expert\*innen in eigener Sache« bzw. »Expert\*innen des Alltags«. Sie übernehmen Selbstverantwortung, sind Impulsgeber\*innen, Kompetenz- und Entscheidungsträger\*innen, sie werden sichtbare Akteur\*innen in der Stadtgesellschaft. Sie dekonstruieren Gegenstände – über Spiel und Experiment zur Innovation – und Zuschreibungen. Ihre künstlerische-kreative Tätigkeiten ermöglichen neue Formen der Partizipation, Reflexion, Kompetenzvermittlung und des Empowerments.

*Ulrike Blumenreich*

- 
- 1 <http://www.bpb.de/presse/279306/mit-kultureller-bildung-teilhaben-vortrag-beim-fachtag-kooperativ-und-zukunftsfahig-kulturelle-bildung-in-dresden-dresden-29-oktober-2018> (letzter Aufruf: 8.7.2019)
  - 2 [www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/kulturelle-bildung-staerkt-zusammenhalt-1140112](http://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/kulturelle-bildung-staerkt-zusammenhalt-1140112) (letzter Aufruf: 3.7.2019)

## Rat Krespel Die erste Gehörlosen-Oper



Aufführung von »Rat Krespel« © Goldstaub e.V., Fotograf: Julian Langel

**Goldstaub e.V.**  
**Erich-Köhn-Straße 72**  
**04177 Leipzig**

Jeffrey Döring  
 fon: 0176/94458829  
 e-mail: goldstaub.e.v.@web.de

Goldstaub e.V. ist ein gemeinnütziger Verein, der sich die Förderung der Off-Kultur und des Off-Theaters im Raum Stuttgart und Baden-Württemberg zum Ziel gesetzt hat. Der Verein fördert und initiiert vorwiegend Kunstprojekte an der Schnittstelle von Theater und medialer Installation.

Eine theatrale Aufführungspraxis, die sich speziell an den Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen gehörloser Menschen orientiert und Gehörlose und Hörende gleichermaßen adressiert – das gab es bisher nicht. Deswegen setzte es sich der Projektträger Goldstaub e.V. zum Ziel, eine professionelle Theaterproduktion mit und für Gehörlose(n) zu kreieren. Besondere Herausforderung: Es geht um Musiktheater – auch wenn und gerade weil Gehörlosigkeit und Musikrezeption sich in der landläufigen Wahrnehmung ausschließen.

Ziele des Theaterteams sind auf der einen Seite, das Verständnis von Hörenden für gehörlose Menschen zu stärken, und auf der anderen, durch den Einsatz verschiedener Medien und Ausdrucksformen Gehörlosen die komplexe ästhetische Erfahrung einer Oper zu ermöglichen. Die Akteur\*innen verstehen ihr Projekt als einen Beitrag zur Erforschung der Möglichkeiten von Musikerfahrungen für Gehörlose als Fortsetzung aktueller Forschungen zur Gebärdensprache.

Grundlage des Stücks war E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Rat Krespel«. Als Oper bekannt wurde die Erzählung durch die musikalische Bearbeitung von J. Offenbach. Inhaltlich eignet sich der Stoff besonders für das Interesse des Theaterensembles, Musik als Sprache zu erforschen: Antonia, die Tochter des Rats Krespel, ist Sängerin mit einer außergewöhnlichen Stimme. Aufgrund eines organischen Leidens steht sie jedoch in Lebensgefahr, wenn sich während des Gesangs Flecken in ihrem Gesicht zeigen. Der Vater, ein wunderlicher Mensch und exzellenter Geigenbauer, versucht sie daher am Singen zu hindern, kann sie aber letztlich nicht vor dem Tode bewahren, als sie gleichsam ekstatisch mit ihrem Geliebten musiziert.

Die multimediale Inszenierung, einer Mischung aus Oper, Konzert, Performance und Ausstellung erstreckte sich über mehrere Räume, sodass das Publikum in Bewegung bleiben musste. Zwei hörende Schauspieler\*innen und eine gehörlose Schauspieler\*in (in spe) agierten gleichberechtigt auf der Bühne. Rhythmische Projektionen an den Wänden – so genannte music visuals – und Lichtimpulse, zusammen mit sehr starken, taktilen Bassimpulsen und Obertönen ersetzten das Orchester einer klassischen Oper. Die hörenden Zuschauer\*innen erhielten für die Dauer der Vorstellung Ohropax. Klang, Rhythmus und Inhalte wurden zudem in Bewegung, gestischen Ausdruck und Tanz übersetzt.

Schon die Erarbeitung des Stücks stellte die Teilnehmenden vor Herausforderungen und regte ein neues Verständnis für die Wahrnehmung der jeweils anderen an. Während beispielsweise die lauten Bässe bei den hörenden Kolleg\*innen bereits leichte Übelkeit verursachten, gab die gehörlose Schauspieler\*in zu verstehen, dass die Impulse noch zu subtil für sie seien. Auch auf zwischenmenschlicher Ebene gab es viel zu lernen, im Hinblick auf Kommunikationsformen und Konventionen (z.B. Sprechen ohne Blickkontakt, körperliche Nähe und Berührungen).

In »Rat Krespel« machen Vater und Tochter die Erfahrung, dass Musik ein menschliches Grundbedürfnis nach Ausdruck und Mitteilung ist, mehr noch: Gesang als Befreiung. Zwar stirbt Antonia, als sie singt, aber zugleich ist es ihr größter Moment der Freiheit, weil sie sich mitteilen kann und der Entmündigung durch den Vater entkommt. Damit offenbaren sich Dimensionen von Musik, die weit über den hörbaren Klang hinausgehen.

Im Unterschied zu Theater von Gehörlosen für Gehörlose (meistens Amateurtheater), das selten von hörenden Zuschauer\*innen besucht wird, wollte Goldstaub e.V. mit der Produktion »Rat Krespel« einen Ort der Begegnung zwischen Hörenden und Gehörlosen schaffen. Denn sie nehmen einen gesellschaftlichen Riss wahr zwischen den Kommunikationswelten von Gehörlosen und Hörenden. Das Ensemble wertschätzt die eigene Qualität der Gebärdensprache, die gegenüber der Lautsprache metaphern- und bildreicher ist, und möchte sie als eigenständiges Zeichensystem auf der Theaterbühne stark machen, nicht nur als Behelf, um Werke mit Lautsprache zugänglich zu machen. Damit sollte Musiktheater für Gehörlose als eigenständiges künstlerisches Genre entwickelt werden.

Mit der Produktion ging Goldstaub e.V. einem dezidierten Vereinsziel nach: In seiner künstlerischen Arbeit will das Vereinsteam sich sozialen Randgruppen annehmen und diesen mittels interaktiver Medien einen neuen Zugang zu Kunst und Kultur ermöglichen. Verbunden war damit auch die Hoffnung, ein Modell zu schaffen, wie etablierte Theaterhäuser ihr Repertoire für ein gehörloses Publikum erweitern können.

Das Projekt wurde für den Stuttgarter Bürgerpreis nominiert.

#### Gehörlosenoper

- Non-Verbalität
- Multimedialität: Musikdramaturgie für Gehörlose erfahrbar machen
- Gehörlose als Expert\*innen »in eigener Sache«
- Dekonstruktion von Zuschreibungen: statt Beeinträchtigung die Andersartigkeit der sinnlichen Wahrnehmung und des ästhetischen Ausdrucks erkennen

## Junge Pächter



Jugendliche richten als »junge Pächter« ihre eigenen Veranstaltungsräume her © S27

**S27 – Kunst und Bildung /  
Verein zur Förderung der  
interkulturellen Jugend-  
arbeit e.V.  
Schlesische Straße 27b  
10997 Berlin**

Barbara Meyer  
Fon: 030/617767310  
e-Mail: b.meyer@s27.de

Die Schwerpunkte in der S27 sind kulturelle Bildungsprojekte, Schul-  
kurse, Freizeit- und Ferienkurse,  
die Unterstützung von jungen Men-  
schen bei eigenen künstlerischen  
und kulturellen Projekten sowie der  
Internationale Jugendaustausch.  
Ein weiterer Fokus der Projekte  
liegt in der beruflichen Qualifizie-  
rung und Orientierung von jungen  
Menschen beim Übergang ins Be-  
rufsleben.

2008 initiierte das »Projektbüro Kulturelle Bildung« eine groß angelegte Meinungsumfrage. Jugendliche Interviewer\*innen sprachen mit über 300 Berliner Jugendlichen über die kulturellen Angebote, die ihnen zur Verfügung stehen. Das Ergebnis war eindeutig: Die Jugendlichen fühlten keinen Bezug zu den von Erwachsenen für sie konzipierten Kulturangeboten und beklagten fehlende Selbstbestimmung.

Diese Umfrage war der Beginn des Projekts »Junge Pächter«: Die Jugendlichen, die sich aus der Umfrage heraus zu einem »Jungen Rat« zusammaten, wünschten sich Räume, in denen sie selbst gestaltend und verwaltend kulturell tätig werden können. Impulsgebend für das Projekt waren also von Anfang an die Jugendlichen selbst, die auch im Fortschreiten des Prozesses Entscheidungsträger\*innen blieben. Das Ziel des Projektträgers war es, die Teilnehmer\*innen dabei zu unterstützen, den als bevormundend wahrgenommenen Kulturbetrieb nach den eigenen Vorstellungen mitzugestalten und eine Kulturarbeit von und für Jugendliche(n) zu ermöglichen, die sie selbst planen und durchführen, für die sie selbst Verantwortung tragen. Jugendliche wurden somit als ein aktiver Teil der Stadtgemeinschaft ernst genommen und sichtbar gemacht, ihnen wurden Türen geöffnet zu Empowerment und künstlerischer Selbstwirksamkeit. Ein weiteres Ziel war darüber hinaus die konkrete Stadtentwicklung, da leerstehende Räume für kulturelle Projekte nutzbar gemacht wurden.

In der ersten Projektphase machten sich jugendliche Scouts auf die Suche nach interessierten Jugendlichen. Sie luden sie ein zur »Pächterschmiede«: Hier wurden künstlerisch-kreative Ideen gesammelt und gemeinsam entwickelt. An der anschließenden Anmietung der Räume waren die Jugendlichen ebenfalls maßgeblich beteiligt. So entstanden im Laufe des Projekts in verwaisten Ladenlokalen und verlassenem Remisen für begrenzte Zeiträume Fahrradwerkstätten, Skatertreffs, Theatergruppen, Konzerträume, Urban Gardening-Projekte, Ausstellungen und vieles mehr.

Dass die Laufzeit der einzelnen Projekte jeweils begrenzt war, wurde von den Beteiligten als positiv wahrgenommen. Die Verantwortlichkeiten waren so an die Schnelllebigkeit der jugendlichen

Lebenswelten angepasst. Nicht nur konzipierten die Jugendlichen inhaltlich selbst, ihnen wurde auch die Verwaltung des (kleinen) Projektbudgets, die Entwicklung und Durchsetzung einer Hausordnung und die finanzielle Planung übertragen. Sie erlebten sich selbst als Veranstalter\*innen und Gastgeber\*innen. Auch die Öffentlichkeitsarbeit oblag den Pächter\*innen, die unter anderem auch die Website [www.junge-paechter.de](http://www.junge-paechter.de) weiterhin gestalten und betreuen.

Die Mitarbeiter\*innen der Schlesischen27 waren jederzeit ansprechbar, halfen aber nur dann, wenn diese Hilfe erfragt wurde. Doch die Arbeit der Jugendlichen wurde durch ein umfangreiches (freiwilliges) Begleitprogramm unterstützt. Mentor\*innen unterschiedlichster Institutionen teilten ihre Erfahrungen mit künstlerischen und kulturellen Projekten, und es wurden Workshops beispielsweise zur Budgetverwaltung, zu rechtlichen Fragen, aber auch zur Theaterarbeit angeboten. Reflexionsrunden zwischen Pächter\*innen und Projektmitarbeiter\*innen machten es die komplette Projektphase über möglich, den konkreten Anliegen und Fragen der Jugendlichen zu begegnen.

Das Projekt »Junge Pächter« ist viel mehr als nur partizipativ. Es hebt das asymmetrische Verhältnis der Jugendkultur auf und macht Jugendliche zu gleichberechtigten Akteur\*innen, wo ihre kulturelle Bildung sonst von Erwachsenen fremdbestimmt wird.

Mit ihren eigenwilligen Ideen, dem zunehmenden Interesse der Öffentlichkeit und einer spielerischen Umnutzungslust haben sich die jungen Pächter\*innen als dynamische Konstrukteur\*innen ihres urbanen Umfeldes behauptet, Anerkennung, Sichtbarkeit und Beteiligung an der Gestaltungshoheit der städtischen Entwicklung erfahren.

Das Projekt wurde von der FH Potsdam über einen langen Zeitraum wissenschaftlich begleitet. Neben zahlreichen wissenschaftlichen Dokumenten hat dieser immerwährend kritisch-konstruktive Dialog auch der Weiterentwicklung des Projekts wertvolle Impulse gegeben.

Das Projekt hat im Jahr 2013 den BKM Preis für Kulturelle Bildung erhalten.

#### Selbstverwaltete Raumlabor

- Empowerment: Kulturarbeit von Jugendlichen für Jugendliche
- Wertschätzung Jugendlicher als sichtbare Akteure der Stadtgesellschaft
- Selbstverwaltungsprozesse anregen
- Selbstverantwortung: Jugendliche als Impulsgeber\*innen, Kompetenz- und Entscheidungsträger\*innen
- Umnutzung und Aneignung von Leerstand im städtischen Raum

## Theater von Anfang an!

Modelle, Vernetzung, Methoden: Impulse für das Feld der frühkindlichen kulturellen Bildung



Holzklöpfen. Koproduktion HELIOS Theater und Théâtre Jeune Public, Strasbourg (Frankreich); Regie: Barbara Kölling / Spiel: Michael Lurse, Foto: © Walter G. Breuer – Rechts: Rawums (.) Ausflug ins Wunderland der Schwerkraft. Koproduktion Theater o.N. Berlin / Melanie Florschütz und Michael Döhnert / SCHAUBUDE BERLINBlick: Werner Hennrich / Spiel, Bild, Klang: Michael Döhnert, Melanie Florschütz. Foto © KJTZ Frankfurt am Main

**Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ)**  
Schützenstraße 12  
60311 Frankfurt am Main

Gerd Taube  
fon: 069/296661  
e-mail: zentrum@kjtz.de

Das KJTZ entwickelt und fördert das Theater für junge Menschen und mit jungen Menschen, unterstützt Künstler\*innen und Pädagog\*innen in ihrer Theaterarbeit und vertritt die Interessen der Akteur\*innen in Politik und Gesellschaft.

»Theater für jedes Kind!« – so lautet der gesellschaftliche Anspruch des Projektträgers Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (kurz KJTZ). Diesem Anspruch aber wurde die deutsche Theaterlandschaft noch im Jahr 2005 nicht gerecht. Während die europäischen Nachbarstaaten bereits Theaterformen für Kinder unter fünf Jahren zu einem wichtigen Thema der kulturellen Bildung erhoben hatten, gab es 2005 in Deutschland noch weniger als fünf Theater, die ein Programm für diese junge Zielgruppe anboten – eine Situation, die das KJTZ verändern wollte. Das Projekt »Theater von Anfang an!« nutzte das auch in Deutschland stärker werdende Bewusstsein für die Relevanz frühkindlicher Bildung, um ganz neue Theaterformen für diese sehr junge Zielgruppe zu entwickeln und damit auch die kulturelle Bildung in den Diskurs um die frühkindliche Bildung zu verankern.

Ein interdisziplinär arbeitendes engagiertes Team aus Theaterkünstler\*innen und -pädagog\*innen, Erzieher\*innen und Wissenschaftler\*innen arbeitete zusammen, um gemeinsam eine Theaterpraxis zu entwickeln, die die Aller kleinsten als Zielgruppe und auch partizipativ als Künstler\*innen inkludiert. Denn das »Theater von Anfang an!« will nicht nur Theater machen für, sondern auch mit Kinder(n). Deren Ideen und Bedürfnisse wurden in die Arbeit jederzeit miteinbezogen.

Besonders durch die interdisziplinäre Kooperation war es möglich, Methoden zu erarbeiten, die auf verschiedene Theater und Kindertagesstätten übertragbar sind.

Die Theaterformen wurden an vier Modellstandorten mit ganz unterschiedlichen Theatertypen – von Landestheatern über Freie Theater und Kinder- und Jugendtheater – erprobt: in Dresden (Theater Junge Generation), in Berlin (Theater SiebenSchuh), in Hamm (HELIOS Theater) und in Mannheim (Theater SCHNAWWL). Diese Theater arbeiteten jeweils mit einer Kindertagesstätte vor Ort zusammen, dabei wurden dauerhafte Kooperationen geknüpft.

Die praktische Arbeit wurde dabei wissenschaftlich begleitet und ausgewertet in Zusammenarbeit mit Wissenschaftler\*innen aus vier verschiedenen Hochschulen.

Während des Projektes unter der Leitung von Gaby van Droste wurden verschiedene Veranstaltungen durchgeführt: Workshops, in denen die Theaterformen praktisch erarbeitet wurden, eine Fachtagung, die dem wissenschaftlichen Diskurs diente, und ein Festival, das die Ergebnisse einer breiten Öffentlichkeit präsentierte und Theaterakteur\*innen, Pädagog\*innen und Wissenschaftler\*innen aus ganz Deutschland zusammenbrachte. Die in der ressortübergreifenden Kooperation entwickelten Modelle wurden von den Akteur\*innen in ihre jeweiligen Arbeitszusammenhänge eingebracht.

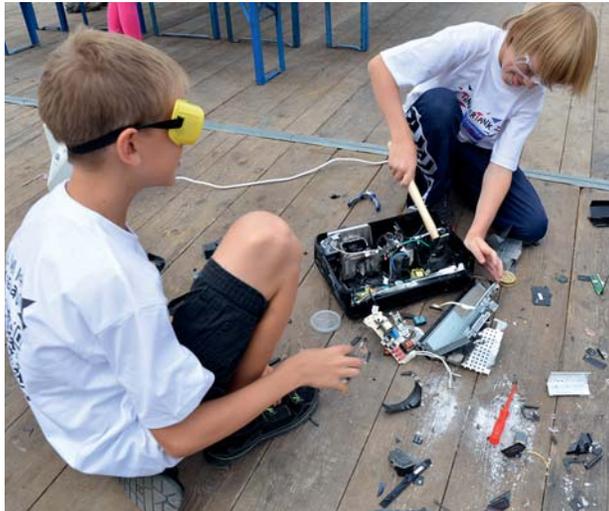
Nachhaltigkeit wurde dabei vor allen Dingen über umfangreiche Projektdokumentationen in Form einer Buchpublikation, einer DVD und instruktiver Arbeitsmaterialien und Handreichungen erzielt, die die Arbeitserfahrungen der Akteur\*innen reflektieren und praxisorientiert für Theater und Kindertagesstätten aufbereiten.

Das besondere Potenzial des »Theaters von Anfang an« liegt in seiner integrativen Leistung. Theater ist ein Ort der Begegnung: Es erreicht Kinder aus allen sozialen Schichten und mit unterschiedlicher kultureller Herkunft. Darüber hinaus eröffnet es Erwachsenen einen für sie neuen Blick auf Kinder und ihr künstlerisches Potenzial. Ziel des Projektes war es, das ästhetische und soziale Potenzial der künstlerischen Arbeit mit kleinen Kindern und für kleine Kinder im Spannungsfeld von Rezeption und Produktion kenntlich zu machen und damit Kunst und Kreativität von Anfang an als wichtigen Bestandteil früher ästhetischer Bildung zu profilieren. Darin war das Projekt außerordentlich erfolgreich und hat die Theaterlandschaft in Deutschland nachhaltig verändert: Schon 2009 verzeichnete die Statistik der ASSITEJ (der internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche) 30 Theater, die in ihrem Programm auch Angebote für Kinder unter fünf Jahren hatten. Die Theaterform der Arbeit für und mit Kinder(n) unter fünf Jahren ist heute integraler Bestandteil fast aller Kindertheater und Kindertheaterfestivals. Darüber hinaus ist aus dem Projekt ein festes Netzwerk aus Institutionen erwachsen, die sich der Arbeit mit Klein- und Kleinstkindern widmen. Die Verstetigung der interdisziplinären Kooperation ist wichtige Bedingung für ein Fortbestehen und Fortführen von Theaterformen von Anfang an. Der große Erfolg des Projekts zeigt sich auch in seinen zahlreichen Auszeichnungen. So erhielt es beispielsweise im Jahr 2009 im Rahmen des BKM-Preises Kulturelle Bildung den Sonderpreis der Jury.

#### **Kinder als Theatermacher\*innen**

- **Lebensweltbezug**
- **Expert\*innen des Alltags: Kinder unter fünf Jahren**
- **Empowerment / Partizipation / Teilhabe / Inklusion: Theater mit und für Kinder unter fünf Jahren**
- **Interdisziplinarität: Zusammenarbeit von Theaterakteur\*innen, Pädagog\*innen und Wissenschaftler\*innen**
- **Kooperation von Kultur- und Bildungseinrichtungen: Theater und Kindertagesstätten**
- **Nachhaltigkeit: Etablierung der Theaterform und Bildung von Netzwerken**

## Tinkertank



© Interactive Media Foundation gGmbH

**Tinkertank**  
**Herrmann-Hagen-**  
**meyer-Straße 1**  
**71636 Ludwigsburg**  
Eine Initiative der Interactive  
Media Foundation gGmbH

Jasmin Mertikat  
fon: 07141/6496315  
e-mail:  
jasmin.mertikat@tinkertank.de

Die IMF Interactive Media Founda-  
tion ist eine gemeinnützige Orga-  
nisation, die zentrale Bildungs-  
themen zeitgemäß vermittelt, vor  
allem Kindern und jungen Men-  
schen. Die IMF setzt Themen aus  
Kultur, Wissenschaft und Technik  
in unterschiedlichen Formaten  
so um, dass eine junge Zielgruppe  
erreicht wird.

»Tinkern«, das ist das englische Wort für basteln, werkeln, tüfteln. Und ums Werkeln, um kreative Arbeit mit verschiedenster Technik geht es auch in diesem Projekt, das sich anlehnt an die berühmten »Think tanks«. Das Projekt versteht sich als Denkfabrik, in der ganz unterschiedliche Akteur\*innen zusammenkommen und Technik zusammen neu denken und kreativ-künstlerisch verarbeiten. Denn auch wenn unser (Alltags-)Leben immer mehr von Technik bestimmt wird, heißt das nicht, dass wir sie auch verstehen – da geht es Erwachsenen nicht anders als Kindern und Jugendlichen. Zielgruppe des Projekts sind dennoch Kinder und Jugendliche im Alter von 9 bis 14 Jahren, denn so können früh Wege eröffnet werden für einen interessierten, spielerischen und auch informierten Umgang mit Technologien. Tinkertank hat sich zum Ziel gesetzt, junge Menschen für einen kreativen Umgang mit Technik zu begeistern und ihnen das Know-how an die Hand zu geben, um sich in einer zunehmend technologisierten Welt zurecht zu finden und diese selbst aktiv gestalten zu können.

In Workshops, Workcamps oder Ferienkursen treffen drei Gruppen von Akteur\*innen aufeinander: Kinder und Jugendliche, Profis und Facharbeiter\*innen aus dem Technikbereich, wie zum Beispiel Menschen aus dem Handwerk, Ingenieur\*innen oder Lehrer\*innen technischer Fächer, und schließlich Akteur\*innen aus dem Kreativbereich, wie zum Beispiel Künstler\*innen oder Kulturpädagog\*innen. Gerade durch die Zusammenarbeit dieser unterschiedlichen Akteur\*innen wird das Projekt so spannend und produktiv: Die junge Zielgruppe geht offen und normfrei an die Arbeit heran, das lösungsorientierte Denken der Beteiligten aus dem Technikbereich macht Ungeahntes möglich und die Kreativen hinterfragen alles, was am Umgang mit Technik »üblich«, »normal« oder »funktional« zu sein scheint. So wird aus technischen Gegenständen und Materialien etwas völlig Neues.

Denn bei Tinkertank wird gebohrt, gebastelt, zerlegt und auseinandergeschraubt. Aus scheinbar kaputtem wird Neues gebaut, Teile von Elektroschrott werden ganz neu kombiniert, altes Spielzeug erhält neue Funktionen. Die beteiligten Erwachsenen sind Mentor\*innen, die die Kinder und Jugendlichen bei der Umsetzung ihrer kreativen Ideen unterstützen. Fehler gehören dabei ganz selbst-

verständlich zur Arbeit dazu. So wird Technik hinterfragt und selbst gestaltet, Zugang zu neuesten Technologien ermöglicht und Freude an Kreativprozessen geweckt. Tinkertank verfolgt dabei drei übergeordnete Ziele: den Nachwuchs zu begeistern für die MINT-Fächer und für technische Berufe, zu innovativem Denken zu befähigen und auch ein Bewusstsein für Nachhaltigkeit zu schaffen, indem das Upcycling und Verwerten von Dingen im Fokus steht, die ansonsten achtlos weggeworfen würden.

Elektronik, Programmierung, Handwerk, Kunst, Medien, Informatik, Mechanik, Design, Sensorik und vieles mehr finden hier in einem abwechslungsreichen Angebot zusammen. Es werden Workshops und Sommercamps zum Umgang mit diversen Materialien veranstaltet, dazu, wie man elektronische Schaltkreise baut oder Sensoren ansteuert. So gibt es beispielsweise einen Workshop zu »Arcade Games«, in dem Kinder ab 9 Jahren aus alter Elektronik und verschiedenen Materialien wie Holz, Pappe und Styropor mechanische und elektronische Spieleklassiker bauen wie Flipper, Schiffe Versenken oder ein XXL-Vier gewinnt. Genauso gibt es Workshops zu und mit Virtual Reality Brillen. Hier wird gemeinsam erarbeitet, wie man so einen virtuellen Raum bauen kann, wie man sich in ihm bewegt und wie man darin am besten Geschichten erzählt.

Mit den sogenannten »Mobile Maker Zones« geht Tinkertank raus aus den eigenen Räumen und unterstützt Kommunen und Unternehmen dabei, flexible Kreativräume und Werkstätten gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen nach deren Interessen und Ideen einzurichten.

Doch die Tüftelangebote richten sich nicht nur an Kinder und Jugendliche: Innerhalb des letzten Jahres hat sich Tinkertank inhaltlich weiterentwickelt und ist nun verstärkt in der Erwachsenenbildung tätig. Neben verschiedenen »Train the Trainer«-Programmen für Pädagog\*innen lernen Teilnehmer\*innen im 3-tägigen praxisorientierten Kreativseminar »Rapid Prototyping« den kreativen Umgang mit Technik als Methode zur Ideenfindung, Teambildung und Prozessentwicklung kennen und erweitern so Ihre Methodenvielfalt und Handlungskompetenz.

Der Erfolg des Projekts schlägt sich in dessen Auszeichnungen nieder. Tinkertank erhielt sowohl den Dieter Baake Preis für Kultur und Bildung als auch im Jahr 2016 den BKM-Preis für Kulturelle Bildung.

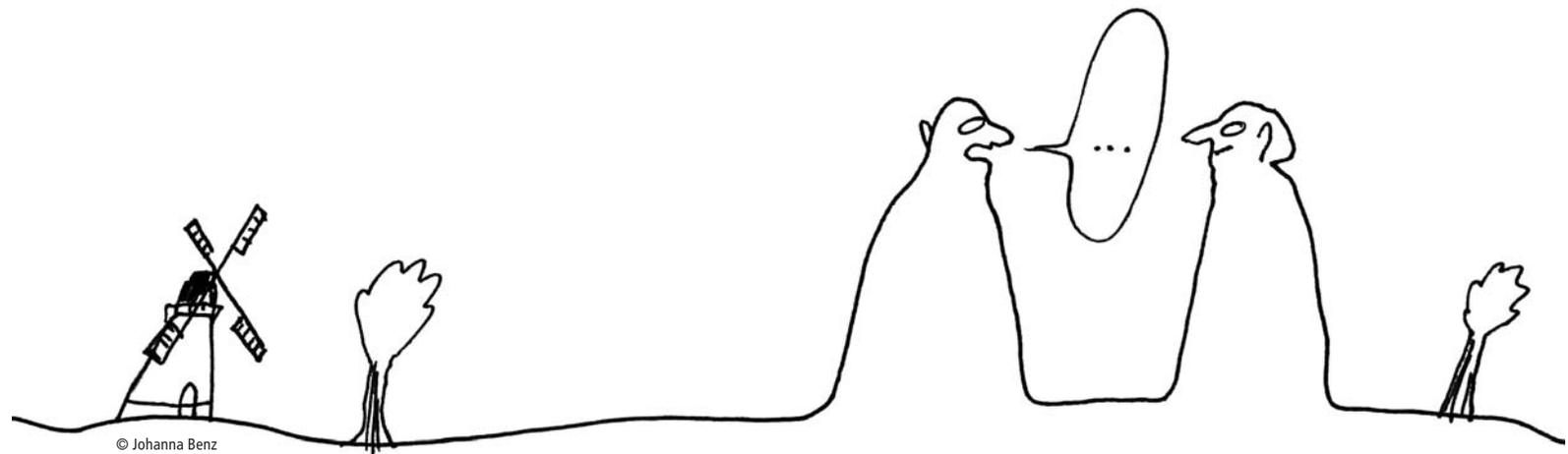
#### Werkel- und Tüftelwerkstatt

- Prozessorientierung
- Interdisziplinarität
- Dekonstruktion: von der Destruktion über Spiel und Experiment zur Innovation
- Fehlerkultur leben
- ohne (soziale, mentale, materielle etc.) Schranken Neues wagen
- kindliche Kreativität als Keimzelle von Innovation wahrnehmen und fördern
- Mobile Maker Zones: flexible Kreativräume schaffen und partizipativ gestalten





Neue Formate und Methoden  
der soziokulturellen Projektarbeit  
in der Weiterbildung



VERMITTLUNGSLANDSCHAFT.



Lotte Pfeiffer

## Neue Formate und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit in der Weiterbildung

»Kulturelle Bildung – ohne Weiterbildung geht es nicht!« titelte der Deutsche Kulturrat im Januar 2019 in seiner Pressemitteilung. »Alle Fachkräfte in der Kulturellen Bildung müssen sich kontinuierlich weiterqualifizieren können«, so lautete es weiter – »sowohl in pädagogischer, (...) als auch in künstlerischer Hinsicht« (Deutscher Kulturrat 2019).

Forderungen nach einer Weiterentwicklung und Erprobung innovativer, fachlicher und methodischer Weiterbildungsmodelle im Feld der Kulturellen Bildung sind in den letzten Jahren an mehreren Stellen laut geworden. Die Reaktionen darauf sind vielfältig: von allgemeinen Veröffentlichungen zum Thema »Weiterbildung im Kulturbereich«, wie die Publikation »Weiterbildung« in der Reihe Arbeitsmarktkultur des Deutschen Kulturrates (vgl. Deutscher Kulturrat 2019), über wissenschaftliche Begleitstudien einzelner Fortbildungsangebote im Feld der Kulturellen Bildung (vgl. Eger / Schulte 2017) bis hin zu Ausschreibungen landesweiter Förderprogramme, wie beispielsweise das Programm »Interkulturelle Qualifizierung vor Ort« des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg in Kooperation mit dem Forum der Kulturen Stuttgart e.V. (vgl. Forum der Kulturen e.V. 2018). In all diesen Publikationen und Programmen wird nach Wegen für den Ausbau eines vielfältigen und offenen Kunst- und Kulturangebots gesucht, in dem möglichst viele Menschen unabhängig von Herkunft, Alter oder sozialem Status an Kunst und Kultur teilhaben können und neue Zielgruppen erreicht werden. Sie diskutieren Kriterien für die Ausgestaltung eines gewinnbringenden und praxisorientierten Wissenstransfers, analysieren erprobte Vermittlungsansätze oder rufen dazu auf, sich aktiv in den Austausch über Erfahrungen, Arbeitsansätze und Strategien einzubringen.

Vor dem Hintergrund zahlreicher gesellschaftlicher Herausforderungen stehen Kultureinrichtungen und freie Kulturschaffende in wachsendem Maße vor der Aufgabe, ihre bestehenden Angebote und Arbeitsansätze zu überprüfen und gegebenenfalls anzupassen. Im Feld der soziokulturellen Projektarbeit experimentieren Akteur\*innen in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Herausforderungen mit zahlreichen, innovativen Arbeitsformen; ihre Projekte sind somit eine wertvolle Ideenschmiede für »neue« partizipative Ansätze und Arbeitsformate. Doch auch wenn der Umgang mit den aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen für viele soziokulturelle Projektakteur\*innen längst Alltag ist, so bleibt zu fragen, inwieweit neue Ansätze und Ideen in der Praxis geteilt und weitergegeben werden.

*Wissenstransfer im soziokulturellen Feld – wer, wie und vor allem wann?!*

Das Forschungsprojekt »Neue Formate und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit« beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit in der Praxis entstandene und erprobte Methoden und Formate – und im Zuge dessen neu gewonnenes Wissen – in der (sozio)kulturellen Szene geteilt werden, welcher Bedarf diesbezüglich geäußert wird und wie Vermittlungsangebote in diesem Feld gestaltet werden können.

Insbesondere vor dem Hintergrund der Vielfalt des soziokulturellen Feldes, die sich nicht nur in den im Kapitel 5 vorgestellten zahlreichen soziokulturellen Methoden und Formaten zeigt, sondern sich auch in den vielschichtigen fachlichen Hintergründen der Akteur\*innen widerspiegelt, wird deutlich, dass auch der Wissenstransfer soziokultureller Arbeitsweisen einer vielfältigen Gestaltung bedarf.

Das soziokulturelle Feld, in den 70er Jahren entstanden als ein gemeinschaftlich gestalteter Gegenentwurf zur traditionellen »Hochkultur«, ist bis heute ein in vielen Bereichen von bürgerschaftlichem Engagement und Ehrenamt geprägtes Feld, deren Akteur\*innen auf einen großen Erfahrungsschatz und ein breites Praxiswissen zurückgreifen können. Vermittlungsangebote, die dieses Praxiswissen aufgreifen und einen Wissenstransfer von neuen Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit anstreben, bieten vielfältige Chancen für die Weiterentwicklung des Feldes. Sie bereichern die soziokulturelle Arbeit durch bereitgestellte Plattformen für den gegenseitigen Austausch über im Feld gesammelte Erfahrungen, Lösungsansätze und Handlungsstrategien und darüber hinaus bezüglich konkreter methodischer Ansätze und Arbeitsweisen und können durch die Verbreitung erprobten Praxiswissens und der Bündelung der komplexen Gegenstände, Aufgaben und Arbeitsweisen der soziokulturellen Arbeit zur Professionalisierung des gesamten Feldes, seiner Gegenstände, Inhalte und Arbeitsweisen beitragen. Gleichsam stehen Weiterbildungsakteur\*innen in der Konzeption von Vermittlungsangeboten vor verschiedenen Herausforderungen, die es zu diskutieren gilt:

- Ist soziokulturelle Arbeit nur in der Praxis erlernbar? Auf welcher Ebene und in welchen Formaten ist ein Wissenstransfer sinnvoll?
- Wer konzipiert Vermittlungsangebote für wen? Weiterbildungsakteur\*innen in einer »neuen« Rolle als Vermittler\*innen und Vernetzungsplattform – was braucht es dafür? Wie kann das Teilnehmer\*innen-Klientel erweitert und an verschiedene Berufsbiografien angeknüpft werden?
- Stärkerer Einbezug von Künstler\*innen, Menschen mit Migrations- und Fluchtgeschichte, Studierenden etc. in den Wissenstransfer – wie kann sich auf Augenhöhe begegnet und vernetzt werden?

Das folgende Kapitel bietet Einblicke in die Landschaft der Weiterbildung mit besonderem Bezug auf die Vermittlung neuer Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit. In Form von insgesamt 118 von soziokulturellen Projektakteur\*innen beantworteten Fragebögen, 48 persönlichen Interviews mit Projekt- und Weiterbildungsakteur\*innen sowie zahlreichen Diskussionsrunden auf den projektbegleitenden Veranstaltungen, wurden so-

ziokulturelle Projektakteur\*innen selbst, gemeinsam mit Weiterbildungsakteur\*innen und Akteur\*innen aus der Wissenschaft und der Kulturpolitik dazu eingeladen, sich mit ihrer je individuellen Sicht auf die mögliche Ausgestaltung eines für alle Beteiligten bereichernden Wissenstransfers in der soziokulturellen Projektarbeit einzubringen und bestehende Herausforderungen zu diskutieren.

Im Folgenden werden das methodische Vorgehen und die Ergebnisse der Bestandsaufnahme in Form einer Kategorisierung und Quantifizierung bestehender Vermittlungsangebote zu neuen Methoden und Formaten soziokultureller Projektarbeit mit dem thematischen Schwerpunkt Diversität / Inter- und Transkultur / Arbeit mit Geflüchteten vorgestellt und ihre Besonderheiten beschrieben. Darüber hinaus wird der Blick auf die Kategorisierung und Quantifizierung der im Feld aktiven Akteur\*innen gerichtet (Kap. 8.1).

In Good-Practice-Beschreibungen bereits umgesetzter Vermittlungsveranstaltungen können exemplarische Einblicke in Vermittlungsangebote mit einer »besonderen« Konzeption erlangt werden (Kap. 8.2), die auch einige der nachfolgend dargestellten Ideen, Anregungen und Bedarfe der in den schriftlichen Befragungen, persönlichen Interviews und Diskussionsrunden zur Sprache gekommenen Mitwirkenden dieser Studie aus der (freien) Kulturarbeit, dem Weiterbildungsbereich, der Kulturpolitik und der Wissenschaft (Kap. 8.3) anschaulich aufgreifen.

Unter Einbezug der Erkenntnisse aus der Bestandsaufnahme und den Ideen und Anregungen der beteiligten Akteur\*innen werden abschließend Handlungsempfehlungen für eine (selbst)reflexive Vermittlungspraxis soziokultureller Projektarbeit formuliert (Kap. 8.4).

## Bestandsaufnahme: Die Landschaft der Weiterbildung

Das Feld der Weiterbildung ist sehr divers: Es ist geprägt von den verschiedensten Akteur\*innen, Angebotsformaten und Vermittlungsformen und vielschichtigen fachlichen, teils interdisziplinären Zugängen. Die nachfolgende Bestandsaufnahme machte es sich zum Ziel, im Jahr 2017 bestehende Vermittlungsangebote und ihre jeweils anbietenden Akteur\*innen zu identifizieren und zu kategorisieren.

## Methodisches Vorgehen

### *Der Weiterbildungsbegriff*

Im Rahmen der Ausarbeitung der Studienergebnisse wurde von der Verwendung des Begriffs »Weiterbildung« weitestgehend Abstand genommen und anstatt dessen auf die Begrifflichkeiten »Vermittlung« und »Wissenstransfer« zurückgegriffen. Der Fokus der Analyse bezog sich auf die Untersuchung möglicher Formen des Wissenstransfers bzgl. Arbeitsweisen der soziokulturellen Projektarbeit. Die hier gemeinte Vermittlungspraxis schließt vielfältige Formen des Wissenstransfers ein: Einbezogen werden »traditionelle« Fort- und Weiterbildungsformate (Fortbildung, Fortbildungsreihe, Weiterbildungsstudiengang etc.), ebenso wie tendenziell wissenschaftlich-theoretisch ausgelegte Formate wie Kongresse oder Konferenzen, theoretische und künstlerische Elemente kombinierende Tagungsformate sowie auf das Erlernen einer konkreten Methode (Kompetenzerwerb) ausgerichtete Seminare und Workshops und praxisorientierte Austausch- und Vernetzungsplattformen in Form von (Kultur-)Festivals, Projektbörsen oder Zukunftswerkstätten, die nicht zuletzt künstlerisch-kreative Zugänge ermöglichen.

### *Auswahlkriterien*

#### a) inhaltlich

Im ersten Rechenschritt wurden all diejenigen Vermittlungsangebote gefasst, die, unabhängig ihrer Formate oder ihrer anteiligen Ausrichtung im wissenschaftlich-theoretischen oder künstlerisch-praktischen Bereich, eine Auseinandersetzung mit neuen Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit anstoßen. Da hier verhältnismäßig wenige Angebote eruiert werden konnten, richtete sich die Recherche im zweiten Schritt auf solche Angebote, welche sich mit neuen Methoden und Formaten der soziokulturellen Projektarbeit im Themenschwerpunkt »Diversität, Inter- und Transkultur und Arbeit mit Geflüchteten« auseinandersetzen. In Abgrenzung derjenigen Vermittlungsangebote, die maßgeblich im pädagogischen Bildungsbereich verankert sind, bewegen sich die für die vorliegende Studie relevanten Vermittlungsangebote im Bereich der (Sozio-)Kulturarbeit. Angebote aus dem Bildungsbereich wurden nur dann mit aufgenommen, wenn sie einen direkten methodisch-inhaltlichen Bezug zur Kulturarbeit oder der Kulturellen Bildung vorweisen konnten. Deutlich wird diese Abgrenzung ebenfalls an-

hand der Zielgruppenausrichtung der aufgenommenen Angebote: Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stehen Vermittlungsangebote für Kulturschaffende und soziokulturelle Projektakteur\*innen, während Angebote für Lehrer\*innen und Pädagog\*innen im Bereich der schulischen Bildung nicht berücksichtigt wurden.

#### b) bezogen auf den Umfang

Die Vermittlungsangebote weisen einen sehr unterschiedlichen Umfang auf; aufgenommen wurden diejenigen Angebote, die sich über eine Zeitspanne zwischen einem Tag (bspw. Workshops / Seminare) und bis zu 12 Monaten (bspw. Fortbildungsreihen) erstreckten. Einbezogen wurden sowohl universitäre als auch außeruniversitäre Veranstaltungs- und Vermittlungsangebote.

### *Quellen*

Die systematische Recherche erfolgte in zwei Schritten.

1. Recherche der feldnahen Akteur\*innen / Analyse der Verbandslandschaft:  
Die Recherchegrundlage bildeten die jeweiligen Veranstaltungsprogramme des Jahres 2017. War hierin mindestens ein Vermittlungsangebot in den oben genannten Themenschwerpunkten zu finden, wurde der Weitebildungsakteur sowie die jeweiligen Angebote aufgenommen. Sofern diese systematisch erfassbar waren, wurden auch ältere Vermittlungsangebote – maximal bis zum Jahr 2015 – in die Analyse einbezogen. Feldnahe Verbände wurden nach demselben Verfahren hinsichtlich ihrer Vermittlungsangebote im Jahr 2017 und ggf. rückwirkend bis zum Jahr 2015 analysiert.
2. Offene Schlagwortsuche:  
Der zweite Rechenschritt erfolgte mittels einer offenen Schlagwortsuche mit thematischen Schlüsselbegriffen in einschlägigen Weiterbildungsdatenbanken.

Einige Recherchezugänge wurden mit Blick auf den zeitlichen Rahmen der Studie nur stichprobenartig ausgewertet. Hierzu gehören kirchliche Weiterbildungsakteur\*innen, Dachverbände und Netzwerke von Migrant\*innenselbstorganisationen, die Analyse von programmbezogenen Fortbildungsangeboten in Bundesförderprogrammen wie »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« oder »Kultur öffnet Welten« sowie eine Analyse der Stiftungslandschaft.

**Tabelle 1:**  
**Übersicht systematischer Recherchezugänge**

Recherchezugang	Beispiele
Datenbanken	Deutscher Bildungsserver (IWWB)
	Kurssystem Agentur für Arbeit
	VHS Kurssystem
	Datenbank Forschungslandkarte
	Hochschulkompass HRK
Bekannte, feldnahe Weiterbildungsakteur*innen	Bundesakademien
	Landesakademien
	Zukunftsakademie NRW
Verbände	DKR – Deutscher Kulturrat
	Bundesvereinigung soziokultureller Zentren
	BJKE – Bundesverband der Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen
	BFDK – Bundesverband der freien darstellenden Künste
	DMB – Deutscher Museumsbund
	GMK – Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur
	BDK – Fachverband für Kunstpädagogik
Stiftungen (stichprobenartig)	Robert Bosch Stiftung
	Mercator Stiftung
	Kulturstiftungen (Bund/Länder)
Sonstige Akteur*innen (stichprobenartig)	DEAE – Deutsche evangelische Arbeitsgemeinschaft für Erwachsenenbildung
	KEB – Katholische Erwachsenenbildung Deutschland (Bundesarbeitsgemeinschaft)
	Bundesprogramme (programmbezogene Fortbildungsangebote)
	Dachverbände Migrant*innenselbstorganisationen (NEMO, Neue deutsche Medienmacher, HAJUSOM, KIWIT, samo.fa)

#### *Auswahl der Akteur\*innen und Angebote*

Nach Abschluss der Recherchephase wurden insgesamt 37 Weiterbildungsakteur\*innen eruiert, die insgesamt 48 Angebote im oben beschriebenen Themenbereich offeriert haben.

#### *Dokumentenanalyse und Erstellung von Profilblättern*

Im Rahmen der Analyse vorliegender Veranstaltungs- und Angebotsbeschreibungen wurden Profilblätter zu den ausgewählten Vermittlungsangeboten und ihren Akteur\*innen erstellt. Auf der Akteur\*innenebene konzentrierten sie sich neben der Darstellung formaler Informationen auf die Abfrage inhaltlicher Informationen wie u.a. eine Kurzcharakteristik des Anbieters, dessen thematische Schwerpunktbereiche und eine Kurzbeschreibung der Nutzer\*innen. Auf Angebotsebene standen neben einer Abfrage struktureller Informationen der konzeptionell-methodischen Hintergrund des Angebots im Mittelpunkt. Zentrale Aspekte waren hierbei u.a. eine Kurzbeschreibung des Angebots, die Abfrage des Sparten- und Zielgruppenbezugs sowie konzeptionelle Besonderheiten. Die jeweiligen Weiterbildungs- und Veranstaltungsakteur\*innen überarbeiteten und ergänzten die vorausgefüllten Profilblätter.

#### *Durchführung leitfadengestützter Interviews*

Von den insgesamt 48 aufgenommenen Angeboten wurden neun in ihrer Konzeption besonders passgenaue und innovative Angebote ausgewählt. Die Auswahl erfolgte nach der Zielsetzung verschiedene – wenn möglich auch innovative Angebotsformate – abzubilden, in deren Konzeption sich »besondere« methodische Arbeitsweisen wiederfinden lassen. Darüber hinaus sollten verschiedene Sparten abgedeckt werden. Um eine breite Feldeinsicht zu erlangen, wurde darauf geachtet, dass die Akteur\*innen der ausgewählten Veranstaltungen verschiedenen Anbieterkategorien zugeordnet werden können und in unterschiedlichen Bundesländern angesiedelt sind.

Die Auswahl der Veranstaltungen ist in der Liste der Interviewpartner\*innen im Anhang (A2) einzusehen.

Mit den Akteur\*innen der neun ausgewählten Angebote führte das Projektteam persönliche, leitfadengestützte Interviews und erlangte so tiefere Einblicke in die Vermittlungspraxis.

## Auswertung

Das folgende Kapitel stellt die Auswertung der Bestandsaufnahme im Weiterbildungsbereich dar. Die recherchierten Akteur\*innen werden kategorisiert und analysiert. Darüber hinaus wird der Blick auf die geografische Verteilung der Akteur\*innen im Bundesgebiet gerichtet. Die Analyse der Vermittlungsangebote erfolgt hinsichtlich ihrer Formate und der jeweiligen inhaltlichen Zugänge.

Abschließend werden die Besonderheiten der ausgewählten Vermittlungsangebote im Bereich der soziokulturellen Projektarbeit dargestellt und zusammengefasst.

### Akteur\*innen und Angebote

#### a) Akteur\*innen

Nach Abschluss der Recherche wurden 37 Akteur\*innen, die mindestens ein, maximal bis zu neun der 48 relevanten Vermittlungsangebote offeriert haben, aufgenommen.

**Tabelle 2:**  
Übersicht der ausgewählten Akteur\*innen

Akademien	
1	Akademie der kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW e.V., Remscheid
2	Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel
3	Landesmusikakademie Ochsenhausen
4	Landesmusikakademie Berlin
5	Bayerische Museumsakademie, München
6	Landesmusikakademie NRW, Heek
Verbände	
7	Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V., Berlin
8	Bundesverband Museumspädagogik e.V, Stade
9	Landesverband Museumspädagogik e.V. Baden-Württemberg, Stuttgart
10	Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Berlin e.V., Berlin
11	Landesverband der Kunstschulen Baden-Württemberg, Stuttgart
12	NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste e.V., Dortmund
13	Thüringer Theaterverband e.V., Rudolfstadt

14	LAG Spiel und Theater in Thüringen e.V., Mühlhausen
15	LAG Soziokultur Thüringen e.V., Erfurt
16	LAG Soziokultur Sachsen e.V., Dresden

#### Einrichtungen für politische Bildung

17	Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn
18	Haus Neuland e.V., Bielefeld

#### Akademische Einrichtungen

20	Universität Hildesheim
----	------------------------

#### Volkshochschulen

21	Volkshochschule Heidelberg e.V., Heidelberg
----	---

#### Stiftungen

22	Kulturstiftung der Länder, Berlin
23	Stiftung Genshagen, Ludwigsfelde

#### Kultursekretariate

24	NRW KULTURsekretariat, Wuppertal
25	Kultursekretariat Gütersloh NRW

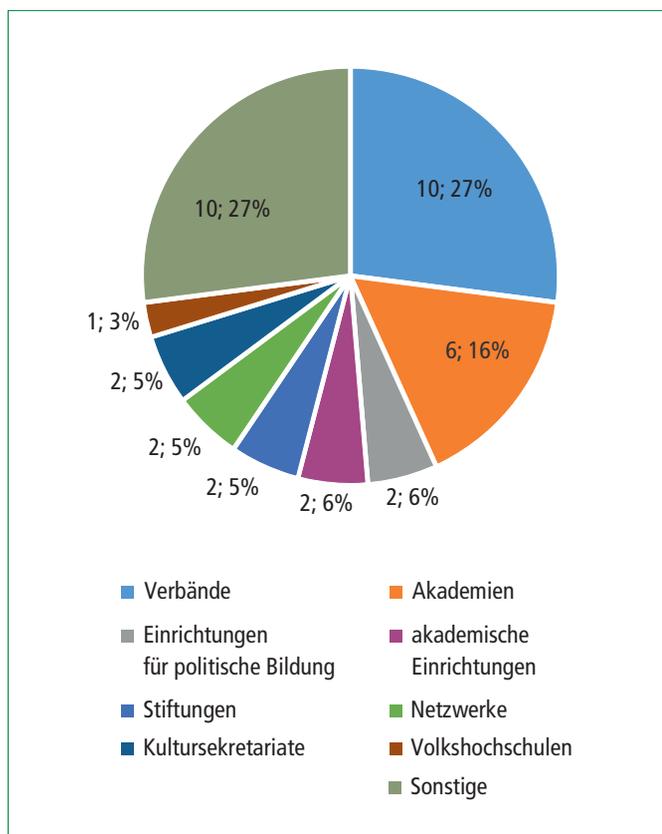
#### Netzwerke

26	Netzwerk für diversitätsbewusste Jugend- und Bildungsarbeit (DIVE), Köln
27	transfer e.V., Köln

#### Sonstige

28	Bundesweiter Ratschlag Kulturelle Vielfalt, Bonn
29	Deutsches Filminstitut DIF e.V., Frankfurt a.M.
30	Orff Schulwerk Gesellschaft Deutschland e.V., Gräfelting
31	Kulturprojekte Berlin GmbH, Berlin
32	Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung e.V. (IDA), Düsseldorf
33	jfc Medienzentrum e.V., Köln
34	Zukunftsakademie NRW, Bochum
35	ProMädchen e.V., Düsseldorf
36	Reallabor Asylsuchende in der Rhein-Neckar-Region, Heidelberg
37	TUT - Schule für Tanz Clown und Theater, Hannover

**Abbildung 1:**  
Verteilung der Akteur\*innen nach Akteursgruppen



Hinsichtlich der Kategorisierung der aufgenommenen Akteur\*innen wird deutlich, dass die Verbände mit 10 Akteur\*innen und die Akademien mit 6 Akteur\*innen sowie die sonstigen Akteur\*innen (10) die drei größten Gruppen ausmachen. Im Bereich der sonstigen Akteur\*innen finden sich sowohl spartenorientiert arbeitende Einrichtungen (bspw. Deutsches Filminstitut DIF e.V., jfc Medienzentrum e.V., TUT – Schule für Tanz Clown und Theater, Orff Schulwerkgesellschaft Deutschland e.V.) als auch themenorientiert arbeitende Einrichtungen und Zusammenschlüsse (bspw. Bundesweiter Ratschlag Kulturelle Vielfalt, Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung e.V., Zukunftsakademie NRW).

Geografisch gesehen lässt sich feststellen, dass 14 Akteur\*innen, und damit der größte Anteil, in Nordrhein-Westfalen angesiedelt sind, gefolgt von Berlin und Baden-Württemberg (je 5), Niedersachsen (4), Thüringen (3) und Bayern (2). Die Bundesländer Brandenburg, Sachsen und Hessen sind mit je einem / einer Weiterbildungsakteur\*in vertreten. Ein Akteur einer Kooperationsveranstaltung ist in der Schweiz lokalisiert.

b) Angebote

Es wurden insgesamt 48 Vermittlungsangebote aufgenommen. Im Fall einer gleichwertigen Kooperation wurden alle beteiligten Kooperationspartner als veranstaltende Akteur\*innen angegeben. Eine Übersicht zeigt die nachfolgende Tabelle.

**Tabelle 3:**  
Übersicht der aufgenommenen Vermittlungsangebote

Nr. Titel des Vermittlungsangebotes	Name der veranstaltenden Akteur*innen
1 Diversitätsbewusste kulturelle Bildung	Akademie der kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
2 Diversity in der Kulturellen Bildung	Akademie der kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
3 Methoden und didaktische Materialien für die Kulturelle Bildung	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
4 Refugee Citizen: Qualifizierung in der künstlerischen und kulturellen Praxis	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, NRW KULTURsekretariat (Wuppertal), Kultursekretariat NRW Gütersloh

5 Wortschatz – Kreative Sprachwerkstatt für Kinder, die nach Worten suchen	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
6 Ich bin anders als du – Spielkultur als Schlüssel für eine Willkommenskultur	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
7 Erzählen über Sprachgrenzen hinaus – Erzählen ohne Worte	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
8 Grenzenlos im Schwarzlichttheater – Träume, Wünsche und Phantasien ohne große Worte darstellen	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
9 Tanz_Kultur – Lernen durch Vielfalt!	Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid
10 Anzetteln – was kommt eigentlich nach Fishbowl und Worldcafé?	Bundesakademie Kulturelle Bildung Wolfenbüttel
11 New Connection – Platform for artists from a variety of cultures   Plattform für Künstler_innen aus verschiedenen Kulturen	Bundesakademie Kulturelle Bildung Wolfenbüttel
12 Das visionäre Potenzial der Kunst: Kunst und kulturelle Bildung im Kontext von Flucht, Ankommen und Zukunftsgestaltung	Stiftung Genshagen, Ludwigsfelde
13 Kreativ inklusiv: Methoden interkultureller Medienarbeit mit Kindern und Jugendlichen	jfc Medienzentrum, Köln
14 Medienpädagogische Methoden für die Arbeit mit Mädchen mit Flucht- und Migrationsgeschichte	ProMädchen e.V., Düsseldorf
15 Jugend, Medien, Partizipation – Medienpädagogische Praxis mit jungen Geflüchteten	Haus Neuland e.V., Bielefeld
16 VIEL – Diversität in der Kulturellen Bildung	Zukunftsakademie NRW, Bochum
17 Diversität in der Kulturellen Bildung und Vermittlung	Zukunftsakademie NRW, Bochum
18 Flucht und Migration im Kulturbetrieb II	Zukunftsakademie NRW, Bochum
19 Fachtagung: Zwischen Willkommenskultur und Ablehnungsbescheid	IDA e.V., Düsseldorf
20 Mit Musik Gemeinschaft erleben/Community Music	Landesmusikakademie NRW, Heek
21 Freies Musizieren mit Kindern und Jugendlichen – Workshop in Bochum für Engagierte in der Flüchtlingsarbeit	Landesmusikakademie NRW, Heek
22 Ressourcen im Blick! Krafraum Musik – Workshop in Köln für Engagierte in der Flüchtlingsarbeit	Landesmusikakademie NRW, Heek
23 Trinationale Arbeitstagung zu Transkultur und Flucht in Bildnerischem Gestalten (CH), Kunstpädagogik (D) und Bildnerischer Erziehung (A)	Pädagogische Hochschule (PH) Thurgau, Kreuzlingen
24 Mehr als Willkommen! Kulturarbeit mit, für und von Geflüchtete(n)	Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V., Berlin
25 »Kultur in der neuen Gesellschaft« – Erfahrungsaustausch zu soziokulturellen Angeboten und Projekten für Geflüchtete	Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V., Berlin

26 Film, Flucht und Interkultur	Deutsches Filminstitut DIF e.V., Frankfurt a.M., Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn
27 6. Bundesfachkongress INTERKULTUR: »Land in Sicht – Inter kulturelle Visionen für heute und morgen«	Bundesweiter Ratschlag kulturelle Vielfalt, Bonn
28 »Kinder zum Olymp!«-Kongress: Zusammenspiel. Kulturelle Bildung im Spannungsfeld globaler Prozesse	Kulturstiftung der Länder, Berlin
29 Interkulturelle Kompetenz in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen	LAG Soziokultur Sachsen e.V., Dresden
30 Tagung und Festival: »Interventionen Diversity in Arts and Education«	Kulturprojekte Berlin GmbH
31 Kubinaut – Partnerbörse Kulturelle Bildung #6	Kulturprojekte Berlin GmbH; Landesvereinigung kulturelle Jugendbildung Berlin e.V.
32 Hybride Kunst – Kunst trifft auf Leben. Das Arbeiten mit biografischem Material	NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste, Dortmund
33 Hybride Kunst – Kunst trifft auf Stimme und Sprache: Sprachbarrieren und gewollte Mehrsprachigkeit in inter- und transkultureller Theaterarbeit	NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste, Dortmund
34 Erfahrung weiter-leben	Volkshochschule Heidelberg, Reallabor Asyl-suchende in der Rhein-Neckar-Region
35 Musik baut Brücken – Sprachförderung mit Musik und Bewegung im interkulturellen Kontext	Landesmusikakademie Ochsenhausen
36 Musik in der Flüchtlingsarbeit	Landesmusikakademie Berlin
37 Erfahrungsaustausch zu den Projekten mit und für Flüchtlinge der Kunstschulen Baden-Württembergs	Landesverband der Kunstschulen Baden-Württemberg, Stuttgart
38 Ein offenes Haus? – Gesellschaftliche Vielfalt in der musealen Vermittlung	Landesverband Museumspädagogik Baden-Württemberg, Stuttgart; Bundesverband Museumspädagogik, Stade
39 Geflüchtete und Migration im Museum	Bayerische Museumsakademie, München
40 Migration ausstellen? Werkstattberichte aus der musealen Praxis	Bayerische Museumsakademie, München
41 Museumspädagogische Programme für Menschen mit Fluchterfahrung	Bayerische Museumsakademie, München
42 Geflüchtete und Migration: Neue Aufgabenfelder und Chancen für Museen	Bayerische Museumsakademie, München
43 Working with refugees – Ansätze im Musik- und Tanzunterricht mit geflüchteten Menschen	Orff Schulwerk Gesellschaft Deutschland e.V., Gräfelfing
44 Fachtage für Multiplikator*innen in der Arbeit mit jungen Geflüchteten bei Jugendreiseprogrammen	transfer e.V., Köln
45 DIVERsität: Fortbildungsreihe Flucht und Asyl	transfer e.V.; IDA e.V.; Netzwerk für diversitätsbewusste Jugend- und Bildungsarbeit (DIVE), Köln
46 Flucht & Vertreibung – Theater mit Geflüchteten	TUT - Schule für Tanz Clown und Theater, Hannover

47 Interkulturelle Kompetenz in der Kulturarbeit	LAG Soziokultur Thüringen e.V., Erfurt; Thüringer Theaterverband eV, Rudolstadt; LAG Spiel und Theater in Thüringen e.V., Mühlhausen
48 Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung   Master of Arts (M.A.)	Universität Hildesheim

Hinsichtlich der Verteilung der Angebote nach Akteursgruppen wird deutlich, dass die Akademien eine zentrale Rolle in der Weiterbildung soziokultureller Akteur\*innen spielen. Rund 20 der insgesamt 48 aufgenommenen Angebote offerierten die Akademien, teils in der Rolle als Hauptveranstalter\*in teils in der Rolle als Kooperationspartner\*in in Zusammenarbeit mit weiteren Akteur\*innen. Die Verbände spielen mit ihren insgesamt neun offerierten Angeboten ebenfalls eine zentrale Rolle. Alle weiteren Akteursgruppen sind mit je zwei oder einem Vermittlungsangebot vertreten. Die in der Kategorie »Sonstige« zusammengefassten Akteur\*innen offerieren ebenfalls je maximal zwei Vermittlungsangebote.

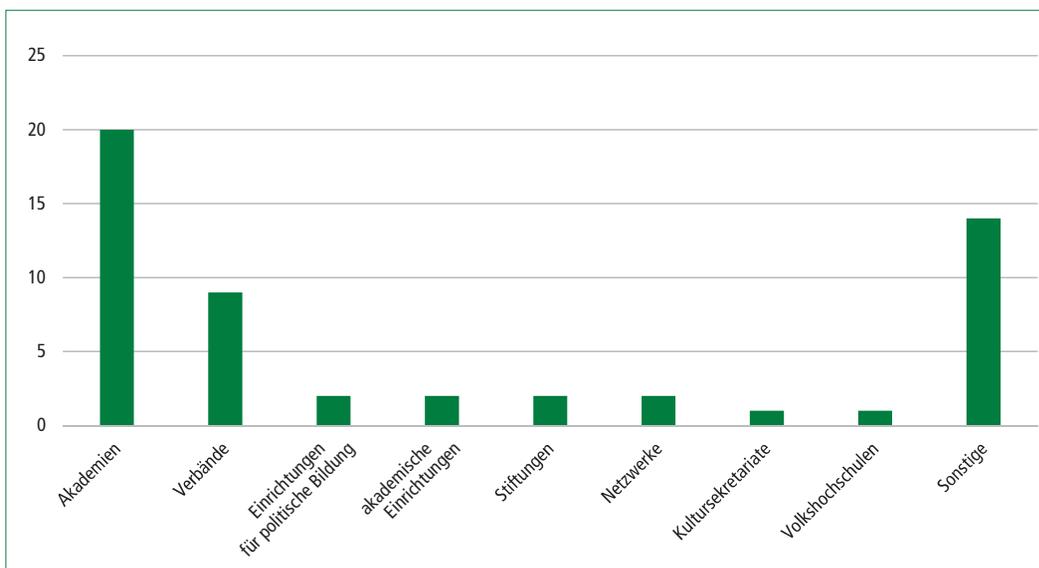
*Format*

Die Auswertung der Formate der aufgenommenen Angebote machte deutlich, dass die Akteur\*innen sich an einer

Vielzahl unterschiedlicher Begrifflichkeiten für die Formate ihrer Vermittlungsangebote bedienen. Trotz oftmals gleicher gewählter Formatbegriffe wies die konkrete Ausgestaltung der Angebote teilweise erhebliche Unterschiede auf, was folglich bedeutet, dass die selbstgewählten Formatbegriffe nicht als vergleichbare Oberkategorien genutzt werden konnten. Im weiteren Vorgehen der Studienausarbeitung war es aus diesem Grund methodisch notwendig, sich von den Selbstbezeichnungen für die Angebotsformate zu lösen und die aufgenommenen Angebote in neu aufgestellte Oberkategorien einzugruppieren.

Es sei darauf hingewiesen, dass die erfolgte Kategorisierung der Veranstaltungsformate konzeptionelle Tendenzen aufzeigt und nicht in einer gegenseitigen Ausschließlichkeit zu betrachten ist. Viele unter der Kategorie »Tagung« zu findende Angebote bedienen sich innerhalb der Veranstaltungskonzeption ebenfalls des Formats

**Abbildung 2:**  
Verteilung der Vermittlungsangebote nach Akteursgruppen



einer Austauschplattform, beispielsweise im Rahmen der Abendgestaltung des ersten Tagungstages, und beinhaltet darüber hinaus ebenfalls kurze Wokshopeinheiten, in denen zu konkreten, methodischen Ansätzen gearbeitet wird. Auch im Format der »Austauschplattform« steht der Vernetzungsgedanke lediglich im Vordergrund und wird durch aktive Workshopsequenzen und / oder theoretische Inputs ergänzt.

Die Zuordnung der aufgenommenen Vermittlungsangebote zu Veranstaltungsformaten macht deutlich, dass Vermittlungsangebote im Kontext »Soziokultur und Diversität« sehr häufig in Tagungsformaten (16) oder Workshops / Seminaren (12) stattfinden. Tagungen bieten in ihrer Struktur eine kombinierte Mischform verschiedener Formatelemente an, die eine sowohl wissenschaftlich-theoretische als auch eine künstlerisch-praktische Auseinandersetzung mit der Thematik ermöglichen. Sie bieten so einen Rahmen für eine theoretische Vermittlung von Inhalten und / oder Methoden in Verknüpfung

mit einem aktiven Erproben. Workshops / Seminare sind hingegen praxisorientierter konzipiert und konzentrieren sich meist auf das Erlernen eines konkreten Ansatzes / einer Methode (Kompetenzerwerb) im praktischen Tun und Ausprobieren. Die Formate Fortbildung / Training (7), Fortbildungsreihe (6) und Austauschplattform (6) bilden die zweithäufigsten Veranstaltungsformen im Kontext »Soziokultur und Diversität«, während der Weiterbildungsstudiengang mit einem aufgenommenen Angebot das Schlusslicht bildet.

*Inhaltliche Auswertung*

a) thematische / methodische Ansätze

Die inhaltliche Auswertung der 48 aufgenommenen Angebote zeigt, dass die Angebote unterschiedliche Ansätze haben: thematische und methodische. Die Angebote, die einen thematischen Ansatz haben, können untergliedert werden in Angebote im Themenbereich »Diversität und Kulturelle Bildung« und Angebote im Themenbereich

**Tabelle 4:**  
**Kategorisierung und Quantifizierung der Angebotsformate**

Kategorie	Beschreibung	Anzahl
Fortbildungsreihe	Mehrere 1–3-tägige Termine über einen längeren Angebotszeitraum, spricht explizit besondere Berufs- und Zielgruppen an, verfolgt das Ziel einer beruflichen Weiterentwicklung mit häufig ausgeprägtem Praxisbezug, aktive Teilnahme der Gruppenmitglieder in teils künstlerischen Arbeitsformaten	6
Fortbildung / Training	3–5-tägiges Angebot im einmaligen Blockformat, spricht explizit besondere Berufs- und Zielgruppen an, verfolgt das Ziel einer beruflichen Weiterentwicklung mit häufig ausgeprägtem Praxisbezug, aktive Teilnahme der Gruppenmitglieder in teils künstlerischen Arbeitsformaten	7
Workshop / Seminar	maximal 2-tägige Veranstaltung, spricht explizit besondere Berufs- und Zielgruppen an, verfolgt das Ziel eines konkreten Kompetenzerwerbs mit häufig ausgeprägtem Praxisbezug, aktive Teilnahme der Gruppenmitglieder in teils künstlerischen Arbeitsformaten	12
Tagung	1–3-tägige Veranstaltung, die für Interessierte verschiedener Berufsgruppierungen offen steht, Kombination aus Vorträgen oder Keynotes, die einen thematischen Überblick geben und weiteren Präsentationen oder Podiumsdiskussionen verschiedener Art. Meist erweitert durch kurze, aktive und teils künstlerische Workshopsequenzen und Austauschformate, die Vernetzung ermöglichen und einen Praxisbezug herstellen. Klare Programmstruktur, meist offen für eine größere Teilnehmeranzahl	16
Austauschplattform	Veranstaltungen oder Treffen unterschiedlichen zeitlichen Umfangs und häufig lebendiger und informeller Art, die Vernetzungsmöglichkeiten und einen Erfahrungsaustausch zwischen Praktiker*innen und / oder Akteur*innen aus spezifischen Bereichen ermöglichen und künstlerische Bezüge herstellen	6
Weiterbildungsstudiengang	Akademisches Angebot in Form eines Studiengangs mit offiziellem Abschluss, der an bereits erworbene Kompetenzen anknüpft und zur beruflichen Qualifizierung beiträgt	1
	Angebote insgesamt	48

»Flucht / Migration und Kulturelle Bildung«. Der thematische Schwerpunkt »Flucht / Migration und Kulturelle Bildung« untergliedert sich weiter in einen ebenfalls eher allgemeinen Bereich sowie Vermittlungsangebote, die spartenspezifisch konzipiert sind. Die Angebote, die einen methodischen Ansatz haben, gliedern sich in einen Angebotsbereich, der eine breite Auseinandersetzung mit vielfältigen unterschiedlichen Methoden anregt und einen weiteren Bereich von Vermittlungsangeboten, die die Vermittlung einer konkreten Methode zum Inhalt haben.

Ein Überblick über die Veranstaltungssortierung nach ihren inhaltlichen Ansätzen, veranschaulicht durch eine beispielhafte Auswahl aufgenommener Vermittlungsangebote, ergibt sich aus der nachfolgenden Tabelle.

Bezüglich der quantitativen Verteilung der aufgenommenen Vermittlungsangebote lässt sich feststellen, dass die aufgenommenen Vermittlungsangebote hinsichtlich ihrer methodischen / thematischen Ansätze annähernd gleich verteilt sind: 27 Angebote haben einen thematischen Ansatz, dicht gefolgt von 21 Angeboten, die einen methodischen Ansatz haben.

**Tabelle 5:**  
Inhaltliche Ausrichtung der Angebotsformate mit Angebotsbeispielen: thematischer Ansatz

Thematischer Ansatz		
Diversität und Kulturelle Bildung (allgemein)	Flucht / Migration und Kulturelle Bildung	
	allgemein	spartenspezifisch
»Diversitätsbewusste kulturelle Bildung (DiKuBi)« (Akademie der kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW)	»Refugee Citizen« (Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW, NRW KULTURsekretariat Wuppertal, Kultursekretariat NRW Gütersloh)	»Film, Flucht und Interkultur« (Deutsches Filminstitut DIF e.V., Bundeszentrale für politische Bildung)
»Diversity in der Kulturellen Bildung« (Akademie der kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW)	»Mehr als Willkommen! Kulturarbeit mit, für und von Geflüchteten« (Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V.)	»Geflüchtete und Migration: neue Aufgabenfelder und Chancen für Museen« (Bayerische Museumsakademie)
»VIEL – Diversität in der Kulturellen Bildung« (Zukunftsakademie NRW)	»Fachtagung: Zwischen Willkommenskultur und Ablehnungsbescheid« (IDA e.V.)	»Musik in der Flüchtlingsarbeit« (Landesmusikakademie Berlin)

**Tabelle 6:**  
Inhaltliche Ausrichtung der Angebotsformate mit Angebotsbeispielen: methodischer Ansatz

Methodischer Ansatz	
Methodenvielfalt	Methodenspezifisch
»Anzetteln – was kommt eigentlich nach Fishbowl und Worldcafé?« (Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel)	»Grenzenlos im Schwarzlichttheater: Träume, Wünsche und Phantasien ohne große Worte darstellen« (Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW)
»Kubinaut – Partnerbörse Kulturelle Bildung #6« (Kulturprojekte Berlin GmbH, Landesvereinigung kulturelle Jugendbildung Berlin e.V.)	»Working with refugees: Ansätze im Musik- und Tanzunterricht mit geflüchteten Menschen« (Orff Schulwerk Gesellschaft Deutschland e.V.)
»Kultur in der neuen Gesellschaft« – Erfahrungsaustausch zu soziokulturellen Angeboten und Projekten für Geflüchtete« (Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V.)	»Hybride Kunst – Kunst trifft auf Leben. Das Arbeiten mit biografischem Material« »Hybride Kunst – Kunst trifft auf Stimme und Sprache: Sprachbarrieren und gewollte Mehrsprachigkeit in inter- und transkultureller Theaterarbeit« (NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste)

Im Bereich der Angebote, die einen thematischen Ansatz aufweisen, lassen sich sieben Angebote im Themenbereich »Diversität und Kulturelle Bildung« verorten und 20 Angebote im Themenbereich »Flucht / Migration und Kulturelle Bildung«, in dem der überwiegende Teil einen spartenspezifischen Ansatz hat (13 Angebote).

Im Bereich der Angebote, die einen methodischen Ansatz haben (21) sind deutlich mehr Angebote im methodenspezifischen Bereich angesiedelt (15). Sechs Angebote bieten Einblicke in eine bestehende Methodenvielfalt soziokultureller Arbeitsansätze.

#### b) konzeptionelle Besonderheiten der interviewten Vermittlungsangebote

Auf der Grundlage der neun leitfadengestützten Interviews zu den ausgewählten Vermittlungsangeboten konnten konzeptionelle Besonderheiten der Veranstaltungen herausgearbeitet werden. In diesem Zusammenhang sei darüber hinaus auch die wissenschaftliche Begleitstudie »Wer sind überhaupt DIE?« (Eger / Schulte 2017) zur auch im Rahmen der vorliegenden Studie interviewten Fortbildungsreihe »V I E L – Diversität in der Kulturellen Bildung« erwähnt, die Arbeitsprinzipien und Rahmenbedingungen für Fortbildungen in der Kulturellen Bildung im Kontext Diversität formuliert und zahlreiche Anregungen zu den nachfolgenden Überlegungen liefert.

Die nachfolgenden konzeptionellen Besonderheiten sind als eine Art »Bausteine« in der Veranstaltungsplanung zu sehen, die sich in unterschiedlichen Formaten und Einheiten umsetzen, kombinieren und verbinden lassen. Die Aufzählung erhebt keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit, da sie sich lediglich auf die Auswertung der neun interviewten Vermittlungsveranstaltungen bezieht. Eine umfassende Analyse der methodischen Arbeitsprinzipien aller aufgenommenen Veranstaltungen war auf Grund der diesbezüglich zu wenig aussagekräftigen Datenlage nicht möglich. Hierfür bräuchte es spezifische, auf methodische Herangehensweisen bezogene Abfragekategorien in den Profilblättern und weitere konkrete Einblicke in die methodischen Arbeitsweisen einzelner Veranstaltungen. Die hier beschriebenen Besonderheiten bewegen sich auf einer überwiegend konzeptionellen Ebene und streifen die methodische Ebene nur punktuell. Sie können somit als ein erster Einblick in die Ausgestaltung von Vermittlungsangeboten im Kontext »Soziokultur und Diversität« verstanden werden.

#### Good-Practice-Ansätze als Grundlage für den Erfahrungsaustausch

Ein immer wiederkehrendes Element in der Konzeption von Vermittlungsangeboten stellt der Erfahrungsaustausch dar. Hierbei steht nicht nur der Austausch über erfolgreich umgesetzte Projektideen und methodische Ansätze im Vordergrund, sondern auch der Austausch über Herausforderungen, Fallstricke und Lösungsansätze (Veranstaltungsbeispiel: »Jugend, Medien, Partizipation – Medienpädagogische Praxis mit jungen Geflüchteten« – Haus Neuland e.V.). In vielen Angeboten berichten die teilnehmenden Akteur\*innen in Form von Kurzvorträgen aus ihrer jeweiligen Projektpraxis, so dass Einblicke in die Vielfalt verschiedener Praxisumsetzungen geboten werden, die in Diskussionseinheiten vertieft und auf die Projektpraxis weiterer Teilnehmenden übertragen werden können (Veranstaltungsbeispiel: projektbegleitende Tagung »Soziokultur – aktuelle Projekte | Formate | Methoden« – Fonds Soziokultur / Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (IfK)). In wiederum anderen Veranstaltungen werden in besonderen Kontexten arbeitende Projektakteur\*innen eingeladen, um als Expert\*innen von ihren Erfahrungen und Ansätzen zu berichten oder diese im Sinne einer Performance und / oder künstlerischen Intervention erlebbar zu machen (Veranstaltungsbeispiel: »New Connections – Platform for artists from various cultures | Plattform für Künstler\_innen aus verschiedenen Kulturen« – Bundesakademie für Kulturelle Bildung). Auch der gemeinsame Aufbau einer Projektbörse oder das Durchlaufen eines Projektparcours sind beliebte Umsetzungsformen des Good-Practice-Ansatzes im Weiterbildungsbereich (Veranstaltungsbeispiel: »Mehr als Willkommen! Kulturarbeit mit, für und von Geflüchtete(n)« – Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V.).

#### Sinnliche / ästhetische Erfahrungen durch Einsatz künstlerischer Methoden

Der Einsatz von künstlerischen Methoden ermöglicht direkte sinnliche / ästhetische Erfahrungen, die meist zu einer besonderen Intensität und Nachhaltigkeit der Sensibilisierungs- und Erkenntnisprozesse führen und knüpft damit an eines der Grundcharakteristiken der Kulturellen Bildung an. Die Bandbreite der eingesetzten künstlerischen Methoden ist groß: Spielerische, bewegungsorientierte, musikalische, theaterpädagogische, forschende und / oder gestalterische Ansätze bieten einen künstlerischen Zugang

zu komplexen Themen und darüber hinaus zahlreiche Formen eines künstlerischen Ausdrucks bspw. bezüglich biografischer Geschichten und Erfahrungen (Veranstaltungsbeispiel: »V I E L – Diversität in der Kulturellen Bildung« – Zukunftsakademie NRW). In mehrsprachigen Kontexten bietet der Einsatz künstlerischer Methoden Möglichkeiten der Überwindung von Sprachbarrieren in Form einer non-verbalen Verständigung und kann diesbezüglich auch im Zusammenhang mit Selbstermächtigungsprozessen gesehen werden (Veranstaltungsbeispiel: »Mit Musik Gemeinschaft erleben / Community Music« – Landesmusikakademie NRW). In den interviewten Vermittlungsangeboten findet der Einsatz künstlerischer Methoden teils in dafür vorgesehenen künstlerischen Experimentierräumen statt (Veranstaltungsbeispiel: »Plattform Kulturelle Bildung: Das visionäre Potenzial der Kunst« – Stiftung Genshagen), beschreibt in anderen Veranstaltungen jedoch ein während der gesamten Veranstaltung umgesetztes konzeptionelles Grundelement (Veranstaltungsbeispiel: »New Connections – Platform for artists from various cultures | Plattform für Künstler\_innen aus verschiedenen Kulturen« – Bundesakademie für Kulturelle Bildung).

### Biografisches Arbeiten

Das Herstellen biografischer Bezüge ist insbesondere in Vermittlungsangeboten mit starkem Diversitätsbezug ein zentraler Aspekt. Hierbei ist es von besonderer Bedeutung, sichere Räume zur Verfügung zu stellen, die das Teilen persönlicher Erfahrungen ermöglichen. Eigene Geschichten, Erfahrungen oder Erlebnisse werden im Rahmen des biografischen Arbeitens zum Anlass für gemeinsame Reflexion und Perspektivwechsel und zum Ausgangspunkt für künstlerische Auseinandersetzungen. Im Sinne eines Empowerments ist es in diesem konzeptionellen Ansatz ein Anliegen, Menschen eine Stimme zu geben, sie selbst sprechen zu lassen anstatt über sie zu sprechen (Veranstaltungsbeispiel: »V I E L – Diversität in der Kulturellen Bildung« – Zukunftsakademie NRW). Sie haben so die Möglichkeit, selbst über die Auswahl der zur Diskussion gestellten und geteilten Biografieelemente und die Art und Weise ihrer Darstellung bestimmen zu können (vgl. Eger / Schulte 2017).

### Multiperspektivität & Sensibilisierung

Der Ansatz »Multiperspektivität und Sensibilisierung« ist u.a. darauf ausgerichtet, mögliche Räume für einen diversitätsbewussten Perspektivwechsel inner-

halb der Teilnehmerschaft bereitzustellen und eine globale Perspektive zu eröffnen (Veranstaltungsbeispiel: »Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung | Master of Arts (M.A.)« – Universität Hildesheim / Center for World Music). Multiperspektivische Arbeitsteams und der bewusste Einbezug von Referent\*innen mit einer explizit transkulturellen Perspektive tragen dazu bei, innere Haltungen zu hinterfragen und tradierte Denkmuster zu dekonstruieren. In Bezug auf die Referent\*innen und Vermittler\*innen ist es von zentraler Bedeutung, Diversität in den eigenen Reihen sicher zu stellen und die Förderung der teaminternen Selbstreflexion anzustoßen. In Veranstaltungen, die mit dem konzeptionellen Ansatz »Multiperspektivität und Sensibilisierung« arbeiten, werden zahlreiche Erfahrungsräume für die Erforschung der eigenen inneren Haltung eröffnet und partizipative Entscheidungs- und Aushandlungsprozesse angeregt (Veranstaltungsbeispiel: »Diversitätsorientierte Kulturelle Bildung – DiKuBi« – Akademie für Kulturelle Bildung des Bundes und des Landes NRW).

### Zusammenarbeit auf Augenhöhe

Im Kontext Diversität bezieht sich der konzeptionelle Ansatz »Zusammenarbeit auf Augenhöhe« insbesondere auf den gleichberechtigten Einbezug von Künstler\*innen und Kulturschaffenden mit und ohne Flucht- und / oder Migrationsbiografie in die Konzeption und Umsetzung von Vermittlungsangeboten. Zentraler Ansatzpunkt ist es hierbei, diese nicht nur als Rezipienten und / oder Teilnehmende zu sehen, sondern vielmehr als gleichberechtigte Impulsgeber\*innen und Mitgestalter\*innen. Anerkennung und Wertschätzung der vielfältigen Wissensbestände aus verschiedenen Disziplinen und kulturellen Kontexten ist hierbei genauso zentral wie die Anerkennung und Ermöglichung von Mehrsprachigkeit beispielsweise in Form eines Einbezugs von Übersetzer\*innen für einen gelingenden Fachaustausch und das Netzwerken auf Augenhöhe (Veranstaltungsbeispiel: »New Connections – Platform for artists from various cultures | Plattform für Künstler\_innen aus verschiedenen Kulturen« – Bundesakademie für Kulturelle Bildung).

### Vermittlung einer Vermittlungskompetenz

Einige interviewte Vermittlungsangebote beinhalten konzeptionelle Ansätze, die das Ziel verfolgen, dass Teilnehmende einzelne Inhalte, Methoden oder Ansätze als

Trainer\*innen oder Multiplikator\*innen im eigenen beruflichen Kontext an verschiedene Interessierte und spezifische Zielgruppen weitergeben können. Im Workshop »Community Music« (Landesmusikakademie NRW) wird das »Train-the-Trainer«-Prinzip im Sinne einer Multiplikator\*innenschulung umgesetzt, während das Vermittlungsangebot »Diversitätsorientierte Kulturelle Bildung – DiKuBi« (Akademie für Kulturelle Bildung des Bundes und des Landes NRW) auf eine umfangreiche Trainer\*innenausbildung setzt.

### Zusammenfassung

Die Ergebnisse der Bestandsaufnahme von Vermittlungsangeboten und Akteur\*innen im Themenfeld »Soziokultur und Diversität« bieten einen ersten Einblick in die Landschaft der Weiterbildung. Es wird deutlich, dass es insbesondere die Akteursgruppen der Akademien und der Verbände sind, die neben zahlreichen weiteren Einzelakteur\*innen das Angebotsfeld gestalten. Vermittlungsangebote sind quantitativ gesehen meist in Tagungs- oder Workshopformaten konzipiert, gefolgt von Fortbildungen, Fortbildungsreihen und Austauschplattformen und weisen sowohl methodische als auch thematische Ansätze auf.

In Abgrenzung zum eher allgemeinen Themenbereich »Diversität und Kulturelle Bildung« lässt sich der überwiegende Teil der Vermittlungsangebote als Reaktion auf die aufkommenden gesellschaftlichen Herausforderungen im Kontext der Fluchtbewegungen 2015 / 2016 im Themenbereich »Flucht / Migration und Kulturelle Bildung« verorten.

Gut zwei Drittel der aufgenommenen Vermittlungsangebote haben einen methodenspezifischen Ansatz, der auf das Erlernen einer konkreten Methode (Kompetenzerwerb) als Antwort auf eine im Kontext von Diversität entstandene Herausforderung (Umgang mit Sprachbarrieren, Perspektivwechsel bezüglich verschiedener Lebenserfahrungen / Biografien etc.) zielt, während ein weiteres Drittel einen breiten Einblick sowie das meist künstlerisch-kreative Ausprobieren vielfältiger im Kontext von Diversität anwendbarer Methoden ermöglicht.

Einzelne der oben vorgestellten »besonderen« konzeptionellen Ansätze finden sich in allen verschiedenen Formaten, unabhängig davon, ob die jeweiligen Vermittlungsangebote einen thematischen oder einen methodischen Ansatz wählen. Im Sinne eines Good-Practice-Einblicks werden im Folgenden vier Vermittlungsangebote

vorgestellt, die eine »besondere« Form des Wissenstransfers aufweisen.

## Weiterbildung konkret: Einblicke in die Vermittlungspraxis

Auf der Grundlage der Recherche nach Vermittlungsangeboten mit dem Themenschwerpunkt »Soziokultur und Diversität« wurde eine Vielzahl verschiedener Vermittlungsangebote zusammengestellt. Sie weisen unterschiedliche Formate, Konzeptionen und Vermittlungsansätze auf, die in Kapitel 8.1 näher erläutert wurden.

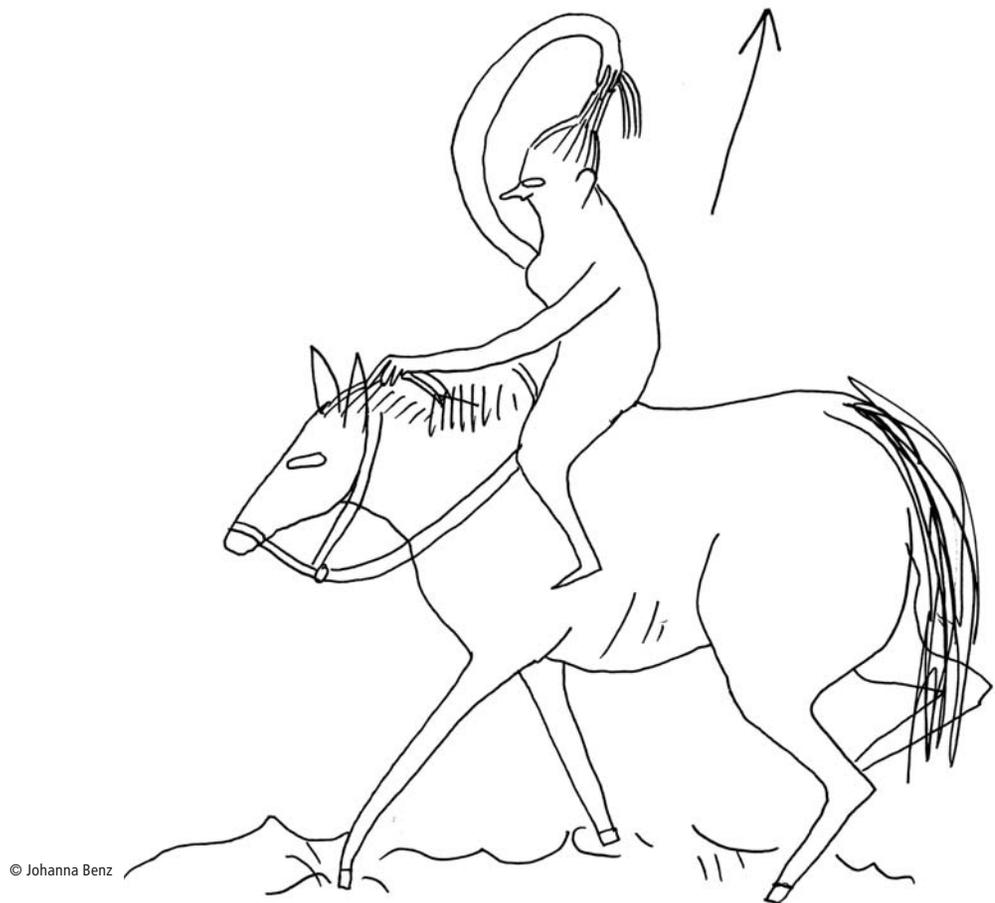
Vorgestellt werden im Folgenden zwei Austauschplattformen und zwei Fortbildungsreihen von unterschiedlichen Akteur\*innen. In den Austauschplattformen werden Künstler\*innen mit und ohne Flucht- und Migrationsbiografie dazu eingeladen, gemeinsam neue kulturelle Bildungsformate und Kunstvermittlungsformate zu entwickeln und neue Formen der Zusammenarbeit zu erproben. Beide Angebote setzen auf einen wertschätzenden Wissenstransfer auf Augenhöhe, bei dem Mehrsprachigkeit, Empowerment und sinnliche Erfahrbarkeit verschiedener methodischer Ansätze im Mittelpunkt stehen.

Sinnliche Erfahrbarkeit spielt auch in den Fortbildungsreihen eine zentrale Rolle. Diese richten sich an in der (sozio-)kulturellen Projektarbeit tätige Akteur\*innen und verfolgen das Ziel der »Vermittlung einer Vermittlungskompetenz«. Im Sinne eines Multiplikator\*innenprinzips sensibilisieren sie für verschiedene Themen der künstlerischen und kulturellen Bildungsarbeit unter Berücksichtigung von (post-)migrantischen Perspektiven. In den vielschichtigen Angeboten der Reihen werden Teilnehmende dazu eingeladen, »traditionelle« Denkmuster zu hinterfragen und einen bewussten Umgang mit heterogenen Gruppen in der eigenen Projekt- und / oder Vermittlungsarbeit zu entwickeln.

In den ausgewählten Good-Practice-Beispielen der Vermittlungspraxis in der soziokulturellen Projektarbeit finden sich einzelne, in Kapitel 8.1 aufgegriffene, konzeptionelle Ansätze wieder. Sie bieten Einblicke in bereits bestehende kreative und innovative Vermittlungsformate und schlagen nicht zuletzt eine Brücke zu den in Kapitel 8.3 dargestellten Qualifizierungsbedarfen der soziokulturellen Projektakteur\*innen.

**Beispiele methodisch begründeter  
soziokultureller Projektarbeit  
in der Weiterbildung**

EMPOWERMENT  
(SELBSTERMÄCHTIGUNG)



## Plattform Kulturelle Bildung: Das visionäre Potenzial der Kunst

Kunst und Kulturelle Bildung im Kontext von Flucht,  
Ankommen und Zukunftsgestaltung



Künstler\*innen mit und ohne Einwanderungsgeschichten teilen Zukunftsvisionen im Workshop »Casa mia – erinnerte Welten und Modelle für die neue Stadt«. Fotos: Anna Rokosny, © Stiftung Genshagen

**Projektträger:**  
**Stiftung Genshagen**  
**Am Schloss 1**  
**14974 Ludwigsfelde**

Sophie Boitel  
fon: 03378/805914  
e-mail: boitel  
@stiftung-genshagen.de

Die Stiftung Genshagen fungiert als Ort der Begegnung und des Dialogs zwischen Kunst, Kultur, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Medien. Als Schnittstelle zwischen Zivilgesellschaft und Staat richtet sie ihre besondere Aufmerksamkeit auf die Arbeitsbereiche Kunst- und Kulturvermittlung in Europa und den Europäischen Dialog.

Welche (neuen) Perspektiven auf die Gegenwart und die Zukunft können Künstler\*innen mit und ohne Einwanderungshintergrund durch ihren politisch-kritischen und künstlerisch-kreativen Blick auf die Gesellschaft eröffnen, und wie kann das so deutlich werdende visionäre Potenzial der Kunst vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen sichtbar gemacht und verortet werden?

Mit diesen Fragen setzte sich das Projektteam der Stiftung Genshagen im Zuge der Fluchtbewegungen nach Deutschland 2015 / 2016 auseinander – mit dem Ziel, gemeinsam neue Praxisformen der Kulturellen Bildung zu entwickeln. In Zusammenarbeit mit renommierten Künstler\*innen mit und ohne Flucht- oder Migrationsbiografie wurden diese Fragen im Rahmen einer zweitägigen Veranstaltung diskutiert.

Die von Beginn an partizipativ gestaltete Laborwerkstatt setzte schon in der Konzeptionsphase auf Zusammenarbeit auf Augenhöhe: Künstler\*innen mit und ohne Flucht- und Migrationsbiografie wurden mit ihren Werken in den Vordergrund gestellt und nach ihren Vorerfahrungen, Anliegen und Bedürfnissen befragt – nicht zuletzt danach, was es braucht, um die Impulse der (geflüchteten) Künstler\*innen sichtbar zu machen und ihre Positionen nachhaltig zu stärken.

Die fachlichen und kulturellen Hintergründe der Teilnehmenden waren bunt: Kunst- und Kulturschaffende, Kunst- und Kulturvermittler\*innen, Wissenschaftler\*innen und interessierten Menschen aus verschiedenen Herkunftsländern, teils mit und teils ohne Flucht- und Migrationsbiografie, nahmen an der Veranstaltung teil.

In den unterschiedlichsten Veranstaltungsformaten kamen sie zusammen und hatten vielfältige Möglichkeiten sich einzubringen: Sie konnten ihre Werke präsentieren und zur Diskussion

stellen, die Veranstaltung als Workshopleiter\*innen, Gastgeber\*innen des musikalischen Salons oder Reporter\*innen mitgestalten und sich nicht zuletzt in offenen Diskussionsformaten engagieren und vernetzen.

Thematisch richtete sich der Fokus der zweitägigen Veranstaltung zum einen auf das generelle Potenzial der Kunst in spezifischen Sparten, wie beispielsweise der Bildenden und Darstellenden Künste, der Medienkunst, der Musik und der Literatur, zum anderen auf das visionäre Potenzial der Kunst von und mit Geflüchteten und darauf, ihre Positionen ernsthaft aufzunehmen, künstlerisch umzusetzen und gesellschaftlich zu verankern.

Zentrales Anliegen der Veranstaltungskonzeption war es, Räume bereitzustellen, in denen eine aktive, sinnliche Erfahrbarkeit von Kunst ermöglicht werden kann: Schon im Eingangsbereich wurden die Teilnehmenden durch eine künstlerische Installation empfangen. In vier räumlich getrennten Ausstellungen präsentierten Künstler\*innen darüber hinaus ihre Gemälde, Fotografien, Installationen und Videoarbeiten und gingen in den direkten Dialog über individuelle Hintergründe und künstlerische Arbeitsweisen. In kreativen Experimentierräumen stand das gemeinsame künstlerische Tun zu den Themenfeldern Zukunft, Vermittlung, Kunst, Flucht, Identität, Wirkung, Transkulturalität und Zukunftsgestaltung im Vordergrund.

Dialog, Austausch und Vernetzung fanden ebenfalls im informellen Teil der Veranstaltung statt: Beim gemeinsamen (interkulturellen) »über den Tellerrand Kochen«, dem nachmittäglichen »Tee im musikalischen Salon« oder der abendlichen »Storytelling-Arena« diskutierten Teilnehmer\*innen der Laborwerkstatt über einen möglichen Beitrag von Kunst und Kultur für ein friedliches und zukunftsfähiges Miteinander – und darüber, wie dieser sichtbar gemacht werden kann.

Mit ihren vielseitigen und innovativen Formaten öffnete die Stiftung Genshagen mit der Austauschplattform »Das visionäre Potenzial der Kunst« eine wichtige Tür zum Themenfeld Diversität in der Kulturellen Bildung. Das partizipative Einbeziehen von Künstler\*innen mit Migrations- und Fluchtbiografie und das gemeinsame künstlerische Tun auf Augenhöhe öffnete kreative Gedankenräume zur (Weiter-)Entwicklung von Kunstvermittlungs- und kulturellen Bildungsformaten, die die Impulse von Geflüchteten aufnehmen, künstlerisch umsetzen und als gesellschaftsrelevant begreifen.

Die Veranstaltung wurde auf Arabisch, Dari, Deutsch, Englisch und Französisch gedolmetscht.

#### **Austauschplattform / Offene Laborwerkstatt**

- Einbezug der Teilnehmer\*innen in die Konzeption der Veranstaltung
- Ergebnisoffener und partizipativer Austausch
- Aushandlungsprozesse anregen
- Sinnliche Erfahrbarkeit in Experimentierräumen
- Verknüpfung von Künstler\*innen mit und ohne Flucht- und Migrationsbiografie und Kultureller Bildung
- Gemeinsame Entwicklung von Kunstvermittlungsformaten / kulturellen Bildungsformaten
- Mehrsprachigkeit

## Diversitätsbewusste kulturelle Bildung (DiKuBi)

Netzwerk und Weiterbildung für Künstler\*innen  
und Kulturschaffende



Die Fortbildungsreihe »DiKuBi«: Diversität künstlerisch-ästhetisch erfahrbar machen

**Projekträger:**  
**Akademie der Kulturellen  
Bildung des Bundes  
und des Landes NRW**  
**Küppelstein 43**  
**42857 Remscheid**

Nadine Rousseau  
fon: 02191/794-273  
e-mail: rousseau  
@kulturellebildung.de

Als Fortbildungsakademie für Fachkräfte der Jugend, Sozial-, Bildungs- und Kulturarbeit ist die Akademie das zentrale Institut für kulturelle Kinder- und Jugendbildung des Bundes und des Landes NRW und qualifiziert im gesamten Themenspektrum der Kulturellen Bildung.

Diversität ist Normalität in unserer Gesellschaft. Der Diversitätsansatz betrachtet diese Vielfalt als Chance. Der Umgang mit heterogenen Gruppen bedarf einer besonderen Sensibilität und spezieller Vermittlungskonzepte, insbesondere im Kontext ästhetischer Fragestellungen.

Die von der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes NRW konzipierte Fortbildungsreihe »Diversitätsbewusste Kulturelle Bildung (DiKuBi)« richtet sich sowohl an Multiplikator\*innen, die sich pädagogisch qualifizieren möchten und in der Kulturellen Bildung tätig sind oder sein werden, als auch an Kunst- und Kulturschaffende aus allen künstlerischen Sparten und schafft vielfältige Zugänge zum komplexen Thema Diversität. Traditionelle Denkmuster hinterfragen und einen bewussteren Umgang mit heterogenen Gruppen in der eigenen Vermittlungsarbeit erreichen – das sind die Ziele des Fortbildungsangebotes. Das im Rahmen der Projektförderung entstandene dreiwöchige Qualifizierungsangebot wurde in der Zwischenzeit als modulares Angebot in das Jahresprogramm der Akademie integriert. Neben eigenständigen Angeboten zur diversitätsbewussten Kulturellen Bildung fließt das Thema querschnittig in viele weitere Kursangebote ein.

Für die Teilnehmer\*innen steht die je eigene Persönlichkeitsentwicklung im Vordergrund: Im Sinne einer Bewusstseinsbildung werden individuelle Denkmuster sichtbar gemacht, innere Haltungen entwickelt und gefestigt und Selbstvertrauen und Empathie für andere gestärkt. Gleichzeitig werden Querverbindungen zur eigenen Praxis hergestellt und das Thema Diversität in Form von speziellen Vermittlungskonzepten mit künstlerisch-ästhetischen Mitteln erfahrbar gemacht. In konzeptionell-methodischer Hinsicht greift die Fortbildungsreihe bereits erprobte Herangehensweisen aus der inter-/transkulturellen Pädagogik und dem Anti-Bias-Training auf und versucht, diese auf die künstlerische Arbeit zu übertragen. Die Arbeit an der Schnittstelle von Diversität, Kultur und Bildung stellt eine besondere Herausforderung dar, da alle Themen eine sehr hohe Komplexität aufweisen – soziologisch-wissenschaftliche Kenntnisse, pädagogisches Methoden- und Handlungswissen, Diskurse zu Kultur, Transkultur und Diversität sowie künstlerisch-ästheti-

sches Fachwissen – hier setzt die Veranstaltung DiKuBi an. Das Methodenspektrum bezieht alle Mittel der Kulturellen Bildung ein und schafft so vielfältige Zugänge zum Themenfeld Diversität. Es werden sowohl spielerische, bewegungsorientierte und theaterpädagogische Ansätze genutzt, als auch mit Mitteln der Bildenden Kunst gestalterisch-forschend gearbeitet. Auch Zugänge über Literatur oder die Rezeption verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen sind Ausgangspunkt einer Sensibilisierung für einen bewussten Umgang mit Diversität.

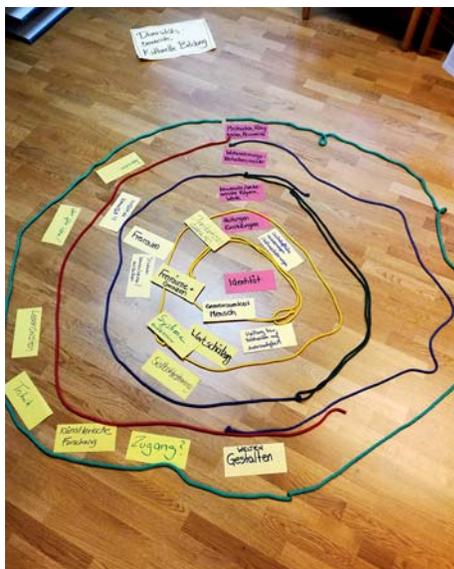
Damit sich Absolvent\*innen der Kurse zur diversitätsbewussten Kulturellen Bildung nachhaltig vernetzen können, wurde im Oktober 2017 das Netzwerk »Diversitätsbewusste Kulturelle Bildung« gegründet. Das Netzwerk ist eine Austausch- und Qualifizierungsplattform, das Absolvent\*innen die Möglichkeit eröffnet, sich kontinuierlich weiterzuentwickeln. In diesem Kontext wurde auch eine Trainer\*innen-Ausbildung für diversitätsbewusste Kulturelle Bildung entwickelt und bereits mit zwei Fortbildungsgruppen durchgeführt.

Die Idee zur Trainer\*innen-Ausbildung DiKuBi ist im Rahmen der dreijährigen Entwicklung und Erprobung des Modellprojekts »DiKuBi – Diversitätsbewusste Kulturelle Bildung« entstanden, das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wurde. Mit der Trainer\*innen-Ausbildung will die Akademie der Kulturellen Bildung mehr Fortbildner\*innen für das Feld »Diversität in der Kulturellen Bildung« generieren und den Ansatz der Fortbildung, interkulturelle Trainingskonzepte in künstlerische Kontexte zu übertragen und sie dort zu erproben, auf ein breites Fundament stellen.

Mit ihren Fortbildungsangeboten für Multiplikator\*innen in der Kulturellen Bildung, dem Absolvent\*innen-Netzwerk und der Trainer\*innen-Ausbildung ist die Reihe »Diversitätsbewusste Kulturelle Bildung« eine praxisorientierte Weiterbildungsmaßnahme, die auf Wissenstransfer, Austausch und Vernetzung setzt und einen wertvollen Beitrag zu einer diversitätssensiblen Perspektive in der Kulturellen Bildung leistet.

#### Fortbildungsreihe / Netzwerk

- Standpunkte beziehen, innere Haltungen hinterfragen
- Sinnliche / ästhetische Erfahrung durch spielerische, bewegungsorientierte, theaterpädagogische und gestalterisch-forschende Ansätze
- Erfahrungslernen: Umsetzung und Reflexion eigener Praxisprojekte
- Netzwerk als Austausch- und Qualifizierungsplattform
- Multiplikator\*innenprinzip / Trainer\*innenausbildung



Vielfältige Zugänge zum Thema  
»Diversität in der Kulturellen Bildung«

## VIEL – Diversität in der Kulturellen Bildung



Neue Formen der alternativen Wissensvermittlung: Künstlerisch-kreative Zugänge zum Themenfeld »Diversität in der Kulturellen Bildung«

**Projektträger:**  
**Zukunftsakademie NRW**  
**Humboldtstraße 40**  
**44787 Bochum**

[www.zaknrw.de](http://www.zaknrw.de)

Die Zukunftsakademie NRW (ZAK NRW) ist das Zentrum für Diversität in Kunst, Kultur und Kultureller Bildung in Nordrhein-Westfalen. Mit ihren Angeboten unterstützt sie Kulturinstitutionen dabei, sich für mehr Diversität und Teilhabe zu öffnen und die Vielfalt der Gesellschaft für ihre Organisationen zu nutzen: für ein zukunftsfähiges Programm, ein diverses Team, eine innovative Kommunikation, ein größeres und vielfältigeres Publikum – und für bleibende Relevanz. Durch die Öffnung werden die Institutionen zu Wegbereiterinnen gesellschaftlicher Debatten und übernehmen eine kulturelle Führungsrolle. Die ZAK NRW stellt ihre Aktivitäten Ende 2019 ein.

Wie gestaltet sich das Zusammenleben in einer von Diversität geprägten (Stadt-)Gesellschaft? Wie können verschiedene, mit den Themen Diversität und Interkultur im Zusammenhang stehende gesellschaftliche Aspekte mit künstlerischen Mitteln beleuchtet und erfahrbar gemacht werden? Welche Bedeutung hat Diversität in der Kulturellen Bildung?

Die Zukunftsakademie NRW (ZAK NRW) entwickelte vor dem Hintergrund der Flüchtlingsbewegungen im Jahr 2015 ein eigenes Qualifizierungsprogramm, in dem sie diese und weitere Fragestellungen aufgreift und sich damit insbesondere an Multiplikator\*innen aus Bildungs- und Kulturinstitutionen richtet. Im gemeinsamen Dialog über vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten einer zunehmend von Diversität geprägten Gesellschaft konzentriert sich die Fortbildungsreihe mit der Zielsetzung einer nachhaltigen Verankerung diversitätsbewusster Haltungen und Methoden in der Kulturellen Bildung auf die »Vermittlung einer Vermittlungskompetenz«.

Vor diesem Hintergrund schafft die ZAK NRW mit der Fortbildungsreihe »VIEL« zum einen eine Plattform für den Erfahrungsaustausch zwischen Kunst- und Kulturschaffenden und Multiplikator\*innen der Kulturellen Bildung, darüber hinaus vermittelt die Fortbildungsreihe konkretes Methodenwissen und sensibilisiert für verschiedene Themen der künstlerischen und kulturellen Bildungsarbeit unter Berücksichtigung von (post-)migrantischen Perspektiven.

Die Konzeption der Fortbildungsreihe orientiert sich maßgeblich an vier zentralen Arbeitsprinzipien: So geht es im Sinne des Prinzips Biografizität darum, einen sicheren Raum zu schaffen, in dem solche Methoden ausprobiert und reflektiert werden können, die ein Verhandeln der eigenen Biografie ermöglichen. Die Fortbildung nimmt darüber hinaus die mit der Lebensgeschichte verknüpfte persönliche Herkunft in den Blick und versucht auf reflexive Art und Weise eigene Positionen zu kontextualisieren und vermeintlich festgeschriebene Identitätskonstruktionen zu reflektieren (Prinzip: Reflexivität). Im Rahmen des Prinzips Diskursivität versucht die Veranstaltungsreihe ihr Augenmerk auf die Diskursbedürftigkeit von Themen, Begriffen und Theorien zu richten, damit Dialoge und Diskussionen anzustoßen und Aushandlungsprozesse aktiv anzuregen. Um die verschiedenen ästhetischen Dimensionen der Kunst nutzbar zu machen, liegt ein besonderer Schwerpunkt nicht zuletzt auf dem Prinzip der Leiblichkeit und orientierte sich somit maßgeblich

an der Fragestellung, mit welchen Methoden die körperlichen Dimensionen des Lernens aktiviert werden können, um Sensibilisierungs- und Reflexionsprozesse anzustoßen und Inhalte und Methoden unmittelbar erlebbar zu machen.

Aufgegriffen werden die dargestellten Arbeitsprinzipien von den jeweiligen Referent\*innen, die sich aus einer Reihe etablierter Künstler\*innen und Kunstvermittler\*innen aus allen Kunst- und Kultursparten zusammensetzen. Mit ihrem breiten Erfahrungshorizont aus praktischer Arbeit mit heterogenen Gruppen nehmen sie in thematisch geschlossenen Workshops eine explizit transkulturelle Perspektive ein. Alle Workshops bieten einen praxisorientierten Dialog über Methoden und Arbeitsweisen, gleichzeitig jedoch auch das konkrete Ausprobieren der Methoden und somit die konkrete Erfahrbarkeit erprobter Ansätze einer diversitätsbewussten Kulturellen Bildung.

Das Angebot der Fortbildungsreihe »VIEL – Diversität in der Kulturellen Bildung« war vielfältig: Es gab Workshops, die sich im Bereich der Kunstvermittlung mit der Macht der Sprache auseinandersetzten, neben Arbeitsgruppen, die sich mit tanz- und videokünstlerischen Methoden mit der Rolle des Tanzes als kommunikativem Türöffner jenseits von Sprachbarrieren in der Arbeit mit (post-)migrantischen Communities beschäftigten. In wiederum weiteren Workshops unternahmen die Teilnehmenden eine sinnliche Reise in die Welt der klassischen arabischen Musik und setzten sich mit ihrem komponistischen Aufbau auseinander. Auch die Beschäftigung mit Querschnittsthemen, wie z.B. »Kunst im interreligiösen Dialog« oder das Angebot eines partizipativen Performance-Workshops, der zum Ausprobieren und Entwickeln neuer Formen der alternativen Wissensvermittlung in Theater, Performance, Film / Video, Musik und Bildender Kunst einlud, waren Teil der Fortbildungsreihe.

Sich in allen Workshops wiederfindende Elemente sind der konsequente Einbezug einer (post-)migrantischen Perspektive, das biografische Arbeiten in einem selbst erschaffenen sicheren Raum, das gemeinsame künstlerische Tun und der starke Praxisbezug.

Die Fortbildungsreihe »VIEL« wurde vom Lehr- und Forschungsbereich Sportpädagogik und Sportdidaktik der Fakultät für Sportwissenschaft begleitet, dokumentiert und evaluiert. Die Evaluation bewerte die Fortbildung als Veranstaltung mit Modellcharakter und betont insbesondere die biografische Arbeit als einen fruchtbaren Ansatz zur Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen.

#### Qualifizierungsprogramm / Fortbildungsreihe

- **Erfahrungslernen ausgehend von Good-Practice-Ansätzen aus der Praxis**
- **Selbstermächtigung: biografischen Geschichten und Erfahrungen künstlerisch Ausdruck verleihen**
- **Diskursivität als Basis partizipativer Entscheidungsprozesse**
- **Sinnliche Erfahrbarkeit / praktische Erlebbarkeit**
- **Vermittlung einer Vermittlungskompetenz**
- **Einbezug von Referent\*innen mit einer explizit transkulturellen Perspektive**
- **Multiplikator\*innen-Prinzip**

## New Connections

Plattform für Künstler\*innen aus verschiedenen Kulturen



Zusammenarbeit auf Augenhöhe: »New Connections« vernetzt Künstler\*innen mit und ohne Flucht- und Migrationsbiografie © Lukas Bergmann

**Projekträger**  
**Bundesakademie Kulturelle**  
**Bildung Wolfenbüttel**  
**Schloßplatz 13**  
**38304 Wolfenbüttel**

Dr. Birte Werner  
 fon: 05331/808-424  
 e-mail: birte.werner  
 @bundesakademie.de

Die Bundesakademie Wolfenbüttel (ba) ist eine der bedeutendsten Anbieter\*innen für praxisnahe berufliche Fort- und Weiterbildung im Bereich Kulturelle Bildung in Deutschland. Sie verfolgt das Ziel die Kulturelle Bildung in der Gesellschaft weiterzuentwickeln und arbeitet für und mit Menschen, die künstlerisch produzieren und vermitteln und dafür ihr Wissen und Können erweitern wollen.

Den vielen internationalen Theaterschaffenden, die aktuell in Deutschland Zuflucht gefunden haben, fällt der Einstieg in die deutsche Theaterszene meist schwer. Fehlende Netzwerke und Möglichkeiten, um mit hiesigen Theaterschaffenden in Kontakt zu kommen und sich auszutauschen, Sprachbarrieren und nicht zuletzt häufig fehlende Strategien von Seiten der Theater, um Diversity in großen Institutionen zur Chefsache zu machen, machen sie zu oft »unsichtbaren« Akteur\*innen in der performing arts-Szene. Wie also kann eine wertschätzende Zusammenarbeit auf Augenhöhe zwischen Theaterschaffenden mit und ohne Flucht- und Migrationsbiografie gestärkt werden, welche Strategien braucht es, um internationale Theaterschaffende sichtbarer zu machen und die Theaterszene in Deutschland insgesamt noch vielfältiger zu gestalten?

Die Austauschplattform »New Connections« entstand auf Initiative der Freien Gruppe »boat people projekt« in Göttingen, des Landesverbandes Freier Theater in Niedersachsen (LaFT) und der Bundesakademie Wolfenbüttel. Eine erste Recherchereise machte die Situation der internationalen Theaterkolleg\*innen in Deutschland erfahrbar: Nina de la Chevallerie, Regisseurin und Mitgründerin von »boat people projekt«, war zusammen mit einem syrischen Kollegen durch Niedersachsen gereist und hatte Kolleg\*innen besucht, die aktuell in Deutschland Zuflucht gefunden hatten. »New Connections« reagierte somit einerseits auf den Wunsch der internationalen Kolleg\*innen, mit der deutschen Theaterszene auf Augenhöhe – als professionelle Künstler\*innen – in Arbeitskontakt zu kommen. Andererseits bestand und besteht auch bei vielen Stadt- und Staatstheatern, in der Freien Szene und der Soziokultur großes Interesse an dieser Zusammenarbeit.

Die Plattform brachte professionelle performing artists und andere im Theaterbereich Tätigen miteinander in Kontakt. »New Connections«, das waren insgesamt 80 Teilnehmende: Künstler\*innen unterschiedlicher Kulturen, 30 von ihnen internationale professionelle Bühnenkünstler\*innen, darüber hinaus Vertreter\*innen von freien Gruppen und Stadt- und Staatstheatern. Mit dabei waren Kolleg\*innen, die schon länger oder schon immer in Deutschland leben und Kolleg\*innen, die in den vergangenen Jahren durch Flucht in Deutschland angekommen sind. Es wurde deutlich, dass es Beratung, Unterstützung, Vernetzung und ggf. auch einen kulturpolitischen Richtungswechsel

braucht, damit Theater und andere Kultureinrichtungen in ihren Leitungen, ihren Teams und ihrem Programm vielfältiger werden können und internationale Theaterschaffende einen »Fuß in die Tür« bekommen.

Wertschätzende Zusammenarbeit auf Augenhöhe stand von Beginn an im Mittelpunkt der Konzeption. Teilnehmende wurden als Expert\*innen ihrer Disziplinen anerkannt und bekamen die Möglichkeit, die Veranstaltung in Form von Vorträgen, Impulsen, Moderationen oder als Gastgeber\*innen bei Tischgesprächen mitzugestalten. Erreicht wurde dies auch mit einer Sprachöffnung, denn die offiziellen Konferenz- und Vortragssprachen waren Deutsch und Arabisch. Nicht zuletzt durch den Einsatz von zwei Simultandolmetscher\*innen und fünf Flüsterübersetzer\*innen für Deutsch / Arabisch, Deutsch / Türkisch und Deutsch / Englisch hatten die internationalen Kolleg\*innen die Möglichkeit, auch im informellen Teil der Veranstaltung Fachgespräche auf barrierefreie Art und Weise zu führen.

Gastspiele von Theatern und Freien Gruppen, die sich des Themas Diversity bereits erfolgreich angenommen haben, machten die bereits bestehenden, vielfältigen Praxiserfahrungen in der gemeinsamen Projektarbeit mit herkunftsdeutschen, zugewanderten und geflüchteten Menschen sichtbar und boten Anlass zu Diskussionen. An insgesamt sechs Thementischen (Stadt- und Staatstheater, Soziokultur, Theaterpädagogik, Freies Theater, Musik und Universität und Wissenschaft) setzten sich die Teilnehmenden mit Fragen zur Überwindung von noch immer bestehenden Zugangsbarrieren und der Entwicklung möglicher Strategien für eine zukünftig erfolgreiche Zusammenarbeit auseinander.

Um das Thema Networking auch nachhaltig zu verankern, erstellten die Teilnehmenden vor und während der Veranstaltung eine Künstler\*innenkartei. Jede\*r an »New Connections« Beteiligte wurde gebeten, sich fotografieren zu lassen und einen Portraitbogen über sich auszufüllen. So entstand an Pinnwänden während der Veranstaltung ein analoges facebook, anhand dessen sich die Kolleg\*innen gezielt ansprechen und vernetzen konnten. Digital sind sie unter @netzwerkplattform auf facebook aktiv.

Im Laufe der Veranstaltung sind viele Ideen entstanden: von der Einrichtung einer zentralen Anlaufstelle für internationale Künstler\*innen für Beratung, Vernetzung und Kommunikation beim LaFT, über Mentoring- und Tandemmodelle an öffentlichen Einrichtungen, hin zu Folgeveranstaltungen an der Bundesakademie. Ein erstes Netzwerk ist u.a. hinsichtlich der Künstler\*innen-Kartei mit Sicherheit schon jetzt entstanden und auch für den Aufbau gleichberechtigter Kommunikations- und Arbeitsbeziehungen zwischen Künstler\*innen mit und ohne Flucht- und Migrationshintergrund hat die Veranstaltung einen wichtigen Grundstein gelegt.

#### Austauschplattform

- **Empowerment und Austausch auf Augenhöhe: Künstler\*innen mit und ohne Flucht- und Migrationsbiografie kommen gleichberechtigt zusammen**
- **Kollegiale Beratung: Wissenstransfer und gegenseitiger Austausch**
- **Diskursivität: Standpunkte beziehen, innere Haltungen hinterfragen**
- **Neue Formen der Zusammenarbeit entwickeln**
- **Good-Practice-Modelle: praktische Erlebbarkeit von Praxismodellen (Gastspiele)**
- **Mehrsprachigkeit**

## Qualifizierungsbedarf: Rückmeldungen aus der Praxis

Neben der Bestandsaufnahme von Vermittlungsangeboten zu neuen Formaten und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit und einer Kategorisierung der jeweils anbietenden Akteur\*innen im Feld war es ein Anliegen der Studie, den Qualifizierungsbedarf der soziokulturellen Projektakteur\*innen zu ermitteln. Wie in der empirischen Auswertung des Fragebogens (Kap. 6.2) deutlich wird, schätzen drei Viertel der Befragten den Bedarf für eine Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Formate als »eher hoch« (50,9 %) oder »sehr hoch« (28,8 %) ein. Ein besonders hoher Qualifizierungsbedarf wurde in den Themenfeldern Interkultur (93,8 %) und Kulturelle Bildung (85,0 %) geäußert. Die Frage danach, ob eine Vermittlung besonderer Formate und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit sinnvoll sei, beantworteten 91,5 Prozent der Befragten mit »ja«. Der in der Fragebogenerhebung deutlich werdende hohe Qualifizierungsbedarf soziokultureller Projektakteur\*innen sowie die grundsätzlich deutlich werdende positive Haltung bezüglich einer Vermittlung neuer Formate und Methoden wurden auch in den vielen Interviews und den Diskussionen während der projektbegleitenden Veranstaltungen deutlich.

Unter Bezug auf die empirische Auswertung werden im Folgenden die in den Interviews und in den beiden projektbegleitenden Veranstaltungen geäußerten Anregungen, Ideen und Rückmeldungen aus der Praxis gebündelt und zusammengefasst. Es werden somit lediglich einzelne Stimmen der beteiligten Akteur\*innen zusammengetragen, die als exemplarische Einblicke und Anregungen verstanden werden können und keinen Anspruch auf ein fundiertes Meinungsabbild des gesamten soziokulturellen Feldes erheben.

Die umfassende empirische Auswertung zur Vermittlung besonderer Formate und Methoden in der soziokulturellen Arbeit ist in Kapitel 6.2 nachzulesen.

### a) Struktur / Format

Im Rahmen der Interviews und projektbegleitenden Veranstaltungen wurde eine Reihe Formate aufgegriffen und diskutiert, die auch in der schriftlichen Befragung genannt wurden. Neben dem Ausbau von Netzwerk- und Austauschformaten äußerten die beteiligten

Akteur\*innen den Wunsch nach projektbegleitenden, tutorierenden Vermittlungsangeboten, die nach dem Supervisor\*innen- und / oder Tutor\*innen-Prinzip arbeiten und somit Erfahrenen, aber auch Berufseinsteiger\*innen Einblicke in und Austauschmöglichkeiten über die unmittelbare Praxisarbeit ermöglichen. Die Auswertung belegt darüber hinaus, dass drei Vermittlungsformate von mehr als der Hälfte der Projektträger\*innen in der Fragebogenerhebung favorisiert wurden (Best-Practice-Beispiele (61,8 %), Austauschplattformen (58,5 %) und Beratungen vor Ort (54,2 %)), während »klassische Fortbildungsprogramme« nicht ganz so hoch im Kurs standen (43,2 %).

### b) Inhalt

Bezüglich der inhaltlichen Ausgestaltung von Vermittlungsangeboten konzentrierte sich der geäußerte Qualifizierungsbedarf insbesondere auf den projektbezogenen Erfahrungsaustausch in Form von Good-Practice-Einblicken. Die Sinnhaftigkeit einer alleinigen Vermittlung konkreter Methoden im Sinne eines Kompetenzerwerbs stand in Abgrenzung zu breiter gefassten Austausch- und Vernetzungsangeboten insbesondere im Rahmen der ersten projektbegleitenden Denkwerkstatt »Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Arbeit« in Bonn zur Diskussion. Diesbezüglich betonten die beteiligten Akteur\*innen das über viele Jahre gewachsene und methodisch begründete Handlungswissen soziokultureller Projektakteur\*innen, so dass weniger ein Kompetenzerwerb im Sinne eines Erlernens konkreter Methoden als vielmehr ein Austausch über bereits praktizierte methodische Ansätze von Interesse sei. Die im Folgenden dargestellten drei Themenfelder stellen die am häufigsten diskutierten inhaltlichen Bereiche dar.

### Erfahrungslernen:

#### Kennenlernen neuer Ideen und Ansätze

Was genau meint Partizipation? Partizipative Kulturarbeit mit Laien – nur wie? Wie funktioniert Projektarbeit auf Augenhöhe? Welche Ansätze verfolgen andere Projekte, um Multiperspektivität einen Raum zu geben und verschiedene Sichtweisen erfahrbar zu machen? Im Sinne eines Good-Practice-Austausches formulieren die beteiligten Akteur\*innen einen Qualifizierungsbedarf in Form eines Austausches über gelungene Projektansätze (konkretes Methodenwissen) und Einblicke in Fehler und Fallstricke, Handlungsoptionen und Lösungsstrategien in der sozio-

kulturellen Projektarbeit. Auch das künstlerisch-kreative Experimentieren mit und das Erproben von neuen Ansätzen wird von den beteiligten Akteur\*innen als ein für die Weiterentwicklung der eigenen Projektpraxis gewinnbringendes Element in Vermittlungsangeboten beschrieben.

### Strukturelle und formale Rahmenbedingungen: Finanzierung, Verwaltung, kulturpolitische Sichtbarkeit

Neben dem Austausch über die konkrete Projektpraxis äußerten die soziokulturellen Projektakteur\*innen einen Qualifizierungsbedarf bezüglich struktureller und formaler Rahmenbedingungen für eine gelungene soziokulturelle Projektarbeit. Diese beinhaltet den Austausch über bestehende Fördermöglichkeiten. Hier stehen u.a. die Themen »Zugang zu bestehenden Förderprogrammen«, »Aufbau nachhaltiger Projektfinanzierungsstrukturen«, »Hilfestellungen bei der Antragstellung« und »Projekt-mittelabrechnung« im Mittelpunkt. Darüber hinaus äußerten die Akteur\*innen einen Unterstützungsbedarf bei administrativen Verwaltungsaufgaben, sowie der Klärung rechtlicher Fragen (bspw. bezüglich der Arbeit mit Geflüchteten). Die gemeinsame Entwicklung von Strategien für eine gelungene kulturpolitische Überzeugungsarbeit in Land und Kommunen stellt ein weiteres für die beteiligten Akteur\*innen interessantes Themenfeld dar.

### Selbstreflexion und Selbstbefähigung / Erlernen sozialer Fähigkeiten

Soziokulturelle Projektarbeit richtet sich an die verschiedensten Bevölkerungsgruppen und macht es sich zum Ziel, diese auf partizipative Art und Weise in einen gemeinsamen künstlerisch-kreativen Prozess auf Augenhöhe einzubinden. Die Zusammenarbeit in hinsichtlich der kulturellen, religiösen und beruflichen Hintergründe sowie der Altersstruktur zunehmend diverser werdenden Team- und Teilnehmer\*innenkonstellationen erfordere ein besonderes Maß an Empathie, Differenzierungsfähigkeit und Selbstreflexion; partizipatives Arbeiten brauche eine gute Kenntnis eigener Schwächen und Stärken, so die beteiligten Akteur\*innen. In offenen Feedbackgesprächen und Praxis-Reflexions-Dialogen können eigene Standpunkte und Haltungen hinterfragt und die eigene Reflexionsfähigkeit anhand konkreter Erfahrungen aus der eigenen Arbeit sowie der Arbeit anderer – ggf. auch mit künstlerischen Mitteln – erprobt und geschult werden.

### c) Zielgruppe

An wen sollten sich Vermittlungsangebote zu neuen Formaten und Methoden der soziokulturellen Projektarbeit richten?

An mehreren Stellen merkten die beteiligten Akteur\*innen eine »sehr homogene, überwiegend weibliche Teilnehmerschaft mit akademischem Hintergrund« an und fragten danach, inwieweit die Personengruppe der Teilnehmenden hinsichtlich ihrer ethnischen Herkunft, ihres Alters, ihres Geschlechts, ihres religiösen Hintergrundes sowie ihrer Berufsbiografien und fachlichen Erfahrungen diverser zusammengesetzt werden könnte. Die Zielgruppenfrage war an einigen Stellen sehr eng mit der Frage verknüpft, wer Vermittlungsangebote für wen konzipiert. Einige Akteur\*innen äußerten den Wunsch nach einem vielschichtigen Praxisaustausch auf Augenhöhe, der weniger im Sinne einer hierarchisch organisierten, von Expert\*innen angestoßenen Vermittlung für eine explizite Zielgruppe konzipiert sein sollte. Vielmehr plädierten sie für eine von den Akteur\*innen selbst gestaltete sparten- und ressortübergreifende, gegenseitige Vermittlung von Erfahrungswissen, methodischen Ansätzen, Lösungsstrategien etc. Dieser Ansatz, so die Anregung, benötige einen Ausbau des Teilnehmer\*innen-Klientels im Sinne eines gleichberechtigten Einbezugs verschiedenster Akteursgruppen in die Konzeption und Umsetzung von Vermittlungsangeboten (Künstler\*innen mit und ohne Flucht und Migrationsbiografie, Mitarbeiter\*innen von Bibliotheken, Museen, Theatern etc., Mitarbeiter\*innen aus der Kommunalverwaltung und der Kulturpolitik sowie Mitarbeiter\*innen aus dem Bildungsbereich, wie beispielsweise Sozialpädagog\*innen, Lehrer\*innen, Erzieher\*innen, Akteur\*innen aus der Jugendarbeit, Bildungsreferent\*innen etc.).

Im Sinne einer aktiven Nachwuchsförderung wurde nicht zuletzt auf eine stärkere Zusammenarbeit mit Student\*innen eingegangen, die zum einen in dem Wunsch nach einem als bereichernd empfundenen Austausch zwischen Theorie und Praxis begründet lag, darüber hinaus aber auch die Zielsetzung verfolgte, im Rahmen jahrelanger Praxisarbeit erlangtes Erfahrungswissen an junge »Neueinsteiger\*innen« weiterzugeben.

### d) Herausforderungen

Die von den beteiligten Akteur\*innen genannten Herausforderungen beziehen sich insbesondere auf das Selbstverständnis der Anbieter\*innen sowie die konzeptionelle

Ausrichtung der Vermittlungsangebote und betreffen somit maßgeblich die Weiterbildungsakteur\*innen.

### »Neues« Selbstverständnis von Weiterbildungsakteur\*innen

Bezogen auf die Weiterbildungsakteur\*innen formulierten die beteiligten Akteur\*innen die Herausforderung der Implementierung eines »neuen« Selbstverständnisses als Vermittler\*innen und Vernetzungsplattform. Hierbei treten die Weiterbildungsakteur\*innen weiterhin als Veranstaltungen konzipierende und anbietende Akteur\*innen auf, präsentieren sich darüber hinaus jedoch ebenfalls als entsprechend notwendige Infrastruktur bereitstellende Plattform für einen von Seiten der Praxis gestalteten Wissensaustausch sowie für die Bereitstellung gegenseitiger Vernetzungsmöglichkeiten. Weiterhin formulierten die Teilnehmenden eine notwendige Öffnung von Weiterbildungsakteur\*innen hin zum aktiven Einbezug von Künstler\*innen, Menschen mit Migrations- und Fluchtbiografie, Student\*innen etc. in die Konzeption und Umsetzung von Vermittlungsveranstaltungen. In ihrer Rolle als Vermittler\*innen zwischen verschiedenen Projektakteur\*innen stellen sie die Rahmenbedingungen für einen Austausch auf Augenhöhe bereit und fungieren als Plattform im Themenbereich Teilhabe und kulturelle Vielfalt.

### Veranstaltungskonzeption: Teilhabe und kulturelle Vielfalt vs. hierarchische Vermittlungsstrukturen

In Anknüpfung an das von den beteiligten Akteur\*innen skizzierte »neue« Selbstverständnis von Weiterbildungsakteur\*innen formulierten die beteiligten Akteur\*innen ein notwendiges Umdenken bei der Veranstaltungskonzeption. Es sei zunehmend Aufgabe von Weiterbildungsakteur\*innen, diverse Arbeitsteams aufzustellen, die vielschichtige Kompetenzen bündeln, Multiperspektivität ermöglichen und Zugänge zu einer breiten Teilhabe verschiedener Akteursgruppen eröffnen. Die Zusammenarbeit in diversen Team- und Teilnehmer\*innenkonstellationen erfordere darüber hinaus eine Anerkennung und Wertschätzung von in unterschiedlichen (kulturellen) Kontexten erworbenen Wissensbeständen und der Grundannahme, dass Wissen nicht hierarchisch von oben vermittelt werden müsse, sondern jede/r Beteiligte ein/e Expert\*in in seinem / ihrem ganz eigenen Kontext sein könne. In diesem Zusammenhang wurden nicht zuletzt auf bestehende Zugangs-

schwierigkeiten einzelner Akteursgruppen bezüglich der Mitgestaltung von Vermittlungsangeboten verwiesen. Es fehle diesbezüglich an entsprechenden Förderangeboten, in denen Künstler\*innen und Kunstvermittler\*innen das notwendige Vertrauen in ihre Kompetenzen entgegengebracht wird und die notwendigen Mittel zur Verfügung gestellt werden, damit sie sich als Gestalter\*innen von Vermittlungsangeboten gleichwertig einbringen können.

Die soziokulturellen Projektakteur\*innen formulierten jedoch ebenfalls eine für sie relevante Herausforderung, die sich auf die Umsetzbarkeit ihrer Teilnahme an Vermittlungsangeboten bezog.

### Eingeschränkte zeitliche Kapazitäten der Projektakteur\*innen

Eine der zentralen Herausforderungen, die an vielen Stellen immer wieder geäußert wurde, war der Zeitaspekt. Viele soziokulturelle Projektakteur\*innen formulierten ein grundsätzlich hohes Interesse an Austausch- und Vermittlungsangeboten, sehen sich jedoch hinsichtlich der im Kontext der Projektförderung immer wieder notwendigen und sehr zeitaufwändigen Antrags- und Abrechnungsverfahren und der häufig aufwändigen Projektarbeit (inklusive Projektentwicklung, Recherchephasen, Zielgruppenarbeit vor Ort, konkrete Projektumsetzung vor Ort, Nachbereitung etc.) auf Grund fehlender zeitlicher Kapazitäten oftmals nicht dazu in der Lage, an mehrtägigen Vermittlungs- und Austauschangeboten teilzunehmen. Die Frage nach Online-Vermittlungsangeboten als zeitlich flexiblere Lösung wurde im Fragebogen als weniger interessant bewertet (21,3 %) als die Teilnahme an Vermittlungsangeboten in Präsenzformaten, für die sich 92,6 % der Beteiligten aussprachen. Insbesondere an Formaten der projektbegleitenden Vermittlung (Beratungen vor Ort, Praxis-Reflexions-Dialoge, Learning by Doing, Tandem- und Coaching-Ansätze etc.) äußerten die soziokulturellen Projektakteur\*innen großes Interesse. Trotz der eingeschränkten zeitlichen Kapazitäten ist das Interesse der Projektträger\*innen an der Mitwirkung einer Entwicklung und Vermittlung neuer Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit mit 71,1 % ausgesprochen hoch.

## Handlungsempfehlungen: Weiterbildung als (selbst)reflexive Praxis

»Vermittlung ist eine große Kunst, die Platz und Zeit braucht, um sich entfalten zu können.« (LAFT: 8)

Für eine Weiterentwicklung der eigenen Praxis braucht es Räume zum Ausprobieren, Experimentieren und Scheitern, Plattformen für den Erfahrungs- und Wissensaustausch und eine konkrete Methodenreflexion. Es braucht Strukturen, die das gemeinsame Entwickeln neuer Formen der Zusammenarbeit auf Augenhöhe ermöglichen.

Die erlangten Einblicke in die Weiterbildungslandschaft zeigen das Potenzial von Vermittlungsangeboten in der soziokulturellen Projektarbeit auf vielfältige Art und Weise. Die Bestandsaufnahme macht deutlich, dass der Grundstein für eine (selbst)reflexive Vermittlungspraxis der soziokulturellen Projektarbeit bereits gelegt ist: Einzelne bereits bestehende Vermittlungsangebote greifen die in der Praxis entwickelten neuen Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit auf, knüpfen an das bestehende Praxiswissen der soziokulturellen Akteur\*innen an, bündeln es und bieten eine Plattform zum gegenseitigen Austausch sowie für die Erprobung neuer Arbeitsweisen und Formen der Zusammenarbeit.

Dennoch gibt es noch viel zu tun: Um eine nachhaltige Methodendebatte und -vermittlung und einen umfassenden Praxisaustausch innerhalb des soziokulturellen Feldes verankern zu können, braucht es experimentierfreudige und innovative Ideen und Ansätze der Weiterbildungsakteur\*innen, die sich ihrerseits in Zusammenarbeit mit verschiedensten Akteur\*innen öffnen und neu aufstellen müssen. Und um mit der Praxisentwicklung in der soziokulturellen Projektlandschaft Schritt halten zu können, müssen in Zusammenarbeit mit den soziokulturellen Projektakteur\*innen neue Vermittlungsformate entwickelt werden – ihr Interesse an der Teilnahme und der Mitgestaltung von Vermittlungsangeboten ist groß.

Bei der Entwicklung neuer Formate geht es dabei im Sinne eines Good-Practice-Austausches einerseits darum, die Praxis in die Vermittlung zu holen, Vermittlung jedoch andererseits auch als ein eigenes künstlerisches Format der Projektpraxis zu verstehen und zu verankern. Der Vermittlungsgedanke hinsichtlich bestimmter Zielgruppen der soziokulturellen Projektarbeit ist insbesondere im Kontext

von Diversität und Interkultur bereits praktischer Teil einiger, auch im Rahmen dieser Studie untersuchter Projekte. In einigen Projekten zeigen sich vielfältige Schnittstellen zwischen Kunst, Bildung und sozialer Praxis. Projektpraxis und Vermittlungsansätze sind hierbei nicht mehr klar voneinander abgrenzbar und gehen fließend ineinander über (»Kino Asyl. Geflüchtete zeigen Filme aus ihren Heimatländern« – Medienzentrum München des JFF oder »Multaka: Treffpunkt Museum. Geflüchtete als Guides in Berliner Museen« – Staatliche Museen zu Berlin / Museum für Islamische Kunst). Auch die zunehmende Auflösung von klaren Grenzen zwischen Zuschauer\*innen und Akteur\*innen (»Stadt unter dem Meer« – Kulturbahnhof Hitzacker e.V. / Freie Bühne Wendland oder »Familienabend« – LOKSTOFF! Theater im öffentlichen Raum e.V.) und die in vielen Projekten praktizierte enge Zusammenarbeit zwischen Laien und Profis (»Video-Hike Winterlingen« – Landestheater Tübingen / Theaterwerkstatt Schwäbische Alb) zeugen von einer zunehmenden Verstrickung der Projekt- und Vermittlungspraxis. Bedarf besteht weiterhin beim Ausbau von praxisbegleitenden Vermittlungsformaten zwischen den soziokulturellen Akteur\*innen selbst: Vermittlungsformate, die Wege für gegenseitige Unterstützung und Hospitationen bereiten und den Vermittlungsgedanken – auch auf der Akteursebene – in die Praxis holen.

Auf der Grundlage der vorhergehend dargestellten Einblicke in die Vermittlungslandschaft und den Qualifizierungsbedarf der soziokulturellen Projektakteur\*innen werden im Folgenden zentrale Ergebnisse und Erkenntnisse zusammengefasst. Sie können im Sinne von Handlungsempfehlungen als Anregungen für den weiteren Ausbau der Vermittlungslandschaft in der soziokulturellen Projektarbeit verstanden werden.

### Weiterbildungsakteur\*innen als Vermittler\*innen und Vernetzungs- plattformen

- Neues Selbstverständnis der Weiterbildungsakteur\*innen als Vermittler\*innen und Vernetzungsplattform (Infrastruktur bereitstellen, Kompetenzen bündeln, Vernetzung fördern)
- Öffnung für die Zusammenarbeit mit den unterschiedlichsten Akteur\*innen (sektor- und spartenübergreifend vernetzen, breitere Zielgruppenansprache und -ausrichtung der Angebote)

- Praxisorientierte Vermittlung: Ausbau des Angebots von Austausch- und Vernetzungsplattformen, künstlerisch orientierten Fortbildungen / Trainings und Fortbildungsreihen, Entwicklung weiterer Formate
- Praxisbegleitende Vermittlung / Vermittlung selbst als künstlerisches Format in der Projektpraxis: Ausbau von Unterstützungssystemen in der unmittelbaren Projektpraxis, Entwicklung weiterer Formate (Beratungen vor Ort, Praxis-Reflexions-Dialoge Learning by Doing, Tandem- und Coaching-Ansätze, Kollegiale Beratung, Peer-to-Peer, Hospitationen, Supervisionen, Mentoring-Programme etc.)
- Förderung und Ausbau der Vermittlung einer Vermittlungskompetenz (Train-the-Trainer, Multiplikator\*innen-Prinzip etc.).

### Mit statt für: Neue Formen der Zusammenarbeit entwickeln und erproben

- Auflösung hierarchischer Vermittlungsstrukturen: Entwicklung neuer Beteiligungsformate
- Austausch vielfältiger Wissensbestände zwischen den Feldern: Einbezug von und bessere Vernetzung mit weiteren Akteur\*innen aus den unterschiedlichsten Bereichen, Öffnung für sparten- und sektorübergreifende Zusammenarbeit und den Aufbau von Kooperationen
- Erweiterung und stärkere Diversität des Zielgruppen-Klientels / Ausbau der Nachwuchsförderung (Einbezug von Student\*innen, Zusammenarbeit mit Akteur\*innen mit Flucht- und Migrationsbiografie etc.)

### Vielfalt der Themen und Formate sicherstellen

- Diversitätsbewusstes Arbeiten / Teilhabe und kulturelle Vielfalt: vielfältige Wissensbestände anerkennen, wertschätzen und einbeziehen, Multiperspektivität ermöglichen, Zusammenarbeit auf Augenhöhe / Empowerment, sichere Räume zur (künstlerischen) Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie bereitstellen, Diversität auch in den eigenen Reihen sicherstellen (»Diversity on boards«).
- Praxisaustausch ermöglichen: Einblicke in eine gelungene Projektpraxis (Good-Practice-Ansätze) vs. Fehler und Fallstricke, Handlungsoptionen und Lösungsstrategien in der soziokulturellen Projektarbeit, Bereitstellung von Experimentierräumen für das künstlerisch-kreative Entwickeln und das Erproben von neuen Ansätzen, eine Methodenreflexion anstoßen
- Unterstützung bei dem Ausbau und der Stärkung sozialer Kompetenzen im Umgang mit vielfältigen Zielgruppen (Empathie, Differenzierungsfähigkeit, Selbstreflexion, Kenntnis eigener Schwächen und Stärken, kritisches Hinterfragen eigener Standpunkte und Haltungen), Reflexionsräumen zum freiheitlichen Denken und Arbeiten bereitstellen, mögliche Formate: offene Feedbackgespräche und Praxis-Reflexions-Dialoge
- Strukturelle und formale Rahmenbedingungen soziokultureller Projektarbeit (Austausch über Fördermöglichkeiten, Verwaltungsaufgaben, kulturpolitische Überzeugungsarbeit / Sichtbarkeit).

1 [www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kulturelle-bildung-ohne-weiterbildung-geht-es-nicht/](http://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/kulturelle-bildung-ohne-weiterbildung-geht-es-nicht/) (letzter Aufruf: 11.07.2019)  
2 [www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung\\_vor\\_ort/](http://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung_vor_ort/) (letzter Aufruf: 11.07.2019)

## Zum Schluss





Norbert Sievers

## Abschließende Bemerkungen

»Soziokultur lebt vom Engagement ihrer Akteur\*innen, aber sie braucht auch Forschung und diskursive Begleitung« – mit dieser Feststellung haben wir im Vorwort diese Studie eingeleitet. Sie versteht sich im Kontext des Bemühens, das »Rumpelstilzchen« Soziokultur als programmatisches und empirisches Phänomen zu enttarnen.<sup>1</sup> Erkenntnisleitend für die Forschungsarbeit waren vier Fragen:

- kulturwissenschaftlich ging es um die Frage, ob es möglich ist, aus den vorliegenden Erfahrungen und Materialien konkrete Methoden und Formate soziokulturellen Arbeitens zu identifizieren und zu systematisieren
- kulturpolitisch sollte geprüft werden, ob die Innovation, die mit Projektförderungen in der Regel verbunden wird und an neuen Methoden und Formaten festgemacht werden könnte, tatsächlich auch eingetreten ist
- kulturpraktisch war das Projekt darauf angelegt, Methoden- und Erfahrungswissen aufzuspüren, aufzubereiten und an die Akteur\*innen in den Praxisfeldern der Soziokultur zu vermitteln und
- professionspolitisch steht das Projekt für die Intention, über eine Methodendiskussion eine weitere Professionalisierung der Soziokultur als Praxisfeld zu begleiten und zu unterstützen.

Diese Ansprüche waren weit gesteckt. Ob es gelungen ist, sie befriedigend zu erfüllen, bleibt letztlich der Einschätzung und kritischen Würdigung derjenigen vorbehalten, die sich mit dem Thema Soziokultur in der Praxis, in der Politik und in der Wissenschaft beschäftigen. Es wäre vermessen, voreilig eindeutige Schlussfolgerungen zu formulieren. Doch so viel darf als Resümee sicherlich festgestellt werden:

Es ist möglich, konkrete Methoden und Formate soziokulturellen Arbeitens zu identifizieren und zu beschreiben,

wenn damit nicht der Anspruch verbunden wird, die Vielfalt der Ansätze und Anwendungen eindeutig definieren und formatieren zu können. Dafür ist die Projektarbeit zu vielfältig, kontextorientiert und anlassbegründet. Ihre Qualität besteht häufig gerade in ihrer Singularität und Situativität und der jeweiligen spezifischen Kompetenzen der Akteur\*innen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht methodische Erfahrungen bereithalten würde, die generalisiert werden können.

Ob soziokulturelle Projektarbeit eine kulturpolitische Innovation darstellt, ist letztlich eine Frage der Bewertung und deshalb forschungspraktisch schwer zu klären. Vor dem Hintergrund der theoretischen und programmatischen Begründungen mit Blick auf eine Soziokulturalisierung der Kulturpolitik, die in dieser Studie an vielen Stellen aufgegriffen werden, und den vielen Bezügen in den Projektbeispielen zu diesen Erklärungsfolien spricht jedoch viel für die Plausibilität der formulierten Annahme.

Die soziokulturelle Projektarbeit ist mit Blick auf ihre Methoden und Formate ein reiches Arbeitsfeld. Es ist uns gelungen, viele davon zu identifizieren und auch zu systematisieren. Dies kann jedoch nur ein erster Schritt sein, um dieses Handlungswissen an Praxisakteur\*innen weitergeben zu können. Dazu bedarf es weiterer Studien und der Kompetenz von Expert\*innen, die über qualifizierte Erfahrungen in der Vermittlungsarbeit verfügen. Die vorliegende Studie bietet dafür Grundlagen und Anschauungsbeispiele.

Durch die recherchierten Methoden und Formate und deren theoretische Kontextualisierung und Begründung kann die Methodendiskussion in der soziokulturellen Praxis befruchtet und konkretes Erfahrungswissen dafür zur Verfügung gestellt werden. Insofern ist durch diese Studie ein neuer Wissenstand erreicht, der eine weitere Professionalisierung der Soziokultur als Praxisfeld begründen könnte.

## Weiterführende Fragestellungen

Selbstverständlich ist der Konjunktiv auch hier angebracht, denn »gute« Entwicklungen entstehen nicht im Selbstlauf, die nur eines Anstoßes bedürften. Vielmehr bedingen sie – heute mehr denn je – permanente Reflexion, die sich stützt auf theoretische Erkenntnisse sowie die genaue Beobachtung des empirischen Feldes der Projektarbeit und der darauf bezogenen Qualifizierungsbemühungen.

### Theorie der Soziokultur

Die Enttarnung des Phänomens »Soziokultur« ist nicht nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Methoden und Formate ein Stück weiter gediehen, sondern auch mit Blick auf ihre kulturtheoretische Einbettung. Nicht nur durch die Bezugnahme auf die Theoretiker und programmatischen Vordenker der Neuen Kulturpolitik, in deren Kontext die Soziokultur entstanden ist, sondern auch auf der Grundlage aktueller Diskurse und der Arbeiten des Kultursoziologen Andreas Reckwitz konnte die soziokulturelle Projektpraxis theoriegestützt stärker durchdrungen und anhand systematischer Kategorien aufbereitet werden. Dadurch konnte gezeigt werden, wie sehr die Soziokultur sich einer Entwicklungslogik verdankt, die über die Kultur der Industriemoderne hinausweist und bereits den »Vorschein« einer spätmodernen Kultur enthält (s. auch Kapitel 4.1), die sich gesamtgesellschaftlich durchzusetzen beginnt.

Geht es nach Andreas Reckwitz, so erleben wir gegenwärtig – jenseits von den Offerten des öffentlichen Kulturbetriebs – eine gigantische Kulturalisierung des Sozialen, die getrieben ist durch das Bedürfnis nach affektgeladener Teilhabe und eigenaktiver Kreativität und gesteigert und ermöglicht wird durch die Optionen der Digitalisierung und der Unterhaltungs- und Kreativökonomie. Die von ihm diagnostizierte »Gesellschaft der Singularitäten« ist gekennzeichnet durch die Produktion von valorisierten und affizierend wirkenden Objekten, Subjekten, Orten, Ereignissen und Kollektiven (Reckwitz 2017: 85), deren Wirkung sich durch fünf Qualitäten unterscheiden lässt: »Es sind dies die ästhetische, die narrativ-hermeneutische, die ethische, die gestalterische und die ludische Qualität.« (Ebd.: 87) Ferner führt die »digitale Kulturmaschine« im kulturellen Kapitalismus – so Reckwitz – zu einer Stär-

kung der Publikumsrolle gegenüber der Produzentenrolle und begründet eine weitere Enthierarchisierung der Kultur sowie deren Momentanisierung und Aktualisierung, um nur einige Punkte zu benennen. (Ebd.: 238 ff.)

In der soziokulturellen Projektpraxis lassen sich – das hat nicht zuletzt diese Studie gezeigt – viele dieser Qualitäten und Besonderheiten nachweisen. Schon die Projektform ist in besonderer Weise geeignet, die Bedingungen der Singularität zu erfüllen: das authentische Erlebnis, die besondere Alltagskultur, die Affektivität des Ortes, die Aktualität des Themas, die Situativität, Momentanität und Spontanität der Aktionen. Es sind aber auch die Inhalte und besonderen Formate, die etwa das narrative Element (z.B. in Erzählcafés) oder die ludische Qualität (z.B. in spiel- und kulturpädagogischen Projekten) in besonderer Weise berücksichtigen, ganz abgesehen von der ethischen Dimension, die der Soziokultur von jeher eigen ist und in vielen Projektbeschreibungen durchscheint. Insofern hat die Analyse der Projektbeispiele (siehe Kapitel 5 und 7) durchaus Anhaltspunkte dafür geliefert, dass die Entstehung und Entwicklung der Soziokultur kein Zufall war, sondern einer gesellschaftlichen Entwicklungslogik entsprach. Sie sind in gewisser Weise Kinder der »postromantischen Authentizitätsrevolution«, die Andreas Reckwitz als Entstehungs- und Bewegungsmoment der spätmodernen Kultur ausweist. (Ebd.: 19 / 103 f.) Es wäre eine interessante kulturwissenschaftliche Aufgabe, diese Feststellung durch weitere Studien auf ihre Plausibilität hin zu untersuchen.

Sinnvoll ist dies nicht nur im Sinne des wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns, sondern auch, um die Chancen und Risiken der weiteren Entwicklung einschätzen zu können. So spricht Andreas Reckwitz vor dem Hintergrund des von ihm diagnostizierten »Kreativitätsdispositivs« in der Spätmoderne davon, dass die Soziokultur in dieser Zeit »eine neue, vielleicht überraschende Aktualität gewinnen könne, wenn sie sich gegen die negativen Folgen des Dispositivs wende, indem sie auf die »Zweckfreiheit des Kreativen in der lokalen Alltagspraxis« besteht und »damit das ständige Bewährensollen vor einem Publikum zumindest temporär außer Kraft« setzt.« (Reckwitz 2013: 33)

### Empirie der Projektarbeit

Die Realität der projektbezogenen Kulturarbeit ist wissenschaftlich kaum untersucht, obwohl sie im Verhältnis

zur institutionellen Kulturproduktion / -vermittlung einen immer größeren Anteil einnimmt. Derzeit ist nicht einmal bekannt, welche quantitative Dimension die Projektarbeit und -förderung mittlerweile einnimmt, geschweige denn, welche qualitativen Wirkungen davon ausgehen. Aus der Befragung der 179 Projektträger\*innen und den 39 Interviews mit soziokulturellen Akteur\*innen, die im Rahmen dieser Studie geführt wurden, ist bereits ansatzweise deutlich geworden, wo der Schuh drückt. So werden darin neben der mangelnden Unterstützung durch

Rücklagen gebildet werden dürfen. Hinzukommt, dass die durch die Projektfinanzierung bedingte »Vordringlichkeit des Befristeten« eine nachhaltige betriebswirtschaftliche Steuerung erschwert. So besteht die Gefahr, dass die Trägerstruktur der soziokulturellen Projekte fragil und prekär wird und der Widerspruch zwischen attestierter gesellschaftlicher Bedeutung und tatsächlicher Ausstattung immer offensichtlicher wird.

Schon deshalb ist es angezeigt, die Rahmenbedingungen und Projektrealitäten empirisch noch genauer unter

## Die Enttarnung des Phänomens »Soziokultur« ist nicht nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Methoden und Formate ein Stück weiter gediehen, sondern auch mit Blick auf ihre kulturtheoretische Einbettung.

Politik und Verwaltung vor allem die zu geringe finanzielle Unterstützung und die Probleme mit den Verfahren der Projektförderung genannt (siehe Kapitel 6). Dies verweist auf ein grundsätzliches Problem, auf das aktuell in der kulturpolitischen Diskussion hingewiesen wird: die Rahmenbedingungen der Projektarbeit.<sup>2</sup> So kann gestützt durch die Ergebnisse der vorliegenden Studie und mit Blick auf die gegenwärtigen Debatten um das Phänomen der »Projektitis« gesagt werden, dass die »institutionelle Hintergrundstruktur« (Andreas Reckwitz), die eine gelingende Projektarbeit erst ermöglicht, mit der Entwicklung der Projektlandschaft nicht Schritt gehalten hat.

Dies betrifft vor allem das Zuwendungsrecht und die Zuwendungspraxis, die zu sehr fall- und maßnahmenorientiert ausgerichtet sind und in der Regel betriebs- und kontextblind verfahren. Hier wird immer noch davon ausgegangen, dass Projektarbeit im Rahmen gesicherter institutioneller Strukturen stattfindet, die sich durch eine Grundfinanzierung auszeichnen und in denen »Stammkräfte« die Beantragung, Organisation und Abrechnung übernehmen. Das ist jedoch immer weniger der Fall, weil es immer mehr Kultureinrichtungen gibt, die sich ausschließlich über Projektförderungen finanzieren. Doch aus der Addition derselben ergibt sich noch keine ausreichende Betriebsfinanzierung, weil viele Kosten eines Betriebs in Projektrechnungen nicht darstellbar sind und keine

die Lupe zu nehmen, als dies in dieser Studie möglich war. Denn sie sind die Ermöglichungsvoraussetzungen dafür, dass die Projektarbeit in der erreichten Größenordnung und Qualität weitergeführt werden kann – oder in der Terminologie von Andreas Reckwitz ausgedrückt: Die »institutionelle Hintergrundstruktur« ist als »Logik des Allgemeinen« schon deshalb zu beachten, damit sich die Projekte als Ausprägungen einer »Logik des Besonderen« daran andocken können (ebd.: 197).

### Qualifizierung der Methoden- debatte und Vermittlung von Methodenkompetenz

Zu den Gelingensbedingungen der Projektarbeit gehören nicht nur die Rahmenbedingungen, sondern auch die konzeptionellen und methodischen Qualitäten der Projekte. Im Rahmen der vorliegenden Studie ist der Versuch unternommen worden, neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit zu identifizieren und zu systematisieren. Damit liegen zumindest wichtige Ansatzpunkte und Hinweise vor, um eine qualifizierte Methodendebatte führen zu können. Ferner war es eine Aufgabe der Studie, einen Einblick in die Qualifizierungslandschaft zu gewinnen, die Angebote zur Fort- und Weiterbildung der soziokulturellen Praxisakteur\*in-

nen bereithält (siehe Kapitel 8), um Einschätzungen zum Verhältnis von Angebot und Nachfrage in diesem Feld formulieren zu können.

Mit Blick auf diese Frage konnte zunächst festgestellt werden, dass die institutionelle Angebotslandschaft wie auch die Angebotsinhalte noch keineswegs den Eindruck machen, als könnten sie quantitativ wie qualitativ mit der Praxisentwicklung in der soziokulturellen Projektlandschaft Schritt halten. Es gibt zwar einzelne Fortbildungsanbieter, die soziokulturelle Methodenkompetenz vermitteln (vor allem in der Kulturellen Bildung und der Medienpädagogik)<sup>3</sup>, aber von einer gezielten Qualifizierung der soziokulturellen Praxis kann bei Weitem nicht die Rede sein. Viel mehr ist davon auszugehen, dass die Qualifizierungsakteur\*innen selbst noch Suchende und Entwickelnde sind, um der Vielfalt der methodischen Ansätze und eingesetzten Formate gerecht zu werden.

Oder um es erneut in der Diktion von Andreas Reckwitz zu formulieren: Die »Logik des Besonderen«, die sich in der Praxis ausgebildet hat, korrespondiert (noch) nicht mit einer »Logik des Allgemeinen«, die in der Entwicklung und Vermittlung von praxisorientierter Methodenkompetenz zum Tragen kommen würde. Dafür fehlt es bislang an Wissen zu den eingesetzten »Methoden« und »Formaten«, es fehlt aber auch an institutionellen

Ankerpunkten, die dieses Wissen für die Vermittlung von Methodenkompetenz aufbereiten könnten. Bezeichnend dafür ist, dass Qualifizierungsmaßnahmen im soziokulturellen Feld häufig an Förderprogramme angedockt werden und damit den gleichen Bedingungen unterliegen wie die Projektarbeit selbst: thematische Ausrichtung, zeitliche Befristung, Diskontinuität in der Aufgabenbearbeitung. Es steht zu befürchten, dass auf diese Weise eine nachhaltig wirksame Methodendebatte und -vermittlung weder qualitativ noch quantitativ entstehen kann.

Und doch gibt es auch Positives zu vermelden. So vermitteln die untersuchten Qualifizierungsangebote durchaus das Bild einer experimentierfreudigen und mit Blick auf den Einsatz neuer Vermittlungsmethoden innovativen Akteurslandschaft, die sich ihrerseits von den überkommenen Qualifizierungsformen und -routinen zu lösen beginnt und sich dabei an den methodischen Ansprüchen der soziokulturellen Projektarbeit und deren theoretischen und begrifflichen Hintergründen orientiert. Es würde sich lohnen, dieser Korrespondenz, die im Rahmen dieser Studie nur angedeutet werden konnte, in weiteren Untersuchungen nachzugehen, um sie fruchtbar zu machen für den weiteren Theorie-Praxis-Qualifizierungsdiskurs, der die Soziokultur als besondere Form soziokulturellen Praxis weiterbringen könnte.

- 
- 1 Dieser Begriff aus der deutschen Märchenwelt wurde in den 1980er Jahren von dem Spiel- und Kulturpädagogen Wolfgang Zacharias benutzt, um die Identität des ebenso wenig klar umrissenen Praxisfeldes der »Kulturpädagogik« zu beschreiben. »Mit der ›Kulturpädagogik‹ ist es irgendwie wie mit der Märchenfigur ›Rumpelstilzchen‹, nur umgekehrt: Der Begriff geistert durch die pädagogischen und kulturellen Szenarien, ohne daß das Phänomen als solches eindeutige Gestalt hätte, präzise definiert wäre.« (Wolfgang Zacharias in: Kulturpolitische Gesellschaft 1985: 2)
  - 2 Siehe dazu das Heft 165 der Kulturpolitischen Mitteilungen zum Thema »Projektförderung« (Heft II / 2019).
  - 3 Zu verweisen ist hier nicht zuletzt auf die beiden Bundesakademien für Kulturelle Bildung in Wolfenbüttel und Remscheid, von denen schon seit Jahrzehnten wertvolle Debatten und konkrete Entwicklungsleistungen zur Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit (vor allem in ihren Bezügen zur Kulturellen Bildung) ausgehen.



ich hab immer das  
Bedürfnis, Theorien  
künstlerisch zugänglich  
zu machen.



## Literaturverzeichnis

- Aikins, Joshua Kwesi / Gyamerah Daniel (2016): »Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors«, in: Eine Expertise von Citizens For Europe, Berlin: *Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership*, siehe unter [https://www.kulturprojekte.berlin/fileadmin/user\\_upload/Presse/FINAL\\_mit\\_Grafik\\_auf\\_Doppelseite.pdf](https://www.kulturprojekte.berlin/fileadmin/user_upload/Presse/FINAL_mit_Grafik_auf_Doppelseite.pdf) (letzter Zugriff: 16.7.2019)
- Assmann, Jan (1988): »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Assman, Jan / Tonio, Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.9 – 19
- Autorengruppe Bildungsberichterstattung (2012): *Bildung in Deutschland 2012. Ein indikatorengestützter Bericht mit einer Analyse zur kulturellen Bildung im Lebenslauf*, Bielefeld: W. Bertelsmann
- Baecker, Dirk (1994): *Postheroisches Management. Ein Vademe-cum*, Berlin: Merve
- Baer, Ulrich / Fuchs, Max (1992): »Arbeitsformen der Soziokultur«, in: Sievers, Norbert / Wagner, Bernd (Hrsg.): *Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte*, Stuttgart, Berlin, Köln, Stuttgart: W. Kohlhammer, S.147 – 171
- Baumann, Zygmunt (2017): *Retrotopia*, Berlin: Suhrkamp
- Bayer, Natalie / Kazeem-Kaminski, Belinda / Sternfeld, Nora (2017): »Wo ist hier die Contact-Zone?!«, in: Bayer, Natalie / Kazeem-Kaminski, Belinda / Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Kuratieren als anti-rassistische Praxis*, Wien: Die Angewandte, S.23 – 47
- Bayer, Natalie / Terkessidis, Mark (2017): »Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens«, in: Bayer, Natalie / Kazeem-Kaminski, Belinda / Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Wien: Die Angewandte, S.53 – 84
- Bernstein, Melanie (2019): »Erinnerungskultur in nötiger denn je!«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 165 (II / 2019)*, S.6 – 7
- Blumenreich, Ulrike (2015): »Soziokultur: Prinzipien, Arbeitsweisen, aktuelle Herausforderungen«, Vortrag auf der Fachtagung »Update?! Soziokultur heute und morgen« der Stiftung Niedersachsen am 12.3.2015, unveröff. Manuskript, 25 S.
- Blumenreich, Ulrike / Sievers, Norbert (2014): »Nachhaltige Impulse für die Kulturszene. Ein Vierteljahrhundert Projektförderung des Fonds Soziokultur«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S.22 – 37
- Blumenreich, Ulrike (Hrsg.) (2012): *Studium – Arbeitsmarkt – Kultur. Ergebnisse des Forschungsprojektes*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext (Dokumentationen, Bd. 70)
- Boltanski, Luc / Chiapello, Eve (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: Universitätsverlag
- Boltanski, Luc (2006): »Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkwelt«, in: *Polar (2, 2006)*, Stuttgart: Polar, S.7 – 14
- Bockhorst, Hildegard (2014): »Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (KKJB)«, in: Fonds Soziokultur (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S.98 – 102
- Bomheuer, Andreas / Spiekermann, Gerd / Stüdemann, Jörg (1992): *Projektförderung und Soziokultur*, Essen: Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren
- Boulet, Jaak / Krauss, Jürgen E. / Oelschlägel, Dieter (1980): *Gemeinwesenarbeit als Arbeitsprinzip. Eine Grundlegung*, Bielefeld: AJZ Druck und Verlag
- Brandt, Willy (1969): *Regierungserklärung von Bundeskanzler Willy Brand vor dem deutschen Bundestag in Bonn am 28. Oktober 1969*, siehe unter [https://www.willy-brandt.de/fileadmin/brandt/Downloads/Regierungserklaerung\\_Willy\\_Brandt\\_1969.pdf](https://www.willy-brandt.de/fileadmin/brandt/Downloads/Regierungserklaerung_Willy_Brandt_1969.pdf) (letzter Zugriff: 25.5.2019)
- Bundesarbeitsgemeinschaft u.a. (1993): »Strukturhilfe Soziokultur (Wiepersdorfer Erklärung)«, in: Rübke, Thomas (Hrsg.): *Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972 – 1992*, Hagen / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext (Edition Umbruch, Bd. 1), S.199 – 205
- Bundesministerium für Bildung und Forschung (2018): *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung. Programm, Projekte, Akteure*, Berlin: Eigenverlag
- Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V. (BKJ) (2017): *AllerArt – Inklusion und Kulturelle Bildung. Erfahrungen, Methoden und Anregungen*, Remscheid: Eigenverlag
- Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren (2019): *Was braucht's? Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2019*, Berlin: Eigenverlag
- Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren (2017): *Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen*, Berlin: Eigenverlag
- Canas, Tania (2015): *10 things you need to consider if you are an artist – not of the refugee and asylum seeker community – looking to work with our community*, siehe unter <http://irisrefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/> (letzter Zugriff: 19.7.2019)
- Dawidowski, Christian (2015): »Inter-, Transkulturalität und Literaturdidaktik. Einführender Forschungsüberblick«, in: Dawidowski, Christian / Hoffmann, Anna R. / Walter, Benjamin (Hrsg.): *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Literaturwissenschaftliche und -didaktische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S.17 – 41
- De Buhr, Hasko / Kanein, Herbert / Richter, Reinhart (Hrsg.) (1979): *Kommunikationszentren*, Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Dokumentationen, Bd. 6)
- Dengel, Sabine / Krüger, Thomas (2019): »Partizipation – Anspruch und Herausforderung für die Bildungskonzeptionen politischer und Kultureller Bildung«, in: *Kulturelle Bildung online*, siehe unter <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-anspruch-herausforderung-bildungskonzeptionen-politischer-kultureller-bildung> (letzter Zugriff: 27.5.2019)
- Deuffhardt, Amelie (2015): »Kultur institutionell oder projektbezogen fördern?«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch Kulturpolitik 2014; Thema: Neue Kulturförderung*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext, S.55 – 61

- Deutscher Bundestag (1990): *Antwort der Bundesregierung auf die Große Anfrage der SPD-Fraktion zur Soziokultur vom 25. 4. 1990*, Deutscher Bundestag, 11. Wahlperiode, BT-Drucksache 11/6971, Bonn
- Deutscher Kulturrat (Hrsg.) (2019): *ARBEITS MARKT KULTUR Nr. 4/4 Weiterbildung*, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft mbH
- Drews, Katja (2017): *Kulturtourismus im ländlichen Raum an »dritten Orten« der Begegnung als Chance zur Integration von Kultur- und Tourismusentwicklung. Eine Befragung von touristischen und einheimischen Kulturbesuchern in ländlichen Regionen Niedersachsens*, Hildesheim, Zürich, New York: Universitätsverlag Hildesheim / Georg OLMS
- Eger, Nana / Schulte, Constanze (2017): *Wer sind überhaupt DIE? Abschlussbericht der Begleitstudie zur Fortbildungsreihe »V I E L – Diversität in der Kulturellen Bildung«*, Ruhr-Universität Bochum
- Europäische Kommission (2008): *Vorschlag für eine Entscheidung des Europäischen Parlaments und des Rates und zum Europäischen Jahr der Kreativität und Innovation (2009)*, (KOM(2008) 159 endg.), Brüssel: Eigenverlag
- Fehrmann, Silvia (2013): »Wir können auch anders – »Cultural Citizenship« als Herausforderung für Kultureinrichtungen in einer vielfältigen Gesellschaft«, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.) (2013): *The Living Archive: Kulturelle Produktionen und Räume*, Berlin: Middossiers. S.14 – 20, siehe unter <https://www.boell.de/de/content/living-archive-kulturelle-produktionen-und-raeume> (letzter Zugriff: 1.12.2017)
- Fonds Soziokultur (Hrsg.) (2014): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag
- Foroutan, Naika (2015): *Die Einheit der Verschiedenen: Integration in der postmigrantischen Gesellschaft*, bpb-Dossier v. 20.4.2015, siehe unter <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdosiers/205183/integration-in-der-postmigrantischen-gesellschaft> (letzter Zugriff: 15.6.2019)
- François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.) (2005): *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*, München: C. H. Beck
- Fuchs, Armin / Schnieders, Heinz-Wilhelm (1982): »Kulturarbeit zwischen Pflasterstrand und Fehlstaat«, in: Fuchs, Armin / Schnieders, Heinz-Wilhelm (Hrsg.): *Soziale Kulturarbeit*, Weinheim und Basel: Beltz
- Fuchs, Johann / Kubis, Alexander / Schneider, Lutz (2019): *Zuwanderung und Digitalisierung. Wie viel Migration aus Drittstaaten benötigt der deutsche Arbeitsmarkt künftig?*, Gütersloh: Selbstverlag (Schriftenreihe der Bertelsmann Stiftung)
- Fuchs, Max (2019): *Wahlverwandtschaften? Rechtes Denken und kulturelle Bildung zwischen Nähe und Distanz*, siehe unter <https://www.maxfuchs.eu/buchveroeffentlichungen/wahlverwandtschaften27-2/> (letzter Zugriff 7.7.2019)
- Fuchs, Max (2014): »Soziokultur. Zur Aktualität eines alten Programmbegriffs«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 66 – 68
- Fuchs, Max (2014): »Kulturelle Bildung als neoliberale Formung des Subjekts. Eine Nachfrage«, in: *Kulturelle Bildung online*, siehe unter <http://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-neoliberale-formung-des-subjekts-nachfrage> (letzter Zugriff: 25.5.2019)
- Galuske, Michael (2002): *Methoden der Sozialen Arbeit. Eine Einführung*, Weinheim und München: Beltz
- Gaztambide-Fernández, Rubén A. (2014): »Warum die Künste nichts tun. Auf dem Weg zu einer neuen Vision für die kulturelle Produktion in der Bildung«, in: Hamer, Gunhild (Hrsg.): *Wechselwirkungen. Kulturvermittlung und ihre Effekte*, München: kopaed, S. 51 – 86
- Geißler, Karlheinz A. / Hege, Marianne (1995): *Konzepte sozialpädagogischen Handelns. Ein Leitfaden für soziale Berufe*, Weinheim / München: Beltz
- Glaser, Hermann (2014): »Wie weiland Sisyphus. Soziokultur im Rückspiegel«, in: Fonds Soziokultur (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 62 – 66
- Glaser, Hermann / Stahl, Karl Heinz (1983): *Bürgerrecht Kultur*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein
- Glaser, Hermann / Stahl, Karl-Heinz (1974): *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, München: Juventa
- Göhler, Adrienne (2006): *Verflüssigungen: Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Frankfurt: Campus
- Grunwald, Klaus / Thiersch, Hans (2004): »Das Konzept Lebensweltorientierte Soziale Arbeit – einleitende Bemerkungen«, in: Grunwald, Klaus / Thiersch, Hans (Hrsg.): *Praxis Lebensweltorientierter Soziale Arbeit*, Weinheim und München: Juventa, S. 13 – 25
- Göschel, Albrecht (2013): »Kulturpolitik in der Authentizitätsgesellschaft«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch Kulturpolitik 2013; Thema: Kultur und Planung*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext, S. 43 – 55
- Göschel, Albrecht / Mittag, Klaus / Strittmatter, Thomas (1995): *Die befragte Reform. Neue Kultureinrichtungen in Ost und West*, Berlin: Deutsches Institut für Urbanistik (Difu-Beiträge zur Stadtforschung, Bd. 15)
- Günzel, Stephan (2017): *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag
- Herriger, Norbert (2006): *Empowerment in der Sozialen Arbeit. Eine Einführung*, Stuttgart: W. Kohlhammer
- Hill, Burghard (2015): »Sozialpädagogik und Kulturpädagogik der Gegenwart«, in: Braun, Tom / Fuchs, Max / Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Theorien der Kulturpädagogik*, Weinheim und Basel: Beltz, S. 225 – 245
- Hillmanns, Robert (2016): »Kulturarbeit mit Geflüchteten – kein flüchtiger Gegenstand«, in: *Kulturelle Bildung online*, siehe unter <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturarbeit-gefluechteten-kein-fluechtiger-gegenstand> (letzter Zugriff: 26.9.2018)
- Hillmanns, Robert (2014): »Soziokultur ist transkulturell«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn, Eigenverlag S. 114 – 115
- Hippe, Wolfgang (2014): »Soziokultur ist öffentlich«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 154 – 156
- Hoffmann, Anna R. / Walter, Benjamin (2015): »Inter- und Transkulturalität in Drama und Theater«, in: Dawidowski, Christian / Hoffmann, Anna R. / Walter, Benjamin (Hrsg.): *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Literaturwis-*

- senschaftliche und -didaktische Perspektiven*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, S. 43 – 75
- Hoffmann, Hilmar (1981): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main: Fischer (2. Auflage)
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main, Fischer
- Hoffmann, Hilmar (1974): »Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik«, in: ders. (Hrsg.): *Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Beschreibungen und Entwürfe*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, S. 9 – 15
- Hübner, Kerstin / Zenk, Friederike (2016): *Angekommen? Aufgenommen! – BKJ-Fachtagung zur Kulturarbeit mit Geflüchteten*, siehe unter <https://www.bkj.de/alle/artikel/id/9397.html> (letzter Zugriff: 27.1.2018)
- Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (Hrsg.) (2019): *MEMO. Multidimensionaler Erinnerungsmonitor*, Datenbericht, Bielefeld: Eigenverlag
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.) (2009): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2009. Thema: Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.) (2007): *Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext (Dokumentationen, Bd. 66)
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.) (2003): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2002/2003. Thema: Interkultur*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext
- KEA – Kern European Affairs (2009): *The Impact of Culture on Creativity. A Study prepared for the European Commission*, siehe unter <http://www.keanet.eu/publications/> (letzter Zugriff: 5.6.2019)
- Kegler, Beate (2019): *Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Bedeutung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit am Beispiel Niedersachsen*, München: kopaed (im Erscheinen)
- Keuchel, Susanne (2019): »Kulturelle Bildung und gesellschaftlicher Zusammenhalt – Kitt oder Korrektiv?«, in: Kulturelle Bildung online, siehe unter <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-gesellschaftlicher-zusammenhalt-kitt-oder-korrektiv> (letzter Zugriff: 28.5.2019)
- Knoblich, Tobias J. (2017): *Programmformeln und Praxisformen von Soziokultur – Kulturpolitik als Kulturelle Demokratie*, Wiesbaden: Springer
- Knoblich, Tobias J. (Hrsg.) (2008): *Kriterien für die Soziokultur*, Grimma: Denkmalschmiede Höfgen
- Knopp, Reinhold / Molck, Jochen (2017): »Neue Methoden und Formate der sozialkulturellen Arbeit in den Bezugsdisziplinen der Soziokultur«, unveröff. Manuskript, 27 S.
- Kokoschka, Claudia (2014): »Tanz auf dem Müll. Von der soziokulturellen Eroberung ungewöhnlicher Orte«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 77 – 79
- Korff, Gottfried / Roth, Martin (1990): »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, S. 9 – 37
- Kreft, Dieter / Müller, Wolfgang (Hrsg.) (2017): *Methodenlehre in der Sozialen Arbeit*, München: UTB
- Krings, Eva (2014): »Soziokultur ist partizipatorisch«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 106 – 107
- Kröger, Franz (2014): »Soziokultur ist historisch«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 162 – 163
- Krüger, Thomas (2018): »Mit kultureller Bildung Teilhaben.« Vortrag beim Fachtag »Kooperativ und zukunftsfähig? Kulturelle Bildung in Dresden« (Dresden, 29.10.2018), siehe unter <http://www.bpb.de/presse/279306/mit-kultureller-bildung-teilhaben-vortrag-beim-fachtag-kooperativ-und-zukunftsfahig-kulturelle-bildung-in-dresden-dresden-29-oktober-2018> (letzter Zugriff: 8.7.2019)
- Knüssel, Pius (2015): »Die Unvollendete. Projektförderung bei der Schweizer Kulturstiftung«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch Kulturpolitik 2014; Thema: Neue Kulturförderung*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext, S. 133 – 145
- LAFT Berlin – Landesverband freie darstellende Künste e.V. (Hrsg.) (2018): *Zwischen Publikum und Bühne / Between Audience and Stage. Vermittlungsformate für die freien darstellenden Künste / Communication Formats for the Independent Performing Arts*, Performing Arts Programm Berlin, Berlin: Eigenverlag
- LAGS Niedersachsen / LAG Soziokultur Thüringen / LAKS Baden-Württemberg / Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.) (2015): *Kann Spuren von Kunst enthalten. Projektdokumentation, Eine Initiative des Bundesministeriums für Bildung und Forschung: Wissenschaftsjahr 2015 – Zukunftsstadt*, Bonn: Eigenverlag
- Landesarbeitsgemeinschaft Soziokultureller Zentren NRW (Hrsg.) (1989): *Kongress der SiegerInnen – Auf zu neuen Ufern...*, Essen: Landesarbeitsgemeinschaft Soziokultureller Zentren NRW
- Landesverband Soziokultur Sachsen (Hrsg.) (2018): *Soziokultur als demografischer Haltefaktor. Zur Wirkungsweise soziokultureller Zentren im ländlichen Gemeinwesen (Gutachten von Dieter Haselbach und Corinna Vosse, Zentrum für Kulturforschung (ZfKf), Berlin)*, Dresden: Eigenverlag
- Lilla, Mark (2017): *The Once and Future Liberal – After Identity Politics*, New York: Harper Collins Publishers
- Lenzen, Dieter (2010): »Weg vom Projekt«, in: *Die Zeit* (5.11.2010)
- Mattenklott, Gundel (2013/2012): »Ästhetisch-Aisthetisches Lernen«, in: *Kulturelle Bildung online*, siehe unter <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetisch-aisthetisches-lernen>, (letzter Zugriff: 5.7.2019)
- Mayrhofer, Hans / Zacharias, Wolfgang (1977): *Ästhetische Erziehung: Lernorte für aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität*, Reinbek: Rowohlt
- Meyer, Tania (2016): *Gegenstimm-bildung. Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit*, Bielefeld: transcript
- Mitzscherlich, Beate (2000): *Heimat ist etwas, was ich mache. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung*, Pfaffenweiler: Centaurus
- Müller-Uri, Fanny (2014): *Antimuslimischer Rassismus. Eine Einführung*, Wien: Mandelbaum

- Nachtwey, Oliver (2016): *Abstiegsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp
- Nolte, Paul (2005): *Generation Reform: Jenseits der blockierten Republik*, München: Beck'sche Reihe
- Oelschlägel, Dieter (1997): »Der Auftrag ist die Gestaltung von Lebensverhältnissen«, in: *Blätter der Wohlfahrtspflege – Deutsche Zeitschrift für Sozialarbeit (3/97)*, Stuttgart: Nomos Verlagsgesellschaft, S.37 – 40
- Oelschlägel, Dieter (1992): »Soziokulturelle Gemeinwesenarbeit«, in: Sievers, Norbert / Wagner, Bernd: *Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte*, Verlag W. Kohlhammer: Stuttgart, Berlin, Köln, (Schriftenreihe des Bundesinnenministeriums, Bd. 23), S. 407 – 417
- Pankoke, Eckart (2006): »Konzentrieren und Konzertieren. Neue Kulturpolitik zwischen Steuerung und Selbststeuerung«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2006, Thema: Diskurs Kulturpolitik*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext, S. 321 – 329
- Pankoke, Eckart (1982): »Kulturpolitik, Kulturverwaltung, Kulturentwicklung«, in: *Politische Vierteljahrszeitschrift, 23. Jg., Sonderheft 13*, S. 388 – 398
- Pilić, Ivana (2017): »Kunst für alle? Über Teilhabemöglichkeiten von unterrepräsentierten Gruppen im Kulturbetrieb«, in: Geisen, Thomas / Riegel, Christine / Yildiz, Erol (Hrsg.): *Migration und Urbanität*, Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften / Springer S.363 – 379
- Pilić, Ivana (2017): »Expertise zum Thema »Methoden und Formate als Elemente einer konzeptbasierten (sozio-)kulturellen Projektarbeit« unter besonderer Berücksichtigung von interkulturellen (Flüchtlings-)Projekten«, unveröff. Manuskript, 27 S.
- Pilić, Ivana / Wiederhold, Anne (2015): *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft. Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien*, Bielefeld: transcript
- Rahe, Kristina (2016): »Integrationsarbeit ist Entwicklungsarbeit«, in: *SOZIOkultur 1/2016*, S. 7
- Rappaport, Julian (1981): »In praise of paradox: A social policy of empowerment over prevention«, in: *American Journal of Community Psychology*, 9: S. 1 – 25, siehe unter <https://grow.ie/wp-content/uploads/2012/03/In-Praise-of-Paradox-A-Social-Policy-of-Empowerment-Over-Prevention-.pdf> (letzter Zugriff: 13.7.2019)
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp
- Reckwitz, Andreas (2013): »Die Erfindung der Kreativität«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen Heft 141 (II / 2013)*, S. 23 – 35
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin: Suhrkamp
- Reinicke, Dorothea (2017): »Wake-Up – Eine posthuman Orchester Performance zum Verhältnis Mensch-Natur«, in: *Kulturszene 17*, Bonn: Fonds Soziokultur, S. 13
- Rittelmeyer, Christian (2014): »Bildende Wirkungen künstlerischer Erfahrungen? Ein Blick in Resultate, Probleme und Perspektiven der Forschung«, in: Hamer, Gunhild (Hrsg.): *Wechselwirkungen. Kulturvermittlung und ihre Effekte*, München: kopaed, S. 15 – 28
- Röbke, Thomas (2014): »Vielfalt als Konzeption«, in: Fonds Soziokultur (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn: Eigenverlag, S. 74 – 76
- Röbke, Thomas / Wagner, Bernd (2003): »Kulturelle Globalisierung, Multikultur und interkulturelle Kulturpolitik. Einleitung«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2002/2003. Thema: Interkultur*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext, S. 17 – 30
- Röbke, Thomas (1992): »Das frühe »politische Programm« der Soziokultur«, in: Sievers, Norbert / Wagner, Bernd (Hrsg.): *Bestandsaufnahme Soziokultur*, Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer, S. 37 – 55
- Schad, Anke (2019): *Cultural Governance in Österreich: Eine interpretative Policy-Analyse zu kulturpolitischen Entscheidungsprozessen in Linz und Graz*, Bielefeld: transcript
- Saupe, Achim (2017): *Historische Authentizität: Individuen und Gesellschaften auf der Suche nach dem Selbst – ein Forschungsbericht, Soz.-Kult 15.8.2017*, siehe unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2017-08-001> (letzter Zugriff: 14.7.2019)
- Schilling, Johannes (1993): *Didaktik / Methodik in der Sozialpädagogik*, Neuwied: Luchterhand
- Schulze, Gerhard (2000 / 1993): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, (8. Auflage)
- Schwencke, Olaf (2010): *Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven – von den Anfängen bis zum Vertrag von Lissabon*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. / Klartext, (3. Auflage)
- Sharifi, Azadeh (2011): »Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln«, in: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Studien zur Kulturpolitik. Band 13*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH
- Sievers, Norbert (2019): »Projtförderung. Innovations- und Risikofaktor«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen, Heft 165 (II / 2019)*, S. 37 – 42
- Sievers, Norbert (2018): »Kulturpolitik für alle in der Klassengesellschaft. Neue Herausforderungen in der »Gesellschaft der Singularitäten«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen, Heft 162 (III / 2018)*, S. 58 – 62
- Sievers, Norbert (2018): »Die Bundeskulturfonds sollen gestärkt werden. Kleine Begründungsgeschichte der selbstverwalteten Kulturförderung«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen, Heft 161 (II / 2018)*, S. 20 – 23
- Sievers, Norbert (2018): »Kontrolle ist gut, Vertrauen ist besser. Zum Verhältnis Gesellschaft und Staat«, in: Zimmermann, Olaf (Hrsg.): *Wachgeküsst. 20 Jahre neue Kulturpolitik des Bundes 1998–2018*, Berlin: Deutscher Kulturrat, S. 203 – 212
- Sievers, Norbert (2015): »Zwischen Adorno und Pro-Kopf-Umsatz – Soziokultur zwischen Theorie und Bierumsatz. Text zum Soziokulturkongress »vorwärts und wohin«, siehe unter <http://www.zukunftskongresssoziokultur.de/material/> (letzter Zugriff: 25.5.2019)
- Sievers, Norbert / Kröger, Franz (2014): »Ziele erreicht?«, in: Fonds Soziokultur e.V. (Hrsg.): *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, S. 38 – 44

- Sievers, Norbert (2008): »Labor für neue Formate«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* Heft 121 (II / 2008), S. 45 – 49
- Sievers, Norbert (1998): »Kooperative Kulturpolitik. Zauberformel oder Zukunftschance?«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* Heft 83 (IV / 1998), S. 32 – 38
- Sievers, Norbert (1992): »Projektlandschaft Soziokultur. Eine Auswertung der Anträge an den Fonds Soziokultur im Förderjahr 1989«, in: Sievers, Norbert / Wagner, Bernd (Hrsg.): *Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte*, Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer, S. 217 – 243
- Sievers, Norbert (1988): *Neue Kulturpolitik. Programmatik und Verbandseinfluss am Beispiel der Kulturpolitischen Gesellschaft*, Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft
- Sievers, Norbert / Wagner, Bernd (1992): *Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte*, Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer (Schriftenreihe des Bundesministeriums des Innern, 23)
- Sievers, Norbert (1983): »Neue Kulturpolitik als gemeinwesenbezogene Sozialarbeit: programmatische Entwicklungsparallelen und konzeptionelle Besonderheiten«, in: Petres, Friedhelm (Hrsg.): *Gemeinwesenarbeit im Kontext lokaler Sozialpolitik*, Bielefeld: AJZ Druck + Verlag, S. 187 – 211
- Stiftung Niedersachsen (Hrsg.) / Koß, Daniela / Blumenreich, Ulrike (2015): *Handbuch Soziokultur. Mit Projekten aus Niedersachsen*, Hannover: Eigenverlag
- Stüdemann, Jörg (1999): »Soziokultur – quo vadis?«, in: Flohé, Alexander / Knopp, Reinhold (Hrsg.): *Drehpunkte. Kontexte und Perspektiven soziokultureller Praxis*, Bonn: Bundesvereinigung Sozio-Kultureller Zentren, S. 21 – 32
- Stüdemann, Jörg (1989): »Der Status der Soziokultur angesichts kultureller und kulturpolitischer Trends. Ein Gesprächsprotokoll«, in: Landesarbeitsgemeinschaft Soziokultureller Zentren e.V. (Hrsg.): *Kongreß der SiegerInnen – Auf zu neuen Ufern*, Essen: Eigenverlag, S. 11 – 19
- Terkessidis, Marc (2010): *Interkultur*, edition suhrkamp: Berlin
- Thiersch, Hans (2005): *Lebensweltorientierte Soziale Arbeit. Aufgaben der Praxis im sozialen Wandel*, Weinheim, München: Juventa, (6. Auflage)
- Treptow, Rainer (2001): *Kultur und Soziale Arbeit*, Münster: Votum
- Voesgen, Hermann (2017): »Neue Formate und Methoden der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit«, unveröff. Manuskript, 32 S.
- Wagner, Bernd (2011): »Sozio-, Sub- und Mainstreamkultur. Programmatik, AkteurInnen und Aktivitäten der Soziokultur in Deutschland«, in: Messner, Bettina / Wrentschur, Michael (Hrsg.): *Initiative Soziokultur. Diskurse. Konzepte. Praxis*, Wien: LIT Verlag, S. 23 – 33
- Wagner, Bernd (2009): »Deutsche Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik 1945. Einleitung«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2009. Thema: Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext, S. 17 – 30
- Wagner, Bernd (2007): »Integration und Vielfalt. Anforderungen an Gesellschafts- und Kulturpolitik in einer Einwanderungsgesellschaft«, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): *Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*, Bonn / Essen: Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext (Dokumentationen, Bd. 66), S. 27 – 39
- Wagner, Ernst (2013): »Kunstpädagogik heute ist Kunstpädagogik im Zeitalter der Globalisierung«, in: Lutz-Sternbach, Barbara / Schnurr, Ansgar / Wagner, Ernst (Hrsg.): *Bildwelten remixed. Transkultur, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern*, Bielefeld: transcript, S. 132 – 145
- Wehler, Hans-Ulrich (1988): *Aus der Geschichte lernen? Essays*, München: C.H. Beck
- Welsch, Wolfgang (2009): »Was ist eigentlich Transkulturalität?«, in: Darowska, Lucyna / Machold, Claudia (Hrsg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, Bielefeld: transcript, siehe unter <https://docplayer.org/44016-Wolfgang-welsch-friedrich-schiller-universitaet-jena-was-ist-eigentlich-transkulturalitaet.html> (letzter Zugriff: 1.12.2017)
- Welsch, Wolfgang (1994): »Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung«, in: Luger, Kurt / Renger, Rudi (Hrsg.): *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*, Wien: Österreichischer Kunst und Kulturverlag
- Wendt, Peter-Ulrich (2017): *Lehrbuch Methoden der Sozialen Arbeit*, Weinheim und Basel: Beltz Juventa
- Wimmer, Michael (2017): »Soziokultur im gesellschaftlichen und kulturpolitischen Wandel«, unveröff. Manuskript, 36 S.
- Witte, Rolf (2013): »Orientierungshilfen für eine inter-kulturpädagogische Praxis«, in: Lutz-Sternbach, Barbara / Schnurr, Ansgar / Wagner, Ernst (Hrsg.): *Bildwelten remixed. Transkultur, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern*, Bielefeld: transcript, S. 147 – 163
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaften. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript



## Autor\*innen

### Ulrike Blumenreich

\*1974, studierte Angewandte Kulturwissenschaften an der Universität Lüneburg und der Högskolan Växjö. Seit 1999 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft in Bonn. Sie verantwortet Forschungsprojekte zu den Themen Kulturpolitik, -förderung, -statistik, Studium Kultur, Soziokultur sowie Freie Darstellende Künste und ist Autorin des Länderprofils Deutschlands im »Compendium for Cultural Policies and Trends in Europe«.

### Prof. Dr. Reinhold Knopp

\*1954, lehrt und forscht seit 2001 am Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften der Hochschule Düsseldorf und ist langjähriger stellvertretender Leiter des interdisziplinären Instituts »Lebenswerte und umweltgerechte Stadt« an der Hochschule Düsseldorf. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Stadt- und Kultursoziologie.

### Franz Kröger

\*1957, studierte Sozialwissenschaften und Geschichte an der Universität Bielefeld. Er ist seit 1986 bei der Kulturpolitischen Gesellschaft als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig, seit 2018 als stellvertretender Geschäftsführer. Seine Schwerpunkte sind Kulturpolitik und Soziokultur in Nordrhein-Westfalen, Kulturelle Bildung sowie Inter- / Transkulturelle und Kultur & Geschichte.

### Jochen Molck

\*1956, leitet das Kulturzentrum »zakk« in Düsseldorf und berät zudem andere Kultureinrichtungen. Er ist Vorstandsmitglied des Fonds Soziokultur, engagiert u.a. in der LAG Soziokultur NRW, im Rat der Künste Düsseldorf und schreibt gelegentlich zu kulturpolitischen Themen. Nebenberuflich lehrt er an der Hochschule Düsseldorf Kulturarbeit in Theorie und Praxis.

### Lotte Pfeiffer

\*1986, studierte Pädagogik und Angewandte Kulturwissenschaften (B.A.) am Karlsruher Institut für Technologie und zusätzlich Interkulturelle Kommunikation und Bildung (M.A.) an der Universität zu Köln. Sie ist seit 2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft im Projekt »Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit« in Bonn. Ihre Schwerpunkte sind Inter- / Transkulturelle, Kulturelle Bildung sowie Angewandte Kulturpolitikforschung.

### Ivana Pilić

\*1982, arbeitet als Kulturschaffende und Kuratorin. Sie ist derzeit im Bereich Research & Funding für den KunstSozialRaum Brunnenpassage & das Community Arts Haus Objekt 19 in Wien tätig. Von 2014 bis 2017 war sie stellvertretende und danach künstlerische Leiterin der Brunnenpassage in Wien. Neben kuratorischen Aktivitäten konzentriert sie sich auf die Entwicklung diversitätssensibler und partizipativer Konzepte und Formate für den Kulturbetrieb. Seit 2016 ist sie als Vorstandsmitglied des Kulturfestivals WIENWOCHE aktiv. Seit 2018 ist sie Teil des Beirats für Stadtteilkultur und Interkulturalität der Kulturabteilung der Stadt Wien.

### Dr. Norbert Sievers

\*1954, studierte Soziologie und Pädagogik an der Universität Bielefeld. Er war von 1982 bis 2017 zunächst Sekretär dann Geschäftsführer, seit 2013 Hauptgeschäftsführer der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. und ist seit 2013 Leiter des Instituts für Kulturpolitik in Bonn. Darüber hinaus ist er seit 1988 ehrenamtlicher Geschäftsführer des Fonds Soziokultur e.V. Schwerpunkte seiner Arbeit sind der Kulturpolitische Bundeskongress, Kulturpolitik und Kulturförderung in NRW, Soziokultur, Systematik der Kulturpolitik und Geschichte der Neuen Kulturpolitik.

### Prof. Dr. Hermann Voegen

\*1951, arbeitete nach seinem Abschluss als Dipl. Sozialwissenschaftler in mehreren Forschungsprojekten an der Universität Oldenburg. Nach mehreren Jahren als freiberuflicher Kulturberater war er von 1993 bis 2017 Professor für kulturelle Projektarbeit an der FH Potsdam, wo er von 2001 bis 2010 den Studiengang »Kulturarbeit« leitete. Von 2005 bis 2007 fungierte er als Präsident des »European Network of Cultural Administration and Training Centres (ENCATC)«. Von 2015 bis Februar 2019 war er zunächst Vizepräsident für Internationales der FH Potsdam und zuletzt Beauftragter des Präsidenten für Interkultur. Seit 2019 ist er Vorsitzender des FÜR e.V. im Kunst- und Kreativhaus Rechenzentrum Potsdam.

### PD Dr. Michael Wimmer

\*1950, studierte Politikwissenschaften mit Schwerpunkt Kulturpolitik an der Universität Wien. Er ist seit 2018 Vorstandsvorsitzender von EDUCULT. In seinem Berufsleben war er ab 1987 Leiter des Österreichischen Kultur-Service (ÖKS). Nach der Beendigung des ÖKS gründete er 2003 EDUCULT – Denken und Handeln in Kultur und Bildung, dessen Geschäftsführer er war, bis er 2018 zu dessen Vorstandsvorsitzenden gewählt wurde. 2011 habilitierte er zu Kulturpolitikforschung an der Universität für angewandte Kunst Wien, wo er regelmäßig Lehrveranstaltungen zu kultur- und bildungspolitischen Fragen hält – ebenso wie an weiteren Universitäten.

### Christine Wingert

\*1967, hat Kultur- und Kunstwissenschaft sowie Französisch in Bremen und Tübingen studiert. Von 1995 bis 2000 war sie Kulturbeauftragte der Gemeinde Worpswede und führte verschiedene frei- und nebenberufliche Tätigkeiten aus. Seit 2002 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Kulturpolitischen Gesellschaft.

## Tabelle 1: Auflistung aller erfassten Projekte

### Interkultur

Nr.	Projekttitel	Projektträger
1	Bundsmigrantinnen. Bilder der Migration im öffentlichen Raum von Hamburg	Kollektiv Migrantas e.V., Berlin
2	BallArbeit. Szenen aus Fußball und Migration	Projektgruppe Flutlicht VAFF e.V., Berlin
3	Das Mannheimer Erbe der Weltkulturen – ein partizipatives Kulturprojekt	Zeitraumexit e.V., Mannheim
4	Creole – Weltmusik aus Deutschland	Arbeitsgemeinschaft »creole – Weltmusik aus Deutschland«, Berlin
5	Sila Yolu – Auf dem Weg der türkischen Arbeitsmigranten	bi'bak e.V., Berlin
6	Ortaçag Köyü – Mittelalterliche Rollenspiele zwischen Orient und Okzident	PA/SPIELkultur e.V, München
7	Hikikomori – Die Einsamkeit des Internets. Binationales Online-Theaterprojekt für junge Erwachsene	Theaterlabor Bielefeld; Studio de Bakkerij, Rotterdam
8	Anellino. Geschichte(n) zur Migration in Ludwigshafen	Kultur Rhein-Neckar e.V., Ludwigshafen
9	Europa im Koffer. Ein Ausstellungsprojekt über den Alltag von Kindern in Europa	Kultur & Spielraum e.V., München
10	MigrantInnen und Flüchtlinge als Gast-lehrerInnen	Collegium Martin Behaim e.V., Nürnberg
11	Digitale Geschichten	E-WERK Freiburg e.V., Freiburg
12	Lacho Drom oder: Wo ist Heimat?	Förderverein Theaterstage am See Friedrichshafen e.V.; European Theatre Adventure, Friedrichshafen
13	Gemeinsames EUROPA. Ein Lern- und Mitspielraum von und mit Kindern und Jugendlichen	PA/Spielen in der Stadt e.V., München
14	Der weiße Fleck – über das Eigene und das Fremde: Ein genreübergreifendes Begegnungsprojekt zum Thema Unterschiedlichkeit und kulturelle Toleranz	AG Soziokultur Leipzig, GeysersHaus e.V., Leipzig
15	fête de la soupe – Eine interkulturelle kulinarische Begegnung auf den Straßen des Kreuzberger Wrangelkiezes	S27 – Kunst und Bildung, Berlin
16	Mural Global	Farbfieber e.V., Düsseldorf
17	NEW HAMBURG	Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Ev.-Luth. Kirchenkreis Hamburg-Ost, Kirchengemeinde Veddel, Hamburg
18	Neue deutsche Stadtgesellschaft	Stadt Neuss
19	Das reisende Vorlese-Sofa	awa crossmedia produktionen / Annette Wagner + Initiativgruppe „Das reisende Vorlesesofa“, Bremen

20	Stadt. Teil(en). Leben. Geocaching-Touren zur interkulturellen Verständigung	Landesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung Sachsen-Anhalt e.V., Magdeburg
21	Mein Herz hier und dort	Studio-Bühne Essen e.V., Essen
22	KulturCamp – KulturWERTE erleben	PA/SPIELkultur e.V., München
23	Onkel Hasan und die Generation der Enkel	VMDO - Verbund sozial-kultureller MigrantInnenvereine DO e.V., Dortmund
24	TRAIN – stations, stories and travels. Deutsch-Niederländisches Theaterprojekt mit Interviews »on the road«	Das Letzte Kleinod; Likeminds, Schiffdorf
25	Multaka: Treffpunkt Museum – Geflüchtete als Guides in Berliner Museen	Freunde des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum e.V., Berlin
26	reisegruppe heim-weh! Eine performative Stadtrundfahrt von und mit Asylsuchenden aus Leipzig	Cammerspiele Leipzig e.V., Leipzig
27	Kino Asyl – Flüchtlinge zeigen Filme aus ihren Heimatländern	Medienzentrum München des JFF, München
28	Refugees' Kitchen	kitev – Kultur im Turm e.V., Oberhausen
29	Doppelter Raum. Kreative Workshopangebote für Menschen mit und ohne Fluchthintergrund	Hardware MedienKunst Verein (HMKV), Dortmund
30	CLASH! Das Webvideo-Projekt	IQ – Interessengemeinschaft Kultur Hildesheim e.V., Hildesheim
31	DISPLACED – Fremd ist der Fremde nur in der Fremde	german stage service, Marburg
32	Audioguide LaGeSo – vielstimmig in die Demokratie	CargoCult, Berlin
33	Hajusom in Bollyland. Musiktheater-Performance mit jungen Flüchtlingen und MigrantInnen	Hajusom e.V., Hamburg
34	ODYSSEE.16 – ein Musiktheater und Handwerksprojekt	Tuchfabrik Trier e.V., Trier
35	Banda Internationale – Ein Heimat-Musikprojekt	Banda Comunale GbR und Cellex Stiftung, Dresden
36	Hajusom – transnationale Kunst: »Zukunftskünste«	Hajusom e.V., Hamburg
37	Montagscafé – offener Treffpunkt für Dresdner und Geflüchtete	Staatsschauspiel Dresden, Dresden
38	Kultur entdecken – Brücken schlagen	Schüler für Flüchtlinge / Förderverein Goethe-Gymnasium e.V., Bischofswerda
39	Flucht 2.0 – an odyssey to peace. Ein Ausstellungsprojekt mit Flüchtlingen	Integrationslotsen der Stadt Ingelheim. Dr. Doaa Elsayed und Jeanette Schindler, Ingelheim
40	Do it! Klang Spiel Raum. Ein musikalisches Theaterstück mit Flüchtlingskindern	Hamburger Symphoniker e.V., Hamburg
41	boat people projekt GbR, Freies Theater Göttingen	boat people projekt GbR, Göttingen

42	Achtung Schiris!	Fußballmuseum Springe, Sportsammlung Saloga e.V., Springe
43	stadtteil_geflüster	Bürgerhaus Oslebshausen e.V., Bremen
44	Messages of Refugees – Flüchtlingsbotschaften. Eine Radiosendung von jungen Geflohenen	Bayerischer Rundfunk, Bayern 2, Redaktion Zündfunk, München
45	Cultural Relief Program – Training the Trainer	Die Stelzer, Pruchniewitz & Hauck GbR, Landsberg
46	Refugee Homecare: Flüchtige Heimatpflege	VOLL:MILCH, Hildesheim
47	ZUGVÖGEL – Ein »Bring Your Own Language«-Workshop im ländlichen Brandenburg	landkunstleben e.V., Steinhöfel
48	Herkunftsgeschichten. Jugendliche, die in Deutschland aufgewachsen sind, begegnen jungen Flüchtlingen	Jugendkunstschule im Kreativhaus e.V., Münster
49	Was hast du im Gepäck? Eine Sommerschule mit geflüchteten Kindern und Jugendlichen	Stiftung Internationale Jugendbibliothek, München
50	Stadt unter dem Meer	Kulturnahnhof Hitzacker – KuBa e.V., Freie Bühne Wendland, Hitzacker
51	Wir haben die Angst gefressen, vormals Shipping Containers	Das Letzte Kleinod, Schiffdorf
52	Die Erbe kichert und die Erdbeere erbleicht	landkunstleben e.V., Steinhöfel
53	zuzug zukunft. Willkommen bei uns! Witajcie u nas!	Schloss Bröllin e.V., Fahrenwalde
54	November und was weiter (Dorf-Asyl). Dokumentartheater über Flüchtlinge auf dem Dorf	Das Letzte Kleinod, Schiffdorf
55	grenzenlos grün. Pinsel, Piano & Poesie im Park	„KiR“ Kunst in Rödermark e.V., Rödermark
56	Grüße aus der Heimat. Ein interdisziplinäres Jugendprojekt über Zwänge und Visionen	Kultur-/Jugendkulturbüro Haus Felsenkeller e.V., Altenkirchen

## Kulturelle Bildung

Nr.	Projekttitel	Projekträger
1	Accompagnato – Die Kunst des Begleitens	Württembergische Philharmonie Reutlingen, Reutlingen
2	Forschen in eigener Sache – FIES	Übersee-Museum Bremen, Bremen
3	Opferpopp	Thalia Theater Halle, Halle
4	Making Memories. Kunstbetrachtungen für demenziell Erkrankte und ihre Angehörigen	Kunsthalle Bremen, Bremen
5	Theater von Anfang an! Modelle, Vernetzung, Methoden: Impulse für das Feld der frühkindlichen kulturellen Bildung	Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ), Frankfurt a.M.

6	Götterspeise und Suppenkasper – vom Essen und Gegessenwerden	QUARTIER gGmbH Bremen, Bremen
7	Hauptschule der Freiheit	Münchner Kammerspiele, München
8	Telenovela – Es geht um dein Leben	Offener Kanal Magdeburg, Magdeburg
9	Paradies 2	Internationale Bauausstellung (IBA) Fürst-Pückler-Land GmbH, Großräschen
10	Auf Augenhöhe. Kindergarten-Kids als Ausstellungsmacher	Stiftung Kunsthalle Emden, Emden
11	Forschungstheaterprogramm des Fundus Theaters Hamburg	Fundus Theater Hamburg, Hamburg
12	Junge Pächter	S27 – Kunst und Kultur, Berlin
13	smiling doors. Musiktheaterprojekt mit an Krebs erkrankten und gesunden Jugendlichen	Junge Oper Stuttgart, Stuttgart
14	Auf Flügeln der Musik. Konzertprogramme für Menschen mit Demenz	Institut für Bildung und Kultur e.V., Remscheid
15	People Berlin – Straßenkinder machen Mode	KARUNA – Zukunft für Kinder und Jugendliche in Not International e.V., Berlin
16	Kultur auf! Eine Kampagne zur Öffnung von Theater- und Kulturbetrieben für Jugendliche	JugendtheaterBüro Berlin, Berlin
17	Frankfurt liest ein Buch	Frankfurt liest ein Buch e.V., Frankfurt am Main
18	Trimum 2014/15: Die Vielfalt feiern	Trimum e.V., Korschenbroich
19	TINKERTANK	Interactive Media Foundation gGmbH, Berlin
20	Die Spiegelbarrikade	Schauspiel Dortmund, Dortmund
21	All Included! Museum und Schule gemeinsam für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt	Jugend Museum Berlin, Berlin
22	Sprechende Steine. Ein akustischer Stadtteilrundgang	Geysershaus e.V., Leipzig
23	Un-Label New Grounds for inclusive Performing Arts	Sommertheater Pustelblume, Köln
24	Rat Krespel. Die erste Gehörlosen-Oper	Goldstaub e.V., Ludwigsburg
25	Musik schafft Perspektive	Kammerakademie Potsdam gGmbH, Potsdam
26	Jugend- und Kulturzentrum Anklam	Pfadfinderbund Mecklenburg-Vorpommern e.V., Greifswald
27	Die lebende Bibliothek	Diözesan-Caristasverband für das Erzbistum Köln e.V., Köln
28	CROSSOVER Saarbrücken – ein Film von Jugendlichen über sich und ihre Stadt	label m – Werkstatt für Jugendkultur e.V., Saarbrücken
29	Kunst im interreligiösen Dialog	Hamburger Kunsthalle, Hamburg
30	Slamworkshop für KonfirmandInnen	Schlüsselblume Eschwege e.V., Eschwege

31	Alles zu meiner Zeit – das Theaterstück und der Film	ARTEfix Freie Kunstschule Saarpfalz e.V., Homburg
32	Oberlausitzer Kindermusikfestival	Steinhaus Bautzen, Bautzen
33	Yvonne, Prinzessin von Burgund	Theater Kulturkate e.V., Pritzlar
34	Komplimente	Schloss Bröllin e.V., Fahrenwalde
35	Ein Stück vom Ganzen – Pflasterkunst entlang der Dorfstraße	Kunstverein Bahner e.V., Zetel
36	sozialpalast – Musik Convoy	Sozialpalast, Münster
37	Kochende Gärten	landkunstleben e.V., Steinhöfel
38	VielHarmonieTanzt	Erzgebirgische Philharmonie Aue, Annaberg-Buchholz
39	1. Saarpfälzischer Theatercocktail	Saarpfalzkultur e.V., St. Ingbert
40	Kunst der Demokratie – Dialog & Multimedia-Präsentation	
41	S-H Kriminale – Das Mordsvergnügen an der Stör	Amt für Bildung, Stadt Itzehoe

### Kultur im ländlichen Raum

Nr.	Projekttitel	Projekträger
1	Dorf macht Oper	Festland e.V. – Verein zur Förderung des kulturellen Lebens, Plattenburg
2	AMBULANZ – Kunstvermittlung auf dem Lande	Kunstraum Tosterglope e.V., Tosterglope
3	Ein Dorf im Widerstand. Inszenierung über den Mössinger Generalstreik 1933	Theater Lindenhof, Melchingen
4	Leben leben... mit und ohne... Krankheit, Arbeit, Geld und Handicap	Land & Kunst e.V., Asendorf
5	Von Haus zu Haus – Kritik, Utopie, Realisierung	Kunstraum Tosterglope e.V., Tosterglope
6	Innerste Blau – Kulturexpedition ins Innerstetal	Netzwerk Kultur & Heimat e.V., Hildesheim
7	Die FÜNF. Dorf macht Geschichte(n)	AsphaltVisionen e.V., Altenkirchen
8	Strodisign	landmade., Havelaue
9	Mobiles Kino Niedersachsen	Landesarbeitsgemeinschaft Jugend und Film Niedersachsen e.V., Osnabrück
10	Schwedter Stechäpfel	Bürgerbühne Schwedt e.V., Schwedt
11	BIORAMA	Sarah Phillips & Richard Hurdig GbR, Joachimsthal
12	Robin Hut_der Retter der Baumkrone Landschaftstheater im Südschwarzwald	Theater in den Bergen e.V., Häg-Ehrsberg
13	Video-Hike Winterlingen. Eine Smartphone-App	Theaterwerkstatt Schwäbische Alb, Tübingen
14	inter!m – Kulturhandlungen	inter!m e.V. – Kulturhandlungen Schwäbische Alb, Münsingen
15	Expedition vor der Haustür	theater 3 hasen oben, Ottrau

16	Künstlerstadt Kalbe	Künstlerstadt Kalbe e.V., Kalbe
17	Zukunft braucht Herkunft. Ein Traum von Stadt in Bildern	Alte Papierfabrik Greiz e.V., Greiz
18	Schwarzwurzel. Ein Kulturprojekt über Verwurzelung, Entwurzelung, verschwindende Arbeit und lokale Schicksale	Kulturverein Schwarzwurzel e.V., Steinach
19	Penelopes – Wir bleiben! Open-Air-Theater	kurtheater bitterfeld e.V., Dessau
20	KunstLandStrich	Kulturfabrik Hoyerswerda e.V., Hoyerswerda
21	James Blond – Ein Agent ist nicht genug!	Theater in den Bergen e.V., Häg-Ehrsberg
22	Herrschaftszeiten! – Geschichten aus dem Schönbuch	Generationentheater Zeitsprung, Tübingen
23	(Im Verschwinden erscheint es)	Landestheaters Tübingen (LTT) in Kooperation mit dem Theater Lindenhof Melchingen
24	Der Schatz von Upflamör	
25	Hörpfade	Kooperationsprojekt des Bayerischen Rundfunks, des Bayerischen Volkshochschulverbands und der Stiftung Zuhören, München
26	MAX: MoveArtXchange	Brandenburgisches Staatsorchester, Frankfurt
27	Bürgerhaus »Zur alten Mühle« Bruchmühle	Jugend- und Kulturverein Bruchmühle e.V., Altlandsberg
28	Stolzenhagen Moves	Ponderosa e.V., Stolzenhagen
29	Backhaus Edermünde	Kultur und Geschichte Holzhausen / Hahn (KuG) e.V., Edermünde-Holzhausen
30	LandKulturPerlen	Landesvereinigung Kulturelle Bildung Hessen e.V., Frankfurt am Main
31	MI KRICHT HIER KEENER MEHR WECH	Gemeinde Blankensee (Ortsteile Blankensee und Pampow) Landschaft! Deutsche Stiftung Kulturlandschaft, Berlin
32	Leitsystem zum Neuen	Gemeinde Grambow Deutsche Stiftung Kulturlandschaft Landschaft!
33	MOORKultur – Moortheater	Akademie für Nachhaltige Entwicklung Mecklenburg-Vorpommern (ANE), Güstrow
34	EDENA	Landschaft! Deutsche Stiftung Kulturlandschaft, Berlin
35	Der Moorhennies	Theater fensterzurstadt GbR, Hannover
36	Unser Dorf schweißt zusammen	Sand+Water Werk Simonswolde e.V., Ihlow
37	Goldfisch MOB	Christiane Ahlers, Stadland
38	heimat erleben	Förderverein Heimatmuseum Güls e.V., Koblenz
39	Land schaff(f)t Kultur	Kulturbüro Rheinland-Pfalz der LAG Soziokultur und Kulturpädagogik e.V., Lahnstein

40	Drachenfest im Historischen Brauereikeller in Walsheim	ARTefix Freie Kunstschule Saarpfalz e.V., Homburg
41	Kulturerbe reloaded DIY Meisterfilmer	Jugend- und Kulturzentrum Alte Brauerei Annaberg e.V., Annaberg-Buchholz
42	LANDschaf(f)tTHEATER	SandsteinSpiele e.V., Bad Schandau
43	Was kann ich für eure Welt	Theater ASPIK, Hildesheim mit dem Staatsschauspiel/Bürgerbühne, Dresden
44	Künstlerbiotop im Naturpark – Junge Filmemacher verlassen das Nest	Das Nest Wettin e.V., Wettin
45	Dehnungsfuge – auf dem Lande alles dicht?	.lkj – Landesvereinigung kulturelle Kinder- und Jugendbildung Sachsen-Anhalt e.V., Magdeburg
46	Circus Ubuntu	Soziale Projekte e.V., Horst
47	Ins Freie!	Künstlerhaus Thüringen e.V., Kannawurf
48	Vater, siehst du nicht, dass ich verbrenne. (Vor-)letzte Sätze aus dem Vogtland	Alte Papierfabrik Greiz e.V., Greiz

### Erinnerungskultur / Geschichtsarbeit

Nr.	Projekttitel	Projekträger
1	Gerron. VideoTanzTheater gegen das Vergessen	Tanzwerkstatt No Limit e.V., Berlin
2	Sprechende Steine. Ein akustischer Stadteilrundgang	GeyserHaus e.V., Leipzig
3	Täterorte. Audioscript zur Judenverfolgung in Dresden	Verein für progressive Kultur und Kommunikation e.V., Dresden
4	Zeitreise Altenkirchen. Die Geschichte(n) einer Stadt	Kultur-/ Jugendkulturbüro Haus Felsenkeller e.V., Altenkirchen
5	Warum das? Ein Theaterstück über die Jugendwerkhöfe in der DDR	Theater Jugendclub Chamäleon e.V., Lutherstadt Wittenberg
6	Der Rosengarten. Ein deutsch-niederländisches Theaterprojekt über den Widerstand in der NS-Zeit	Gedenkstätte Augustaschacht e.V., Hasbergen
7	Der Flug. Kriegsgeschehnisse im deutsch-niederländischen Theater-Spiegel	KulturFabrik Löseke, Hildesheim Theatergruppe Prins te Paard, Nagele (NL) Koproduktion
8	Das Schutzengelhaus. Ein Projekt zum Thema Kinder-Euthanasie in der NS-Zeit	Theater mini-art e.V., Bedburg-Hau
9	Flucht – Ucieczka. Dokumentartheater zur NS-Zeit	Das Letzte Kleinod, Schiffdorf
10	20 Jahre später. Fragen an die Geschichte aus der Distanz des Nachher	Greizer Theaterherbst e.V., Greiz
11	Sound in the Silence	Die Motte, Hamburg / Europäisches Netzwerk Erinnerung und Solidarität (ENES), Warschau
12	Der Panther im Inselbad	dieKunstBauStelle e.V., Landsberg am Lech

13	Theresienstadt. Wir Mädchen aus Zimmer 28	StiC-er Theater e.V., Stralsund
14	Der nützliche Mensch. Von der Dialektik des Heilens und des Vernichtens in der Medizin; ursprünglich: »Arbeitstagung der Beratenden Ärzte, Berlin 1943«	Historikerlabor e.V., Berlin
15	Steinwalzer – Versteckte Erzählungen in Piesberg	Piesberger Gesellschaftshaus e.V., Osnabrück
16	Ein Familienabend	Lokstoff! Theater im öffentlichen Raum e.V., Stuttgart
17	Demokratiedschungel	Geschichtsort Villa ten Hompel, Münster – Arbeitskreis der NS-Gedenkstätten und -Erinnerungsorte in NRW e.V.
18	Das Konzept bin ich- Eine kollektive Stückentwicklung über Euthanasie im NS-Regime	intakt e.V., Köln
19	Der Aufstand	Theater Adolf Südknecht, Leipzig
20	Der Funke Hoffnung	Ländliche Akademie Krummhörn e.V., Krummhörn
21	ST (NS)A SI – Persönlichkeitsrechte schützen – Menschenwürde vor und nach dem Mauerfall	Recht in Europa e.V., Jena
22	Das Tagebuch des János Reisz	Recherche-Theater Vajswerk, Berlin
23	Die Leben des Berl Kostinski	
24	Rastplatz Marzahn	Theaterensemble spreeagenten e.V., Berlin
25	Das Karussell der Erinnerung	theaterkunst.koeln e.V., Köln
26	Zug der Erinnerung	Zug der Erinnerung e.V., Friesenhagen
27	Das Haus der 1000 Namen	KZ-Gedenkstätten-Initiative Leonberg e.V., Leonberg
28	elle passe – Sie geht vorüber. Ein deutsch-französisches Gemeinschaftsprojekt über Geschichte, die am Körper haftet	Kunstschule Offenburg, Offenburg
29	Grenzfälle. Deutsch-deutsche Grenzgeschichte	Theater Kulturkate e.V., Pritzlar
30	Die Mühdorfer Hex. Historisches Stadtspiel in Mühdorf am Inn	Kulturschupp'n Mühdorf e.V., Mühdorf
31	Samma bairisch – samma glücklich Sommertheater in der Provinz	
32	Der unbekanntete Krieg – ein multimediales Projekt gegen das Vergessen	Landesmusikjugend Rheinland-Pfalz, Schweich-Issel
33	Eine Opernreise. Auf den Spuren der Gastarbeiterroute (europaweit)	Komische Oper Berlin, Berlin
34	Theater im Fußballverein. Die Reise nach Kalavrita und Distomo	SJC Hövelriege e.V., Hövelhof
35	Ein Dorf im Widerstand. Inszenierung über den Mössinger Generalstreik 1933	Theater Lindenhof, Melchingen

## Tabelle 2: Liste der Interviewpartner\*innen

### Forschungsschwerpunkt: Trans- und Interkultur

Nr.	Projekttitel	Projekträger	Ort der Projektdurchführung	Interviewpartner*in
1	»Multaka: Treffpunkt Museum – Geflüchtete als Guides in Berliner Museen«	Freunde des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum e.V.	Berlin	Cornelia Weber
2	»Audioguide LaGeSo – vielstimmig in die Demokratie«	CargoCult	Berlin	Beate Huss
3	»ZUGVÖGEL – Ein »Bring Your Own Language«-Workshop im ländlichen Brandenburg«	landkunstleben e.V.	Steinhöfel / Buchholz, Brandenburg	Christine Hoffmann
4	»Hikikomori – Die Einsamkeit des Internets. Binationales Online-Theaterprojekt für junge Erwachsene«	Theaterlabor Bielefeld e.V.; Studio de Bakkerij, Rotterdam	Bielefeld, Nordrhein-Westfalen / Rotterdam, Niederlande	Ralph Würfel
5	»Neue deutsche Stadtgesellschaft«	Stadt Neuss - Kulturamt	Neuss, Nordrhein-Westfalen	Deniz Elbir
6	»Refugee Homecare: Flüchtige Heimatpflege«	VOLL:MILCH GbR	Hildesheim, Niedersachsen	Sebastian Rest
7	»»November und was weiter (Dorf-Asyl)« Dokumentartheater über Flüchtlinge auf dem Dorf«	Das Letzte Kleinod	Gemeinde Geestenseth, Niedersachsen	Jens-Erwin Siemssen
8	»Kino Asyl – Flüchtlinge zeigen Filme aus ihren Heimatländern«	Medienzentrum München des JFF	München, Bayern	Thomas Kupser
9	»Europa im Koffer. Ein Ausstellungsprojekt über den Alltag von Kindern in Europa«	Kultur & Spielraum e.V.	München, Bayern, in internationaler Zusammenarbeit mit Schulen aus Dänemark, Italien, Spanien, Frankreich, Portugal, Griechenland, Luxemburg, Österreich, Schweden, Finnland und den Niederlanden	Albert Kapfhammer
10	»Das Mannheimer Erbe der Weltkulturen. Ein partizipatives Kulturprojekt«	zeitraumexit e.V.	Mannheim, Baden-Württemberg	Jan-Philipp Possmann
11	»Stadt unter dem Meer«	Kulturbahnhof Hitzacker e.V. Freie Bühne Wendland	Hitzacker, Niedersachsen	Ursula Pehlke

### Forschungsschwerpunkt: Kultur im ländlichen Raum

Nr.	Projekttitel	Projekträger	Ort der Projektdurchführung	Interviewpartner*in
12	»Der Rasselbock – ein Hasenkrimi« LANDSchaft(f)THEATER	SandsteinSpiele e.V.	Reinhardtsdorf-Schöna, Region Elbsandsteingebirge / Sächsische Schweiz, Sachsen	Sebastian Lachnitt, Conny Jubelt
13	»MI KRICHT HIER KEENER MEHR WECH«	Gemeinde Blankensee Deutsche Stiftung Kulturlandschaft – Programm »Kunst fürs Dorf – Dörfer für die Kunst«	Gemeinde Blankensee, Mecklenburg-Vorpommern	Barbara Caveng
14	»Ins Freie!«	Künstlerhaus Thüringen e.V.	Kannawurf, Thüringen	Roland Lange
15	»Strodisign«	landmade. Plattform für Kunst und Alltagskultur im Havelland	Havelaue OT Strodehne, Brandenburg	Gabriele Konsor
16	»Die FÜNF. Dorf macht Geschichte(n)«	AsphaltVisionen e.V.	Region Altenkirchen, Rheinland-Pfalz	Rebecca Staal
17	»Bürgerhaus »Zur alten Mühle« Bruchmühle«	Jugend- und Kulturverein Bruchmühle e.V.	Altlandsberg, Brandenburg	Eva Rohmann
18	»Unser Dorf schweißt zusammen«	Sand+Water Werk Simonswolde e.V.	Simonswolde, Gemeinde Ilow, Niedersachsen	Erika Bongers
19	»Hörpfade«	Kooperationsprojekt des Bayerischen Rundfunks, des Bayerischen Volkshochschulverbands und der Stiftung Zuhören	Bayern	Judith Schönicke (BR), Ruth Jachertz (VHS)
20	»LandKulturPerlen«	Landesvereinigung Kulturelle Bildung Hessen	Waldeck-Frankenberg-Kreis / Landkreis Fulda, Hessen	Ann-Kathrin Schmidt
21	»Video-Hike Winterlingen. Eine Smartphone-App«	Landestheater Tübingen / Theaterwerkstatt Schwäbische Alb	Winterlingen, Schwäbische Alb, Baden-Württemberg	Tobias Rausch

22	»MOORKultur – Moortheater«	Akademie für Nachhaltige Entwicklung Mecklenburg-Vorpommern	verschiedene Aufführungsorte im Moor an der Peene, am Malchiner und Kummerower See, Mecklenburg-Vorpommern	Dr. Uta Berghöfer
23	»GoldfischMOB«	Christiane Ahlers	Region Butjadingen, Niedersachsen	Christiane Ahlers

### Forschungsschwerpunkt: Erinnerungskultur / Geschichtsarbeit

Nr.	Projekttitel	Projekttträger	Ort der Projektdurchführung	Interview-partner*in
24	»Rastplatz Marzahn«	spreeregenten	Berlin	Susanne Chrudina
25	»Sound in the Silence«	MOTTE – Verein für stadtteilbezogene Kultur- und Sozialarbeit e.V. und Europäisches Netzwerk Erinnerung und Solidarität (ENRS)	Projektdurchläufe in Deutschland (Bsp. Gedenkstätte Ravensbrück), Polen, der Slowakei und den USA	Griet Gätke
26	»Das Schutzengelhaus. Ein Projekt zum Thema Kinder-Euthanasie in der NS-Zeit«	Theater mini-art	Bedburg-Hau, Nordrhein-Westfalen	Crischa Ohler
27	»Der Panther im Inselbad«	dieKunstBauStelle	Landsberg am Lech, Bayern	Wolfgang Hauck
28	»Familienabend«	LOKSTOFF! Theater im öffentlichen Raum e.V.	Stuttgart, Baden-Württemberg	Paulina Mandl Kathrin Hildebrand
29	»Das Konzept bin ich« – Eine kollektive Stückentwicklung über Euthanasie im NS Regime	intakt e.V.	Dortmund, Nordrhein-Westfalen	Lis-Marie Diehl
30	»Das Karussell der Erinnerung«	Theaterkunst Köln e.V.	Köln, Nordrhein-Westfalen	Andreas Schmid
31	»Der unbekannte Krieg – ein multimediales Projekt gegen das Vergessen«	Landesmusikjugend im Landesmusikverband Rheinland-Pfalz e.V.	Region Schweich-Issel (Simmern), Rheinland-Pfalz	Peter Schulz
32	»Demokratiedschungel«	Geschichtsort Villa ten Hompel; Arbeitskreis der NS-Gedenkstätten und -Erinnerungsorte in NRW e.V.	Münster, Nordrhein-Westfalen	Stefan Querl
33	»Grenzfälle. Deutsch-deutsche Grenzgeschichte«	Theater Kulturkate e.V.	Pritzler, Mecklenburg-Vorpommern	Jane Thorun *
34	»Wer sich umdreht oder lacht ...« Ein Theaterstück über die Jugendwerkhöfe in der DDR	Theaterjugendclub Chamäleon e.V.	Wittenberg, Sachsen-Anhalt	Markus Schuliers
35	»Der Aufstand«	Theater Adolf Südknecht	Leipzig, Sachsen	Armin Zarbock

### Forschungsschwerpunkt: Kulturelle Bildung

Nr.	Projekttitel	Projekttträger	Ort der Projektdurchführung	Interview-partner*in
36	»Rat Krespel. Die erste Gehörlosen-Oper«	Goldstaub e.V.	Stuttgart, Baden-Württemberg	Jeffrey Döring
37	»Junge Pächter«	S27 / Kunst und Bildung	Berlin	Simon Traut
38	»Theater von Anfang an«	Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ)	Frankfurt am Main, Hessen	Gerd Taube
39	»Tinkertank«	Interactive Media Foundation gGmbH	Ludwigsburg, Baden-Württemberg	Jasmin Srouji

### Forschungsschwerpunkt: Weiterbildung

Nr.	Veranstaltungstitel	anbietende Weiterbildungsakteur*innen	Veranstaltungsformat	Interview-partner*in
40	»Diversitätsbewusste Kulturelle Bildung (DiKuBi)«	Akademie der Kulturellem Bildung des Bundes und des Landes NRW, Remscheid	Fortbildungsreihe	Nadine Rousseau
41	»V I E L – Diversität in der Kulturellen Bildung«	Zukunftsakademie NRW, Bochum	Fortbildungsreihe	Anja Junghans, Ella Steinmann
42	»Refugee Citizen«	Akademie der Kulturellem Bildung des Bundes und des Landes NRW (Remscheid), NRW KULTURsekretariat (Wuppertal), Kultursekretariat NRW Gütersloh	Tagung	Christian Esch, Martin Maruschka

43	»New Connections – Platform for artists from various cultures   Plattform für Künstler_innen aus verschiedenen Kulturen«	Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel	Austauschplattform	Dr. Birte Werner
44	»Community Music / Mit Musik Gemeinschaft erleben«	Landesmusikakademie NRW e.V., Heek	Fortbildung / Training	Marion Haak-Schulenburg
45	»Mehr als Willkommen! Kulturarbeit mit, für und von Geflüchtete(n)«	Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V., Berlin	Tagung	Ellen Ahbe *
46	»Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung«	Universität Hildesheim / Center for World Music	Weiterbildungsstudium	Morena Piro / Prof. Dr. Raimund Vogels
47	»Plattform Kulturelle Bildung: Das visionäre Potenzial der Kunst. Kunst und kulturelle Bildung im Kontext von Flucht, Ankommen und Zukunftsgestaltung«	Stiftung Genshagen	Tagung	Sophie Boitel
48	»Jugend, Medien, Partizipation – Medienpädagogische Praxis mit jungen Geflüchteten«	Haus Neuland e.V., Bielefeld	Workshop / Seminar	Johanna Gesing

\* Telefoninterview

## Fragebogen zum Projekt

Projekt: .....  
 Name des Trägers: .....  
 Bearbeiterin / Bearbeiter:.....  
 Funktion: .....  
 Straße, Postfach: .....  
 PLZ:.....  
 Telefon: .....  
 Fax:.....  
 E-Mail: .....

*(Bitte tragen Sie oben die Angaben zu Ihrem Projekt / Projektträger ein.)*



Dr. Norbert Sievers      Weberstraße 59a  
 Ulrike Blumenreich      53113 Bonn  
 Franz Kröger              Tel.: 0228 – 2016726  
 Lotte Pfeiffer              Fax: 0228 – 2016733  
 Christine Wingert        E-Mail: pfeiffer@kupoge.de

Bonn, 10.7.2018

### I Ergänzende Informationen zum Projekt

(Bitte beziehen Sie Ihre Antworten jeweils auf das oben genannte Projekt.)

1. Gab es für Ihr Projekt einen konkreten Anlass (z.B. ein Jubiläum, ein aktuelles gesellschaftliches Problem)?

nein                       ja, und zwar \_\_\_\_\_

2. Stand Ihr Projekt im Kontext der regulären Programmarbeit Ihrer Einrichtung oder Initiative?

ja (bitte weiter mit 2a)       nein (bitte weiter mit 3)

2a) Wenn ja, in welcher Art wurde Ihr Projekt gefördert?

im Kontext einer institutionellen Förderung       Projektförderung       sonstige Förderung: \_\_\_\_\_       gar nicht

3. War Ihr Projekt eine Einzelaktion oder stand es in einem größeren Zusammenhang mit anderen Projekten / Aktionen anderer Akteure?

Einzelaktion                       Zusammenhang mit anderen Projekten / Akteuren

4. Hatte Ihr Projekt in den letzten Jahren ein Vorgängerprojekt in Ihrer Einrichtung oder Initiative?

ja                                       nein

5. Ist eine Fortsetzung Ihres Projektes geplant?

ja                                       nein

## II Besondere Methoden und Formate<sup>1</sup> der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit

### 6. Haben Sie in Ihrem Projekt besondere Methoden und / oder Formate eingesetzt?

(Bitte antworten Sie anhand der folgenden Übersicht und erläutern Sie möglichst kurz die eingesetzten Methoden und Formate mit Stichworten.)

Bereich / Beispiele	ja	nein	Erläuterung
konzeptioneller Ansatz (z.B. Erlebnis-, Prozess- oder Ergebnisorientierung)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Projektplanung / -management (z.B. kooperative, kollaborative Projektsteuerung)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Projektteam (z.B. kulturell diverse, interdisziplinäre Zusammensetzung des Projektteams aus Laien und Profis, Hauptamt / Ehrenamt)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Kooperation (ressortübergreifend z.B. mit Bildungseinrichtungen, sektorübergreifend z.B. mit Akteuren der Zivilgesellschaft, der Wirtschaft, der öffentlichen Hand oder spartenübergreifend z.B. Theater + Bildende Kunst)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Zielgruppenorientierung / -ansprache (z.B. SchülerInnen einer Schule; BürgerInnen eines Dorfes, ZeitzeugInnen)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Kontextberücksichtigung (z.B. Lebensweltbezug, Stadtteilorientierung, Aufbau und Bereitstellung von Infrastruktur)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Mobilität (z.B. Kunst / Kultur an ungewöhnlichen Orten, mobile Kulturangebote)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Befähigung (z.B. durch Kompetenzvermittlung, Selbstermächtigung, Empowerment)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Partizipation (z.B. Formen der Beteiligung oder politischen Mitgestaltung)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Künstlerischer Ansatz (z.B. Einsatz künstlerischer Medien, Zusammenarbeit mit KünstlerInnen, künstlerische Intervention)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Präsentation (z.B. durch neuartige Inszenierungen, Aufführungs- und Dokumentationsformate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Neue Medien / Multimedialität (z.B. Kombination aus Bild und Ton, Interaktivität)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Kommunikation (z.B. Mehrsprachigkeit, nonverbale Methoden, narrative Methoden)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Sonstige Methoden / Formate	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

<sup>1</sup> Verstehen Sie die Begriffe Methode und Formate gerne im umgangssprachlichen Sinn. Eine Methode beschreibt die Art der Herangehensweise, also das WIE eines Projektes. Ein Format verstehen wir dagegen etwas konkreter als Form der Umsetzung eines Projektes. Begriffe wie „Experten des Alltags“, „Zusammenleben als künstlerischer Prozess“, „Perspektivwechsel“ beschreiben Methoden. Begriffe wie „Landschaftstheater“, „Audioguides“, „Interkulturelle Gärten“ beschreiben Formate. In der Praxis lassen sich diese Begriffe nicht immer klar unterscheiden.

### 7. Wie wichtig war in Ihrem Projekt die Entwicklung Ihres methodischen Ansatzes (Formate / Methoden – siehe Fußnote 1)?

wichtig                       eher wichtig                       eher unwichtig                       unwichtig

### 8. Sind Sie der Auffassung, dass der methodische Ansatz Ihres Projektes (Formate / Methoden – siehe Fußnote 1) übertragbar ist auf andere Projekte?

ja                       teils, teils                       nein

### III Probleme und Herausforderungen der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit

#### 8. Mit welchen Schwierigkeiten und Herausforderungen waren Sie in Ihrem Projekt hauptsächlich konfrontiert?

Bitte machen Sie Ihre Angaben für die unten angegebenen Bedingungen und fügen Sie ggf. weitere, aus Ihrer Sicht wichtige Schwierigkeiten und Herausforderungen hinzu.

Bereich	Schwierigkeit / Herausforderung	ja	nein
Infrastruktur	Unzureichende Technik, Räume etc.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Koordination / Projektsteuerung	Geringes Engagement der aktiv am Projekt Beteiligten	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Fachlichkeit der ProjektmitarbeiterInnen	Fehlende fachliche Qualifikation	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Finanzen	Zu geringes Projektbudget	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Förderungsverfahren	Zu eng bemessener Förderzeitraum, Jahresbindung der Fördermittel etc.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Kompetenzen der weiteren, aktiv am Projekt Beteiligten	Fehlende sprachliche Kompetenzen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Fehlende soziale, psychologische Kompetenzen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Fehlende interkulturelle Kompetenzen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kooperationsbereitschaft / Akzeptanz	Unzureichende Unterstützung durch die örtliche Politik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Zu geringe Unterstützung durch Stadt- / Gemeindeverwaltung	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Geringes Interesse der Medien / Presse	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Zu wenig Akzeptanz in der Bürgerschaft	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Rechtliche Bedingungen	Schwierige Sicherheitsvorschriften	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Mobilität	Unzureichende Anbindung der Projektorte durch öffentliche Verkehrsmittel	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Bewegungseinschränkungen der aktiv am Projekt Beteiligten	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Bewegungseinschränkungen des Publikums	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Personale Voraussetzungen der aktiv am Projekt Beteiligten	Sozialverhalten	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Kulturelle Differenzen	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Anderes, nämlich: _____		
Sonstiges, nämlich:	Bitte ergänzen Sie hier weitere Herausforderungen:		

#### 9. Bitte benennen Sie die 3 für Sie wichtigsten Gelingensbedingungen der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit (ggf. unter Einbeziehung der in Frage 9 benannten Herausforderungen).

\_\_\_\_\_

## IV Weiterbildung

10. Wie schätzen Sie den Bedarf für eine Qualifizierung der soziokulturellen Projektarbeit im Hinblick auf besondere Methoden und Formate ein (siehe Fußnote 1)?

- sehr hoch     eher hoch     eher gering     sehr gering     ich weiß nicht

11. Halten Sie es – vor dem Hintergrund Ihrer eigenen Erfahrungen – für sinnvoll, besondere Methoden und Formate für Qualifizierungs- und Informationszwecke (z.B. als Handreichung) für Projektakteure zu beschreiben?

- ja     nein     ich weiß nicht

12. Halten Sie eine Vermittlung dieses Wissens für sinnvoll?

- ja (bitte weiter mit 13a)     nein

13a) Falls ja, wie müsste sie organisiert sein?

Bitte kreuzen Sie an, was für Sie wichtig wäre (Mehrfachantworten sind möglich).

a) bezogen auf das Format

- durch klassische Fortbildungsangebote     durch Best-Practice-Beispiele  
 durch Austauschplattformen     durch Beratung vor Ort  
 durch sonstige Formate, nämlich: \_\_\_\_\_

b) bezogen auf die Reichweite

- regional     landesweit     bundesweit

b) bezogen auf die Form

- Präsenzveranstaltung     als Online-Veranstaltung

14. Haben Sie Interesse daran, an der Entwicklung und Vermittlung neuer Methoden und Formate der projektbezogenen soziokulturellen Arbeit mitzuwirken?

- ja     nein     ich weiß nicht

Platz für weitere Anmerkungen

---

---

---

Vielen Dank!



Seit den 1970er Jahren gibt es im Kulturbereich Projektarbeit, spätestens seit den 1980er Jahren kann sie dort als eingeführt gelten. Vor allem neue, (noch) nicht institutionalisierte Kulturakteur\*innen bedienen sich der Projektmethode, um auf neue Fragen und Herausforderungen in Kultur und Gesellschaft schnell und flexibel reagieren zu können. Im Feld der soziokulturellen Praxis ist Projektarbeit eine weit verbreitete und typische Arbeitsform. Projekte gelten gemeinhin als Unikate, die auf besondere Anlässe reagieren und in spezifischen Kontexten stattfinden. Aber es lassen sich auch Gemeinsamkeiten feststellen, die als neue Methoden und Formate der Kulturarbeit beschrieben werden können.

Im Rahmen einer wissenschaftlichen Studie des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft wurden sie untersucht, systematisiert und aufbereitet. Dabei sind insbesondere Projekte der ländlichen Kulturarbeit, der inter- und transkulturellen Kulturarbeit, der kulturellen Erinnerungsarbeit sowie der kulturellen Bildung allgemein in den Blick genommen worden. Darüber hinaus wurde die entsprechende Weiterbildungslandschaft untersucht.

Die Publikation dokumentiert die Ergebnisse des gleichnamigen Forschungsprojektes und will einen Beitrag zur Qualifizierungs- und Professionalisierungsdebatte leisten.