

Tina Jerman (Hrsg.)

ZukunftsFormen

Kultur und Agenda 21



Jerman
ZUKUNFTSFORMEN

Dokumentation 56

Die Reihe *Dokumentation* wird
herausgegeben von der
Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.

Tina Jerman (Hrsg.)

ZUKUNFTSFORMEN

Kultur und Agenda 21

Kulturpolitische Gesellschaft e. V., Bonn
Klartext Verlag, Essen

Die Erstellung dieses Buches wurde gefördert vom *Ministerium für Umwelt und Naturschutz, Landwirtschaft und Verbraucherschutz des Landes Nordrhein-Westfalen*, dem *Fonds Soziokultur* und dem *Ausschuss für Bildung und Publizistik (ABP) beim Evangelischen Entwicklungsdienst*.



Die Deutsche Bibliothek –CIP-Einheitsaufnahme

Zukunftsformen : Kultur und Agenda 21 / Kulturpolitische Gesellschaft e.V.,
Bonn. Tina Jermann (Hrsg.). – Essen : Klartext-Verl., 2001-09-10
(Dokumentation / Kulturpolitische Gesellschaft e.V.; 56)
ISBN 3-89861-055-1 (Klartext)
ISBN 3-923064-75-6 (Kulturpolitische Ges.)

© 2001, Die Autoren; Kulturpolitische Gesellschaft e. V., Bonn
Umschlaggestaltung: RevierA, Agentur für Kultur und Kommunikation,
Essen, unter Verwendung eines Bildes von Moni van Rheinberg
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Inhalt

<i>Julian Nida-Rümelin</i> : Partizipation im Kulturbetrieb	7
<i>Tina Jermann</i> , ZUKUNFTSFORMEN. Die Rio-Konferenz und ihre Folgen	11

Kulturpolitik

<i>Hilmar Hoffmann</i> , Künste als Partner der Zukunft	19
<i>Traugott Schöfthaler</i> , Biodiversität lebt von kultureller Vielfalt. Ein Plädoyer für mehr Kultur im Agenda 21-Prozess	28
<i>Jutta van Hasselt</i> , Kultur für Entwicklung – Querschnittsaufgabe für eine zukunftsfähige Politik	32
<i>Bernd Wagner</i> , Ökologische Nachhaltigkeit und Entwicklungszusammenarbeit. Kulturpolitik im Agenda-Prozess	43

Literatur

<i>Peter Ripken</i> , Ohne Romane gibt es keine nachhaltige Entwicklung. Internationaler Literaturtausch	57
<i>Geoffrey V. Davis/Jürgen Jansen</i> , Globales Lernen im Wissenschaftsbetrieb.....	65

Nachhaltigkeit

<i>Wolfgang Sachs</i> , Schön nachhaltig – nachhaltig schön?	73
<i>Hildegard Kurt/Michael Wehrspaun</i> , Kultur: Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes	79
<i>Dieter Kramer</i> : Ein anständiges Leben mit Zukunft: Nachhaltigkeit ist ein kulturelles Programm	94

Bildende Kunst

<i>Peter Weibel</i> , Jenseits des weißen Würfels	103
<i>Denis Goldberg</i> , Hat Kultur einen Platz in der Agenda 21?	110
<i>Klaus Klinger</i> , Mural – global. Weltweites Wandmalprojekt zur Agenda 21	118
<i>René Block</i> , Biennalen – lokale Kunst und globaler Kontext – ein Ausstellungsmodell auch für die Zukunft?	124
<i>Milica Reinhardt/Anna Vierhaus</i> , Künstlerinnen-Austausch zwischen Mpumalanga und Südwestfalen	131
<i>Andreas Schmid/Thomas Weis</i> , Die Künstler und das Fremde.....	137

Migration

<i>Mark Terkessidis</i> , Kulturelle Repräsentanz von Migranten	141
<i>Yüksel Pazarkaya</i> , Wege zur Kulturpartnerschaft. Die deutsch-türkischen Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme und Empfehlungen	150
<i>Tayfun Demir</i> , Koordination und Vernetzung – Grundzüge deutsch-türkischer Kulturarbeit	160

Theater

<i>Annette Heilmann</i> , Das THEATER AN DER RUHR und die Türkei	169
<i>Helmut Schäfer</i> , Seit Belgrad	177
<i>Carmen Samayoa</i> , Teatro Vivo: Ein Experiment des Teatro Popular	180
<i>Dieter Overath</i> , Theater mit viel Koffein	185
<i>Kordula Lobeck de Fabris</i> , Unter Wasser fliegen. Mehr als ein Versuch, Unmögliches möglich zu machen	191
<i>Dorothea Reinicke/Ella Huck</i> , HAJUSOM! Theaterprojekt von und mit jugendlichen Flüchtlingen aus Afrika, dem Iran und Afghanistan	201

Kulturpraxis

<i>Rüdiger Sareika</i> , Kulturelle Vielfalt statt Turmbau zu Babel. Die Agenda 21 und der Konziliare Prozess der Kirchen	213
<i>Dietmar N. Schmidt</i> , Dialog der Kulturen – Noch mehr Theorie als Praxis	219
<i>Katharina Opladen</i> , Facetten der Friedenskulturarbeit in Osnabrück. Kultur in der kommunalen Entwicklungszusammenarbeit	222
<i>Clementine Herzog/Bettina Pelz</i> , Kunst und Kultur im Agenda 21-Prozess. Neue Ideen, Initiativen und Konzepte im Nord-Süd-Dialog	228

Musik

<i>Claudia Saerbeck</i> , Interkulturelle Arbeit – eine Odyssee!	237
<i>Pit Budde</i> , School goes Ethno – Ethno goes School	245
<i>Dodo Schulz</i> , Zukunft formen. Kulturelles Leben: ein Baustein für nachhaltige Bildung	251
<i>Anhang</i> : Das »Tutzinger Manifest«	259
Autorinnen und Autoren	261

Julian Nida-Rümelin
Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten
der Kultur und der Medien

Partizipation im Kulturbetrieb

Entstehung und Erfolge der Umweltbewegung sowie die anschließende Debatte über nachhaltige Entwicklung haben nicht zuletzt eine Frage wieder ins öffentliche Bewusstsein gerückt: die nach dem guten Leben. In der Antike gehörte diese Frage zum selbstverständlichen Kernbereich politischer und philosophischer Diskussionen *coram publico*. Die Moderne hingegen zielte – grob gesprochen – auf gesellschaftliche Ausdifferenzierung und Erweiterung des Spektrums individueller Orientierungen. Dabei wurde die Frage nach dem guten Leben zunehmend ins Private verlagert. Die inhaltliche Ausgestaltung der vielfältig erweiterten Optionen blieb immer mehr dem Einzelnen überlassen.

Um nicht missverstanden zu werden: Es geht nicht um eine Fundamentalkritik an der Moderne. Ihr zentraler normativer Gehalt steht außer Frage. Die Konzeption universell gültiger Menschenrechte beispielsweise ist eine spezifisch moderne. Fragwürdig erscheint aus heutiger Sicht aber ein mit der Moderne verbundener linearer Fortschrittsoptimismus. Das reale und potenzielle Ausmaß ökologischer Katastrophen in Verbindung mit den Nebenfolgen hat uns diesen Optimismus suspekt gemacht. Dieses Bewusstsein für die Gefährdung unserer Existenzgrundlagen führte in den letzten Jahren zu einer erneuten öffentlichen Thematisierung der Grundlagen von Lebensformen, philosophisch wie politisch. Der gegenwärtige »Erfolg der Tugenden« im Gefolge des Kommunitarismus ist nur ein Beleg für die Re-Philosophierung und Re-Politisierung der Frage des guten Lebens.

Unsere Lebensformen sind – je individuell verschieden – kulturell verfasst. Sie bringen Wertorientierungen und Überzeugungen zum Ausdruck. Eine Lebensform repräsentiert das, was der Person wertvoll erscheint. Die Gesellschaft beruht auf einem Netz der Kooperation. Aufgabe der Politik ist es, Strukturen zu schaffen, innerhalb derer Kooperationen ermöglicht und stabilisiert werden. Diese müssen in modernen Gesellschaften vereinbar sein mit einer Vielfalt unterschiedlicher Wertorientierungen und der sie repräsentierenden Lebensformen. Daraus resultiert die Aufgabenstellung einer kulturverträglichen Entwicklung.

Die vier wesentlichen Wertorientierungen ergeben sich aus der Forderung nach Umweltverträglichkeit, Kulturverträglichkeit, Sozialverträglichkeit und Wirtschafts-

verträglichkeit. Diese vier Kategorien stehen in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis, wobei die Reihenfolge der Nennung ein konzentrisches Verhältnis markiert: Die Kulturentwicklung muss umweltverträglich sein, die Sozialentwicklung kulturverträglich und die Wirtschaftsentwicklung sozialverträglich. Vor diesem Hintergrund ist es ein fundamentaler und folgenreicher Irrtum anzunehmen, dass sich das Kulturelle erst sozial oder wirtschaftlich zu legitimieren habe. Die kulturelle Verfasstheit der Gesellschaft bietet den Rahmen ihrer sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung.

Innerhalb des skizzierten Modells – das sich übrigens auch als Modell nachhaltiger Entwicklung lesen lässt – spielt Partizipation eine entscheidende Rolle. Partizipation war die Leitidee der primär sozial motivierten Kulturpolitik der siebziger Jahre. Diese seinerzeit neuartige Kulturpolitik war außerordentlich erfolgreich. Sie hat die Teilhabe an kulturellen Prozessen – in einem weiten Sinne verstanden – in einem Ausmaß gesteigert, wie es ihre eigenen Protagonisten wohl selbst kaum erwartet hatten. Ablesen lässt sich dies zum Beispiel an der Anzahl der Museumsbesuche oder an der Resonanz, die sozio-kulturelle Zentren und Maßnahmen der Erwachsenenbildung finden.

Die Kunst agiert an den Grenzen der Lebenswelt. Sie erlaubt Verständigung auch dort, wo die Alltagssprache versagt und erschließt Erfahrungen, die nur über das Medium der Kunst zugänglich sind. Dies gilt für die Kunst aller Zeiten. Ein Spezifikum des 20. Jahrhunderts ist allerdings die Marginalisierung der Kunst in der Lebenswelt. Die Künste haben eigene Orte besetzt wie die des Museums, der Galerie, des Konzertsaals, des Opernhauses, des Theaters etc., die sich aus dem lebensweltlichen Kontext ablösen und dadurch Distanz schaffen. Die Kulturpolitik der siebziger Jahre hat es erfolgreich unternommen, die etablierten Institutionen der »Artworld« für ein breiteres Publikum zu öffnen.

Jetzt muss ein zweiter Schritt folgen: die Randposition der Kunst in der Lebenswelt rückgängig zu machen. Es geht darum, eine neue Phase der Kulturpolitik einzuleiten, die sich an der kulturellen Prägung der Lebenswelt orientiert und dementsprechend die kulturelle Praxis, die Kunst und die ästhetische Erfahrung in ihrem Eigenwert anerkennt. Der Begriff »Partizipation« behält dabei eine zentrale Rolle, erfährt aber eine Erweiterung und Verschiebung seiner Bedeutung.

Kunst operiert an den Grenzen der Lebenswelt, sie ist von dieser abhängig und wirkt doch mit einer – im Rückblick oft erstaunlichen – Prägekraft auf die Lebenswelt zurück. Die Künste sind in der Lage, Sichtweisen zu verändern, neue Formen der Kommunikation zu initiieren, Utopien eines anderen Lebens wach zu halten. Die etablierten Institutionen der Kunst sind als Schutzraum zu ihrer Entfaltung unverzichtbar. Hier kann die notwendige Konzentration sichergestellt werden. Kurzfristige Verwertungsinteressen treten zurück. Dem kontemplativen Raum steht der Aktionsraum der Kunst gegenüber. Ihr performativer Charakter verlangt nach Einmischung und Interaktion. Die Kunst irritiert nur dort, wo sie mit lebensweltlichen Erwartungen konfrontiert ist. In der Lebenswelt geht die Kunst Verbindungen jen-

seits eines verbreiteten Autonomieverständnisses ein: mit Werbung, mit Kommerz, mit Event, mit Pop, mit Vergnügen, mit Politik, mit Technik. Die Kunst wird zum Ferment einer unruhigen Gesellschaft, sie entfaltet ihr innovatives Potenzial, stellt Wahrnehmungs- und Alltagsgewohnheiten in Frage, animiert und irritiert, beeinflusst Mode und Design, Wortwahl und Sinngebung. Anders und schlichter gesagt: Sie kann dazu beitragen, dass das Leben als ein gutes empfunden und verstanden wird.

Das Irritationspotenzial der Kunst, ihr Infragestellkönnen von Wahrnehmungsweisen und etablierten Paradigmen, ist von erheblicher Relevanz für Entwicklungsprozesse entlang der drei Dimensionen von Nachhaltigkeit. Dies wird deutlich, wenn man sich klar macht, dass die Motivation für ökologisch ausgerichtetes Handeln ästhetisch vermittelt ist. In den Toblacher Thesen von 1998 wird zu Recht konstatiert: »Viele Menschen wurden umweltbewusst weniger auf Grund von Prognosen über Ressourcenverknappung oder Klimaänderungen, sondern weil sie sich in ihrem Empfinden für Schönheit verletzt fühlen.« So gesehen ist der Impetus der Umweltbewegung ein lebensweltlich-kultureller.

Aus der angedeuteten Verbindung ergibt sich eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten für den Prozess der Agenda 21. Ich nenne hier nur einige Stichworte: Bildung für nachhaltige Entwicklung, ökologisches Design, Zusammenhang von Lebensstilen und Zukunftsfähigkeit, ökologische Ethik sowie – letztlich – die politisch und philosophisch gestellte Frage nach dem guten Leben. Erwähnung verdient zudem – auch mit Blick auf die Nord-Süd-Dimension nachhaltiger Entwicklung – der Aspekt der Stärkung zivilgesellschaftlicher Strukturen, Stichwort »empowerment«. Erweiterte Möglichkeiten der Partizipation im Kulturbetrieb und die Re-Integration von Kunst und Lebenswelt sind nicht zuletzt unter diesem Gesichtspunkt von Bedeutung.

Die Autorinnen und Autoren dieses Handbuches beleuchten diese und weitere Verknüpfungen en Detail. Ich bin sicher, dass ihre Analysen und Vorschläge die weitere Diskussion über das Projekt Nachhaltigkeit auf fruchtbare Weise beeinflussen werden. Kunstentwicklung und Gesellschaftsentwicklung bleiben aufeinander bezogen in einem komplexen kulturellen Prozess. Nicht nur die Kulturpolitik muss dem gerecht werden mit Gestaltungsanspruch, Wertorientierung, Gelassenheit und Urteilskraft.

Tina Jerman

ZUKUNFTsFORMEN

Die Rio-Konferenz und ihre Folgen

Der »UN-Gipfel zu Umwelt und Entwicklung« liegt etwa eine Dekade zurück. Dort wurde von 180 Ländern der Aktionsplan für das 21. Jahrhundert unterzeichnet. Die Agenda 21, eine gemeinsame Entwicklungsstrategie, die ökologische, ökonomische, sozial verträgliche Interessen in einer partizipativen Praxis sowie im Verhältnis der Länder des Südens und des Nordens ausbalancieren soll, zeigt bislang nur bedingt positive Ergebnisse. Nimmt man den CO₂-Ausstoß, dessen Reduzierung nach Rio in den Folgekonferenzen in Kyoto und Bonn unter Mühen weiter verhandelt worden ist, als Parameter für das Gelingen der Übereinkunft, so kann man noch nicht von einem Erfolg für den vereinbarten Prozess sprechen. Das französische Forschungsinstitut *Enerdata* geht von einem Zuwachs der CO₂-Emissionen der USA für den Zeitraum von 1990 bis 2008 von voraussichtlich 36 Prozent aus, für Europa von 3 Prozent aus. (*Frankfurter Rundschau*, 9.6.2001) Das Kyoto-Protokoll sah jedoch eine Verringerung für die USA um 7 Prozent und für Europa um 8 Prozent vor.

Die Debatte um die notwendige Nachhaltigkeit* der weltweiten Entwicklung im Sinne einer globalen, intergenerativen Verantwortung wird heute weitgehend mit Kategorien geführt, die auf eine technische Lösbarkeit von (Umwelt-) Problemen und deren quantitativer Überprüfbarkeit fokussiert. Diese spezialisierte, enge Argumentationsführung entspricht einer wissenschaftlichen Praxis, die davon ausgeht, die Funktionsweise der Welt immer genauer erklären und verstehen zu können und »natur«-wissenschaftlich immer detaillierter in Moleküle, Atome und deren Wirkungs- und Verwertungszusammenhänge zu gliedern.

Die verheerenden Folgen der Atomtechnologie, die Opfer von Hiroshima, Tschernobyl und der weltweiten Atomversuche haben die Grenzen dieser technoiden Weltansicht unübersehbar deutlich gemacht. Ebenso wie die Atomisierung der analytischen Forschung unterliegt die Nutzung und Verwertung der Ergebnisse weitgehend ökonomischen Einzelinteressen. Diese, einmal formiert, lassen sich nicht mehr notwendig in einen übergeordneten Interessenausgleich einbeziehen, sondern entziehen sich im Zuge der Globalisierung mehr und mehr politischen Entscheidungsstrukturen.

* Im Rahmen des Vorwortes ist eine Definitionsbestimmung der zentralen Begrifflichkeiten nicht möglich, die jedoch in den Einzelbeiträgen unter unterschiedlichen Aspekten geleistet wird.

Das Novum der Rio-Konferenz, Umweltthemen und die globale Entwicklung gemeinsam ins Visier zu nehmen, führte zu der übereinstimmenden Überzeugung einer notwendigen Gewichtung von ökologischen, sozialen und ökonomischen Interessen. Das vorliegende Buch »Zukunftsformen« geht diesen Weg weiter und zeigt, unter anderem in den Beiträgen von Jutta van Hasselt und Traugott Schöfthaler die Verbindung zu einer weiteren UN-Konferenz auf, der UNESCO-Konferenz, die 1998 in Stockholm zum Thema »Kultur und Entwicklung« stattgefunden hat. Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung wurden dort als von einander abhängig beschrieben. (Deutsche UNESCO-Kommission 1998) Nicht die Schnittmengen der Ergebnisse der beiden Konferenzen, sondern die Interdependenzen der Faktoren und ihre Beeinflussbarkeit durch die *Weltbevölkerung* rücken dabei ins Zentrum. Entsprechend des Slogans »Think Global, Act Local/Global Denken, lokal Handeln« der Umweltbewegung wird die Veränderbarkeit hin zu einer zukunftsfähigen Welt dann möglich, wenn sie nicht weiter wie bisher Einzelaspekte als »One-Point-Movements« bearbeitet, sondern deutlich weiter als bisher sich als Gesellschaftsvertrag um eine kulturelle Übereinkunft bemüht. Die Triangel aus Ökonomie, Ökologie und Sozialem muss um die Kulturelle Dimension erweitert und durch neue Strukturen der Partizipations- und Kooperationsmöglichkeiten gesellschaftlich verankert werden.

Kultur und Nachhaltigkeit

Immer wieder, auch in verschiedenen Beiträgen des vorliegenden Buches, ziehen Autorinnen und Autoren in der Nachhaltigkeitsdebatte Philosophen wie Sokrates, Kant, Schiller, Marx, Marcuse oder Adorno, theologische Themen oder andere Kulturtraditionen und deren Antworten auf zentrale Fragen nach Sinn und Maß, Willen und Gerechtigkeit, und das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zu Rate, etwa Wolfgang Sachs oder Rüdiger Sareika. Doch die westliche Philosophie der Ethik und Ästhetik hat in ihrer separierenden Entwicklung, ähnlich wie Teile der Naturwissenschaften, erheblich zur Zementierung der Dichotomie von Kultur versus Natur und ihrem Bedeutungsverlust als »Gesamtschau« beigetragen. Auch für die Künste selbst ist heute eine vergleichbare Tendenz zu beobachten. »Der Mythos von der Neutralität des Galerie- oder Museumsraumes«, so Peter Weibel in seinem Beitrag in diesem Band, »steht als Synonym für eine Kunst, die alle sozialen, geschlechtlichen, religiösen, ethnischen Differenzen im Namen einer ästhetischen Autonomie und universalen Formensprache ausblendet und damit die sozialen, nationalen, ethnischen, religiösen, geschlechtlichen Bedingungen von Kunst unterschlägt.« Präsentiert werden in diesem »Weißen Würfel/White Cube« in der Regel Kunstwerke von 37-jährigen, katholischen, weißen Männern. Analog dazu steht die »Black Box« für das Theater. So bleiben für außereuropäische künstlerische Sichtweisen Häuser der Kulturen der Welt, für die der Migranten Internationale Zentren, und dann und wann steht auch mal ein Frauenkunstfestival auf dem Programm.

In den USA sorgte eine landesweit durchgeführte, in einer 200-seitigen Dokumentation festgehaltene Bestandsaufnahme der staatlichen Kunstbehörde *National Endowment for the Arts (NEA)* (1997) über die aktuelle Situation der Schönen Künste für erhebliches Aufsehen. »Die amerikanische Kunstszene ist elitär, klassenbewusst, finanziell instabil und weder so demokratisch, noch so populär, wie sie sein sollte.« (Ebd.) Nicht nur dieses wurde in dieser Studie beklagt, sondern im Bereich der »Non Profit Arts«, der öffentlich geförderten Museen, Theater, Balletts oder Orchester auch in Frage gestellt, ob sich zukünftig eine finanzielle Unterstützung auf genügend allgemeine Loyalität stützen könne, wenn sie sich weiterhin fast ausschließlich an weiße, ältere, reichere und gebildete Amerikaner wende. »Die Zukunft muss mehr versprechen als eine simple Museumseröffnung. Die Kunst muss raus aus dem Tempel, muss mehr aufweisen, als ihre traditionelle ästhetische Funktion. Es muss eine ganz neue Welt für die Kunst geben.« (Ebd.)

Auch die Art und Weise des Zustandekommens dieser Ergebnisse, zusammengetragen in einer Reihe von regionalen und nationalen Kunst-Foren, in denen Künstler, Kunsterzieher, Politiker, Geschäftsleute, Vertreter von Verbraucherorganisationen, Bürgerinitiativen, Stiftungen und Kirchen zusammentrafen, ist beeindruckend. »Wir müssen uns ein Beispiel an den Umweltgruppen nehmen. Wir brauchen eine breite Pro-Kunst-Bewegung, die nur wachsen kann, wenn sie sich auf lokaler Ebene ein Fundament schafft.« (NEA 1997)

Mit dieser partizipativen Situationsanalyse ist der nationalen amerikanischen Kunstbehörde ein beachtenswertes Beteiligungsverfahren gelungen, das dem Inhalt und der Form nach dem Geist der Agenda 21 entspricht, ohne sich explizit darauf zu beziehen. Wie und ob sich die Ergebnisse künftig in der pluralistischen, praktischen Kulturpolitik realisieren, bleibt abzuwarten. Sicher ist jedoch mit der breiten Bürgerkonsultation eine Öffentlichkeit sensibilisiert, die den angestoßenen Prozess und seine Umsetzung kritisch begleiten wird.

Das fast dreihundert Seiten umfassende Rio-Abschlussdokument klammert Kultur, wie Hildegard Kurt und Michael Wehrspau untersucht haben, als relevante Handlungsebene im Sinne einer zukunftsfähigen Entwicklung fast vollständig aus. Die Ergebnisse von Stockholm finden bisher, wie Jutta van Hasselt belegt, in der Kulturpolitik des Bundes und der Länder wenig Resonanz. Dem entsprechend entwickelten bisher nur wenige Städte und Gemeinden in Deutschland in ihren Agenda 21-Beschlüssen ausdrücklich auch Leitbilder für eine nachhaltige Kulturpolitik, wie Katharina Opladen es etwa für die Stadt Osnabrück beschreibt.

Dass aber für die lokalen Agenda 21-Prozesse in den Kommunen das Thema Kultur wichtige Impulse gibt, zeigt der Blick in den Süden: in der brasilianischen Stadt Porto Alegre entwickelten Politik, Verwaltung, Bürgerinnen und Bürger gemeinsam eine lokale Agenda 21 für die Verwaltung dieser Millionenstadt. Von zahlreichen weiteren Städten, auch über Brasiliens Landesgrenzen hinaus, ist das dort praktizierte Partizipationsmodell inzwischen übernommen worden. In regelmäßigen stattfindenden öffentlichen Beratungen auf Stadt- und Stadtteilebenen, in denen ne-

ben Politikern der Ratsparteien, der Verwaltung, Institutionen, Nichtregierungsorganisationen auch direkte Vertreter der Bevölkerung zusammentreffen, wurden Leitbilder für die wirtschaftlichen, ökologischen, sozialen und kulturellen Belange der Kommune sowie Umsetzungsstrategien und Indikatoren entwickelt. Auf der Grundlage der ebenso schlichten, wie überzeugenden Erkenntnis, dass eine zukunftsfähige Stadtentwicklung Porto Alegres nur sinnvoll auf der Basis einer möglichst weitreichenden sozialen Ausgeglichenheit und breiter Zustimmung der Einwohner funktioniert, wurde ein deutlicher Schwerpunkt auf eine gemeinsame Budgetierung des städtischen Haushalts und die weitgehende Dezentralisierung politischer Entscheidungen gelegt. Besonders für den Bereich der kommunalen Kultur- und Bildungsarbeit zeigt diese Politik deutliche Konsequenzen, indem sie Wert auf aktive Teilhabe am Kulturleben legt, und die Voraussetzungen besonders auch in benachteiligten Stadtteilen als Priorität sieht.

Kulturelle Repräsentanz und Kooperation

Viele der Themen, die heute im Nachhaltigkeitsdiskurs aktuell sind, haben, wie der argumentative Bezug auf vergleichbare Vordenker in der Geschichte zeigt, schon immer für Bewegung gesorgt und sind in der jüngeren Geschichte von breiten Bürgerbewegungen, in der Ökologie-, der Anti-Atom-, der Friedens-, der Frauen-, der Mitbestimmungs-, der Menschenrechts- und Antiglobalisierungsbewegungen, erprobt worden. Hier wurde das Fundament der Kompetenz dessen antizipiert, was heute unter dem Begriff der Zivilgesellschaft viel diskutiert und zu weitreichenden Veränderungen von Gesellschaften geführt hat. All diese Bewegungen hatten eines gemeinsam: ihre avantgardistische, visionäre Position wurde international durch Symbolfiguren, meist aus dem Bereich der Kultur, weitgehend global repräsentiert und lokal vermittelt und verankert. Die heutige Suche von Parteien, Kirchen oder Gewerkschaften nach einer tragfähigen Antwort auf die zunehmende Individualisierung unserer Gesellschaft, die öffentliche Debatte über die ethischen Bedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung, und auch die vehemente Diskussion um eine Diversion der Leitkultur, zeigen unterschiedliche Optionen auf, die aber eine gemeinsame Voraussetzung deutlich machen.

Die gesellschaftliche Entwicklung muss sich den veränderten demographischen, sozialen und ökologischen Bedingungen anpassen. Der Kulturvermittlung fällt die Aufgabe zu, diese Veränderungsprozesse durch ihre Praxis zugänglich zu machen und in Reflektionsprozesse einzubinden.

Im Zuge der voranschreitenden Entwicklung der Globalisierung und der zunehmenden Migration spielt die Vielfalt der Kulturen eine entscheidende Rolle in der Ansicht und der Einsicht und Aussicht der Welt. Dabei geht es um die Durchsetzung, beziehungsweise die Integration der Wertvorstellungen von unterschiedlichen Milieus, die sich im Zuge der »expressiven Individualisierung« (Joas) herausgebildet haben. So sind Demokratie und Zivilgesellschaft in diesem Sinne einander be-

dingende Konstituenten. »Eine Demokratie lebt von der wechselseitigen Stützung institutioneller Strukturen und zivilgesellschaftlicher Praxis. Das Bindeglied ist das Ethos der Kooperation, im zivilen Staat manifestiert es sich.« (Nida-Rümelin 1999: 7) Die Ermöglichung einer aktiven Beteiligung von Bürgern, vor allem von Bürgerinnen, ist als Partizipation eine der wesentlichen, in der Agenda 21 beschriebenen Umsetzungsstrategien. Viele in diesem Buch vorgestellte Beispiele, vor allem aus dem Bereich der Praxis, belegen wie weit der Weg dahin tatsächlich noch ist. Die Beschreibung von Mark Terkessidis und Yüksel Pazarkaya zur Situation der Menschen, die in Deutschland mit einem Migrationshintergrund leben, offenbaren die bisher gültig gewesene Option einer reaktiven Politik. Kooperation in kultureller Hinsicht wurde nicht ernsthaft betrieben, sondern als Beitrag zur Integration funktionalisiert. Die Beispiele der öffentlichen Kulturinstitutionen, die sich in internationale, interkulturelle dialogische Prozesse begeben oder die bisherige Arbeitsweise ihrer Institutionen hinterfragen, stellen rare Einzelbeispiele dar. Nur selten sind sie bereits strukturell, sondern, wie viele Praxisberichte zeigen (Carmen Samayoa, Kordula Lohbeck), motivisch eher in den persönlichen Biografien und Kontexten der Akteure verankert.

Ein Fazit dieser hier vorgestellten, höchst unterschiedlichen Erfahrungsfelder und Berührungspunkte kultureller Theorie und Praxis mit der Agenda 21 ist das bestehende Kommunikations- und Interaktionsdefizit zwischen Institutionen und Zivilgesellschaft, zwischen Kulturverwaltung und Künstlern und Kulturinitiativen. Die politische Kultur eines »Dialoges auf Augenhöhe« bedarf – wie Bernd Wagner oder Dietmar N. Schmidt beschreiben – innergesellschaftlich, wie auch in den internationalen Beziehungen, einer Sensibilisierung und einer Neuorientierung der Kulturpolitik. Da, wo diese Kooperationen zwischen Künstlern und Kommunen, Initiativen und Ministerien, zwischen Beteiligten aus dem Süden und dem Norden stattfinden, entstehen erfolgreiche Lerngemeinschaften, Projekte und Strukturen.

Die Erfahrungen von Klaus Klinger mit dem in 70 Städten weltweit stattfindenden Wandmalprojekt »Mural Global« oder Dorothea Reinicke und Ella Huck mit »HAJUSOM«, einem Theaterprojekt von und mit jugendlichen Flüchtlingen aus Afrika, dem Iran und Afghanistan zeigen dies ebenso, wie die Beispiele an den Schnittstellen des Globalen Lernens von Jürgen Jansen und Geoffrey Davis, Dodo Schulz und Pit Budde.

In der kulturellen Repräsentanz und Verankerung der verschiedenen, ineinander greifenden Teilöffentlichkeiten, in der Erfahrung der Beeinflussbarkeit liegt eine Bedingung und die Perspektive einer solchen, kooperativen Kulturarbeit. Kultur meint demnach, wie Albrecht Göschel, Habermas paraphrasierend, schreibt, »expressive Vorgänge, in denen unterschiedlichste Gruppierungen ihre Ansprüche auf politische Teilnahme und Anerkennung ›dramatisierend‹ formulieren, bevor diese Ansprüche als Rechtssetzungen fixiert werden, ... die auf diese Weise Rechtsformulierungen nicht nur als ›faktische‹ Setzungen erfahren, sondern durch diskursive Beeinflussung aus einem vorinstitutionellen Raum, aus den Lebenswelten, als wan-

delbar, als Ergebnis von innovativen Konflikten, als diskursiv an die Alltagswelt gebunden begriffen und dadurch als demokratisch legitimiert akzeptiert und in ihrer Geltung anerkannt werden können.« (Göschel o. J.: 313) Dies ist eine der Voraussetzungen, unter denen sich die Kooperierenden erst gleichwertig begegnen können.

Für die kulturpolitische Debatte in Deutschland haben Hilmar Hoffmann und Hermann Glaser bereits Anfang der siebziger Jahre die Bausteine zusammengetragen, die das emanzipatorische Potential einer auf der »Gesamtschau« der Teile der Gesellschaft beruhenden, integrativen kulturellen Praxis vorstellt. In der Recherche der historischen, philosophischen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Argumentationslinien haben sie bereits die kulturpolitischen und -praktischen Implikationen für eine »kulturelle Ökologie« skizziert. »Der Denkansatz einer kulturökologisch orientierten Kulturvermittlung geht davon aus, dass es nicht nur das Verhältnis des Menschen zu seiner natürlichen Umgebung zu verbessern gilt. Die so verstandene Kulturvermittlung bemüht sich um eine Gleichgewichtsgesellschaft, die ... durch kommunikative und soziale Verbindungen geprägt wird. ... (Sie) muß angesichts des starken Legitimationsdruckes kurzfristigen politischen Handelns die mit Spätzeitwirkung verbundene gesellschaftliche Bedeutung des Behagens in der Kultur heraus arbeiten.« (Glaser/Stahl 1983: 28 ff.) Die damit verbundene Intention, »kulturanthropologische, -topographische, -ökologische und -ökonomische Aspekte« in den Vordergrund zu stellen, ging einher mit der Forderung nach einem »Bürgerrecht auf Kultur«. Diese Position, damals noch relativ vereinzelt, hat sich, wie die zahlreichen und unterschiedlichen Beiträge dieses Buches zeigen, vielfältig weiterentwickelt: mittlerweile gibt es in den Bereichen der Kulturtheorie und -praxis, in den Bildenden, Darstellenden und Angewandten Künsten, der Wissenschaft und der Bildung vielfältige, lebendige und richtungweisende Initiativen im Sinne der Nachhaltigkeit. Sie wollen mit ihren unterschiedlichen Zugängen, quasi als Werkzeugkasten zum Thema Kultur und Agenda 21 verstanden und benutzt werden, wobei ich an dieser Stelle allen Autorinnen und Autoren für ihre spontane Beteiligung und ihr Engagement herzlich danken möchte.

Die Idee der Nachhaltigkeit mit ihrem bestechenden, hintersinnigen Charme hat im Kulturbereich, wie in vielen anderen gesellschaftlichen Bereichen wie Wildkraut bereits Wurzeln geschlagen. An vielen Orten der Welt beginnen Menschen, motiviert durch die Agenda 21, ihre Rechte wahrzunehmen und die Gestaltung ihres Lebens, ihre eigene Zukunft zu formen. Der Südafrikaner Denis Goldberg hat sie in seinem Artikel mit dem Geist aus Aladins Wunderlampe verglichen: Die Geister, die in Rio gerufen worden sind, beginnen, sich mit ihrer Innovationskraft nun in den weltumspannend agierenden Agenda 21-Aktivitäten festzusetzen. Dafür steht auch die Initiative des »Tutzingener Manifestes« (s. Anhang) und Hilmar Hoffmanns Vision: »Immerhin, auf einigen Feldern sind beträchtliche Veränderungen schon eingetreten, auch ohne dass die Künste sich inspirierend einschalteten. Was könnte erst geschehen, wenn – wie einst in der Renaissance – die Künstler darangingen, ernsthaft mitzuwirken an der Gestaltung eines neuen Bildes vom Menschen?«

Literatur

Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1998): *Kultur und Entwicklung – Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplanes*, Bonn

Glaser, Hermann/Stahl, Karl-Heinz (1983): *Bürgerrecht Kultur*, Frankfurt am Main/Berlin (überarbeitete Ausgabe von: *Die Wiedergewinnung der Ästhetischen Perspektiven ...*, 1974)

Göschel, Albrecht (o. J.): »Die Kulturpolitik, die Kunst und das Fremde«, in: Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.): *Gemeinsam Erleben*, Remscheid, S. 311-324

National Endowment for the Arts (NEA) (1997): *American Canvas – An Arts Legacy for Our Communities*, Washington: Library of Congress Cataloging in Publications Data; <http://ARTS.ENDOW.GOV> (zitiert nach Barbara Jentzsch: »NEA: Elitäre Kunst vertreibt Publikum«, WDR Köln, Oktober 1997)

Nida-Rümelin, Julian (1999): *Demokratie als Kooperation*, Frankfurt am Main

Hilmar Hoffmann

Künste als Partner der Zukunft

Ein hoher Anspruch

Das uralte Zwitterpaar »Kultur und Gesellschaft« ruft heute in Erinnerung, wer es unternimmt »Kultur und Agenda 21« ähnlich zu thematisieren wie nach 1945 das Traumpaar »Kultur und Frieden«. Viele befürchten eine Instrumentalisierung der Künste, weshalb sich verantwortungsbewusste Kulturpolitik weder in dieser Frage noch anderer Probleme wegen auf analoge Instrumentalisierungen kaprizieren darf. Was Kulturpolitik der Ökonomie oder der Politik verbieten will, die opportunistisch dreiste, direkte Nutzung der Künste, kann sie auf der anderen Seite nicht fördern, das wäre schlicht schizopren.

Im Einklang mit den Standards demokratischer Gesellschaften gilt es das Prinzip zu verteidigen, dass im Rahmen ihrer Freiheit niemand die Künste zu irgend etwas verpflichten darf – nicht einmal dazu, sich im Rahmen ihrer Freiheit *nicht* zu engagieren etwa für Themen, die den Akteuren der Kunstszene aber auf den Nägeln brennen und seien es politische Ziele. Nach dem Engagement von Schriftstellern wie Grass oder Lenz ehemals für Willy Brandt wollten manche die Freiheit der Kunst gern als Verbot der politischen Betätigung für die Kunst interpretieren. In Wirklichkeit geht es aber darum, dass niemand von den Künstlern verlangen kann, für schnöden Mammon sich zu prostituieren, während es aber in ihre eigene Entscheidung gelegt ist, sich selbst das politische Mitreden zu erlauben.

Damit scheint mir der Einspruch gegen jede von außen aufgezwungene Instrumentalisierung der Künste legitimiert. Gerechtfertigt wird der Protest nicht nur gegen eine politische Einvernahme von Kunst, sondern auch gegen die Utilitarisierung durch die Ökonomie. Künstler entscheiden selbst, wie, warum und wofür sie arbeiten oder Partei ergreifen. Jeder Künstler und Schriftsteller entscheidet autonom, ob er sich politisch engagiert, er weiß in der Regel seine persönliche Hinwendung bewusst zu trennen von seiner künstlerischen Praxis.

Kunst steht als »Dauerreflexion über Grundfragen« (Sareika 2000) für solche Erfahrungen, die nicht dem kausalen oder linearen Denken oder den definitiven Erklärungsansprüchen anderer Lebensbereiche wie Technik und Wissenschaft verpflichtet sind. Künste sind eine besondere Form, in der die Menschen sich über die Werte ihres Lebens verständigen. Andere, oft genug damit eng verfranzte Reflexio-

nen sind Religion und weitere, meist mit beiden verbundene Werte wie Sitte und Kulte, Feste oder Traditionspflege. Die aktuelle Rolle der Künste in der Gesellschaft soll Inhalt der folgenden Überlegungen sein. Dabei geht es um drei Meta-Ebenen: um die dekorative, die instrumentale und die gestaltende Rolle von Künsten und Kultur.

Man schmückt sich mit Kunst

Meist steht eine dekorative Rolle beim aktuellen Interesse an den Künsten im Vordergrund. Dieses Interesse der Protagonisten aus Politik und Wirtschaft hat jenes vordergründige an der Kunst als Kapitalanlage inzwischen verdrängt. Nicht nur schien es interessantere Kapitalanlagen als Kunstwerte zu geben; auch die Frage, wie mit dem Kunstreichtum umzugehen sei, gab zu denken auf: Wer findet schon schnell und leicht ein öffentliches Museum, das einem bei rasch wachsenden Sammlungen die Last und den Aufwand für Versicherung, konservatorische Betreuung und Hängung abnimmt, oder gar einen Freistaat dazu anstiftet, einen Museumsbau zu finanzieren, wie das im Mai 2001 eröffnete *Museum der Phantasie* in Bernried am Starnberger See von Günter Behnisch für Lothar-Günther Buchheims Sammlung und Sammelsurium. Und so altruistisch möchte kaum einer auf eigene Kosten ein eigenes Museum bauen wie Henri Nannen in Emden oder wie zuletzt Reinhold Würths *Kunsthalle Schwäbisch-Hall*, von dem dänischen Architekten Henning Larsen entworfen und ebenfalls im Mai 2001 eingeweiht. Frieder Burda wird im Jahre 2002 ein von Richard Meier entworfenes Museum für seine Werke von Richter, Polke, Penck und Baselitz bauen, ohne öffentliche Gelder. Drei Beispiele ohne Staatsknete aus eigener Schatulle finanzierter Projekte können als Gegenmodell zum kapitalistischen Guggenheimprinzip nicht hoch genug gerühmt werden.

Modernisierer in den Vorstandsetagen ebenso wie Politiker wollen des Symbolwertes der Kunst für ihre eigene Imagepflege nicht verlustig gehen. Mit Vorliebe lassen sie sich zum Beispiel heute gern fotografieren mit dem breiten Rücken des Gönners zu prestigeträchtigen Kunstwerken in ihren repräsentativen Büros. Wolfgang Ullrich beschreibt diesen »Pakt zwischen Kultur und Politik als Inszenierung der Macht« in den Fotoportraits zeitgenössischer Eliten, denen der spezifische Symbol- und Distinktionswert der bildenden Kunst wichtig ist. »Je geringer das Verständnis des Publikums für Bilder, umso nachhaltiger ihre Bewunderung für diejenigen, die sich diesen Bildern im wörtlichen Sinne stellen«, so Harald Fricke in seiner Rezension von »Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht«. (*taz*, 19.12.2000)

Früher bekannte sich damit zu einem inhaltlichen Programm, wer mit der Kunst der Antike, mit klassizistischen Bildwerken oder mit religiöser Kunst sich umgab. Heute begünstigt die vielfach nicht-gegenständliche Kunst selbst schon eine weitgehende Loslösung von konkreten Inhalten: Allein das sichtbar gemachte Bekenntnis zu ihr reicht manchem aber, um damit seine eigene Modernität zu signalisieren;

was ihm diese Modernität bedeutet, braucht er nicht weiter zu erklären. Inzwischen habe ich allerdings immer mehr überzeugende Ausnahmen von der Regel dieser sich selbst schmückenden Attitüde in den Vorstandsetagen kennen gelernt.

Christian Herchenröder, Kunstbeobachter des *Handelsblattes*, findet in seinem Buch »Kunstmärkte im Wandel« die Aura der Kunst »generell zunehmend mit Lifestyle und Konsum verwechselt« (zit. nach Claudia Herstatt, *Zeit*, 28.12.2000). In den einschlägigen Magazinen wird sie »zwischen Werbung von Luxusmarken und Gesellschaftsklatsch« verankert. Bei Auktionen von Kunst der Vergangenheit wird die aristokratische Provenienz der gehandelten Werke oft wichtiger als ihre Qualität, und entsprechend attackiert Herchenröder denn auch die zunehmende Tendenz des Kunstmarktes, »mehr dem Konsum als der Kultur verpflichtet« zu sein.

Nicht nur viele Künstler, auch Kunstinstitutionen reagieren auf dieses neue Interesse an ihrer Arbeit mit Opportunismus und Anbiederung. Immer mehr Museen prostituieren sich immer ungenierter, um etwa über Sportwagenreklame Gelder zu kassieren; Events der Image-Pflege wie die nicht gerade billige Aktion »Shipped Ships« einer Groß-Bank in Frankfurt am Main wurden 2001 kühn als Kunst deklariert. Sponsoring als Imagepflege ist bei vielen großen Unternehmen heute gängige Praxis.

Eine Politik der kulturellen Nachhaltigkeit hat bisher davon kaum viel sinnvolles zu erwarten. Zwar ist es den Agenda-Prozessen vieler Kommunen vielfach gelungen, nützliche und erfolgreiche Kontakte zwischen den unterschiedlichsten Sphären aus Wirtschaft und Politik herzustellen. Künstler und Kulturinstitutionen freilich blieben dabei oft genug außen vor. Künstler und ihre Verbände oder Museen und andere Kulturinstitutionen in diese Prozesse einzubeziehen, ist nur dann legitim, wenn es um mehr und anderes geht als um eine vordergründige Instrumentalisierung.

Künste als Sozialleistung und Konditionstraining

Instrumentell wird Kultur in mehr oder weniger ernsthaften Zusammenhängen und auf verschiedenen Ebenen genutzt. Am vordergründigsten geschieht dies, wo sie als Quelle modischer Innovation gefragt ist. Boris Groys bekennt sich offen zu dieser Art Prostitution von Kunst wenn er argumentiert: »Eine entwickelte Ökonomie kann sich nur weiter steigern, wenn sie die natürlichen Bedürfnisse der Menschen übersteigt, wenn der Konsument seine natürlichen Bedürfnisse konsequent durch künstliche, frei erfundene Wünsche ersetzt – wenn er beginnt, nach dem Überflüssigen, dem Luxuriösen zu streben.« Waren es früher die Aristokraten, die diesen Prozess vorantrieben, so sind es für Groys heute die Künstler selber: »Als Flaneur mit dem souveränen Blick ist der Künstler von heute jener unendliche Konsument, dessen innovatives, *unnatürliches*, rein künstliches Konsumverhalten das Telos jeder funktionierenden Wirtschaft darstellt.« (Groys 1998)

Eine solche Argumentation wäre ja gerade noch nachvollziehbar, insofern sie sich auf komplexe Lebensqualitätsansprüche beziehe (*spüren, wer man ist, oder zu sich kommen und bei sich sein*, oder ganz andere Sinnebenen). Aber in der Orien-

tierung allein auf den Luxuskonsum und auf wirtschaftliches Wachstum als Selbstzweck bleibt Groys Maxime nichts als ein zynisches Motto des rücksichtslosen Reichtums-Exzesses der Prosperitätsgesellschaften und des ahnungslosen Müßiggängers. Die in allen Gesellschaften *auch* vorhandene, in den ästhetischen Symbolen der Maße und der Maßlosigkeit als Gegenpol abgehandelte Frage nach dem Sinn von Reichtum und Genuss spielt dabei so gut wie keine Rolle.

Wenn jedoch von Kunst und Kultur als Zukunftsressource die Rede ist, dann werden auch auf der instrumentalen Ebene ganz andere Ebenen und Bedeutungszuweisungen für Kunst und Kultur aktualisiert. An einem Beispiel aus Palermo lässt sich dies gut illustrieren. Hier werden sowohl symbolische Akzentuierungen wie kulturgeprägte Werthaltungen zu dem Zweck aktiviert, mafiose Verhältnisse zu überwinden. Immer wieder gibt es für Italien Stimmen, welche die Strukturen der Cosa Nostra in Süditalien für etwas Natürliches, ja für unauflösbar halten und sie gar als eine besondere Form der Kultur akzeptieren. Eine solche Unvermeidlichkeit und kulturelle Spezifik der Mafia wurde für Italien solange als Gott gegeben unterstellt, bis Palermo das Gegenteil bewies.

Durch die Hüter des Gesetzes in die Enge getrieben, hat die Mafia selbst ihre eigenen Gesetze durchbrochen und so vielleicht an ihrem eigenen Rückzug mitgewirkt: Erst als auch Frauen und Kinder Mordopfer wurden, begann ihre Akzeptanz zu wanken. Aber in der Hauptsache war der Bedeutungsverlust der Mafia Folge konzertierter Aktionen von Politik, Justiz und Kultur. Eine bedeutende Rolle spielte dabei Palermos Bürgermeister Leoluca Orlando. Er hatte erkannt, dass »mit der Durchsetzung allein der gesetzlichen Regeln der Kampf gegen die Mafia nicht zu gewinnen war; was es ergänzend brauchte, war nicht weniger als eine Kulturrevolution. Im Falle Siziliens fruchteten die polizeilichen Repressionsmaßnahmen in früheren Jahren vor allem solange wenig, wie die Verbrecherorganisation bei der einheimischen Bevölkerung einen guten Ruf genoss.« Die Paten, so der Mafia-Forscher Pino Arlacchi, galten »einst als die einzigen verlässlichen Arbeitgeber«. »Erst als den Inselbewohnern zu dämmern begann, »dass das vorherrschende Faustrecht den Zufluss von Investitionen verhinderte, und die Provinz wirtschaftlich immer mehr ins Hintertreffen zu geraten drohte, begann sich das Blatt zu wenden.« (*Neue Zürcher Zeitung*, 3.1.2001) Leoluca Orlando hat seit 1993 konsequent ein Anti-Mafia-Programm entwickelt, als Folge dessen die Zahl der Morde (bei 700 000 Einwohnern) sich von zweihundert auf elf pro Jahr (1999) reduzierte. Die Künste Theater, Kabarett und Konzerte, Literatur und Off-Kultur, aber auch – in Italien unvermeidlich – Fußballspiele waren Bestandteil dieser konzertierten Gegenstrategie. Bedeutsam in seiner Symbolik war vor allem aber der Akt der Wiedereröffnung der *Oper Teatro Massimo* im Mai 1998 als ein sichtbarer Schritt in wiedergewonnene Normalität: Das Theater wurde 1974 »vorübergehend« geschlossen und blieb infolge von Schlendrian, Korruption und Mafia-Machenschaften 24 Jahre lang geschlossen. Die Wiedereröffnung des Opernbetriebs wurde von der palermitanischen Bevölkerung schließlich wie die glückliche Wiedereroberung eines verlorenen Stücks Hei-

mat gefeiert. Wie Orlando triumphierend erklärte, »war damit der Beweis erbracht, dass die Mafia ihre kulturelle Hegemonie verloren hatte.«

Solche Errungenschaften können rückgängig gemacht, solche positiven Entwicklungen wieder hinfällig werden. Wie man hört, arbeitet die Mafia mit Macht an der Wiederherstellung ihres Einflusses. Inwieweit die neue Regierung Berlusconi dazu beitragen wird, steht in den Sternen. Gleichwohl bleibt Palermo ein historisches Beispiel für eine besondere, sympathische Form einer pragmatischen instrumentellen Nutzung von Künsten und Kultur. Hier wie in analogen Fällen lässt sich schwer die Grenze ziehen zwischen den verschiedenen Formen des Nutzens – aber wirklich eindeutige und allgemeingültige Unterscheidungen lassen sich ohnehin selten treffen.

Werden in diesem Beispiel Kunst und ihre Institutionen für das Selbstbewusstsein einer Gemeinschaft aktiviert, so werden in anderen Fällen die Individuen selbst mit Hilfe von künstlerischen und kulturellen Praktiken in die Lage versetzt, ihr Leben zu gestalten und zu verändern. Inzwischen gehört es zur selbstverständlichen Erfahrung der Personalmanager, wie sehr die Weckung von Kreativität die Qualifikationen der Produzenten und Dienstleister verbessert. (Das Cluetrain Manifest 2000)

Über Belletristiklektüre und literarische Praxis erworbene Lesefähigkeit ist unbestritten das beste Eintrittsticket ins Multimedia-Zeitalter und ins reiche Reservoir der Information als der inzwischen kostbarsten Ware. Ähnliche Überlegungen lassen sich leicht auch auf andere Sparten des künstlerischen und kulturellen Lebens übertragen: Der aktive und passive Umgang mit den darstellenden Künsten – Schauspiel, Tanz, Musik, Kleinkunstformen des Kabarett und der Artistik stärkt das Selbstbewusstsein; als phantasieanregend und inspirierend für Innovationen galten bildende Künste seit je. Menschen, die sich in ästhetischen Techniken auskennen und in kulturellen Sphären beheimatet sind, waren schon immer im Vorteil, und nicht nur, wenn es um den Mehrwert kulturellen Kapitals geht.

Die prägende und gestaltende Rolle der Künste

Wenn immer es um Nutzungen von Künsten und ästhetisch-kulturellen Praktiken geht, so wird dabei nicht päpstlicher als der Papst zu handeln sein: Die Gemengelage der Interessen, die Mischkalkulation des Nutzens lässt sich solange durchaus tolerieren – wie nicht monofunktional allein der wirtschaftliche Nutzen ins Zentrum gestellt wird.

Wo viele Nutzer sich mit der bloß dekorativen und instrumentellen Rolle der Künste begnügen, rufen sie damit den berechtigten Protest der Kreativen hervor. Denn irgendwann werden es die Kulturproduzenten satt haben, immer nur dem Profit hinterherzuhecheln, den Wirtschaft oder Politik versprechen.

Auch jeder Manager weiß inzwischen, dass übergreifende Ziele wirtschaftlichen Handelns nicht zukunftsblind und nur vordergründig im Marketing von Moden und Trends ausgehandelt werden, sondern tiefenwirksam in den Sphären der Kultur und den Bildern der Künste definiert sind. Manche meinen, so offensiv nach vorn zu

argumentieren, bedeute eine quasi post-romantische Überhöhung der Leistungsfähigkeit von Kunst zur (Re)Humanisierung der Welt. Aber die Geschichte von Staaten und Gesellschaften dokumentiert immer wieder die Bedeutung von Künsten und Kultur als notwendige Selbstdefinition von Gemeinschaften.

Der Münchener Althistoriker Christian Meier spricht von »mentaler Infrastruktur« und begreift damit die passive instrumentelle wie die aktive gestaltende Seite der Kultur. Er beschreibt die Rolle der Bildenden Kunst und – vor allem – des Theaters für das einstige Athen bei der Herausbildung ihrer führenden politischen und sozialen Position. Meier erklärt damit, wie eine damals *neue Kultur* als Antwort auf völlig neue Herausforderungen überhaupt entstehen konnte. Die »mentale Infrastruktur« für das Gemeinwesen wurde im antiken Hellas mit Hilfe der Künste entwickelt: Das Leben eines Gemeinwesens bedürfe ja nicht nur der Wasserversorgung, der Zufuhr von Nahrung und des Ausbaus der Wege, Plätze und Häfen. Vielmehr beruhe das gemeinschaftliche Leben auch auf bestimmten mentalen Voraussetzungen; auf Sitten und Gebräuchen, auf »Übereinstimmung in gewissen Anschauungen«.

Diese fortwährend neu zu leistende Arbeit an der mentalen Infrastruktur war und ist erst recht auch heute als kultureller Prozess überlebenswichtig und erledigt sich nicht mit der unreflektierten Übernahme eines starren Normensystems als »Leitkultur« für ein Gemeinwesen.

Nicht nur vor zweieinhalbtausend Jahren war schon vieles neu zu lernen und waren neue Maßstäbe bewusst zu machen. Auch heute ist Zukunft vorzüglich ein kulturelles Programm. Wie wir zukünftig leben wollen, was die handlungsleitenden Motive und konkreten Ziele im Alltag sind, das hängt weitgehend vom Konsens über die zentralen Werte und Standards in der Gesellschaft ab.

Die Schicksalsfrage lautet: Wohin wollen wir – kurz-, mittel- und langfristig? Wer darüber tiefer nachdenkt, begibt sich auf glattes Eis und auf ein widerspruchreiches Terrain. Immerhin empfiehlt das Sprichwort für solche Situationen, den Tiger zu reiten; schließlich geht es bei der Quadratur des Kreises auch um die Vereinigung von Feuer und Wasser: um soziale Sicherheit *und* Freiheit, um ein angenehmes Leben *und* um die Klima-Ziele der Konferenzen von Rio, Berlin und Kyoto (und um Präsident Bushs Ignoranz). Es geht um nichts Geringeres als um beides: um mehr Arbeitsplätze *und* um den Abschied vom Wachstumszwang.

Aber gerade wegen dieser widerspruchreichen Ziele sind nicht nur technische und technologische Innovationen notwendig, sondern vorzüglich soziale und kulturelle: Die *selbstbegrenzungsfähige Zivilgesellschaft* ist weniger eine Frage der Technik als eine Frage von Technik *und* Kultur mit ihren jeweils handlungsleitenden Wertsetzungen. Mentale Innovationen und nicht nur sozialtechnische Neuerungen sind notwendig.

Auch der längst überfällige Umbau des Sozialsystems alternder Prosperitätsgesellschaften kann nicht beliebig gestaltet werden. Wenn uns Politiker und Manager empfehlen, Eigenverantwortung stärker wahrzunehmen, dann möchte ich auf die einschlägigen Grenzen hinweisen: Nur wer nicht ins Bodenlose fällt, kann es wagen, seine Chancen auch unter Risiken wahrzunehmen. Nur mit einer angemessenen

Grundsicherung ist der soziale Zusammenbruch, ist die Desintegration der Gesellschaft nach dem Beispiel der USA oder der zerfallenden armen Staaten in Afrika vermeidbar. Die notwendig werdenden »mentalen Innovationen« sind nicht mehr nur solche der *unternehmerischen Wissensgesellschaft*, sie beziehen sich vielmehr auf die Frage nach dem humanen Sinn, nach den Leitbildern des lebenswerten Lebens.

Die Frage der Nachhaltigkeit ist notwendigerweise immer auch darin eingeschlossen: Es geht doch um nichts Geringeres als darum, wie jeder von uns mit seiner je eigenen Lebenspraxis vor sich selber und vor anderen wird bestehen wollen – vor sich selbst und seinem Gewissen, aber auch vor den Augen und Fragen der eigenen Kinder und Enkel, schließlich auch vor den Nächsten, also denjenigen, zu denen unser Handeln enge Beziehungen knüpft. Wir können unseren Traum vom Leben, unser Bild vom (möglichen) Reichtum nur formulieren, wenn wir uns auch Gedanken machen über die Folgen für andere neben uns und nach uns.

Immerhin geht es nach Meinung vieler heute um eine »Erneuerung unserer westlichen Industriegesellschaft« (Toblacher Thesen 1997), um eine Art »zweite Moderne« (Giddens 1997). Die Diskussion um »Neue Wohlstandsmodelle« und um ein »Zukunftsfähiges Deutschland« ist in vollem Gange. Ohne den Einklang von Sozialem und Umwelt, Wirtschaft und Kultur gibt es heute keine Chance für eine selbstbegrenzungsfähige Zivilgesellschaft. Schon die Toblacher Thesen von 1997 formulierten ganz in diesem Sinne: »Das Leitbild ist die lernende Gesellschaft mit der Vision Nachhaltigkeit, ist das Bestreben, ökologische, soziale und demokratische Werte und Ziele zu verknüpfen. Das Handeln aller ist ein Suchprozess mit offenem Ausgang. Der neue Weg heißt ökologische Innovation als umfassende Strategie für Arbeit, Umwelt und Wohlstand: nicht nur technische Innovationen, sondern auch politische, gesellschaftliche und kulturelle Innovationen und ein fruchtbares Zusammenspiel von Innovationen auf all diesen Ebenen.« (Toblacher Thesen 1997)

Wir haben es immerhin zu tun mit der ersten Generation, die sich so radikal selbst zum Zweck setzt.

Gibt es Chancen?

Im Anschluss an all die Diskussionen des *Club of Rome* und des Brundtland-Berichtes oder der Rio-Konferenz wäre auf Strukturen hin zu orientieren, die auch dann, falls sie weltweit übertragen würden, die Lebenswelt der Erde nicht zerstören. Aber davon sind wir noch meilenweit entfernt. Neue Technologien sind zwar manchmal hilfreich, aber allein nicht immer ausreichend. Das Ethos der selbstbegrenzungsfähigen Zivilgesellschaft verlangt nach neuen Weltansichten auf der Höhe der Zeit. Diese aber können nicht ohne die Künste und ästhetisch-kulturellen Praktiken entwickelt werden.

Rein statistisch sollen die Chancen für die Zukunft nach Ansicht jener Experten, die sich nicht allein auf die Modellrechnungen der Wachstumsökonomie verlassen, eher schlecht stehen. Atomarer Krieg ist zwar weniger wahrscheinlich geworden,

aber Klimaveränderungen oder Bevölkerungswachstum, Seuchengefahren oder Hungersnöte sind kaum weniger bedrohlich.

Wo liegen da überhaupt noch Chancen? Betrogen sind die Hoffnungen auf radikale Wenden, und Widersprüche sind nicht aufgelöst worden, ja sie haben sich eher verfestigt. Außerdem haben Veränderungen stattgefunden, mit denen niemand rechnen konnte: Ohne größere Kriege sind nicht zuletzt aufgrund von kulturellen Grundwellen Modernisierungsdiktaturen wie das Persische Reich des Schahs 1980 zusammengebrochen, ebenso ist 1990 die sozialistische Illusion unter den Anstürmen des neuen offenen Weltmarktes kampflos zusammengebrochen.

In den Prosperitätsregionen der Erde haben wir es immerhin zu tun mit jener ersten Generation, die sich radikal selbst zum Zweck setzt und weder nach kriegerischer Expansion lechzt noch missionarischem Fortschrittsglauben nachtröht.

Auch aktuelle Krisenerfahrungen rufen nach zielgerichteten Veränderungen. Die Krise der Viehzucht Ende 2000/Anfang 2001 hat eine radikal veränderte Landwirtschaftspolitik immerhin denkbar gemacht. Unter den Vertretern der Versicherungswirtschaft sind derzeit einige Köpfe am Werk, die sich intensiv mit anthropogenen Klimaveränderungen auseinandersetzen und couragiert für weltweiten Klimaschutz plädieren.

Auch gibt es, und das erinnert an kulturelle Grundwellen, eine wachsende Kritik an vielen Formen des Konsumismus und der Fetischisierung von Moden, wie sie durch die Vermarktungs-Strategien von Markenartikel-Herstellern vorangetrieben werden. Vor wenigen Jahren wäre es noch undenkbar gewesen, dass, wie 2001 in Hamburg und Berlin, ernsthaft diskutiert wird über Schuluniformen als Strategie zur Durchbrechung jener Konsum-Konkurrenz, die sich für Schule und Elternhaus so belastend auswirkt. Ein Berliner Experiment der einheitlichen Schulkleidung wird paradoxerweise gesponsert von einem Kaufhaus: Wir ahnten es längst: Der Markt ist lernfähig und innovationsgierig. (Frech 2001)

Wie die Geschichte immer wieder zeigt, sind relativ wirkungsvolle sozialkulturelle Wandlungen durchaus auch ohne revolutionäre Umwälzungen möglich. Allen Hammond (1999) nennt Beispiele dafür wie zum Beispiel die rasche und weitverbreitete Diskreditierung des Rauchens in den USA. Erstaunlich ist auch die Schnelligkeit, mit der sich die Industrie in den reichen Ländern darauf einstellte, bei ihrer Produktion relativ ressourcenschonend vorzugehen. Die Konsumenten haben ihr Verhalten dagegen viel weniger geändert, und folglich werden die Ressourcen-Einsparungen in der Produktion vielfach durch Zuwächse beim Endverbraucher überkompensiert.

Immerhin, auf einigen Feldern sind beträchtliche Veränderungen schon eingetreten, auch ohne dass die Künste sich inspirierend einschalteten. Was könnte erst geschehen, wenn – wie einst in der Renaissance – die Künstler darangingen, ernsthaft mitzuwirken an der Gestaltung eines neuen Bildes vom Menschen?

Literatur:

- Das Cluetrain Manifest* (2000). *95 Thesen für die neue Unternehmenskultur im digitalen Zeitalter*, München: Econ 2000
- Frech, Günter (2001): »No Logo. Plötzlich sind Schuluniformen ein großes Modethema«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 22. Mai 2001
- Giddens, Anthony (1997): *Jenseits von Links und Rechts*, Frankfurt am Main
- Groys, Boris (1998): »Der Künstler konsumiert die Welt«, in: *Rheinischer Merkur* vom 20. November 1998
- Hammond, Allen (1999): *Projekt Erde. Szenarien für die Zukunft*, München: Gerling Akademie Verlag
- Sareika, Rüdiger (2000), in: Evangelische Akademie Iserlohn (Hrsg.): *Zukunft ist ein kulturelles Programm*, Iserlohn (Tagungsprotokolle 25/2000).
- Toblacher Thesen (1997), in *Frankfurter Rundschau*: »Wachstum wie bisher bedeutet den Öko-Kollaps« vom 29. Oktober 1997 (Dokumentation)

Traugott Schöfthaler

Biodiversität lebt von kultureller Vielfalt

Ein Plädoyer für mehr Kultur im Agenda 21-Prozess

In Ländern mit vielen unterschiedlichen Sprachen gibt es auch die größte Vielfalt an Flora und Fauna. Der »Weltkulturbericht 2000« der *UNESCO* brachte es an den Tag: Unter den Top 20 der Staaten, in denen mehr als 50 lebende Sprachen gesprochen werden, gehören 19 auch zur Spitzengruppe der Länder mit der größten Vielfalt an Pflanzen und Wirbeltieren. Wir haben mittlerweile begriffen, dass Industrialisierung, Verstädterung, Mobilität, Rationalisierung und Entwicklung zur Dienstleistungsgesellschaft einhergegangen ist mit Raubbau an den natürlichen Lebensgrundlagen. Uniformierung der Lebensstile und Konsumgewohnheiten zieht Verarmung des gesamten biologischen Spektrums nach sich. Das leuchtet jedem ein, der mit den Begriffen Agrarindustrie und Ressourcenverknappung eigene Erfahrungen verbindet. Die andere Seite der Medaille ist fast so sehr aus unserem Blickfeld wie die Rückseite des Mondes: Die »kreative Vielfalt« von Kultur ist noch kaum entdeckt als Faktor zur Erhaltung von Biodiversität. Zu verbreitet ist noch die Vorstellung, Artenschutz und Naturschutz könnten durch Umpolung der Kräfte erreicht werden, die bislang Raubbau betrieben haben. Alle Bemühungen um höheren Wirkungsgrad bei der Nutzung von Energie, sparsameren Umgang mit Rohstoffen, artgerechtere Haltung von Tieren und natürlichere Pflanzenproduktion sind zu begrüßen. Der Abbau von Biodiversität lässt sich damit allenfalls verlangsamen, nicht stoppen.

Der Brundtland-Bericht der *Weltkommission für Umwelt und Entwicklung* (1987) hat mit Erfolg das Konzept einer »nachhaltigen Entwicklung« propagiert. Es ist sein historisches Verdienst, den Konsens über die Untrennbarkeit von Umweltschutz und Entwicklung beim Erdgipfel von Rio im Jahr 1992 argumentativ vorbereitet zu haben. Kultur kommt im Brundtlandbericht fast ausschließlich in zwei Varianten vor: Die eine ist die zivilisatorische Zerstörung in Form von Ressourcenausbeutung, Umweltvergiftung und einer »Waffenkultur« mit einem das Überleben der Erde bedrohenden Vernichtungspotential. Die andere Kulturvariante ist die Tradition, repräsentiert durch indigene Völker und ihr Leben im Einklang mit ihrer natürlichen Umwelt.

Die begrenzte Kulturperspektive hatte unmittelbare Folgen für die in Rio verabschiedeten Dokumente, die Deklaration und vor allem die Agenda 21. Die Agenda

21 hat 40 Kapitel, darunter je eines über Bildung und Wissenschaft, aber keines zur Kultur. In der Deklaration wird die Forderung nach Wahrung der »Identität, Kultur und Interessen von indigenen Völkern« erweitert um die Hervorhebung der Rollen von Frauen und Jugendlichen. Nachhaltige Entwicklung benötigt, so heißt es in ein- und demselben Zusammenhang, »die volle Beteiligung von Frauen«, »die Kreativität, den Idealismus und den Mut der Jugend« sowie »das Wissen der indigenen Völker«. So sind denn auch den Frauen, der Jugend und den indigenen Völkern die Kapitel 24 bis 26 der Agenda gewidmet. Der einzige weitere Bezug zur Kultur ist instrumenteller Art: Das Bildungskapitel (36) empfiehlt den Staaten, eine öffentliche Diskussion über nachhaltige Entwicklung in Gang zu bringen und dabei »mit Medien, Theatergruppen, der Unterhaltungs- und der Werbeindustrie zusammenzuarbeiten«.

Der Pérez de Cuéllar-Bericht der *Weltkommission über Kultur und Entwicklung* (1995) widmet der Umwelt ein ganzes seiner insgesamt zehn Kapitel. Er greift darin, unter ausdrücklichem Bezug auf den Brundtland-Bericht, die wichtigsten Faktoren einer nachhaltigen Entwicklung auf und erweitert deren kulturelle Perspektive. So wird das Wissen indigener Völker eingeführt als eine von vielen Formen kulturellen Wissens im überschaubaren Erfahrungsraum. Der Pérez-Bericht widerspricht dem Argument von Rio, Urbanisierung sei zwangsläufig ein Hauptfaktor der Umweltzerstörung. Er erinnert an die Erwartungen der frühen Soziologie eines Georg Simmel und Max Weber, die Städte als Orte kultureller Innovation untersuchten, als Zentren der Begegnung mit Fremden, des kulturellen Pluralismus, des Dialogs, der Interaktion und der kulturellen Selbstfindung. Das Plädoyer für neue Formen städtischer Kulturpolitik ist eine von vielen spannenden Passagen im Pérez-Bericht, mit denen er jenem Kulturpessimismus den Boden entzieht, der vor dem dunklen Hintergrund von Massengesellschaft und uniformen Konsumgewohnheiten und Lebensstilen verklärende Bilder ländlicher Unmittelbarkeit und kultureller Verwurzelung in traditionellen Gesellschaften zeichnet.

Der Pérez-Bericht trägt den schönen Titel »Unsere kreative Vielfalt«. Er führt den Begriff der »kulturellen Dimension der Nachhaltigkeit« ein, der sowohl Wertschätzung kultureller Überlieferung als auch das lebendige kulturelle Schaffen umfasst. In diesem Sinne – und nicht im Sinne bloßen Kulturerhalts – gilt Kultur als ein Konzept, das Entwicklung als Ziel in sich trägt. In der Argumentation gegen die Instrumentalisierung von Kultur für andere Zwecke, sei es wirtschaftliche Entwicklung oder Erhaltung der Artenvielfalt, geht der Pérez-Bericht allerdings sehr weit. Die dem anthropozentrischen Weltbild und der sehr traditionellen Begriffsopposition von Natur und Kultur entlehnte Behauptung, der Unterschied zwischen Kultur und Umwelt liege darin, dass wir erstere um ihrer selbst schätzen, letztere jedoch immer Mittel zum Zweck sei, erscheint nicht zwingend im ansonsten so überzeugenden Plädoyer für ein dynamischeres Kulturverständnis.

Wie der Brundtland-Bericht für Rio, so hatte auch der Pérez de Cuéllar-Bericht erhebliche Folgen für Verlauf und Ergebnisse der UNESCO-Weltkonferenz über

Kultur und Entwicklung (Stockholm 1998). Der von einigen Nichtregierungsorganisationen eingebrachte Vorschlag, im Stockholmer Aktionsplan einen engen Zusammenhang zwischen Biodiversität und kultureller Vielfalt herzustellen, wurde jedoch fast bis zur Unkenntlichkeit verdünnt in drei allgemeine Empfehlungen zur Interdependenz zwischen nachhaltiger Entwicklung und Kultur, zu einem auch ökologisch verträglichen Kulturtourismus und zur Forderung an die *UNESCO*, als Folgemaßnahme zu Stockholm die Ergebnisse der Erdgipfels von Rio und der Habitat II-Konferenz von Istanbul mit Kultur und nachhaltiger Entwicklung zusammenzubringen.

Die nächste Gelegenheit dazu wird die Folgekonferenz Rio+10 sein, die zehn Jahre nach dem Erdgipfel vom Juni 1992 im Jahr 2002 in Südafrika stattfinden wird. Erste Ansätze für eine kulturelle Anreicherung der Agenda 21 finden sich im Entwurf für die neue *UNESCO*-Programmstrategie der Jahre 2002 bis 2007. Das interdisziplinäre zwischenstaatliche ökologische Programm »Mensch und Biosphäre« ist vorgesehen als Drehscheibe für die Zusammenhänge von Biodiversität und kultureller Vielfalt. Eine der interessantesten neuen Projektideen ist – ganz im Sinne der Pérezschen Kulturdynamik – die Suche nach säkularen Äquivalenten für alte religiöse Motive zum Schutz heiliger Wälder, die zu Horten der Artenvielfalt geworden sind. *UNESCO*-Projektschulen und Ökowsissenschaftler sollen vor Ort gemeinsam die Möglichkeit erkunden, die schwindende Überzeugungskraft alter religiöser Überlieferungen durch moderne Argumente für die Erhaltung der Biodiversität zu ersetzen. Das vor fast 30 Jahren entstandene Konzept der Biosphärenparks könnte dabei erneut seine Tragfähigkeit beweisen. Anders als normale Naturparks sind die sogenannten Biosphärenreservate keine geschlossenen Areale, sondern zum größten Teil Zonen extensiver Landnutzung, die sich um voll geschützte Kernbereiche und deren Pufferzonen gruppieren. Rund drei Prozent der Fläche Deutschlands sind als Biosphärenreservate ausgewiesen, darunter das Wattenmeer und die Berchtesgadener Alpen, die Hohe Rhön, die mittlere Elbe und ein großer Teil der brandenburgischen Schorfheide – viel Raum für die Erprobung neuer Formen des Umweltlernens.

Ein kohärentes Konzept, das alle Programmbereiche der *UNESCO* umfasst, existiert jedoch noch nicht. Der Vorschlag für das künftige Kulturprogramm ist noch sehr selbstreferentiell; der im Pérez-Bericht vermittelte Bezug auf Rio fehlt. Der erste Entwurf einer »globalen Allianz für kulturelle Vielfalt« ist nicht mit dem Agenda-Prozess verbunden; er orientiert sich eher an aktuellen Fragen der Kulturindustrien. Der Entwurf für das neue Bildungsprogramm dagegen versucht eine Verknüpfung: Die Strategie einer »Bildung für nachhaltige Entwicklung« fordert Kreativität bei der Entwicklung lokaler Nachhaltigkeitsentwürfe; kulturelle und sprachliche Vielfalt sollen im Unterricht als »Wissensmagazin über Biodiversität und nachhaltige Entwicklung« dienen. Auch das neue fachübergreifende Programm »neue Informationstechnologien« könnte zum Schmelztiegel für eine kulturelle Anreicherung des Agenda-Prozesses werden. Es will – wie von der Weltwissenschafts-

konferenz 1999 in Budapest gefordert – Verbindungen herstellen zwischen traditionellen Wissenssystemen, lokalen Wissensressourcen und dem weltweiten Fluss wissenschaftlicher Daten und Erkenntnisse. Dabei soll es insbesondere um Fragen des Umweltmanagements gehen, aber auch um den Versuch, Schulbildung mit dem Prozess der Weitergabe von Wissen von Generation zu Generation in Verbindung zu bringen. Die Anregungen, die der Delors-Bericht der Weltkommission »Bildung im 21. Jahrhundert« und die UNESCO-Weltkonferenz über Erwachsenenbildung vor fünf und vier Jahren zur Entwicklung von Lern- und Wissensgesellschaften gegeben haben, haben schon einige kreative Ideen ausgelöst.

In Deutschland könnte die aktuelle Debatte um zeitgemäße Formen einer Umweltbildung eine Plattform werden, auf der mehr Kultur in den Agenda 21-Prozess einfließen kann. Noch haben die Konzepte einer eher konventionellen Umwelterziehung, die vom Naturschutzgedanken ausgeht, und die alternativen Konzepte einer globalen Bildung, die Umweltfragen immer auch – und oft vorwiegend – aus entwicklungspolitischer Perspektive beleuchten, nicht zusammengefunden. In einer Zeit, in der der Elan der mehr als 1000 lokalen Agenda 21-Initiativen an vielen Orten zu erlahmen droht, täte dem Agenda-Prozess Auffrischung durch kreative Ideen aus den Bereichen Bildung und Kultur gut. Rio und Stockholm können sich im Jahr 2002 in Johannesburg treffen, wenn in den nächsten Monaten an vielen Orten der Welt über die Verbindungen von Biodiversität und kultureller Vielfalt nachgedacht und experimentiert wird. Das vom Bundesumweltministerium geförderte ambitionierte Projekt »Naturdetektive« könnte durchaus ein paar Kulturdetektive vertragen. In einer Berliner Agenda 21-Initiative entstand die Idee, dem Flug der Störche von Europa über die arabische Region bis nach Afrika und zurück virtuell zu folgen und dabei nicht nur die von den Zugvögeln aufgesuchten Feuchtbiotope, sondern auch deren soziokulturelle Umwelt zu erkunden. Auch Waren- und Menschenströme haben mit Kultur und Umwelt zu tun. Neue Ideen braucht das Land. Kultur ist zu spannend, um nur um ihrer selbst willen betrieben zu werden.

Literatur:

- Hauff, Volker (Hrsg.) (1987): *Brundtland-Bericht: Unsere gemeinsame Zukunft. Bericht der Weltkommission »Umwelt und Entwicklung«*, Greven: Eggenkamp
- UNESCO (Hrsg.) (1995): *Pérez de Cuéllar-Bericht: Our Creative Diversity. Report by the World Commission on Culture and Development*, Paris: UNESCO
- »The Power of Culture«. Deklaration und Aktionsplan der zwischenstaatlichen UNESCO-Konferenz über Kulturpolitik und Entwicklung (Stockholm, 30.3.-2.4.1998), in: *UNESCO heute*, Heft 2-3, 35. Jahrgang (1998), S. 73-77
- UNESCO World Culture Report 2000*, Paris: UNESCO 2000

Weitere Literatur unter: www.unesco.org und www.unesco.de sowie www.agenda21.de.

Jutta van Hasselt

Kultur für Entwicklung – Querschnittsaufgabe für eine zukunftsfähige Politik

»Zukunft ist ein kulturelles Programm« – mit diesem einprägsamen Satz hat Hilmar Hoffmann einen Kontrapunkt zu dem gesetzt, was in politischen Reden gemeinhin unter Zukunftsfähigkeit verstanden wird: den flächendeckenden Anschluss an neue Technologien, die richtige Reaktion auf die allgegenwärtige Globalisierung, die Wettbewerbsfähigkeit, allenfalls noch die Erhaltung der Umwelt, aber Kultur? Kultur oder was darunter verstanden wird, steht als gesellschaftlicher Teilbereich neben anderen Sektoren, nicht aber im Hoffmannschen Sinn als Determinante für ein größeres System. Kultur also als Prinzip Hoffnung, als Gegenpol zu einem auf Technik und Wirtschaft verengten Fortschritt? Kultur als Basis für eine Entwicklung, die ganzheitlich angelegt sein muss, weil sie mit Menschen zu tun hat. Und Kulturpolitik als Querschnittsaufgabe, die weit mehr als Denkmalpflege, Museumsverwaltung oder Konzertorganisation erfassen muss?

Kultur wird immer doppelt gedacht. Je nach Kontext und Vorverständnis kann Kultur im engeren Sinn die symbolischen Ausdrucksformen der Künste meinen. Sie ist aber auch der Schlüsselbegriff für das Gesamtgeflecht von Verhaltensmustern, Normen und Werten, die eine Gemeinschaft, ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft prägen. In beiden Interpretationen wird Kultur in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts zusehends nicht nur als ergänzende Dimension, sondern als Dreh- und Angelpunkt einer ganzheitlich angelegten Entwicklung betrachtet. Diesen Aspekten möchte ich in einer kurzen Rückschau auf wesentliche Etappen der internationalen Diskussion nachgehen, die aufzeigen sollen: Kultur für Entwicklung stellt sich heute als Querschnittsaufgabe für eine zukunftsfähige Politik dar. In internationalen Vereinbarungen haben sich die Staaten selbst dazu verpflichtet, der Kulturpolitik nach innen und außen mehr Geltung zu verschaffen, mehr Haushaltsmittel bereitzustellen. Wie aber sieht die Umsetzung in der politischen Realität hier in Deutschland aus? Dieser Frage möchte ich anschließend nachspüren, nicht um sie umfassend zu beantworten, sondern um einige kritische Pointierungen an ausgewählten Beispielen zu setzen.

Kultur im Leitbild nachhaltiger Entwicklung

Der Begriff der Nachhaltigkeit wird heute ähnlich inflationär verwendet wie die Vorsilben »Bio« und »Öko«. »Sustainability« heißt wörtlich übersetzt »Aufrechterhaltbarkeit« oder auch »Tragfähigkeit«. Das zugehörige Adjektiv »sustainable« wird in unterschiedlichen Versionen übersetzt mit »dauerhaft«, »nachhaltig und umweltgerecht«, neuerdings auch mit »zukunftsfähig« oder »zukunftsverträglich«. Durchgesetzt hat sich weithin der Begriff »nachhaltig« in einer wertbestimmten Interpretation, die mehr umfasst als das möglichst langfristige Überdauern einer Maßnahme in einer zeitlichen Dimension. Nachhaltigkeit wird zu einer in der Gegenwart angelegten Qualität, die der Zukunft gerecht werden soll.

Nachhaltige Entwicklung (»sustainable development«) wird demnach heute nach langjähriger Konsensbildung als Form eines bewusst geplanten Veränderungsprozesses begriffen, der die Bedürfnisse der gegenwärtigen Generationen befriedigt, ohne die Lebenschancen künftiger Generationen zu gefährden. Wie kein anderes Weltforum der *Vereinten Nationen* nach dem Zweiten Weltkrieg hat die »Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung« 1992 in Rio de Janeiro, auch »Erdgipfel« genannt, dieses neue Leitbild geprägt – neu deshalb, weil die Beteiligten über 170 Staaten erstmals drei Elemente in einem untrennbaren Ganzen miteinander verknüpft haben: Die langfristige Sicherung der natürlichen Lebensgrundlagen, die soziale Sicherung aller Menschen und die Herstellung gerechter politischer und wirtschaftlicher Rahmenbedingungen. Die Botschaft von Rio war klar und deutlich: Die Weltgemeinschaft steuert auf eine soziale und ökologische Katastrophe zu, wenn Entwicklung weiterhin auf quantitatives Wachstum wie den Anstieg des Bruttosozialprodukts verengt wird und sie auf die Endlichkeit der natürlichen Ressourcen keine Rücksicht nimmt. Nachhaltige Entwicklung stellt ein qualitatives Wachstum in den Vordergrund: das Recht aller Menschen auf ein gesundes und produktives Leben im Einklang mit der Natur. Mit dem Begleitprogramm zur »Erklärung von Rio«, der sogenannten Agenda 21 (vgl. Bundesministerium für Umwelt ... 1997) liegt ein umfassendes Aktionsprogramm vor, das für alle Staaten, die Industriestaaten wie die sogenannten Entwicklungsländer in der Innen- und Außenpolitik gleichermaßen gelten soll. Detaillierte Handlungsanleitungen zielen in den 40 Kapiteln auf Nachhaltigkeitsstrategien bei der Bevölkerungspolitik, der Armutsbekämpfung, der Umwelt-, Klima- und Energiepolitik, der Landwirtschaft sowie in den internationalen Handelsbeziehungen ab. Der Erdgipfel von Rio war also viel mehr als eine große Umweltkonferenz. Er hat ein ganzheitliches Leitbild von Nachhaltigkeit geprägt, das für alle Politikbereiche verbindlich sein soll. Die Agenda erfordert ein integratives Vorgehen – eindimensional orientierte Ziele sind immer fragmentarisch für einen Ausschnitt des gesellschaftlichen Lebens. Eine weitere wichtige Erkenntnis ist: Nachhaltigkeit kann nicht von oben verordnet werden. Wenn es um neue Konzepte von Wohlstand geht, Lebensstile notwendig sind, die

im Einklang damit stehen, was die Erde überhaupt noch an Verbrauch erträgt, dann geht es vor allem um die Änderung von Wertmustern, Verhaltensweisen, Konsumstilen, Lebensentwürfen. Ziel ist es, im Sinne des Leitbilds einen breiten gesellschaftlichen Diskurs zu fördern, in den alle gesellschaftlichen Gruppen einbezogen werden; von daher auch die Idee einer »lokalen Agenda«, das heißt Projektinitiativen werden vor Ort in den Alltags- und Arbeitsbezügen erprobt. Genau hier wird die Nachhaltigkeitsdiskussion zu einer kulturellen Herausforderung: Zur Debatte stehen kulturelle Muster, die sich auf die große Politik ebenso wie auf den Alltag auswirken. Es sind Normen, Verhaltensweisen und Gestaltungsprinzipien, die als Schlüsselfaktoren für Zukunftsfähigkeit alle Teilbereiche des menschlichen Lebens überlagern: Nachhaltigkeit ist ein kulturelles Programm.

Kulturkonzepte der UNESCO – gegen ein Wachstum ohne Seele

In vielen Teilen des UN-Systems wurde zunehmend Konsens über einen Entwicklungsbegriff unter sozialen und kulturellen Vorzeichen erreicht. Der UNESCO als UN-Sonderorganisation für Bildung, Wissenschaft, Kultur und Kommunikation kam jedoch das Verdienst zu, im Lauf von drei Dekaden den lang vernachlässigten erweiterten Kulturbegriff neu zu prägen. Der Anfang wurde schon 1970 bei der ersten Weltkulturkonferenz in Venedig gemacht. Damals, inmitten der Wachstumseuphorie, war es – zumindest in der »offiziellen« Kulturpolitik – noch wirklich neu, Kultur aus der Begrenzung auf die »schönen Künste« herauszulösen und die Idee einer kulturell bestimmten menschlichen Entwicklung zur Priorität zu erklären. Der Ansatz griff auf Regionalkonferenzen über und mündete dann in der »Weltkonferenz über Kulturpolitik« 1982 in Mexico-City mit einer Erklärung, in der Kultur »in ihrem weitestem Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden kann, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.« Erst durch die Kultur, so die Erklärung, werde der Mensch befähigt, über sich selbst nachzudenken, ein kritisches Urteilsvermögen und ein Gefühl moralischer Verpflichtung zu entwickeln, Werte zu erkennen und Wahlen zu treffen: »erst durch die Kultur drückt sich der Mensch aus, wird sich seiner selbst bewusst, erkennt seine Unvollkommenheit ... sucht unermüdlich nach neuen Sinngehalten und schafft Werke, durch die er seine Begrenztheit überschreitet.« (Deutsche UNESCO Kommission 1983) In einer von den Vereinten Nationen ausgerufenen »Weltdekade für kulturelle Entwicklung« (1988-1997) wurden weltweit Kulturprojekte im neuen ganzheitlichen Verständnis von Kulturpolitik erprobt. Die Symbiose von Kultur und nachhaltiger Entwicklung wurde dann begrifflich vertieft in dem Bericht der UN-Weltkommission für Kultur und Entwicklung mit dem Titel »Unsere kreative Vielfalt« von 1995. (Our Creative Diversity 1995; vgl. auch Deutsche UNESCO-Kommission 1997) Ihr Vorsitzender, der ehe-

malige UN-Generalsekretär Pérez de Cuéllar, prägte den Begriff des »Wachstums ohne Seele«, das nur in eine wirtschaftsorientierte Eindimensionalität mündet. Vielmehr, so die zwölf unabhängigen Berichtsaufsteller aus aller Welt, sind Entwicklungsmodelle und Wirtschaftssysteme selbst Teil der jeweiligen Kultur einer Gesellschaft, die ihre Entwicklungsziele jeweils selbst nach ihren Bedürfnissen bestimmen müssen. Kulturpolitik gewinnt in diesem Verständnis den Charakter einer Querschnittsaufgabe. Die kulturpolitische Neuorientierung, den der Bericht in einem Aktionsplan umreißt, kann nicht ohne einen Mindeststandard an allgemein verbindlichen Werten gelingen, eine »globale Ethik«, zu der die Anerkennung der Menschenrechte, die freie Bestimmung der kulturellen Zugehörigkeit gehören. Den vorläufigen Höhepunkt der kulturpolitischen Arbeiten in der *UNESCO* bildete die Weltkonferenz über Kulturpolitik für Entwicklung in Stockholm 1998. Delegierte aus der Kulturverwaltung, den Kulturverbänden und -berufen verabschiedeten einen umfassenden Aktionsplan (vgl. Bernecker 1998) mit politischen Zielvorgaben. Kulturpolitik soll demnach Querschnittsaufgabe in einer umfassenden Entwicklungsstrategie werden. Die Staaten sollen mehr Haushalts- und Personalressourcen für Kulturpolitik bereitstellen. Im Vordergrund stehen die kulturellen Rechte auch von Minderheiten, die breitere Beteiligung an Kultur, der Schutz kultureller Güter vor Kommerzialisierung und eine über Denkmalpflege hinausreichende Interpretation von kulturellem Erbe. Entwicklungsprojekte mit einer substanziellen Kulturkomponente sollen in allen UN-Projekten Vorrang haben.

Tatsächlich treffen sich die Vorstellungen aus der Nachhaltigkeitsdebatte des Erdgipfels und die in der *UNESCO* entwickelten Vorstellungen angestrebter Lebensqualität an diesem Punkt nahtlos. Kultur bedeutet bei beiden ein veränderliches Gefüge von Werten und Normen, die Spielräume eröffnen oder einengen. Bei beiden wird eine erweiterte Kulturpolitik als Überbau für eine neue Form von Weltordnungspolitik (»global governance«) begriffen. Bei beiden geht es um eine Zukunftsfähigkeit, die an anderen Kategorien als denen der »Unterentwicklung« und »Entwicklung« gemessen werden muss.

Kulturelle Messwerte für menschliche Entwicklung

Die Bemühungen, aus der *UNESCO*-Staatenkooperation heraus mit dem Querschnittsfaktor Kultur in andere, bislang eher kulturfremde Institutionen hineinzuwirken, beginnen Früchte zu tragen. Da lässt sich an zwei Beispielen verdeutlichen: Das *Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen (UNDP)* ist als zentrales Koordinierungs- und Finanzierungsinstrument in den Schwerpunktbereichen Armutsbekämpfung, Regierungsreformen, Arbeitsmarkt- und Umweltpolitik tätig. *UNDP* veröffentlicht seit 1990 alljährlich den weltweit beachteten »Bericht über die menschliche Entwicklung«. Darin wird die Qualität menschlicher Entwicklung an einem Bewertungsindex gemessen, der sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt: Lebensdauer, Bildungsniveau, Lebensstandard. Die Schwerpunk-

themen der Jahresberichte wechseln. Der letzte Bericht 1999 hatte das Thema »Globalisierung mit menschlichem Antlitz« (Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen 1999). Globalisierung eröffne einerseits Zugang zur Kultur, fördere den Austausch, könne aber auch einzelne Kulturen ins Abseits drängen, weil der Kulturtransfer oft unausgewogen sei. Der Bericht fordert daher weltweit verbindliche Normen ein, die den freien Märkten Schranken auferlegen. Globalisierung mit menschlichem Antlitz muss Wahlmöglichkeiten und verschiedenartige Entwicklungsvarianten respektieren. Kulturelle Messwerte bestimmen also auch bei der *UNDP* zusehends das Bild menschlicher Entwicklung.

Noch mehr beachtet wurde ein Positionswechsel bei der zweiten internationalen Organisation, die ich als Beispiel nennen möchte, der *Weltbank*. Die Weltbankgruppe soll mit dem entliehenen Kapital der reichen Länder Wirtschaftswachstum und soziale Entwicklung in den sogenannten weniger entwickelten Mitgliedsstaaten fördern. Ihre Nähe zu den internationalen Kapitalmärkten und rigide strukturelle Anpassungsprogramme in den Förderländern haben ihr das Image einer global agierenden und bisweilen ohne Rücksicht auf soziale und kulturelle Vorgaben verwal tenden Finanzmacht eingebracht. Selbst Kritiker bescheinigen der *Weltbank* aber inzwischen, dass ein neuer, integrierter Entwicklungsansatz erkennbar wird, der dem der *UNDP*-Bericht ähnelt. Die *Weltbank* unterstützt seit der Stockholmer Weltkulturkonferenz das integrative Kulturkonzept der *UNESCO*. Neuere Publikationen der *Weltbank* behandeln erweiterte Rahmenbedingungen für alle Politikbereiche unter Aspekten ökologischer Nachhaltigkeit und Bewahrung kultureller Identität. Der *Weltbank*bericht 1999 listet erstmalig explizit eine Reihe von Projekten unter kulturellen Vorgaben auf.

Die konzeptionelle Bearbeitung von Kultur ist also in erster Linie bei der *UNESCO*, aber auch ansonsten im UN-System in Gang gekommen. Die Staaten haben sich selbst verpflichtet, Kulturpolitik aus ihrer Randlage zu holen. Wie aber sieht es mit dem Stellenwert von Kultur in unserem unmittelbaren Umfeld aus?

Kulturpolitik in Deutschland – ein neuer Aufbruch?

Kulturpolitik in Deutschland: Wo ist ihr Platz auf der politischen Agenda? Die Rahmenbedingungen sind klar: Die Förderung von Kunst und Kultur liegt in Deutschland überwiegend bei den zuständigen staatlichen Einrichtungen. Neben die ursprünglichen Grundgesetzgarantie in Art. 5 zur Freiheit der Kunst *von* staatlicher Regulierung tritt komplementär die erst später aufgenommene Vorgabe des Bundesverfassungsgerichts von 1974, dass Unabhängigkeit und Freiheit von Kunst und Kultur auch *durch* den Staat aktiv gefördert werden müssen. Aus diesem Zusatz stammt auch das Wort von der »Staatszielbestimmung Kulturstaat«, ein rechtes Wort-Ungetüm, das wirklich nur in seinem Kontext verständlich wird. Gemeint ist nichts anderes, als dass der Staat die Rahmen- und Arbeitsbedingungen für künstlerische Tätigkeit und den freien Zugang zur Kultur gewährleisten muss, vor allem

durch die Bereitstellung der entsprechenden Haushalts- und Fördermittel. Offizielle Kulturförderung in Deutschland ist ein fast unüberschaubar kompliziertes Gebilde. Die neue Bundesregierung hat einen *Beauftragten für Angelegenheiten der Kultur und der Medien* im Rang eines Staatsministers im Bundeskanzleramt eingesetzt, so dass im In- und Ausland bisweilen der falsche Eindruck entsteht, alle Kunst- und Kulturangelegenheiten seien nun in einer Zuständigkeit und bei einem Ansprechpartner zusammengefasst. Tatsache ist aber: Im deutschen Föderalismus liegt der Löwenanteil der Finanzierung von Kunst und Kultur – nämlich 90 Prozent – bei den Ländern und Gemeinden, während die Bundesregierung nur bestimmte Kulturinstitutionen von nationaler Bedeutung fördert und Bundesgesetze von allerdings erheblicher Tragweite für die Lage der Künstler und die Kulturförderung verabschiedet. Die eigentlichen Adressaten staatlicher Kulturpolitik sind also die *Kultusministerkonferenz (KMK)* beziehungsweise die in ihr als Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossenen Kultusminister der 16 Länder. Dort variiert das Bild der Ressortzuständigkeit für Kultur von Land zu Land. Oft werden Kulturangelegenheiten angehängt an Ministerien für Schule und Hochschulen, bisweilen noch zusammen mit Weiterbildung und Sport; dann heißt es wieder Wissenschaft und Kunst; nur Hamburg leistet sich zur Zeit noch eine eigenständige Kulturbehörde. Der entscheidende Teil des kulturellen Lebens spielt sich in den Städten und Gemeinden ab, die sich wiederum in ihren Spitzenverbänden auf übergreifende Konzepte einigen.

Kulturpolitik endet naturgemäß, da sie mit Finanzen zu tun hat, nicht bei den kulturpolitischen Zuständigkeiten im engeren Sinne. Sie berührt Wirtschaft und Finanzen, Bildung, Forschung und Umwelt. Sie wird als Wirtschaftsfaktor und Standortfrage, als Element des Steuerrechts und der Stadtplanung klassifiziert. Ihre Wahrnehmung durch den Staat unterlag daher immer wieder Schwankungen und Neuinterpretationen. In den achtziger Jahren, genau in der Phase, in der auch internationale Organisationen wie die *UNESCO* neue und erweiterte Kulturkonzepte auf die Agenda der Staatentreffen setzte, kam es in Deutschland zu einer Vielzahl von Bestandsaufnahmen unter dem Motto »das neue Interesse an der Kultur« oder »mehr Raum für Kultur«. Kultur mit ihren Werten und Normen, ihren Aneignungsmöglichkeiten und ihrem Kreativitätspotential wurde zusehends als Entwicklungschance für sich gesehen, nicht nur als Begleitvehikel für das eigentliche Politikgeschehen. Die Politikdiskussion der neunziger Jahre erbrachte das Leitbild der Nachhaltigkeit unter kulturellen Vorzeichen. Hat die staatliche Kulturpolitik in Deutschland diese Impulse aufgenommen?

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Absichtserklärungen der Bundesregierung zur Kulturpolitik. Schon in der Koalitionsvereinbarung vom Oktober 1998 wird eine »neue Offenheit von Politik und Kultur« als große Aufgabe europäischer Innenpolitik in Aussicht gestellt. Das Amt des *Bundesbeauftragten für Angelegenheiten der Kultur und der Medien* soll dafür ein Zeichen setzen. Das kulturpolitische Programm für das erste Regierungsjahr 1999 klang vielversprechend: Die Rahmenbedingungen für das kulturelle Leben sollen verbessert und mehr Mittel in die Kul-

tur investiert werden: Kulturpolitik soll sich stärker mit anderen Politikfeldern verknüpfen. In allen Gesetzesvorhaben sollen kulturfreundliche Regelungen beachtet werden. Nun steht das Erneuerungskonzept auf dem Prüfstand. Zwar wird von Seiten der Bundesregierung betont, die Kulturförderung sei vom Sparpaket nicht überproportional betroffen, doch sind Einschnitte zu bedauern und haben die Kritik der Kulturverbände auf sich gezogen. Die Rahmenbedingungen für Künstler haben sich zum Beispiel durch die Absenkung des Bundeszuschusses zur Künstlersozialkasse verschlechtert. Steuer- und stiftungsrechtliche Erleichterungen sind, wenn überhaupt, dann nur unzureichend auf den Weg gebracht worden. Noch zeichnet sich nicht ab, dass Kulturpolitik sich durchsetzt gegenüber den anderen Ressorts – Arbeit, Finanzen, Justiz –, die mit ihren Gesetzes- und Finanzierungskompetenzen oft viel weitreichendere Macht über den Grad der Kulturförderung ausüben als der Bundesbeauftragte mit seinem begrenzten Haushalt. Es ist noch zu früh, den politischen Einfluss des korrespondierend zum Bundesbeauftragten ebenfalls neu eingesetzten *Ausschusses für Kultur und Medien im Deutschen Bundestag* zu ermessen. Ein Ansprechpartner, ein Bundestagsausschuss für Kultur könnte seine Möglichkeiten nutzen, den Stellenwert von Kultur stärker für die innerstaatliche Gesamtentwicklung zu thematisieren.

Potentielle Dialogpartner für eine neue Kulturallianz wären die Kultusminister der Länder, die ihrerseits äußerst bedacht sind auf ihre grundgesetzlich verbürgten Zuständigkeiten für Kunst und Kultur. Welchen Agenda-Top beansprucht Kulturförderung im Gesamtfeld der *KMK-Kulturpolitik*, die dort eigentlich immer auch Schulverwaltung und Hochschulpolitik umfasst, dann aber doch wieder Kunst und Kulturförderung im engeren Sinne meint? Lassen wir ein prominentes Ex-Mitglied der *Kultusministerkonferenz* zu Wort kommen. Peter Glotz, ehemaliger *KMK-Insider* formulierte, ausgerechnet in der offiziellen Jubiläumsschrift zum fünfzigjährigem Bestehen der *Kultusministerkonferenz* 1998 (Sekretariat der Ständigen ... 1998), dass Kulturfragen, im Vergleich zu der stark verrechtlichten Materie im Schul- und Hochschulbereich in der Konferenz vernachlässigt würden, Kultur habe vielfach den Charakter einer »heiteren Einlage«. Nach seiner Einschätzung haben die Länder den Anschluss an die neuen Rahmenbedingungen für Kultur verloren, Formen kleinteiliger »Kulturpflege« verhinderten einen übergreifenden Diskurs auf der Ebene der *Kultusministerkonferenz*, der dann auch eine handelnde Öffentlichkeit hervorbringen könnte. In einem föderalen Staat wie Deutschland, der in den fünf neuen Ländern einen kulturpolitischen Umbau durchlaufen habe, sei Kulturpolitik ein Studienfeld für die komplizierte Verflechtung von staatlichem, gesellschaftlichem und unternehmenswirtschaftlichem Handeln.

Wer aber sollte die von Glotz eingeforderte große Kulturinitiative auf den Weg bringen? Der Kulturausschuss der *KMK*, mit seinen Aktivitäten zu Denkmalpflege, Künstlerausbildung, Filmförderung etc. in der breiten Öffentlichkeit nahezu unbekannt und mit seinen Themen selten auf der Tagesordnung der Minister, bietet dafür keine Basis. Andererseits hat die kulturelle Dezentralisierung in Deutschland

den Vorteil der Vielfalt und der regionalen Verteilung kultureller Förderung. Und die Orientierung an der Region als Ganzes wäre geeignet, Kulturpolitik als Focus einer Gesamtentwicklungsplanung zu begreifen; in einigen Ländern wird dieser Ansatz in den letzten Jahren intensiver verfolgt.

Kultur bleibt jedoch im Ganzen betrachtet beim Bund wie bei den Ländern ein Gegenstand *sui generis*, auf den andere gesamtstaatliche Einflusskriterien stärker einwirken, als es umgekehrt für die Kulturpolitik in ihrer Ausstrahlung auf die Gesamtpolitik möglich wäre. Immer wieder steht sie unter Legitimierungsdruck und Sparzwängen, als sei dies doch ein Sektor, den man sich nur in wirtschaftlich guten Zeiten leisten könne. Die in den internationalen Organisationen eingegangenen Selbstverpflichtungen werden von Bund und Ländern zwar begrüßt und auf Nachfrage als abgearbeitet bestätigt, schlagen sich jedoch, da sie zumeist nur Empfehlungscharakter und keine rechtlich bindende Wirkung haben, für die Gestaltung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen nicht wirklich nieder.

Kulturpolitik: Noch immer zu weit unten auf der politischen Agenda. Das gilt meines Erachtens auch für den Sonderbereich der auswärtigen Kulturpolitik: Der erste Eindruck der neuen »Konzeption 2000« des Auswärtigen Amtes, vorgestellt Ende 1999, lässt wenig Präferenz für die sog. »Dritte Säule« der deutschen Außenpolitik erkennen. Im Gegenteil wird der Abbau staatlicher Kulturförderprogramme angekündigt, obgleich die Rolle der Kultur für Konfliktvorbeugung, Identitätsbildung und internationale Verständigung betont und die Arbeitsansprüche an die Mittlerorganisationen gesteigert werden. Kultur im Verständnis der Nachhaltigkeitsdebatte oder das Querschnittspotential kulturpolitischer Initiativen sind in diesem Konzept noch nicht hinreichend präsent. Zudem steht die Hervorhebung des gleichberechtigten Kulturdialogs zwischen den Staaten in einem gewissen Widerspruch zu dem Dogma, die auswärtige Kulturpolitik diene der ständigen Legitimierung Deutschlands als Kulturstaat – als sei die Welt in Staaten mit und ohne Kultur einteilbar ...

Es scheint mir nun noch von Interesse, den Zusammenhang von Kultur und Entwicklung abschließend an zwei anderen Stellen der deutschen Politik zu suchen, wo er im Agenda-Prozess in besonderer Weise sichtbar werden müsste.

Kultur im follow-up zum Erdgipfel

Formal ist auf Bundesebene bislang das Umweltministerium mit der Federführung für die nationale Umsetzung der Agenda 21 betraut. Vielleicht gelingt im Verbund mit dem neu installierten »Rat für Nachhaltigkeit« der Bundesregierung die neue Querschnittsaufgabe, alle Ressorts zu koordinieren und sowohl nach innen, wie nach außen das ausdrücklich anerkannte Leitbild nachhaltiger Entwicklung in einem übereinstimmenden Projektansatz zusammenzufügen. Diese vorhandenen Bemühungen werden von zahlreichen Nichtregierungsorganisationen kritisch begleitet.

Die nachhaltige Entwicklung, um die es in der Agenda geht, kann keine Einbahnstraße sein, Entwicklungspolitik bedeutet im neueren Verständnis nicht mehr einseitige »Hilfe« der Industrieländer für die Entwicklungsländer, sondern sie meint auch eine nach innen, auf die eigene Gemeinschaft bezogene Planungsstrategie. Auch die Industrieländer haben »Entwicklungsprobleme«, wenn ihr Entwicklungsstil, ihre spezifische Kultur Naturressourcen überbeansprucht, die Umwelt schädigt und Konsumgüter verschleißt. »Entwicklungspolitik« muss sich folgerichtig von vereinzelt Projektthilen lösen und sich zu einer nationalen wie internationalen Strukturpolitik wandeln. Es gilt dabei, politische, wirtschaftliche und ökologische Rahmenbedingungen sowohl in den Industriestaaten als auch in den sog. Entwicklungsländern, orientiert auf das Leitbild der Nachhaltigkeit, zu verändern. Die kulturellen Ausgangsbedingungen, um die es hier geht, wurden in der deutschen Entwicklungspolitik erst in den achtziger Jahren konzeptionell aufgegriffen. Davor war eher von »soziokulturellen« Faktoren die Rede, immer gemessen am Erfolg oder Scheitern von Projekten, an Effizienzkriterien also gewertet, weniger am Stellenwert von Kultur als eigenständiger struktureller Komponente. In der politikbegleitenden Entwicklungstheorie gibt es immer noch relativ selten Überlegungen zu Kultur und Entwicklung. Im Lauf der neunziger Jahre kam es in den Konzepten des *Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ)* zur Aufwertung kultureller Faktoren in der Entwicklungszusammenarbeit. In neuen, übersektoralen Konzepten sollen nun sogenannte soziokulturelle Bedingungen, interpretiert als Erfahrungen, Werte und Institutionen einer Gesellschaft, stärker in Planung und Zusammenarbeit berücksichtigt werden. Das kulturell unterlegte Bild von Nachhaltigkeit zieht sich wie ein roter Faden durch eine neue Konzeption, in der das Leitbild von Rio ausdrücklich anerkannt wird. Entwicklungspolitik soll im Verständnis der neuen Bundesregierung eine Art übergreifende Strukturpolitik werden, für das follow-up zur Agenda 21 eng abgestimmt mit dem Umweltressort. Jüngste Haushaltskürzungen verlängern jedoch den stetigen Abwärtstrend im *BMZ*. Es fehlen also die Mittel, aber auch die Instrumentarien, nach denen unterschiedliche Politikbereiche wirksam in das ganzheitliche Leitbild einbezogen werden können. Und dies würde erst die Voraussetzung dafür schaffen, dass auch die Kulturpolitik mit Umwelt- und Entwicklungspolitik verschränkt wird. Geradezu »unterentwickelt« sind die Ressortbezüge im Kulturbereich: So gibt es zwischen *BMZ* und *Kultusministerkonferenz* kaum befriedigende Formen der Abstimmung und Zusammenarbeit in der Kulturpolitik – und das Bundesministerium selbst hat auch in jüngster Vergangenheit nur zögerlich Mitwirkungsoptionen erkannt, wenn es um Kultur für Entwicklung ging.

Zukunftsfähigkeit : Hoffnung auf kulturelles Umsteuern

Die großen internationalen Debatten, vor allem in den Organisationen der *Vereinten Nationen* haben Kultur aus der Randlage in das Bewusstsein geholt. »Kulturverträglichkeit« wurde gar zu einer europäischen Handlungsformel. In einem von allen Staaten anerkannten ganzheitlichen Leitbild der nachhaltigen Entwicklung kann Kultur nicht nur ein hilfreicher Zusatzfaktor sein, wenn sie Regierungsformen, Umweltpolitik, Wirtschaftsbeziehungen aus sich selbst heraus relativiert. Kulturpolitik muss damit zur Querschnittsaufgabe werden, wenn das integrative Konzept des Erdgipfels von Rio erreicht werden soll. Dass Nachhaltigkeit eine neue Denkkategorie und damit auch eine neue Politikkultur meint, liegt auf der Hand. Kulturpolitik sollte daher zum einen möglichst vielfältige künstlerische und kulturelle Ausdrucksformen begünstigen und fördern, zum anderen aber auch die Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Kulturbegriffen und mit verhaltensprägenden kulturellen Mustern und Werten stimulieren, die sich auf alle anderen Bereiche auswirken.

Bislang aber bleibt Kulturpolitik ein nachgeordneter Bereich, im Kleinen durchaus gehegt und standortbezogen gefördert, aber auch immer wieder ein Stück weit ausgeliefert in dem Maße, in dem sich der Staat aus der finanziellen Förderung zurückzieht und die vielzitierte Public-Private-Partnership nur noch den großen Events zu Gute kommt, während es kleinere Kulturprojekte immer schwerer haben. Noch fehlt es an Umsetzungsbereitschaft für eine ressortübergreifende Politik, in der Kultur in ihrer Bedeutung für Entwicklung auch institutionell abgesichert wird.

Es geht also um zweierlei: Die generelle Absicherung und Verstärkung einer staatlichen Kulturförderung, die Vielfalt und Verlässlichkeit bietet, zu der es keine privatwirtschaftliche Alternative gibt. Hier ist auch weiterhin eine starke Lobby-Arbeit vonnöten, wie sie von den Kulturverbänden geleistet wird. Zum andern ist Zukunftsfähigkeit im Verständnis des Agenda-Prozesses nur als kulturelles Umsteuern denkbar: Suffizienz anstelle von Effizienz. Ich denke hier an den in der kirchlichen Entwicklungsdiskussion geprägten Begriff einer »Ethik des Genug« als Antipol zu einem nicht mehr zukunftsfähigen Wachstumsbegriff. Nachhaltigkeit als regulative Idee erfordert einen gesellschaftlichen Suchprozess, der zunächst bei der eigenen Kultur beginnen muss und sich daher auch in kulturellen Versuchsanordnungen am besten ausdrücken lässt. Daher glaube ich auch, dass die vielen örtlichen Initiativen, die aus der lokalen Agenda 21 erwachsen sind, das Leitbild nachhaltiger Entwicklung und das Potential der Kultur im Agenda-Prozess bislang am besten abbilden. Anlässlich des 20. Jahrestags des von Willy Brandt verantworteten Berichts der Nord-Süd-Kommission hat in Bonn ein internationales Symposium stattgefunden. Es stand unter dem Motto: »Gerechte Entwicklung wagen: Ein unerfülltes Versprechen.« Dennoch, so das Fazit, sei ein Prozess in Gang gekommen. Dies, so glaube ich, gilt trotz der Defizite der offiziellen Kulturpolitik mit Blick auf

die vielfältigen Arbeitsbeispiele, von denen wir in diesem Buch lesen werden, auch für die Kultur im Agenda-Prozess: Kultur ist ein zukunftsfähiges Programm.

Der vorliegende Text ist eine gekürzte Fassung eines Referats im Rahmen der Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn »Zukunft ist ein kulturelles Programm« vom 25.-27.2.2000. Die vollständige Fassung, die insbesondere die europäische Kulturpolitik in der EU und im Europarat analysiert, ist im »Tagungsprotokoll 25/2000« der Akademie erschienen.

Literatur:

- Bernecker, Roland (Hrsg.) (1998): *Kultur und Entwicklung. Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplans*, Bonn
- Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit (Hrsg.) (1997): *Agenda 21* (deutsche Übersetzung), Bonn
- Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen (Hrsg.) (1999): *Bericht über die menschliche Entwicklung. Veröffentlicht für das Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen (UNDP)*, Bonn
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1983): *Weltkonferenz über Kulturpolitik. Schlussbericht der von der UNESCO vom 26. Juli bis 6. August 1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz*, München
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1998) *Unsere kreative Vielfalt. Bericht der Weltkommission »Kultur und Entwicklung«* (deutsche Kurzfassung), Bonn (2. erweiterte Ausgabe)
- Our Creative Diversity* (1995). Report of the World Commission on Culture and Development, Paris
- Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) (1998): *Einheit in der Vielfalt. 50 Jahre Kultusministerkonferenz 1948-1998*, Neuwied u. a.

Bernd Wagner

Ökologische Nachhaltigkeit und Entwicklungszusammenarbeit

Kulturpolitik im Agenda-Prozess

Die fehlende kulturelle Dimension

»Wir, die Unterzeichnerinnen und Unterzeichner, rufen die Politik und alle am Jahrhundertprojekt ›Zukunftsfähigkeit‹ beteiligten Akteure auf, sich beim ›Weltgipfel für Nachhaltige Entwicklung‹ 2002 in Johannesburg für eine *strukturelle* Einbeziehung der kulturell-ästhetischen Dimension in die Strategien zur Umsetzung nachhaltiger Entwicklung einzusetzen. Das Leitbild Nachhaltige Entwicklung beinhaltet eine *kulturelle* Herausforderung, da es grundlegende Revisionen überkommener Normen, Werte und Praktiken in allen Bereichen – von der Politik über die Wirtschaft bis zur Lebenswelt – erfordert.«

So beginnt das »Tutzinger Manifest«, das im Sommer 2001 von zahlreichen Akteuren aus der Kulturpolitik und den Künsten, der Entwicklungszusammenarbeit und ökologischen Arbeitszusammenhängen sowie Anderen am Thema Interessierten unterzeichnet worden ist. Entstanden ist es aus der Tagung »Ästhetik der Nachhaltigkeit« in der *Evangelischen Akademie Tutzing* im April 2001.

Ziel des Manifestes ist es, dass sich die deutsche Delegation auf der Johannesburger Konferenz für Nachhaltigkeit, die zehn Jahre nach der Deklaration von Rio de Janeiro stattfindet und deren Umsetzung überprüfen soll, dafür einsetzt, »kulturell-ästhetische Gestaltungskompetenz« stärker als bislang in das Konzept »Nachhaltige Entwicklung« als vierte, querliegende Dimension einzubinden. »Es geht darum, die auf Vielfalt, Offenheit und wechselseitigem Austausch basierende Gestaltung der Dimensionen Ökonomie, Ökologie und Soziales als kulturell-ästhetische Ausformung von Nachhaltigkeit zu verstehen und zu verwirklichen. Eine Zukunftsperspektive kann in einer eng verflochtenen Welt nur gemeinsam gesichert werden. Globalisierung braucht interkulturelle Kompetenz im Dialog der Kulturen.« (Tutzinger Manifest im Anhang dieses Buches)

Dass die »Tutzinger Erklärung« in relativ kurzer Zeit als kleine »Privatinitiative« ohne die Unterstützung großer Organisationen so viel Resonanz erfahren hat, liegt

daran, dass nach zehnjährigen Erfahrungen mit Agenda 21-Prozessen deren Schwächen offenkundig sind.

Eine dieser Schwächen ist das kulturelle Defizit vieler Agenda-Aktivitäten. Die Ursachen dafür liegen schon im Aktionsprogramm Agenda 21 der »UNO-Konferenz über Umwelt und Entwicklung« in Rio de Janeiro 1992. Nicht nur den Bereich künstlerisch-ästhetischer Produktion und Rezeption sucht man dort vergebens, auch Kultur im weiteren Sinne als gesellschaftlicher Teilbereich findet kaum Erwähnung. Wenn Begriffe wie Fantasie, Imagination oder Kreativität ausnahmsweise auftauchen, dann in einem sehr funktionalistischen Verständnis etwa derart, dass bei der »Förderung der öffentlichen Bewusstseinsbildung ... ästhetische Aspekte zu berücksichtigen sind« (Bundesumweltministerium o. J.: 264, vgl. Kurt 2000) Entsprechend dieses eingeschränkten, rein funktionalistischen Verständnisses in dem Grundlagentext gibt es nur selten eine Einbindung kultureller Themen und künstlerischer Produktionen in die konkreten Agenda-Prozesse.

Allerdings hat die Ausblendung von Kultur aus den Nachhaltigkeitsdiskursen ihre Entsprechung im weitgehenden Ignorieren ökologischer Fragestellungen in der Kulturpolitik. Nur in wenigen Kommunen sind Umsetzungsschritte zu Agenda 21-Prozessen auch Gegenstand kultureller und kulturpolitischer Praxis. Daran haben auch Absichtserklärungen wie von der UNESCO-Konferenz von Stockholm vom April 1998 wenig geändert, wo es im Aktionsplan »The Power of Culture« als 1. Prinzip heißt: »Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung sind wechselseitig von einander abhängig«. (Deutsche UNESCO-Kommission 1998: 12)

Die Geringschätzung von Kultur in der Agenda-Erklärung und von ökologischen Themen in den kulturpolitischen Überlegungen ist die Ursache für die weitgehende Beschränkung der lokalen Agenda-Prozesse auf ökologische, ökonomische und teilweise soziale Zusammenhänge unter Auslassung der kulturellen Dimension.

Der Zusammenhang von Entwicklungszusammenarbeit und Ökologie

Die gesellschaftliche Aufgabenstellung »Kulturpolitik im Agenda-Prozess« hat eine doppelte Dimension: zum einen eine ökologische im Sinne des Mensch-Natur-Verhältnisses und *innergenerativer* Gerechtigkeit, zum anderen von globaler Entwicklungszusammenarbeit im Sinne *internationaler* Gerechtigkeit vor allem im Nord-Süd-Verhältnis.

Diese Verbindung von Entwicklungszusammenarbeit und ökologischer Nachhaltigkeit in den UNO-Erklärungen und -Konferenzen ist eine positive internationale Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte, die bislang nur einen geringen Niederschlag auf den nationalen Verwaltungs- und Regierungsebenen findet.

Die ökologische Krise ist im Kern eine Gesellschaftskrise, ein Ausdruck der Störung des gesellschaftlichen Naturverhältnisses. Diese Störung hat sehr unterschiedliche Auswirkungen auf die jeweiligen Länder und das Verhältnis zwischen den Ländern. Die Folgen der Klimaveränderungen etwa für die tieferliegenden Länder

in der südlichen Hemisphäre oder für die Länder mit unzureichendem Zugang zu Trinkwasser führen das drastisch vor Augen. Der erste Golfkrieg wurde um Land geführt, der zweite um Erdöl und der dritte wird um Wasser geführt werden, heißt es in Bezug auf den Nahen Osten. Die Folgen ökologischer Zerstörung bringen neue internationale Abhängigkeiten hervor und verschärfen bestehende ältere.

Ökologische Probleme in ihrer internationalen Dimension und im engen Zusammenhang mit der Entwicklungspolitik zu diskutieren, ist das unbestreitbare Verdienst verschiedener UN-Kommissionen und -Konferenzen in den letzten 30 Jahren: 1972 fand in Stockholm die erste »Weltkonferenz über die Umwelt der Menschen« statt, 1980 wurde der »Brandt-Bericht« als Ergebnis der Arbeit der *Nord-Süd-Kommission* der UNO übergeben. Sieben Jahre später, 1987, waren meines Wissens erstmals auf übernationaler Ebene die beiden zentralen Probleme der Weltgesellschaft – Umweltzerstörung und Nord-Süd-Entwicklung – im Bericht der *Weltkommission für Umwelt und Entwicklung*, dem sogenannten Brundtland-Bericht, Gegenstand einer gemeinsamen Bearbeitung. 1992, 20 Jahre nach der Stockholmer Konferenz fand in Rio de Janeiro die »UN-Konferenz über Umwelt und Entwicklung« statt mit der Verabschiedung von drei Programmen, darunter der Agenda 21, und zwei völkerrechtlich verbindlichen Konventionen durch Vertreter von 180 Staaten. Zehn Jahre nach Rio sollen 2002 auf dem »Weltgipfel Nachhaltige Entwicklung« in Johannesburg die Erfahrungen bei der Umsetzung der Dokumente von Rio ausgewertet werden.

Die exklusive Kultur der Kulturpolitik

Wenn sowohl die ökologische Dimension als auch die der Entwicklungszusammenarbeit in der bisherigen Kulturpolitik kaum oder nur sehr ungenügend berücksichtigt werden, dann liegt das zumindest zu einem Teil an dem der Kulturpolitik zugrundeliegenden Kulturverständnis.

Kulturpolitik basiert seit den siebziger Jahren auf einem erweiterten Kulturbegriff, eine Erweiterung in dem Sinne, dass Kunst und Kultur als in soziale Zusammenhänge eingebunden verstanden und alltagskulturelle symbolische Formen als Bestandteil der »legitimen« Kultur anerkannt werden. Diese Erweiterung meint *Kultur als Sinnproduktion, symbolische Praxis und kulturelles kreatives Tätigsein*. Die ästhetische Kultur, die Kunst, steht dabei im Zentrum, Kultur ist aber nicht darauf reduziert. Bei diesem Kunstverständnis bleibt der Eigensinn von Kunst und Kultur als selbstzwecksetzende Tätigkeiten bewahrt. Dieser soziokulturell erweiterte Kulturbegriff hat das enge, traditionelle Kulturverständnis abgelöst, das über mehr als anderthalb Jahrhunderte bis in die sechziger Jahre in Deutschland dominierend war und Kultur vor allem auf das Geistige, die schönen Künste und die humanistische Bildung beschränkt hatte.

Als gestaltete Auseinandersetzung mit gemachter und vermittelter Selbst- und Welterfahrung und als Antizipation der Wünsche und Hoffnungen nach unentfrem-

deten, selbstbestimmten Lebenszusammenhängen weisen kulturelle und künstlerische Praxis über das Hier und Jetzt hinaus. Insofern ist Kultur keine wertfreie Beschreibung bestehender gesellschaftlicher Lebensformen, sondern immer auch bestimmt durch Sinn- und Wertorientierungen, in die die Vorstellungen über die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen eingehen.

Für die beiden Dimensionen des Agenda-Prozesses – den Umwelt- und den Entwicklungsbereich – hat dieses Kulturverständnis kulturpolitischen Handelns zentrale Bedeutung.

Kultur hat nicht nur im traditionellen, sondern auch im erweiterten Kulturverständnis der Kulturpolitik seit den siebziger Jahren in der Natur ihren Gegenpol. Diese dualistische Sicht – hier Kultur, dort Natur – ist Ausdruck eines spezifischen modernen Naturverhältnisses, das nicht nur vom Wunsch geprägt ist, die Naturabhängigkeit des Menschen zu überwinden, sondern auch davon, sich die Natur und die ganze Erde zu unterwerfen. Dem gesellschaftlichen Verständnis von Natur als Last, Bedrängnis, als zu Überwindendes entsprachen die realen Prozesse der Beherrschung, Dienstbarmachung und Unterwerfung der Natur. Dadurch bekam das gesellschaftliche Naturverhältnis eine andere Qualität als in vormodernen Zeiten. Dieses neuzeitliche Kulturverständnis unterscheidet sich auch von dem heutigen in vielen Ländern des Südens, wo Kultur und Natur in einem zum Teil noch engen Zusammenhang stehen.

Dabei entwickeln Kultur und Kunst auf der Grundlage des neuzeitlichen Naturverhältnisses in den Ländern des Nordens einen doppelwertigen Bezug zur Natur. Dieser ist einerseits gekennzeichnet durch Beherrschung, Distanz und Verdrängung von Natur aus der Alltagswelt. Andererseits wird Natur zum Projektionsraum für das Andere, zu Wunschbildern, zur Stimulanz für Empfindungen. Die aus dem Alltagsleben verdrängte Natur wird bei Ausflügen in die Natur, in Parks, Urlaub am See oder in den Bergen gesucht. In der Natur, den Landschaften, der Attraktivität der Berge, Wälder und des Meeres findet der Mensch Orte der Kontemplation, der Imagination und der Korrespondenz. Vor allem aber tritt Natur dem Menschen, besonders dem Stadtmenschen, mit Beginn der Moderne in der Kunst gegenüber. Natur wird Gegenstand der Kunst und verändert dadurch ihren Charakter für den Menschen. Maler und Dichter prägen das Bild der Natur in der Neuzeit. Im 20. Jahrhundert tritt aber die Naturdarstellung in der Kunst zunehmend in den Hintergrund und erst in dem Maße, wie die Störung des gesellschaftlichen Naturverhältnisses nicht mehr zu ignorieren ist und sich in weltumspannenden ökologischen Krisen niederschlägt, ändert sich dieses abschottende Verhalten gegenüber der Natur durch Ansätze ökologischer Kunst in den verschiedenen Sparten.

Trotz dieser neueren Entwicklungen in den Künsten, mit denen althergebrachte Trennungen zwischen Kultur und Natur überwunden werden, gibt es in der kulturellen Alltagspraxis und in der daraufbezogenen Kulturpolitik bislang einen solchen Bezug auf Natur und die natürlichen Bedingungen menschlichen Lebens nur sehr rudimentär. Das wird auch solange bleiben, wie Kultur im kulturpolitischen Verständnis als Gegenpol der Natur angesehen wird. Erst eine Änderung dieses Kul-

turverständnisses wird den Ausschluss von Natur als Nichtkultur aufheben und damit auch die Einbindung ökologischer Fragen möglich machen. Solange aber werden Natur und Ökologie auch bei wohlmeinenden Akteuren ein außenstehender Bezugspunkt der Kulturpolitik bleiben und damit immer im Geruch der Funktionalisierung für eine »gute Sache« stehen.

Auch bezogen auf die internationale Dimension der Entwicklungszusammenarbeit zeigt sich der vielfach noch vorhandene exklusive Charakter des dominierenden kulturpolitischen Kulturverständnisses. Denn trotz der theoretischen Anerkennung der Pluralität von Kulturen, von »Hoch«, Volks-, Sozio- und Massenkultur und entlang unterschiedlicher sozialer und ethnischer Zusammenhänge wie Generationen, Milieus, Lebensstile als Gegenstand der Kulturpolitik, ist kulturpolitisches Handeln in der Praxis immer noch stark geprägt von der Dominanz der traditionellen Kulturinstitutionen mit ihrem häufig noch vorhandenen Verständnis von Kultur als das »Wahre, Gute, Schöne«. Dieses klassisch-traditionelle Kulturverständnis führt auch dazu, dass von der Kulturpolitik der multikulturelle Charakter unserer Gesellschaft bislang nur unzureichend berücksichtigt wird und es kaum langfristige Konzeptionen für eine Kulturpolitik in einer multikulturellen Gesellschaft gibt. Die in der Bundesrepublik lebenden 7,3 Mio. Menschen nichtdeutscher Herkunft und die Migrantenkinder der zweiten und dritten Generation mit einem deutschen Pass werden von Kulturpolitik in vielen Städten vernachlässigt oder ganz ignoriert. Dabei bildet der multikulturelle Charakter der Bevölkerung nur das innergesellschaftliche Pendant zur Globalisierung und den allgemeinen Verflechtungen in einer Weltgesellschaft.

Wie tiefverwurzelt das Verständnis von einer einheitlichen, weitgehend homogenen »deutschen Kultur« noch ist, hat die »Leitkulturdebatte« und die daran anschließende Diskussion zum »Nationalstolz« im Herbst/Winter 2000/2001 gezeigt. Das betrifft nicht nur die Protagonisten einer »deutschen oder europäischen Leitkultur«, sondern auch viele, die sich gegen eine Leitkultur und gleichzeitig gegen Vorstellungen von einer multikulturellen Gesellschaft ausgesprochen haben.

Was auf die MigrantInnen und ihre Kulturen zutrifft, gilt auch in bedeutend größerem Ausmaß für Kulturbegegnungen im internationalen Kontext, vor allem im Nord-Süd-Verhältnis. Natürlich sind Kulturen aus Ländern des Südens als folkloristische Bereicherung von Festen gern gesehen und es werden auch KünstlerInnen von dort eingeladen, wenn gerade die kulturellen Moden beispielsweise einen »Latin-Boom« hervorgebracht haben. Aber als Kunstformen ernstgenommen und anerkannt werden sie nur von der Kulturpolitik in wenigen Städten, denn das setzt eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit ihnen voraus bis hin zu einer möglichen Infragestellung der eigenen künstlerisch-kulturellen Vorstellungen.

Ökologische Krise und ...

Wenn Kulturpolitik an dem Anspruch festhält, Gesellschaftspolitik zu sein und sich nicht auf Kunstförderung reduziert, muss sie sich auch in den Agenda 21-Prozess einbinden. Denn jenseits aller unterschiedlichen Einschätzungen ist offensichtlich, dass die Signatur der Welt am Beginn des 21. Jahrhunderts durch zwei globale Entwicklungen geprägt ist, die die Lebensbedingungen der Menschen und die Voraussetzungen politischen und damit auch kulturpolitischen Handelns bestimmen: *die ökologische Krise* und die *Globalisierung*.

Weltweit ist das gesellschaftliche Naturverhältnis seit ein bis zwei Jahrzehnten tiefgehend gestört. Das betrifft sowohl die direkte Zerstörung der natürlichen Lebensbedingungen (Ozonloch, Klimaerwärmung, Vergiftung von Boden, Wasser und Luft) als auch die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen. Erstmals in der Geschichte der Menschheit werden Lebensgrundlagen in einem größeren Umfang von Menschen verbraucht, als sie sich erneuern können (Wasser, Regenwälder, landwirtschaftliche Nutzflächen, Fischbestände und fossile Energieträger). Durch das absehbare weitere Wachstum der Weltbevölkerung werden der Nahrungsmittel-, Rohstoff- und Siedlungsbedarf weiter steigen und damit Umweltzerstörungen zunehmen mit der Folge wachsender sozialer Spannungen und Auseinandersetzungen um die verbleibenden Ressourcen.

Der Wechsel zu einer ökologisch verantwortlichen Lebensweise, nachhaltigem Wirtschaften und ressourcenschonendem Verhalten ist vor allem auch eine kulturelle Aufgabe, da es an zentraler Stelle um eingefahrene Lebens- und Konsumgewohnheiten, mithin Kulturmuster geht.

Ein solcher Wechsel bedeutet einen Bruch mit gewohnten Vorstellungen und gängiger Praxis in dreifacher Weise: Zum einen folgt aus der Krise des gesellschaftlichen Naturverhältnisses die Notwendigkeit einer Überprüfung des Kulturverständnisses, das der gesellschaftlichen und kulturellen Praxis zu Grunde liegt und Kultur als Gegensatz von Natur begreift. Eine Änderung des *Kultur-* und damit des *Naturverständnisses* ist die Grundlage für eine Veränderung des menschlichen *Naturverhältnisses*.

Zum anderen erfordert dieser Wechsel eine Öffnung von Kultur und Kulturpolitik für ökologische Probleme, was erst durch eine Änderung des Kultur- und Naturverständnisses möglich wird. Dabei können kulturelles Handeln und künstlerische Praxis nicht nur Gegenbilder im Sinne ästhetisch-ökologischer Sichtweise und vernetzenden kulturellen Denkens gegen die naturzerstörende gesellschaftliche Praxis entwickeln, sondern sich selbst an den Zielen Nachhaltigkeit, Ressourcenschonung und inhaltlicher Qualität orientieren.

Drittens muss, wie in der erwähnten »Tutzinger Erklärung« gefordert wird, die »Dreifaltigkeit« des gegenwärtigen Ökologie-Nachhaltigkeitsdiskurses: Ökonomie – Ökologie – Soziales um Kultur als vierte Dimension erweitert werden, die aller-

dings zu den bisherigen Säulen querliegt und in allen Drei enthalten ist beziehungsweise diese beeinflusst.

Aus diesen Gründen ist es eine der grundlegenden Aufgaben der gegenwärtigen kulturpolitischen Neuorientierung, ihre ignorante Haltung gegenüber ökologischen Themen aufzugeben und sich aktiv in den ökologischen Diskurs einzubringen, das heißt vor allem sich an den lokalen Agenda 21-Prozessen zu beteiligen.

... *Globalisierung als Herausforderungen für die Kulturpolitik*

Der mit der Moderne herausgebildete Weltmarkt hat eine neue Stufe ökonomischer, finanzieller und sozialer Zusammenhänge und Abhängigkeiten hervorgebracht. Diese Globalisierung basiert auf der Entwicklung der modernen Informations- und Kommunikationstechnologien. Über ihre ökonomische und politische Bedeutung hinaus haben die neuen Kommunikationsmedien die kulturellen Symbolwelten und Bezugfelder radikal verändert.

Dabei handelt es sich um sehr komplexe, widersprüchliche Prozesse unterschiedlicher Vorgänge mit verschiedenen Formen, Reichweiten und Ausdrucksweisen, die sich einer eindeutigen Kennzeichnung entziehen. Das trifft besonders auch auf den Bereich kultureller Globalisierung zu, der sich gerade nicht durch eine öde Uniformität, sondern durch eine wachsende Vielfalt auszeichnet.

Einerseits bringt der Globalisierungsprozess von Ökonomie und Kommunikation eine weltweite Kultur ohne nationale Schranken mit vielfach uniformen Bildern, sitcoms, Videoclips und Popmusik hervor. Diese universelle Bilderwelten, Popkulturen und Konsummuster verbinden unterschiedliche kulturelle Traditionen und lassen zunehmend Elemente einer gemeinsamen Kultur entstehen. Allerdings ist diese globale Kultur zentriert und eingebunden in den »Westen« beziehungsweise die Länder des »Nordens«, abhängig von deren Technologie und ökonomischer Macht und geprägt durch westliche Geschichten und Ideologien. Da das zentrale Medium der Markt ist, tritt die kulturelle Globalisierung vor allem als globale Kulturindustrie auf. Die *eine* Welt erscheint als *eine* Waren-Welt, als »McWorld« (Benjamin Barber) oder »McDonaldisierung« (George Ritzer).

So augenscheinlich die Ausbreitung der westlichen Konsum- und Popularkultur über den gesamten Erdball ist, so verfehlt ist es andererseits, daraus den Schluss zu ziehen, dass sich dadurch eine einheitliche Weltkultur herausgebildet hat oder herausbilden würde, die an die Stelle der lokalen Kulturen tritt und diese zum »Einheitsbrei« der »McDonaldisierung« zusammenschmelzt. Eine solche Sicht kultureller Globalisierung als »Kulturschmelze« verallgemeinert Teilaspekte, überschätzt die Homogenität der amerikanischen oder westlichen Kulturen, schließt vom Konsum auf das Bewusstsein und übersieht die oft eigenwillige Rezeption us-amerikanischer Kulturprodukte in anderen Kulturen, wie allgemein die Ambivalenz kultureller Prozesse dabei unterschätzt wird. (Vgl. hierzu die zahlreichen Beispiele bei Breidenbach/Zukrigl 1998)

Der Prozess der Ausbreitung westlicher Konsumgüter und Kulturmuster geht gleichzeitig mit einer Wiederentdeckung und verstärkten Rückbesinnung auf lokale kulturelle Traditionen einher, deren Besonderheiten angesichts der weltweiten Vereinheitlichungstendenzen hervorgehoben werden. Kulturelle Identitätssuche in lokalen, regionalen und nationalen Bezügen zur Selbstvergewisserung bilden vor allem bei Migranten, nationalen Minderheiten und in vielen Ländern des Südens die andere Seite der kulturellen Internationalisierung. Inzwischen ist unstrittig, dass Globalisierung immer auch mit »Lokalisierung« und »Regionalisierung« einhergeht, was durch das Wortspiel »Glokalisierung« (Roland Robertson) ausgedrückt wird und es gerade in vielen Bereichen der Künste und Kulturen zu einer neuen Betonung des Einheimischen, einer »Poesie des Lokalen« (George Lipsitz) kommt.

Eine dritte Tendenz kultureller Globalisierung besteht in der zunehmenden *Hybridisierung* oder *Kreolisierung* der Kulturen. Dabei vermischen sich verschiedenen kulturelle Stile, Formen und Traditionen, aus denen etwas Neues entsteht, eine »globale Melange«. Im Kulturbereich und in den Künsten gibt es diese Hybridbildung schon immer, da es keine »reinen« Kulturen gibt, sondern diese sich seit jeher aus der Begegnung, Aufnahme und Vermischung mit anderen Kulturen entwickeln. Diese Durchmischung kultureller Einflüsse und Traditionen hat aber durch den Globalisierungsprozess einen bisher unbekanntem Umfang und eine neue Qualität bekommen. Zentren dieser neuen kulturellen Hybridisierung bilden die multikulturellen Gesellschaften in den Einwanderungsländern mit ihren *neuen Migrationskulturen*, viele *Kulturen in den Ländern des Südens* und die *internationale Popmusik*, die sich seit den sechziger Jahren herausgebildet hat und länder- und kulturübergreifend nicht mehr an enge traditionelle Bezugfelder gebunden sind. (Vgl. ausführlicher Wagner 2001)

Auf diese neue globale Entwicklung, die unsere kulturelle Wirklichkeit prägt, einzugehen ist eine zentrale Aufgabe einer zeitgemäßen Kulturpolitik. Die Agenda-Prozesse sind dabei ein Anknüpfungspunkt.

Ansätze für eine Kulturpolitik im Sinne des Agenda-Prozess

Eine Kulturpolitik, die sich dem Agenda-Programm von Rio verpflichtet fühlt, sollte meines Erachtens vor allem drei zentrale Aufgaben angehen:

- Sie kann erstens zur *Sensibilisierung für Denk- und Handlungsweisen* im Sinn ökologischer Nachhaltigkeit und internationaler Gerechtigkeit beitragen.
- Sie kann zweitens die *Diskussion über Vorstellungen sinnhaften, guten Lebens* im Kontext einer immer enger verflochtenen Weltgesellschaft und im Sinne zukunftsfähiger Strukturen für die nachfolgenden Generationen führen helfen.
- Sie kann drittens in ihrer *kulturellen Praxis* sich selbst an *Zielsetzungen von Nachhaltigkeit und Eine-Welt-Politik* ausrichten.

Sensibilisierung für Denk- und Handlungsformen im Sinne der Agenda

21

Die Aufgabe der Sensibilisierung betrifft den Bereich ökologischer Denk- und Handlungsweisen. Die ökologische Sensibilisierung mit kulturell-künstlerischen Mitteln und eine ästhetische Bildung der Sinne sind eine mögliche und sinnvolle Form kulturell-künstlerischer Praxis, die stärker als bislang von einer ökologisch orientierten Kulturpolitik gefördert und unterstützt werden müssen. »Öko«- und »Naturkunst« gehören hier ebenso dazu, wie kulturell-ästhetische Bildung und sinnliche Sinnesbildung. Natur kann dabei gleichermaßen Feld, Gegenstand und Subjekt sein.

Die kulturellen Aktivitäten, bei denen die Ökologie zum Gegenstand von Kunst- und Kulturarbeit wird, sind aber oft selbst noch Ausdruck eines Kulturverständnisses, das die Natur als das Andere begreift, wobei eine solche Funktionalisierung leicht zur Öko-Agitprop-Kunst verkommt. Damit es keine äußerliche Beziehung bleibt, in der Kunst und Kulturarbeit in den Dienst von ökologischer Aufklärung gestellt werden, ist eine Änderung des Verständnisses von Kunst und Kultur notwendig, die auf eine Entgrenzung der polaren Entgegensetzung von Kunst und Kultur zu Natur zielt.

Ein entsprechendes Kunstverständnis etwa im Sinn von Joseph Beuys' »sozialer Plastik« erfordert von der Kulturpolitik, dass sie ihre Fixierung auf das traditionelle Werkverständnis von Kunst und Kultur überwindet. Mit der Abwendung vom isolierten Werkcharakter und einer Kontextgebundenheit, etwa durch Environments und Installationen, Happenings und Performances, wird die Umwelt in den künstlerischen Prozess eingebunden und als Teil eines großen Ganzen begriffen, nicht mehr als Abbild. Solche Entwicklungen der ästhetischen Moderne ab den dreißiger Jahren weisen große Ähnlichkeiten mit den geforderten ökologischen Denkweisen von Zusammenhängen auf. Hierzu gehört auch der Abschied vom Avantgardeverständnis der Moderne mit ihrem Zwang zu immer Neuem und der ständigen Überbietung des Vorherigen.

In dem Maße, wie Kulturpolitik die starke Werkzentrierung und die Dominanz traditioneller ästhetischer Qualitätskriterien überwindet, haben auch Ansätze einer künstlerisch-kulturellen Bearbeitung ökologischer Fragestellungen eine große Entfaltungsmöglichkeit und werden nicht gleich als antikünstlerische Instrumentalisierung abgetan. (Vgl. Röbbke 1998: 85 ff.)

Bezogen auf die Entwicklungsaspekte der Agenda stehen Kulturpolitik und Kulturarbeit vor der schwierigen Aufgabe, die Globalisierung der Kultur, die trotz der »Poesie des Lokalen« und der vielfältigen Hybridkulturen noch immer häufig eine Einbahnstraße ist, zu einem wechselseitigen Austausch zu machen, der auf gegenseitiger kultureller Anerkennung aufbaut. Ein Spannungsverhältnis von globaler Verbreitung und lokaler Aneignung ist dann möglich, wenn in der Kultur Anknüpfungspunkte für eigene Erfahrungen aufgegriffen werden können und es darüber zu einem translokalen, internationalen wie innergesellschaftlichen Kulturaustausch kommt. Aus solchen Begegnungen entstehen neue kulturelle und künstlerische

Formen, wie beispielsweise die populären Mischkulturen in den multikulturellen Gesellschaften oder die »Weltkulturen« etwa der Popmusik.

Gerade Kulturarbeit und kultureller Bildung kommt bei der Gleichzeitigkeit von Globalisierung und Lokalisierung die Aufgabe zu, das Bewußtsein von der *gegenseitigen Abhängigkeit* in der *einen Welt*, in der hergebrachte Unterschiede zwischen innen und außen, Eigenem und Fremdem immer geringer werden, zu stärken. Kulturbegegnungen und kulturelle Bildungsprozesse schaffen dabei jene Offenheit, Toleranz und Neugierde, die kulturelle Abschottung und fundamentalistischen Dogmatismus erschweren und neue Erfahrungsweisen und den Umgang mit Neuem und Fremdem erproben. Das Spielerische kultureller Praxis eröffnet den Zugang zur Auseinandersetzung mit anderen Denk- und Wahrnehmungsformen und schafft die Bereitschaft, sich darauf einzulassen. Die verstärkte Förderung der von der kommerziellen Weltkultur vernachlässigten Kulturformen im Inneren, vor allem der Migrantenkulturen, wie im Weltzusammenhang besonders der Kulturen der marginalisierten Völker des Südens, ist dabei eine vorrangige Aufgabe der Kulturpolitik.

»Wie wollen wir leben, wie können wir leben?«

Eine weitere zentrale Dimension einer um Zukunftsfähigkeit bemühten Kulturpolitik bildet die Intensivierung der inhaltlichen Diskussionen über Vorstellungen eines guten Lebens und die Möglichkeiten von Kulturpolitik, diese zu unterstützen.

»Am Ende dieses Jahrhunderts stellt sich die dringende Frage: Wie wollen, wie können wir im nächsten Jahrhundert leben? Welchen Wohlstand wollen wir, welcher Wohlstand ist verträglich mit den Mitmenschen und der Natur? Ein einfaches ›Weiter so‹ geht nicht mehr. Kranke Menschen, zerfallende Gesellschaften, versiegender Natur sind die unübersehbaren Alarmsignale. Es geht um nichts weniger als um die vollkommene Umkehrung des vorherrschenden, tief eingprägten Entwicklungsmusters: Weg vom Steigerungswetlauf hin zu einer globalen Stabilisierung. Die Fähigkeit zur Begrenzung muss das Leitmotiv für eine zukunftsfähige Neuordnung des menschlichen Lebens sein. Nachhaltige Entwicklung bedeutet einen grundlegenden Wandel unseres westlichen Kultur- und Zivilisationsmodells. Das ist die Vision für den Neueinstieg ins 21. Jahrhundert.« So der Beginn der »Toblacher Thesen« von 1999.

Während es bei der quantitativen Seite der ökologischen Krise und den Wegen daraus um Fragen des Ressourcenverbrauchs und Wirtschaftlichkeit, um regenerierbare Energien, effiziente Stoffumsätze und sparsamen Materialverbrauch, um eine »Ökologie der Mittel« geht, zielt die qualitative Seite auf die kulturellen, ethischen und ästhetischen Aspekte, auf eine »Ökologie der Ziele« (Wolfgang Sachs).

Bei dieser »Ökologie der Ziele« stehen Fragen nach einem sinnhaften, guten, gelingenden Leben, der Bedürfnisse und Bedarfe, der Bedingungen menschlichen Lebens hier und in den anderen Erdteilen, vor allem in den Ländern des Südens, im Mittelpunkt.

Kunst und Kultur sind Orte der Selbst- und Welterfahrung. Hier wird die Frage nach einem guten, gelingenden Leben gestellt. In kultureller Selbsttätigkeit und künstlerischer Praxis *einanderseits*, Warenästhetik, Konsumorientierung und Lebensstildifferenzierung *andererseits* finden Vorstellungen vom guten Leben ihren praktischen Ausdruck. Kulturelle Praxis und künstlerische Produktion können die Frage nach einem sinnhaften, gelungenen Leben vielfach besser thematisieren als andere Wissens- und Praxisformen und so zu einem Weg von »Haben zum Sein«, zu einem »langsamer, weniger, besser, schöner« beitragen.

Die bewusste Verbindung der kulturellen und künstlerischen Praxis mit dem ökologischen Diskurs ist eine zentrale Aufgabe einer ökologisch orientierten Kulturpolitik, die Überwindung eurozentrischer Kulturmuster und Lebensgewohnheiten die Aufgabe einer Eine-Welt-Kulturpolitik, die auf Austausch und Begegnung basiert. Gerade die Fremdheitserfahrung machen einen bedeutenden Anteil jeder kulturellen Leistung aus, die in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht.

Eine Möglichkeit der kulturpolitischen Ausrichtung auf ökologische Fragen und die Entwicklungsdimension ist die direkte Einbindung von Kulturverwaltung und Kulturinstitutionen in die lokalen Agenda 21-Prozesse. Dort können bislang nebeneinander herlaufende ökologische und kulturelle Lebensstilorientierungen sowie euroamerikanische Kulturbilder mit solchen aus den Ländern des Südens in Kulturprojekten konfrontiert und in Beziehung gesetzt werden.

Aufgabe von Kulturpolitik ist es, diese umfassende Sichtweise durch die Förderung von entsprechenden kulturellen Projekten zu unterstützen und gleichzeitig bei der Entwicklung eigener Leitbildern des kulturpolitischen Handelns die Entwürfe ökologischer Lebensstile, die Erfahrungen internationale Begegnungen und die Bilder gelingenden Lebens aus anderen Kulturen einzubinden.

Eine solche inhaltliche Diskussion kulturpolitischer Ziele und Konzeptionen kann sich an Leitzielen einer nachhaltigen Entwicklung orientieren, wie sie in den Diskussionen um *sustainable development* in der Nachfolge des *Brundtland-Berichtes* und der Deklarationen der UNO-Konferenz »Umwelt und Entwicklung« in Rio 1992 erarbeitet wurden wie beispielsweise die Studie »Zukunftsfähiges Deutschland« des *Wuppertal Instituts für Klima, Umwelt, Energie* (1996)

Eine kulturpolitische Praxis, die sich an Zielen der Nachhaltigkeit und einer Eine-Welt-Politik orientiert

Im kulturellen und kulturpolitischen Alltagshandeln wird bislang vielfach die Dimension des Austausches mit anderen Kulturen nur auf KünstlerInnen des eigenen Kulturkreises bezogen, wie den Schweizer Museumsleiter, den belgischen Dirigenten und den französischen Intendanten, vielleicht noch die japanische Soloeigerin. Die Kulturen aus den Ländern des Südens dienen, wenn sie einbezogen werden, oft nur als folkloristische Bereicherung bei Festivals oder sind kurzfristige kulturelle Moden. Das »Fremde« bleibt dabei als Fremdes fremd und das Eigene davon unberührt.

Bei der ökologischen Dimensionen des kulturpolitischen Alltags wird nicht nur der Bereich eines ökologisch verantwortlichen Umgehens mit den natürlichen Lebensbedingungen nahezu durchgängig außer Acht gelassen, sondern Kultur und Kunst sind selbst ein wichtiger Ort des »Steigerungsspiels« der Eventkultur der Erlebnisgesellschaft: weiter, mehr, bunter, prominenter. In dem Maße, wie Kultur und Kunst immer stärker unter dem Gesichtspunkt Standortfaktor, Städtewettbewerb, Touristenattraktion betrachtet werden, hat die quantitative Seite die qualitative in der Kulturpolitik in den Hintergrund gedrängt. Das Diktat der Einschaltquote ist kein Kennzeichen von Kommerzfernsehen und Kulturindustrie, sondern prägt auch die öffentliche Kulturpolitik in Gestalt des Rankings von Museums-, Festivals- und Theaterbesuchern.

Quantität statt Qualität ist nicht erst seit der Krise der öffentlichen Haushalte das Motto vieler Kultureinrichtungen und der Kulturpolitik, die in der Regel stolz Besucherzahlen präsentiert, bevor über ein inhaltliches Ziel gesprochen wird. Spektakel, prächtige Inszenierungen, opulente Neubauten, möglichst viel und möglichst bunt – die Insignien der Spaß- und Erlebnisgesellschaft prägen heute nicht nur die populäre Kultur, sondern auch jene Kulturformen, die früher als sogenannte Hochkultur sich über solchen Trivialitäten erhaben zeigten.

Kulturpolitik hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine Kultur unterstützt und mit hervorgebracht, in der, wie Gerhard Schulze in seinem Buch zur »Erlebnisgesellschaft« geschrieben hat, das Leben »zum Erlebnisprojekt« und »Erlebnisorientierung die unmittelbare Form der Suche nach Glück« wird. Wesentlicher Inhalt vieler kultureller Veranstaltungen ist es, Erlebniswünsche zu bedienen. Bei diesem »Ereignisautismus« tritt Selbstbezüglichkeit an Stelle von Selbstvergewisserung. Fremdes und fremde Kulturen werden dabei als folkloristisch-exotische Ereignisse eingebunden, solange sie nicht die allgemeine Beliebtheit und Oberflächlichkeit stören. Die Lust auf das eine oder andere wird zur unanfechtbaren ästhetischen Letztbegründung, wie Gerhard Schulze schreibt. Die zentrale Form dieser Erlebniskultur in den »Kulissen des Glücks« ist eine Festivalisierung von Kultur- und Stadtpolitik mit einer immer weiteren Vermehrung und Verdichtung von inszenierten Ereignissen.

Eine Kulturpolitik im Sinne des Agenda-Prozesses zielt nicht auf die Abschaffung der Festivals und der großen Höhepunktveranstaltungen mit prominenten KünstlerInnen. Sie will keine asketische, lust- und unterhaltungsfeindliche Kultur, sondern legt andere Kriterien an die Kulturaktivitäten an, als vielfach üblich. Sie

- setzt qualitative Zielsetzung vor quantitative Erfolgsquoten;
- stellt die Nachhaltigkeit von Veranstaltungen, Festen und Feierlichkeiten, das heißt nicht Ereignis und Erlebnis, sondern Erfahrung und Selbstreflexion in den Mittelpunkt;
- entwickelt – wie es im Bericht »Zukunftsfähiges Deutschland« als ein Leitbild heißt – ein »rechtes Maß für Raum und Zeit«;
- sucht die Einbindung anderer Kulturen, vor allem aus Ländern des Südens, aber nicht als exotische Würze der eigenen Aktivitäten, sondern als Ort der Auseinandersetzungen mit den eigenen Vorstellungen und ihrer Relativierung.

Qualität statt Quantität, Nachhaltigkeit von Kulturaktivitäten, rechtes Maß für Raum und Zeit, Eine-Welt-Kulturarbeit – damit sind einige Kriterien einer Kulturpolitik benannt, die sich auch den Zielsetzungen des Agenda-Prozesses verpflichtet fühlt und darin wichtige Grundlagen für eine zukunftsfähige Kulturpolitik sieht.

Die Ausführungen basieren auf einem Vortrag bei der Tagung »Kultur im Agenda-Prozess« in der Evangelischen Akademie Iserlohn im Februar 2000, der in der Tagungsdokumentation (Evangelische Akademie Iserlohn 2000) abgedruckt und hier weiterentwickelt ist. Sie beschränken sich auf die Kulturpolitik im Innern und müssen die auswärtige Kulturpolitik aus Platzgründen außer Acht lassen.

Literatur:

- Bundesumweltministerium (o. J.) (Hrsg.): *Konferenz der Vereinten Nationen für Umwelt und Entwicklung im Juni 1992 in Rio de Janeiro – Dokumente – Agenda 21*, Bonn
- Breidenbach, Joana/Zukrigl, Ina (1998): *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, München: Verlag Antje Kunstmann
- Deutsche UNESCO-Kommission (1998): *Kultur und Entwicklung. Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplans*, Bonn
- Evangelische Akademie Iserlohn (2000): *»Zukunft ist ein kulturelles Programm«. Kultur im Agenda-Prozess*, Iserlohn (Tagungsprotokoll 25/2000)
- Kurt, Hildegard (2000): *»Kultur und Kunst in der Agenda 21? Anmerkungen zu einem schwierigen Verhältnis«*, in: Fechter, Mathias/Kranich, Margret (Hrsg.): *Gesellschaftliche Perspektiven – Arbeit. Geschlecht. Natur. Neue Medien*, Frankfurt/Main (Jahrbuch der Hessischen Gesellschaft für Demokratie und Ökologie, 2000), S. 112-118
- Röbke, Thomas (1998): *»Kunst, Naturerfahrung und Ökologie«*, in: Ipsen, Detlev/Wehrle, Astrid (Hrsg.): *Stadt und Natur, Kunst und Ökologie*, Frankfurt/Main: Hessische Gesellschaft für Demokratie und Ökologie (Schriftenreihe Band 8), S. 73-96
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Campus
- Wagner, Bernd (2001): *»Kulturelle Globalisierung: Weltkultur, Glokalität und Hybridisierung«*, in: ders. (Hrsg.): *Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*, Essen: Klartext Verlag (Schriftenreihe der Hessische Gesellschaft für Demokratie und Ökologie, Band 13), S. 9-38
- Wuppertal Institut für Klima, Umwelt, Energie (1996): *Zukunftsfähiges Deutschland. Ein Beitrag zu einer globalen nachhaltigen Entwicklung*, Basel: Birkhäuser Verlag (hrsg. von BUND und Misereor)

Peter Ripken

Ohne Romane gibt es keine nachhaltige Entwicklung

Internationaler Literaturaustausch

»Das Zentrum bin ich, die Peripherie existiert nur in den Köpfen der Leute, die die Welt in oben und unten aufteilen wollen.« Die selbstbewusst apodiktische Aussage des nigerianischen Erfolgsautors Ben Okri spitzt ein Phänomen des internationalen Literaturaustausches zu. Viele Literaturwissenschaftler und -kritiker sagen, die einstigen (kolonialen) Metropolen England, Frankreich, Portugal und Spanien hätten literarisch abgedankt, zukunftsweisende Literatur mit relevanter Thematik und überzeugenden Erzählstrategien käme fast nur noch aus den Ländern der (einst kolonialen) Peripherie. »The Empire writes back« tauchte vor erst einem Jahrzehnt als Slogan für die Globalisierung der literarischen Weltsprache Englisch auf. Gemeint war die Beobachtung, dass Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Derek Walcott, V. S. Naipaul und viele andere längst einen zentralen Platz an der großen Tafel der englischsprachigen Literatur besetzt haben. Ihre Bücher erreichen vielleicht nicht Auflagen wie die der englischsprachigen Bestseller-AutorInnen wie Grisham, Follett, King oder Pilcher, die heute gemeinhin als *global writers* eine ähnliche Bedeutung erreicht haben wie Hollywood-Filme weltweit. Aber weil sie auch das neu geschrieben haben, was zuvor den »westlichen Kanon« ausgemacht hatte, haben sie ihre Bedeutung für die englischsprachige Literatur gesichert.

Lateinamerikanische Autoren als Bestseller in Deutschland, den USA, in Spanien und Frankreich; wichtige französische Literaturpreise und hohe Auflagen für Autoren aus Nordafrika und der Karibik, wichtige Preise und literarische Anerkennung für indische Autoren in Großbritannien, weithin sichtbare (vielleicht nur ephemere) Sterne am weltweiten Literaturhimmel wie die junge Inderin Arundhati Roy mit ihrem »Gott der kleinen Dinge«: In den einstigen kolonialen Metropolen ist die Literatur der Peripherie eindeutig Bestandteil dessen geworden, was gute Literatur ausmacht. »Magischer Realismus« war dabei ein griffiger Slogan für Lateinamerikas Literatur; er gilt längst auch für andere Regionen, wo er in facettenreichen Variationen auftritt.

Auch sprachlich ist die »Dritte Welt« der erstklassigen Literatur ungewöhnlich: Autorinnen und Autoren in Lateinamerika, Afrika, Asien gehen höchst souverän

mit dem um, was einst als »Kolonialsprache« galt, aber längst zu Muttersprache besonderer Art geworden ist. Die herrschende Sprache – das gilt für Portugiesisch genauso wie für Englisch, Französisch oder Spanisch – herrscht nicht mehr in ihrer akademischen Form, wenn sie denn je hätte herrschen können. Die »Peripherie« rückt ins Zentrum, die Belebung reicht weit über das hinaus, was sich mit »Aneignung« der jeweiligen »Muttersprache« bezeichnen ließe.

Nicht allen AutorInnen gefällt diese Tendenz zur Globalisierung. Lindsey Collen aus Mauritius etwa warnte auf den Internationalen Literaturtagen im Oktober 1997 in Erlangen davor, dass lokale Farbe unterzugehen drohe, wenn AutorInnen zu sehr auf ein internationales Lesepublikum schielten, zumal viele Verlage mehr und mehr international operierten. Manche wichtige Themen, so auch Jean Arasayanagam aus Sri Lanka bei eben diesem Treffen, kämen literarisch einfach nicht mehr vor. Auch Edouard Glissant warnt in seiner Poetik »Traité du Tout-Monde« (Paris 1998) vor den Gefahren einer kulturellen Mondialisierung, die hinauslaufe auf »Standardisierung, Banalisierung, linguistische Unterdrückung und eine Reduzierung auf universelles Kauderwelsch«. Das Problem ist in der Tat vielschichtig. Während die *global writers* (neben Stephen King, John Grisham und Rosamunde Pilcher zum Beispiel muss man wohl auch Salman Rushdie oder Gabriel García Márquez zum Beispiel dazu rechnen) überall vermarktet und auch gelesen werden, haben es die *local writers*, die nur in ihrem Heimatland veröffentlichen, ungleich schwerer. Wer für die Entwicklung der Literatur – und auch der Leseförderung – in Ecuador, Tschad oder Malaysia Wichtiges leistet, muss nicht unbedingt auch jenseits des eigenen Kulturkreises wahrgenommen werden. Denn allzu oft bleibt die literarische Auseinandersetzung mit dem Eigenen eben auch unverständlich für Außenstehende. Welcher Europäer kann sich zum Beispiel für Romane erwärmen, die in immer wieder neuen Wendungen die politische Geschichte Afrikas – am Beispiel eines Landes gar – aufarbeiten? Auch umgekehrt gilt: Welcher Afrikaner oder Amerikaner kann sich für Geschichten aus dem Thüringischen oder Bayerischen begeistern? Warum sollten Ausländer, so fragte vor Jahren sich und uns eine senegalesische Verlegerin, auch die Bücher zur Kenntnis nehmen, die schon im Senegal nicht sonderlich erfolgreich sind? Warum sollten wir diese Bücher nicht ganz einfach, so fragte sie weiter, den Literaturwissenschaftlern überlassen? Denn in einem sind Büchermacher aus allen Kontinenten und Kulturen ziemlich einig: nicht alle Bücher reisen von einem Kulturkreis in einen anderen.

Trotzdem gibt es weltweit die Tendenz der literarischen Vermischung, die nicht auf die Banalisierung hinausläuft, vor der Glissant warnt. Der indische Subkontinent ist in London ständig gegenwärtig; Nordafrika und Schwarzafrika sind in Paris eben nicht nur in bestimmten Quartiers präsent, sondern selbstverständlicher Bestandteil des kulturellen Lebens; Lateinamerika und die Karibik verändern allmählich den *melting pot* USA und auch das auf seine Multikultur so stolze Kanada; aus dem lusophonen Afrika sind nicht nur arme Weiße nach Portugal zurückgekehrt, Lissabons Kulturszene ist zu einem Teil eben auch schwarz. Multikulturalität wird

konkret, »métissage« als für die Karibik von Edouard Glissant geprägtes Stichwort wird vielerorts lebendig. Auch im Einwanderungsland Deutschland scheint davon manches auf. Schreiben nicht längst von auswärts zu uns gelangte Autoren wie SAID, Aras Ören, Franco Biondi und Rafik Schami Gedichte und Geschichten, die so manchen deutschen Autor nicht zuletzt ob des virtuosen Umgangs mit der deutschen Sprache erblassen lassen müssten?

Im deutschsprachigen Raum ist die Globalisierung der Literatur bisher nur zum Teil angekommen. Immerhin etwas mehr als ein Drittel aller jährlich neu erscheinenden belletristischen Titel sind Übersetzungen, Indiz für weltläufige Neugier von Verlagen und von Leserinnen und Lesern. Zwei Drittel davon sind Übersetzungen aus dem Englischen und Amerikanischen. Seit langem stehen – gleich nach amerikanischen AutorInnen, bei denen sich Schreibtalent und ausgeklügelte Marketing-Strategien die Waage halten dürften – Romane aus Lateinamerika auf den Bestsellerlisten: Gioconda Belli, Isabel Allende, Mario Vargas Llosa, allen voran Gabriel García Márquez, der Nobelpreisträger des Jahres 1982. Auch Salman Rushdie wird bei uns nicht nur beachtet, weil ihm ein iranisches Todesurteil droht, sondern weil er ein faszinierender Romancier ist, wie er mit »Mitternachtskinder«, »Die Satanischen Verse« und »Des Mauren letzter Seufzer« hinlänglich bewiesen hat.

Das Wunderbare an der Literatur ist ja, dass wir immer wieder die Magie der unverhofften Begegnung mit dem ganz Unvertrauten erleben können. William Faulkner, Günter Grass oder Gabriel García Márquez haben lange vor den *global writers*, die heute fast jeder liest, mythisch-reale Orte in die Landkarten unseres Bewusstseins geschrieben. Aber immer noch spielen letztlich die Romane, Gedichte und Legendenden aus den fernen Landen des Südens in Deutschland auf dem Buchmarkt eine eher marginale Rolle. Von den rund 10 000 belletristischen Titeln, die allein auf dem deutschen Buchmarkt jedes Jahr neu veröffentlicht werden, kommen nur wenige hundert aus dem Süden der Welt in Übersetzung daher. Nur rund 400 Titel sind zum Beispiel in Übersetzung aus Afrika bei uns Ende 2000 lieferbar.

Doch tauchen immer wieder – viel zu selten, möchte ich meinen – *local writers* vor unseren Augen auf, die Geschichten erzählen, mit denen wir auf den ersten Blick nicht viel zu tun haben, weil sie uns erst einmal fremd sind. Aniceti Kitereza aus Tansania mit seinem Roman »Die Kinder der Regenmacher« (Wuppertal: Peter Hammer 1991) aus einem Afrika ohne Weiße und Kolonialismus war so ein Glücksfall. Pramoedya Ananta Toer aus Indonesien mit dem großen erzählerischen Atem über die Geschichte seines Landes in seinen Romanen und Zeugnissen, Huilo Ruales Hualca mit einer schmutzigen Geschichte aus dem dörflichen Ecuador (»Fetisch und Fantosch«, Bad Honnef: Horlemann 2000) oder Emmanuel Dongala mit seinem witzigen Roman über die Irrungen und Wirrungen seines Landes (»Kinder von den Sternen«, Wuppertal: Peter Hammer 2000) sind solche lesenswerte Beispiele aus den letzten Jahren. Bestseller mögen diese Bücher nicht unbedingt werden. Doch Texte solcher *local writers* sind wie langsam gereifte Weine oder frischer Palmwein zu einem guten Essen. Das heißt nun nicht unbedingt, dass die *global*

writers, die weithin verbreiteten Lesestoff produzieren, nur die literarischen Entsprachungen von *fast food* und *soft drinks* sind.

Einer der scharfsichtigsten Analytiker der postkolonialen Literaturen, der Inder Homi Bhabha, hat schon 1990 die beachtenswerte These aufgestellt, dass das ehrwürdige Begriffspaar ›nation‹ und ›narration‹ auseinandergefallen sei, dass Literatur in der postkolonialen Welt fast zwangsläufig auf Wanderung zwischen den Welten und multikulturelle Erfahrungen rekurriere und erst dadurch relevant und interessant würde. Ein fernes Echo solcher Einschätzungen formulierte in Deutschland Thomas Steinfeld mit einem Essay (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.3.1997) zur Frage, warum das Ausland die besseren Erzähler habe. Er endete mit der These, kluge und lesbare Romane, wie sie derzeit eher von den Rändern Europas kämen, könne es erst dann wieder von deutschen AutorInnen geben, wenn Deutschland tief in der ästhetischen Provinz läge, also auch am Rande.

Im Zentrum literarischer Produktion, die mit der Vermarktung Hand in Hand geht, steht seit Jahren ein Phänomen: Amerikanische, lateinamerikanische (zum Teil mit Sitz in Spanien) und britische literarische Agenturen haben in den letzten Jahren weltweite Bestseller »produziert«. Diese »global products« wurden ohne irgendwelche staatlichen Förderungsprogramme auf die Märkte gebracht. Anders als bei Produktion und Verleih von mit viel finanziellem Aufwand (und staatlichen Anreizen) produzierten Filmen reichten Marktmacht und -Kenntnis aus, um literarische »Produkte« mit globaler Attraktivität zu entwickeln und auf verschiedenen Märkten durchzusetzen. Diesem US-amerikanischen Globalisierungstrend konkrete Strategien entgegenzusetzen, ist zum wichtigen Element nationaler Kulturpolitiken in vielen Ländern geworden. Denn »global products« können im kulturellen Bereich genauso wenig wie bei Nahrungsmitteln eigenständige Entwicklung gewährleisten. Die differenziertesten Gegenmaßnahmen betreibt immer noch Frankreich, das unter anderem mit Quoten (etwa für Musikprogramme oder Filmproduktionen) versucht hat, die kulturelle Eigenständigkeit der »grande nation« zu verteidigen.

Wie steht es dabei mit der Literatur zwischen »Zentrum« und »Peripherie«, zwischen »Norden« und »Süden«?

Die Gebildeten überall in der Welt dürften sich einig sein, dass es für die Bewältigung des Lebens nicht nur darauf ankommt, etwas zur Lebenshilfe Wichtiges zu lesen, sondern sich auch mit Traditionen, Mythen und relevanten Themen der Welt auseinander zu setzen. Überall auf der Welt scheint es ein Idealbild umfassend gebildeter Persönlichkeiten, wenn auch mit erheblichen regionalen Varianten, zu geben. Die Bücher, die dafür nötig sind, stehen zwar oft nicht zur Verfügung. Aber dass Lesen dazugehört, scheint unbestritten. So ist es durchaus eine Errungenschaft, dass in Sekundarschulen in Afrika oder Indien heute weniger Shakespeare gelesen wird und stattdessen mehr Achebe oder Mulk Raj Anand, weil mit Literatur als Verkörperung der je eigenen geistigen Tradition ein wichtiger Identifikationsansatz gegeben ist. Dabei gibt es das besondere Phänomen, dass die gebildeten Eliten des Südens die Literaturen des Nordens wesentlich besser kennen als das umgekehrt gilt.

Überall im Süden der Welt gibt es einen Hunger nach Büchern, gibt es Bildungshunger, der mit den bisherigen Mitteln nicht befriedigt wird. Die materielle Seite ist offenkundig: es gibt zu wenig Bücher für die vielen, die lesen wollen, die Bücher sind zu teuer – und oft sind es die falschen, weil importierten oder in der »falschen« Sprache veröffentlichten. Dieser erbärmliche Zustand liegt eindeutig nicht daran, dass es keine Texte gibt, die auch die nicht gerade wohlhabenden Menschen in Afrika, Asien oder Lateinamerika lesen würden, sondern nur daran, dass diese Bücher entweder gar nicht veröffentlicht werden oder für sie nicht erschwinglich sind. In vielen Teilen der Welt können sich viele Menschen zusätzlich zu den Büchern, die für den Schulbesuch ihrer Kinder wichtig sind, für ihren Lesehunger nur die Traktate von Missionen, Sekten oder anderen Seelenfängern leisten.

Wer will, dass Menschen lesen, um Zukunft zu bewältigen, muss auf allen Ebenen der Literaturproduktion Initiativen entfalten. Im Norden der Welt scheint sich der »Markt« in Richtung von mehr »benutzbaren« Büchern zu entfalten, die von immer größeren Gruppen von Verlagen produziert und verbreitet werden, so dass mehr und mehr Kulturpolitiker angstvoll nach der Zukunft der Literatur fragen. Im Süden der Welt sind oft die Voraussetzungen für eine effiziente Produktion von Literatur und Büchern kaum vorhanden, gibt es zu wenig Mechanismen (zum Beispiel Buchhandlungen) für die Verbreitung der trotz aller widrigen Umstände dann doch veröffentlichten Bücher, gibt es zu wenige Bibliotheken mit allgemeinem Zugang. Generell gilt: die ökonomische Bedeutung des Sektors Literatur/Buch ist in den meisten Volkswirtschaften der Welt marginal, während seine Bedeutung für die Entwicklung von Wissen und Denkfähigkeit kaum messbar, aber außerordentlich wichtig ist.

Im Norden der Welt gibt es durchaus erfolgreiche Beispiele von Kampagnen der Leseförderung und des Buchmarketing (hoffen wir, dass es dabei darum geht, gute Bücher zu empfehlen). Im Süden der Welt fühlen sich oft nicht nur AutorInnen, sondern auch VerlegerInnen von staatlichen und nicht-staatlichen Förderungsmaßnahmen vernachlässigt, gibt es zudem kaum Leseförderungskampagnen. Wer möchte, dass das Buch seine Rolle als Bildungsträger nicht an Fernsehen oder Internet abtritt, muss auch dafür sorgen, dass Bücher geschrieben, veröffentlicht und verbreitet werden können. Das im Norden verbreitete System von Autorenförderung (durch Stipendien und Preise zum Beispiel) lässt sich nicht ohne weiteres auf den Süden übertragen; doch ohne Förderung von Kreativität, die sich auch in Literatur ausdrückt, werden ganze Generationen in vielen Ländern künftig intellektuelle und künstlerisch-literarische Hungerleider werden. Denn ohne die Auseinandersetzung mit den »großen Alten« und den Zeitgenossen, die literarisch Vergangenheit und das Heute verarbeiten, können Individuen heute und morgen kaum zukunftsorientierte Weltbilder entwickeln. Das gilt allgemein: Wer den Blick von außen auf die eigene Gesellschaft nicht kennt, wird auch keine Alternativen zum bestehenden Schlechten entwickeln können. Und diesen Blick von außen liefern letztlich nur die Nachdenklichen, die Künstler, die Kreativen, die SchriftstellerInnen.

Im Norden gibt es einen umfänglichen literarischen Diskurs, der sich weitgehend selbst genügt und ansonsten folgenlos bleibt, weil alles gesagt und geschrieben werden kann – und eben auch das Gegenteil. Im Süden gibt es diesen literarischen Diskurs nur in wenigen Ländern, was nicht nur ökonomischen Faktoren geschuldet ist, sondern auch dem schlechten Zustand herrschender politischer Verhältnisse, weil Diktatoren oft das geschriebene und gesprochene Wort fürchten. Ohne Debatte auch über Literatur kann sich freilich kaum neue zukunftsweisende Literatur entwickeln. In vielen Ländern Afrikas, aber auch der arabischen Welt, der Karibik und Lateinamerikas und Asiens ist der/die literarisch interessierte Intellektuelle eine eher tragische Persönlichkeit, oft genug ausgegrenzt in seiner eigenen Gesellschaft – und das auch ohne staatliches Zutun. Auch in Europa (und Teilen Nordamerikas) gerät der literarisch interessierte und gebildete Bürger ebenfalls mehr und mehr ins Abseits: in dem Maße, in dem Literatur zum »event« wird, verkommt auch das Gespräch über Literatur zur Karikatur seiner selbst oder zum Quartett-Spiel.

Denn mehr und mehr walten eigenartige Dichotomien: Die Offenheit, mit der erfreulicherweise viele LeserInnen hier und andernorts durch Lektüre etwas »Anderes« erfahren wollen, wird oft genug konterkariert durch Bildungs- und Buchmarkt-Strategien, die das Gegenteil predigen: Nur das, was man schon kennt, ist gut und lesenswert. Dieser Appell an das immer schon Bekannte funktioniert nicht nur im modernen Marketing, sondern auch in Gesellschaften mit je eigener kultureller Tradition (wie imaginiert die wiederum auch sein mag): der »local hero« harmoniert dabei trefflich mit dem Satz, dass der Prophet im eigenen Vaterland nichts gelte. Übersetzt heißt das: Nur der angloindische oder nigerianische Autor, der in London positiv bemerkt wird, findet auch in Neu-Delhi oder Lagos seine LeserInnen.

Noch ist dieser universelle Kampf um die Köpfe nicht entschieden. Eines ist dabei eher sicher: ohne mehr Übersetzungen wird es in keinem Falle abgehen. Die Königreiche der Imagination, in die aufzubrechen sich allemal lohnt, tragen verschiedene Farben, sprechen verschiedene Sprachen. Wer liest bei uns schon Arabisch, Hindi, Holländisch, Spanisch oder Französisch? Wer in Bangladesh nicht ohne Thomas Mann oder Bertolt Brecht auszukommen meint, was tut dann der? Wer sich an die Hand nehmen lassen will, um neue Himmel zu entdecken, braucht die leitende Hand des/der ÜbersetzerIn. Auch hier regelt der Markt der englisch-nordamerikanischen Dominanz keineswegs alles, sondern eher nichts. Bislang sind für diese Dimension des kulturellen Austausches die Instrumente eher marginal. Änderung sei kaum in Sicht, so sagen allenthalben die Kulturpolitiker, weil halt das Geld fehle. Wer etwas Anderes wolle, solle halt sehen, woher das Geld komme. Doch wenn das Buch so viel gilt, warum dann nicht mehr Förderung von Übersetzungen in alle Richtungen und Sprachen?

Nun unterhalten die wichtigsten Buchnationen durchaus besondere Programme für die Übersetzung »ihrer« Literatur in andere Sprachen. Nur Deutschland und die Schweiz betreiben dabei Förderungsprogramme entgegen der klassischen Einbahnstrasse, Programme also für Übersetzungen aus den Literaturen des Südens der

Welt und Mittel- und Osteuropas in die deutsche Sprache, fördern den »Import« von Belletristik, die ohne diese Förderung kaum »marktgängig« sein dürfte. Angesichts der Tendenz, dass nationale Literaturen mehr und mehr durch internationale Bestseller-Strategien dominiert werden, haben diese Programme einen kulturpolitisch außerordentlich wichtigen Sinn. Sie zeigen deutschen Leserinnen und Lesern, dass es in der Literatur weltweit eben doch Vielfalt gibt. Lokale Farben sind allen Befürchtungen zum Trotz nicht in »Banalisierung« untergegangen. Ausgeklügelte Erzählstrategien, wie sie besonders US-amerikanische AutorInnen beherrschen, machen weder amerikanische Gerichtssäle noch New York zum Zentrum der Welt. Die Welt der Romane ist eben doch voll bunter – und vor allem unterschiedlicher – Geschichten, die die universelle Rationalität, die der Okzident postuliert hat, längst abgelöst haben. Das Macondo eines Gabriel García Márquez, das Indien einer Arundathi Roy, das Lagos eines Ben Okri, das Algier einer Assia Djebar und die karibischen Inseln eines Derek Walcott: sie sind nicht nur neue Heimatländer der Phantasie und Orte einer »anderen« Entwicklung, sondern auch die neuen Zentren der Weltliteratur.

Literaturaustausch konkret -global und lokal

In Deutschland arbeitet die in Europa einzigartige »Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V.« als eine literarische Agentur besonderer Art. Durch Empfehlungen macht sie deutschsprachige Verlage auf Bücher von AutorInnen aus Afrika, Asien und Lateinamerika aufmerksam, die eine Übersetzung ins Deutsche verdienen. Zudem ist sie ein Informations- und Dokumentationszentrum zur Literatur der außereuropäischen Länder und publiziert die Vierteljahrszeitschrift *LiteraturNachrichten* mit Informationen über das literarische Leben in Afrika, Asien und Lateinamerika.

Zur Förderung des Bekanntheitsgrades von AutorInnen aus dem »Süden« organisiert die Gesellschaft – zum Teil in Kooperation mit anderen Institutionen – unter anderem Tagungen mit AutorInnen aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Außerdem berät sie andere Veranstalter bei der Vorbereitung und Organisation von einschlägigen Tagungen, Treffen oder Lesungen, ob lokal oder überregional.

Ausstellungen mit zeitgenössischer Literatur aus der »Dritten Welt« ergänzen das Informationsangebot der Gesellschaft genauso wie der Katalog »QUELLEN«, ein Verzeichnis lieferbarer Bücher (in deutscher Übersetzung) von Werken von AutorInnen Afrikas, Asiens und Lateinamerikas.

Mit dem »ANDEREN LiteraturClub«, einer Buchgemeinschaft besonderer Art, will die Gesellschaft zudem einer begrenzten Zahl von Büchern pro Jahr zu möglichst vielen Lesern verhelfen.

Die Gesellschaft arbeitet eng mit der Deutschen Welthungerhilfe zusammen, um für empfehlenswerte Kinder- und Jugendbücher zu den Themen »Dritte Welt« und »multi-kulturelles Zusammenleben« zu werben.

Seit 1997 förderte die Gesellschaft mit der Aktion »Afrikanissimo« besonders die Verbreitung afrikanischer Literatur.

Mit Mitteln des Auswärtiges Amtes und der Schweizer Kulturstiftung *PRO HELVETIA* fördert die Gesellschaft Übersetzungen anspruchsvoller literarischer Texte aus dem Süden der Welt. Gefördert werden dabei vorrangig Werke von AutorInnen, die bisher gar nicht oder nur unzureichend in deutscher Übersetzung vorlagen, sowie Werke aus Ländern, deren Literatur nur unzulänglich auf dem deutschsprachigen Buchmarkt vertreten ist. Seit 1984, dem Beginn des Programms, wurden mehr als 320 Übersetzungen gefördert.

Kontakt:

Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e. V.

Reineckstraße 3

60313 Frankfurt am Main

Email: litprom@book-fair.com

Telefon: +49 69 2102-247

Fax: +49 69 2102 22

Geoffrey V. Davis, Jürgen Jansen

Globales Lernen im Wissenschaftsbetrieb

Die neuen englischsprachigen Literaturen und Kulturen als Thema für Anglistik und Sozialwissenschaften – ein Aachener Ansatz

1992 stellte »Agenda 21: The United Nations Programme of Action from Rio« dar, wie Wirtschaft, Politik und Umweltverhalten lokal, regional und global, in gemeinsamer Verantwortung und Absprache von Nord und Süd, von einem Prinzip zu bestimmen sind, das nicht-diskriminierenden Umgang mit den Menschen und ihrer Welt gewährleistet.

Dieser große Entwurf, der sich hoffnungsvoll in der Agenda 21 kristallisiert, mag bisher den politischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträgern kaum mehr als gefälliger Stoff für Sonntagsreden sein. Doch für ihr Alltagsleben haben Menschen in Nord und Süd in lokalen, regionalen und internationalen Netzwerken die Anstöße und die Legitimation der Agenda 21 genutzt. Neue Initiativen sind entstanden und werden öffentlich gefördert; länger bestehende Initiativen weisen gerne darauf hin, dass sie oft das, was heute als Agenda 21-Arbeit gilt, schon gemacht haben, bevor der Begriff geprägt war.

Was hat die deutsche Hochschule mit diesem großen Entwurf der Agenda 21 zu tun?

Sicher, es gibt Initiativen, die soziale und politische Aspekte der Agenda 21 der akademischen Öffentlichkeit näher bringen wollen; diese Initiativen gehen meistens von Studierenden aus. Und es gibt primär ökologisch orientierte Agenda 21-Initiativen, die von der akademischen Verwaltung gefördert werden. Ebenso gibt es Ansätze wissenschaftlicher Behandlung politischer, ökologischer, auch ökonomischer Themen, die sich auf die Agenda 21 berufen. In der Praktischen Philosophie, in der Geographie, in den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften sowie in den Planungswissenschaften zum Beispiel hat man von der Agenda 21 gehört und sich dem Ruf nicht völlig verschlossen. Allmählich nimmt sich auch die Literaturwissenschaft des Themas an – Stichwort ist zum Beispiel »Grüne Lyrik«. Dies ist nicht viel, wenn man unsere Krisenwelt betrachtet.

Im Folgenden werden wir einen interdisziplinären Ansatz vorstellen, der an der *RWTH Aachen* in den späten siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts begann und der

seither mit Hilfe vieler Interessierter innerhalb der Hochschule, aber auch außerhalb, intensiviert und ausgeweitet worden ist. Dieser Ansatz geht von der Literaturwissenschaft aus. Er kann auch als ein Agenda 21-Projekt *avant la lettre* gelten. Es mag so früh anderswo in Deutschland vergleichbare Ansätze in unserem Sinne geben, vielleicht auch weitergehende, wir haben kaum Hinweise darauf finden können.

Wie ein Anglist und ein Sozialwissenschaftler innerhalb einer deutschen Universität gemeinsam ihren bescheidenen Ansatz suchten, wie sie Interesse bei Studierenden und Unterstützung außerhalb der Universität fanden, wie dies als Agenda 21-Arbeit zu verstehen sein kann, das soll diese Fallstudie zeigen. Alles nimmt im Seminarraum seinen Anfang; führt zu internationalen Konferenzen; ermöglicht wissenschaftliche wie auch schulbezogene Veröffentlichungen von Dozenten und Studierenden; wird durch Ausstellungen zur Kunst der im Seminar behandelten Kulturen ergänzt; und bietet Studierenden wie Dozenten die Gelegenheit, auf Exkursionen soziopolitische und kulturelle Probleme vor Ort kennen zu lernen und von Betroffenen über ihr Leben in ihrer Gesellschaft zu erfahren.

Unser Projekt startete mit einer persönlichen Initiative von Geoffrey V. Davis am *Institut für Anglistik* und Jürgen Jansen am *Institut für Politische Wissenschaft* der Philosophischen Fakultät der *RWTH Aachen*. Uns verband zunächst, jeweils aus Erfahrungen vor Ort, ein persönliches Interesse an der Kultur Südafrikas und Indiens, beide mit großen englischsprachigen Literaturen, die sich engagiert mit den sozialen Problemen ihrer Gesellschaft auseinandersetzen. Wir waren uns bewusst, dass vergleichbare englischsprachige Literaturen zum Beispiel in Ost- und Westafrika, in der Karibik und in Australien bestanden. Naiv, nicht politisch korrekt sprachen wir von »Man and Society in Commonwealth Literature«. Diese »postkolonialen« Literaturen boten sich dazu an, neben ihrem ästhetischen Gehalt auch ihren soziopolitischen und ökonomischen Kontext zu untersuchen.

Von allen diesen Schätzen fand sich damals wenig in den akademischen Seminaren, und als Jürgen Jansen seine ersten Erfahrungen mit nichtbritischer Literatur machte, tat er dies nicht als Dozent, sondern als Lehrer in der Schule.

Bald erkannten die Teilnehmer und Teilnehmerinnen am Projekt, dass die Auseinandersetzung mit den Texten nur gelingen konnte, wenn Kontakte und Kooperation mit Vertretern und Vertreterinnen dieser Literaturen das Bild rundeten. Für unser Projekt fanden wir Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die die Geschichte ihrer Kulturen in der kritischen Auseinandersetzung mit den Ideen und Praktiken der herrschenden westlichen Welt behandelten. Es ging um Kolonisierung, Entfremdung, Ausbeutung und Marginalisierung. Wir konnten bald einige Vertreter und Vertreterinnen dieser Literatur nach Aachen einladen.

Den Anstoß für unser Projekt gab ein gemeinsames Seminar zu Südafrika, das von Vertretern der Institute für Anglistik, Soziologie und Politische Wissenschaften organisiert wurde. Daraufhin bereiste im Jahre 1980 eine Gruppe von Studenten einen Monat lang das Land der Apartheid. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen wurden von Befürwortern und Gegnern des Systems in die Probleme der Rassen-

trennung eingeführt. Sie besuchten »Townships« und »Squatter Camps« bei Johannesburg und Kapstadt. Sie sprachen mit namhaften Schriftstellern wie Alan Paton und Gladys Thomas, erörterten mit Städteplanern die praktischen Auswirkungen der Rassentrennung und mit engagierten Geistlichen die sozialen Folgen. Sie diskutierten mit Akademikern über Erziehungsmaßnahmen und mit Gewerkschaftern über Arbeitsbedingungen. Sie debattierten mit oppositionellen Politikern sowie mit dem Präsidenten und einigen Kabinettsmitgliedern des Ciskei-Homeland. Die Reise wurde ohne Kontaktaufnahme mit offiziellen Stellen in Südafrika organisiert und von den Studenten selbst finanziert. Im Anschluss wurde eine beträchtliche Geldsumme durch Zeitungsartikel und Volkshochschul-Vorträge verdient und dem Frauenkomitee einer Barackensiedlung bei Kapstadt zur Verfügung gestellt. Für einige Teilnehmer bedeutete diese Reise den Anfang ihrer Dritte-Welt-Arbeit; einer ging sogar für Jahre als Entwicklungshelfer in das Südliche Afrika.

Nach Abschluss des Vorbereitungsseminars und der Reise suchten wir nach weiteren Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen den Instituten für Anglistik und Politische Wissenschaft. Ein gangbarer Weg schien ein Seminar zur Literatur des Landes, das wir gerade besucht hatten. Da es zu den neuen englischsprachigen Literaturen in Aachen weder Lehrveranstaltungen noch Forschungsprogramme oder nennenswerte Bibliotheksbestände gab, mussten wir bei Null anfangen.

Das anfängliche Konzept war denkbar einfach. Der Kurs sollte von vornherein interdisziplinär und folglich für Studierende aus beiden Instituten zugänglich sein. Er würde sich zwangsläufig als Einführung gestalten, da mit einigen wenigen Ausnahmen weder die Lehrenden noch die Studenten über große Erfahrungen mit den zu behandelnden Literaturen verfügten. Diese Veranstaltung fand montags ab 20.00 Uhr statt, Ende offen. Wir gingen so praktisch wie möglich vor: Autoren und Akademiker aus den entsprechenden Ländern sollten eingeladen, entsprechende Tagungen in erreichbarer Nähe sollten besucht werden – und einmal im Semester sollte ein (selbstgekochtes!) indisches Bankett zwecks besseren gegenseitigen Kennenlernens dazugehören! In dieser Form wurde die Veranstaltung 18 Jahre lang von Geoffrey V. Davids und Jürgen Jansen angeboten.

Da wir als Veranstalter uns lediglich in südafrikanischer und indischer Literatur etwas auskannten, fingen wir mit Texten aus diesen Gebieten an. Die Literaturen der anderen Regionen sollten möglichst der Reihe nach alle folgen – was sich bei dem immer größer werdenden Literaturangebot als kaum zu bewältigendes Unterfangen erwies. Aber wir ließen uns nicht entmutigen. Nach und nach besprachen wir die Werke von Autoren aus West- und Ostafrika, aus der Karibik, aus Australien, Neuseeland und Kanada. Zu dieser Einführungsveranstaltung kamen andere Kurse im Institut für Anglistik hinzu.

Ein Problem war allerdings ein gewisses Theoriedefizit in Bezug auf postkoloniale Literatur. Unser Versuch, Theorie und Praxis zu kombinieren, gelang besser, als das Werk des exilierten Kenianers Ngugi wa Thiong'o herangezogen wurde; seine theoretischen Schriften, vor allem das grundlegende Werk »Decolonising the Mind«,

ließen sich im Zusammenhang mit seiner eigenen Praxis als Romanschriftsteller und Theatermacher sehr gut einsetzen.

Von Anfang an war die Interdisziplinarität ein wichtiger Bestandteil unserer Arbeit. Als uns ein Vertreter der kanadischen Botschaft darauf aufmerksam machte, dass es an unserer Hochschule außer uns noch andere Wissenschaftler gab, die sich für sein Land interessierten, gingen wir auf die Suche nach Gleichgesinnten. Das Ergebnis war eine Ringvorlesung, im Rahmen derer, angeführt vom Botschafter Kanadas selbst, Literaturwissenschaftler und Geographen, Wasserbauer und Architekten, Politiker und Wirtschaftswissenschaftler über kanadische Themen referierten. Höhepunkt der Reihe war eine inzwischen legendär gewordene Podiumsdiskussion, bei der sieben AutorInnen – anglophon wie frankophon, karibisch- wie japanischstämmig – die Realität des kanadischen Multikulturalismus durch das eigene Werk vor uns ausbreiteten.

Bald kam eine zweite Ringvorlesung in ähnlich interdisziplinärer Besetzung hinzu, diesmal über Neuseeland im pazifischen Raum. Hier reichte die Themenpalette von der Darstellung der Maoris im neuseeländischen Film über Formen des Dramas auf den pazifischen Inseln bis hin zur Aktivität von Vulkanen.

Die unter Kennern inzwischen sprichwörtlich gewordene materielle und organisatorische Unterstützung der kanadischen Botschaft regte uns an, in jedem Semester auch einen Kurs über Kanadastudien anzubieten. Der Höhepunkt unserer Arbeit in den frühen Jahren war zweifelsohne die Jahrestagung der *Gesellschaft für die neuen englischsprachigen Literaturen (GNEL)*, die wir 1988 in Aachen ausrichteten. Angeregt durch die Partnerschaft mit der *Université de Liège* in Belgien, wagten wir den Versuch, die Tagung in beiden Ländern stattfinden zu lassen. Das Thema – »Crisis and Conflict in the New Literatures in English« – wurde unter den verschiedensten Aspekten behandelt, wie etwa Literatur und Befreiung, Multikulturalismus und Ethnizität, sowie in neuen Interpretationen der kolonialen beziehungsweise postkolonialen Geschichte. Damit trugen wir dem eigenen interdisziplinären Anspruch Rechnung. Es kamen über 300 Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus 30 Ländern, darunter zahlreiche Schriftsteller, wie Edward Kamau Brathwaite (Jamaika), Lewis Nkosi und Christopher Hope (Südafrika), Mudrooroo Narogin (Australien), Wilson Harris (Guyana), Joy Kogawa (Kanada), Russell Haley und Cilla McQueen (Neuseeland) und viele andere. Es bot sich in Lüttich an, auch einmal über die Sprachgrenzen hinwegzuschauen und einige Veranstaltungen, etwa zur Frauenliteratur Québecks, in Französisch abzuhalten. Aus der Perspektive unserer Weiterentwicklung erwiesen sich diese Erfahrungen als besonders wichtig: die Teilnahme der Autoren, die Unterstützung durch ausländische Botschaften und Kulturinstitutionen, die Zusammenarbeit mit der Universität Lüttich und die Auswirkung auf unsere eigenen Studenten, deren Sicht auf das Fach Anglistik massiv umgekrempelt wurde, und die so zu der Einsicht gelangten, dass nicht alle der zu studierenden Autoren »dead white males« zu sein brauchen.

Auf der Konferenz wurde klar, dass die Befassung mit diesen Literaturen in den überkommenen deutschen Universitätsstrukturen auf viele Hindernisse stieß und nicht überall, zum Beispiel durch Leistungsnachweise, honoriert werden konnte.

Aus dieser Überlegung heraus wurde die »Summer School« für die neuen englischsprachigen Literaturen ins Leben gerufen. Ziel war es, besonders für Studierende an solchen Hochschulen, an denen die neuen englischsprachigen Literaturen nicht gelehrt wurden, einmal alle zwei Jahre ein einwöchiges Seminar anzubieten. Mittlerweile hat eine solche »Summer School« an den Universitäten Göttingen, Aachen, Osnabrück und Kiel stattgefunden – mit immer regerem Zulauf.

Die Aachener Summer School (1994) konnte von den Erfahrungen unseres Ansatzes profitieren. Einige Studierende, die zum Teil bereits seit Jahren an unserem Projekt mitgearbeitet hatten, übernahmen den Staffelposten der Summer School-Organisation von den Göttinger Vorgängern. Unter großem persönlichem Einsatz brachten sie eine Veranstaltung zustande, die die Tagung in 1988 beinahe in den Schatten gestellt hätte (wie sie an die Mittel des Auswärtigen Amtes gekommen sind, verraten sie bis heute nicht!). Begleitet von einem beachtlichen »social programme« für die 130 Teilnehmer, bot die Veranstaltung Seminare, Vorträge und Lesungen zu einer breiten Palette von Themen, von Maori-Literatur über Kinderliteratur in Afrika zur Interkulturalität in der australischen Literatur. Der Dramatiker Roger Hall kam aus Neuseeland, um einen Theater-Workshop zu leiten; Chenjerai Hove aus Zimbabwe, der sich zu der Zeit im Heinrich-Böll-Haus in der Eifel aufhielt, referierte über afrikanische Literatur; Daphne Marlatt (Kanada), Michael Sharkey (Australien) und Alamgir Hashmi (Pakistan) lasen aus ihren Werken und stellten sich den Fragen der Studierenden. Weitere Aktivitäten sind aus dem Aachener Ansatz und der Beschäftigung mit diesen Literaturen hervorgegangen:

- Seit 1990 besteht bei Rodopi (Amsterdam/Atlanta) eine Buchreihe mit dem Titel »Cross/Cultures: Readings in the Post/Colonial Literatures in English«. Mitherausgeber sind Kollegen aus Lüttich und Gießen. Mittlerweile ist die Reihe auf ca. 50 Bände angewachsen und umfasst Monographien, Dissertationen, Interviewsammlungen und Tagungsbände aus der gesamten englischsprachigen Welt.
- 1993 gab es eine Tagung zu Kunst und Kultur der Ureinwohner Australiens. Auf Anregung des Schweizer Künstlers Bernhard Lüthi fand sie als Beiprogramm der Ausstellung »Aratjara« in der *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* in Düsseldorf statt. Die Teilnehmer referierten über Literatur und Musik, Film und Theater der Aborigines, sowie über brisante politische Fragen wie etwa die der Landrechte. Dank der großzügigen Unterstützung der *Volkswagen-Stiftung*, des Landes NRW sowie der *Deutsch-Australischen Gesellschaft* konnten namhafte Aboriginal-Schriftsteller und Wissenschaftler aus Australien dafür gewonnen werden.
- Auf Grund des Einsatzes einer ehemaligen Teilnehmerin konnte ein Austauschprogramm zwischen Aachen und der Universität von West-Australien (Perth) institutionalisiert werden, das mittlerweile zum Internationalen Sonderprogramm des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes aufgewertet wurde. In diesem

Zusammenhang ist auch ein regelmäßiger Dozentenaustausch eingerichtet worden.

- 1998 unternahmen wir eine zweite Exkursion, diesmal ins »neue« Südafrika. Sie begann mit einem zehntägigen Besuch des National Arts Festival in Grahamstown und beinhaltete u.a. auch einen Besuch auf der ehemaligen Gefängnisinsel Robben Island. In Zusammenarbeit mit dem *National English Literary Museum* in Grahamstown ist eine dritte Exkursion als »outreach programme« für unsere Studierenden in Planung.

Im Jahre 2000 übernahmen wir erneut die Ausrichtung der Jahrestagung der Gesellschaft für die neuen englischsprachigen Literaturen, die wie zuvor in Zusammenarbeit mit der *Université de Liège* organisiert wurde. Peter Marsden, der inzwischen einen eigenen Schwerpunkt in neuseeländischer Literatur in Forschung und Lehre entwickelt hatte, übernahm eine wichtige Rolle bei der Organisation. Diesmal gelang es, die Teilnahme von Autoren aus Afrika, die oft an finanziellen Schwierigkeiten scheitert, zu sichern. Besonders erfreulich war die Teilnahme von Jack Mapanje (Malawi), den wir zwar 1988 als Geste der Solidarität auf das Programm gesetzt hatten, der aber zu dieser Zeit in seinem Heimatland inhaftiert war. In Anlehnung an das französische Programm »Les Belles Etrangères«, das eine Gruppe von Autoren aus einem Land nach Paris einlädt und anschließend auf eine einwöchige Rundreise durch Frankreich schickt, organisierten wir für vier südafrikanische Schriftsteller eine zehntägige Lesereise durch NRW. Finanziell wurde dies durch den *Ausschuss für Entwicklungsbezogene Bildung und Publizistik der Evangelischen Kirche* (Stuttgart) und das *Kultursekretariat NRW* (Wuppertal) ermöglicht. Wie auch im Jahre 1988 erwies sich die Zusammenarbeit mit Lüttich aus wissenschaftlicher Sicht, da die dortigen Kollegen unter anderen auf karibische Studien spezialisiert sind, und auch finanziell als vorteilhaft, da erst das Zusammenkommen von kulturellen Institutionen in Deutschland und Belgien eine Tagung solchen Ausmaßes möglich macht.

Im Aachener Ansatz entsprechen die interdisziplinär gehandhabten literaturwissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Bestandteile und ihre Verknüpfungen in internationaler Zusammenarbeit sowie die gleichberechtigte Teilnahme unterschiedlicher Menschen den Zielen der Agenda 21. Der Weg ist einfach für den, der sich für die neuen englischsprachigen Literaturen und Kulturen in allen ihren Aspekten einsetzen will. Der Aachener Ansatz ist einfach, wenn folgende Voraussetzungen erreicht sind – wobei dies *mutatis mutandis* auch zum Beispiel mit französisch-, portugiesisch- und spanischsprachigen Literaturen und Kulturen möglich ist: Es gibt gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Studierenden und Dozenten vor Ort; ein kritischer Dialog entsteht zwischen denjenigen, die Literatur schreiben und denen, die sie lesen; europäische Universitäten koordinieren ihre Möglichkeiten; Menschen aus Nord und Süd kommen über die Literatur und ihre politischen Aussagen zusammen; die gewählten Themen stellen die Rahmenbedingungen und Folgen der Kolonisierung, Entfremdung, Ausbeutung und Marginalisierung vor, in denen die Literatur entsteht.

Dieser Ansatz weitet den Erfahrungshorizont aller Betroffenen international aus, ist kritisch orientiert und auf persönliche Kontakte gerichtet. Er hat sich in wissenschaftlicher wie praktisch-politischer Hinsicht von einem kleinen Ansatz zu einem Netzwerk von Kontakten, Kooperation und Ergebnissen entwickelt - und somit zu einem wesentlichen Bestandteil unserer wissenschaftlichen Aktivitäten, der viele Anstöße gegeben hat. Nicht wenig, wenn man die deutsche Universitätslandschaft betrachtet.

Wir erfüllen unseren politischen Anspruch, wie er sich auch in der Agenda 21 ausdrückt, indem wir auf die dargestellte Weise die neuen englischsprachigen Literaturen angehen und damit Bewusstseinsbildung leisten.

1998 veranstaltete *amnesty international* anlässlich des 50. Geburtstags der »Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte« in der *Frankfurter Paulskirche* den Kongress »Zukunft für die Menschenrechte«. Einer derjenigen, die für ihren Einsatz für die Menschenrechte geehrt wurden, war ein junger Mann aus Togo. Gefragt, wie es dazu kam, dass er sich auf diese Weise einsetzte, antwortete er, im Rahmen seines Anglistikstudiums habe er die Werke des großen kenianischen Schriftstellers Ngugi wa Thiong'o gelesen. Sein Einsatz für die Menschenrechte sei eine direkte Folge der hierbei gewonnenen Erkenntnisse gewesen. Die schöne Bilanz der letzten 20 Jahre und Geschichten wie diese ermutigen uns weiter zu machen.

Wolfgang Sachs

Schön nachhaltig – nachhaltig schön?

In einer ersten Annäherung ist die Sache noch einfach: die Umweltbewegung, so kann man ohne Umschweife sagen, wurde aus ästhetischem Protest geboren. Ich erinnere mich, wie sich mir das Herz zusammenzog, als ich in meinen frühen Erwachsenenjahren – Ende der sechziger Jahre – mit einem Anblick konfrontiert wurde, der den Keim für mein umweltpolitisches Engagement legte: dort, wo immer Bier unter breit ausladenden Kastanien ausgeschenkt wurde, am Stiglmaierplatz in München, hatten von heute auf morgen Motorsägen und Planierdrauen ihr Werk getan und meinen Biergarten in einen Parkplatz verwandelt. Ich war wütend. Ich wusste sofort: das gehört sich nicht. Wenn so der Fortschritt aussieht, so sagte ich mir, dann gehen wir einer hässlicheren Welt entgegen.

Verletzte Sinne

Es lässt sich, glaube ich, meine Erfahrung verallgemeinern: viele Menschen wurden umweltbewegt, weil sie sich in ihren Sinnen verletzt, ja beleidigt fühlten. Es waren weder Prognose- und Ressourcenverknappung noch Hochrechnungen über Artenvielfalt, die sie in Wallung brachten, sondern - die Begegnung mit dem Anti-Schönen. Denn so flüchtig auch das Schöne ist, sein Gegenteil ist leicht zu fixieren: das Hässliche, das Bedrohliche, das Zerstörerische. Genau davon aber fühlten sich die Umweltfreunde ins Gemüt getroffen. Sie opponierten gegen Straßenbauten, weil sie die Landschaft verschandeln, gegen Atommeiler, weil sie Großgefahren bergen, gegen Pflanzengifte, weil sie die Ökosysteme ruinieren. Man könnte sagen, sie reagierten gegen das ausufernde Anti-Schöne. Und das nicht nur im ästhetischen, sondern obendrein auch im ethischen Sinne. Denn sie empfanden solcherlei Dinge als zutiefst unrecht, ganz als ob sie der antiken Bedeutungsnahe von »schön« und »gut« folgen würden. *Bellus* und *bonus*, *decorum* und *decentia* sind etymologisch eng verwandt; dementsprechend identifizierte man lange das Wohlgefällige mit dem Gelungenen und das Schmückende mit dem Geziemenden. Für die Umweltbewegung fiel also das Un-Ökologische in eins mit dem Un-Schönen, aber folgt daraus der Umkehrschluss, dass das Ökologische zusammengeht mit dem Schönen?

Anderer Wohlstand?

Die Kernfrage jedes Nachdenkens über Nachhaltigkeit, das auch die Menschen und ihre Wünsche im Blick hat, wird lauten: Ist es möglich, die (bio-physischen) Grenzen zu (zivilisatorischen) Chancen zu wenden? Offensichtlich reicht es da nicht aus, unter Zukunftsfähigkeit lediglich eine Serie von Reduktionszielen zu verstehen; vielmehr muss man die Produktionsformen, Lebensstile und Denkweisen erkunden, in die ein maßvoller Naturverbrauch eingelassen sein könnte. Wird eine ressourcenleichte Gesellschaft nichts als ein Frust oder kann sie neuen Komfort, anderen Wohlstand und ein Stück Schönheit bringen? Solche Fragen verlangen eine Antwort, weil sonst die soziale Phantasie zur Veränderung kümmerlich bleibt; denn Reduktionsziele allein informieren höchstens, beflügeln aber keinen. Dafür braucht es Erzählungen darüber, wie eine lebensdienliche Wirtschaft aussehen könnte, welche Qualitäten da hervortreten und was sie anziehend machen soll. Experimentierlust und Engagement kommen dann ins Spiel, wenn der Möglichkeitssinn der Menschen geschärft ist und Veränderungsbilder in vielen Lebensbereichen an Boden gewinnen, die Geschmack machen und nebenbei auch den Charme haben, mit den bio-physischen Grenzen zu rechnen. Sich über die Ästhetik nachhaltiger Lebensweisen zu vergewissern, gehört deshalb ins Zentrum der Zukunftsdebatte.

Stoffflüsse, Zeichenflüsse

In der Umweltforschung ist es mittlerweile üblich geworden, den stofflich-energetischen Metabolismus eines Produkts, einer Fabrik, einer Stadt oder sogar eines ganzen Wirtschaftssystems zum Gegenstand der Analyse zu machen. Ein Produkt etwa wird daraufhin untersucht, wie viel Material und Energie es aus der Umwelt aufnimmt und wie viel wiederum in der Umwelt zurückgelassen wird. Es werden also seine stofflichen Wechselwirkungen mit der Umwelt herausgearbeitet; das Produkt wird als Träger eines Materialflusses gesehen. Der Eindruck, den dieses Produkt auf die menschlichen Sinne macht, auf das Sehen, das Hören, oder gar das Riechen und Fühlen, spielt dabei keine Rolle. Eine ästhetische Betrachtung hingegen wird gerade da ansetzen. Sie wird den informationellen Wechselwirkungen eines Produkts mit seiner Umgebung nachspüren und es als Träger eines Kommunikationsflusses sehen. So ist ein Auto bekanntlich weit mehr als bloß ein technisches Gerät, es ist auch ein kulturelles Symbol. Wie – mehr oder weniger – jedes Naturding und jedes Artefakt spricht das Automobil mit seiner Form, seinem Material, seiner Farbe und seiner Bewegung zu den Menschen, wie umgekehrt die Menschen das Automobil mit Bedeutungen belegen. Jedes Ding stellt so – wie Gernot Böhme sagen würde – eine Atmosphäre her, jenes Informationsfeld, das die sinnlich-symbolische Wirkung des Gegenstands mit der Wahrnehmung des Betrachters zusammenschließt. Solche Atmosphären zu beschreiben und zu kritisieren, könnte die Aufgabe einer lebenswelt-

lichen Ästhetik sein, deren Aufmerksamkeit reinen Kunstobjekten nur im Sonderfall gilt.

Proportion

Nun lässt sich nicht länger, wie die Katze um den heißen Brei, um die Frage herum-schleichen, was denn nun »das Schöne« im Kontext der Ökologie sein soll. Immerhin tat sich ja schon Sokrates schwer, überhaupt dem Schönen auf die Spur zu kommen, denn, so sagt er im Dialog mit Hippias, über das Schöne herrsche Streit und Zank »mehr als über irgendetwas anderes«. Vielleicht lässt sich aber doch der klassischen Tradition ein Fingerzeig entnehmen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein war der Begriff des Schönen nicht ohne den der Proportion zu denken. »Ordnung und Proportion sind schön und zweckdienlich, während Unordnung und die Abwesenheit von Proportion hässlich und nutzlos sind«, so lautete schon eine der Sentenzen von Pythagoras. Schönheit manifestiert sich demnach im gelungenen Verhältnis der Teile untereinander sowie der aller Teile zum Ganzen. Dieser Konzeption folgend haben Generationen in akustischer Harmonie und visueller Symmetrie einen Ausweis von Perfektion gesehen. Obwohl die kosmologische Verankerung dieser Konzeption in der Neuzeit zusammengebrochen ist, lebt sie noch im Schönheitsempfinden weiter: als schön erscheint, wenn in einem Ganzen die Teile in einem stimmigen Verhältnis stehen.

Ästhetik des Maßes

Von dieser Tradition her könnte man folgende Behauptung wagen: das Schönheitsempfinden in der Ökologie wurzelt in einer Ästhetik des Maßes. Oder umgekehrt: das Hässlichkeitsempfinden in der Ökologie rührt von der Erfahrung der Disproportionalität, des Unmäßigen, der Maßlosigkeit. Den tiefen Grund dafür muss man nicht lange suchen: was immer Ökologie im einzelnen heißen mag, ihr liegt die Einsicht zugrunde, dass die materielle Größe des ökonomischen Systems in ein Missverhältnis zur Größe des Natursystems geraten ist. Historisch gesehen kam diese Dynamik der Maßlosigkeit, vorbereitet durch die zunehmende Prominenz der Geldakkumulation, zum Durchbruch mit der Verfügbarkeit fossiler Energien und Materialien. Mit dem Anzapfen der Syntropieinseln der Erde konnten physikalische Kräfte und chemische Substanzen mobilisiert werden, welche die wirtschaftliche Dynamik unermesslich weit über die in der organischen Natur gesetzten Maßverhältnisse hinaustrieb. Sei es in der Landwirtschaft oder in der Güterproduktion, im Transport oder in der Architektur, eine ökologisch inspirierte Ästhetik des Maßes empfindet jene Hervorbringungen besonders gelungen, in denen eine neue Balance zwischen fossiler Ausbeute, menschlicher Intelligenz und organischer Aktivität zum Ausdruck kommt.

Gelassene Zeitmaße

So beginnt sich, gewiss nicht geräuschvoll, aber doch nicht unmerklich, unter dem Firnis des offiziellen Beschleunigungszwangs ein vorsichtiges Interesse für mehr Langsamkeit zu regen. Obwohl schon 1916 der Künstler Marinetti verkündete, dass ein Rennwagen schöner sei als die *Nike von Samothrake* im Parthenon-Tempel, zeigt die fossile Siegerästhetik Schwächen. Ein solcher Wandel in der Wahrnehmung fällt indes nicht vom Himmel. Er hängt damit zusammen, dass, was in der Industrialisierung knapp und begehrenswert war, heute Allgemeingut und selbstverständlich geworden ist, auf der anderen Seite aber neue Knappheiten entstehen, die neue Wünsche freisetzen. Solange zum Beispiel kaum jemand ein Auto fährt, bringt das Autofahren die größte Befriedigung, ein Vorsprung, der jedoch mit der Massenmotorisierung fortlaufend schrumpft. Unvermeidlich mischt sich daher immer mehr Verdruss ins Mobilitätsvergnügen. Oder: je mehr die Beschleunigung aller Lebensvorgänge zur Grundregel wird, desto stärker treten ihre Schattenseiten hervor. Beschleunigung, gründlich genug betrieben, zeigt nämlich die missliche Tendenz, sich selber aufzuheben: man kommt immer schneller dort an, wo man immer kürzer bleibt. So verfehlt Beschleunigung ihren Zweck: die Begegnung. Wenn solcherlei Erfahrungen sich akkumulieren, wird es denkbar, dass unversehens Geschwindigkeitshuberei als altmodisch und nicht auf der Höhe der Zeit anmutet. Weil eben mit der Beschleunigungsgesellschaft Dinge wie Achtsamkeit, Ruhe und Unabhängigkeit zu knappen Gütern werden, deshalb steigen sie in der Wertschätzung. Und es kann soweit kommen, dass sich untergründig eine Ästhetik herausbildet, die gelassene Zeitmaße und mittlere Entfernungen als besonders gelungen empfindet.

Im Verhältnis zur Umgebung

In einem Alpendorf wie Toblach macht sich beim Besucher eine weitere Dimension ökologischer Sensibilität bemerkbar: die Vorliebe für den charakteristischen Ort. Gewiss, auch Heimatschützer, Landschaftsmaler und Touristen teilen diese Vorliebe, doch liegt sie auch in einer, mit Verlaub, Ästhetik des post-fossilen Maßes begründet. Schließlich deutet sich hinter einigen Verletzungen im Ortsbild – autogerechte Straßenführung, Schaufensterfassaden, Sichtbetonhäuser mit Flachdach, Suburbanisierung an den Rändern – der Anspruch an, Formen zu schaffen, die landschaftsfrei und ortslos sind. Jene herkömmlichen Agri-Kulturlandschaften, die sich durch geschickte Anpassung an die regionalen Naturbedingungen auszeichneten, sind in den letzten Jahrzehnten durch Materialien, Bauformen und Flächennutzungen überformt worden, die auf der weltweiten Mobilisierung fossiler Ressourcen beruhen. Demgegenüber hat etwa Klaus Michael Meyer-Abich ein »Zukunftsprojekt Sesshaftigkeit« formuliert: »Um in einem Haus wirklich ansässig zu werden, sollte es so in seinen Ort eingebettet sein, wie es der Landschaft, der Topographie des Geländes,

den Himmelsrichtungen, den Wasserverhältnissen, den regionalen Baumaterialien et cetera entspricht. Stattdessen werden Häuser von Reykjavik bis Rio immer noch überwiegend in gleicher Art gebaut, so dass sie eigentlich nirgends hingehören und nur wie vergessene Schachteln herumstehen.« Dass Häuser und Ortschaften nicht in Proportion zu ihrer Umgebung gesetzt werden, kostet aber fossilen Energie- und Materialaufwand, um die »Einbettungsdefizite« zu kompensieren. Kein Wunder, dass Umweltfreunde Gefallen an lokaler Einbettung finden und vieles, was die Atmosphäre einer Region ausdrückt, als schön verstehen.

Reflexive Lebensführung

Schließlich liegt es auf der Hand, dass eine Lebensführung, die auf selektiven Konsum achtet, sich von einer Ästhetik des Maßes leiten lässt. Dabei ist die ehrwürdige Formel von der Mäßigung (*temperantia*) so mit Staubschichten überzogen, dass sie nicht mehr zu erkennen gibt, wo ihre Pointe lag: das rechte Maß zu suchen, ist keine Empfehlung für ein moralisch besseres, sondern für ein unabhängigeres Leben. Sie ermuntert zum Versuch, den Kopf über der Flut der Optionen zu halten. Denn, so meinen die Klassiker, ein schönes und gelungenes Leben führt am ehesten jener, der sich nicht jedem Genuss an die Brust wirft, sondern seine Vergnügungen zu modulieren und im Auf und Ab der Zeit auszukosten versteht. Wer mit Überlegung leben möchte, wird sich hüten, andauernd dem vermeintlich Besseren nachzujagen, sowie sich allzu sehr an Befriedigungen zu binden, die eines Tages fehlen könnten. Keine Frage, eine solche Haltung gewinnt wieder an Aktualität in der Multioptionsgesellschaft. Denn nicht mehr der Mangel, sondern der Überfluss an Optionen bedroht heute die Unabhängigkeit der Personen. Es wird schwieriger zu wissen, was man möchte, was man nicht möchte, und das, was man gewählt hat, auch zu kultivieren. Seinem eigenen Leben eine Form zu geben, verlangt heute, mehr denn je, die Fähigkeit, »Nein« sagen zu können. Ohne eine persönliche Ästhetik des Maßes könnte das eigene Wollen nicht überleben; es würde von der Überzahl der Angebote überwältigt. Es klingt paradox, aber eine gewisser Grad an Austerität wird da zur Basis für Unabhängigkeit. Für eine reflexive Lebensführung mischt sich so Umweltsorge mit Selbstsorge. Sonst geht es einem wie dem österreichisch-ungarischen Schriftsteller Ödon von Horvarth: »Ich bin eigentlich ein ganz anderer, bloß komm ich so selten dazu.«

Schlußthese

Die Umweltbewegung wuchs aus einem ästhetischen Impuls: sie reagierte gegen die weitere Verbreitung des Hässlichen, des Bedrohlichen und des Zerstörerischen, alles Gegenbilder des Schönen. Positiv gewendet, geht es in der Ökologie fundamental um die rechte Proportion zwischen Anthroposphäre und Biosphäre. Deshalb verlangt, auf vielerlei Ebenen, das Projekt Zukunftsfähigkeit nach einer Ästhetik des Maßes. Geschmacksbildung ist so fast wichtiger als Naturschutz. Sei

des Maßes. Geschmacksbildung ist so fast wichtiger als Naturschutz. Sei es in der Landwirtschaft oder in der Güterherstellung, im Transport oder in der Architektur, eine so inspirierte Ästhetik empfindet jene Hervorbringungen besonders gelungen, in denen eine neue Balance zwischen fossiler Ausbeute, menschlicher Intelligenz und organischer Aktivität zum Ausdruck kommt.

Der vorliegende Text ist in leicht abgeänderter Form in der Zeitschrift Politische Ökologie 69/2001 erschienen.

Literatur

Bodei, Remo (1995): *Le forme del bello*, Bologna

Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main

BUND/Misereor (Hrsg.) (1997): *Zukunftsfähiges Deutschland*, Basel/Berlin (ital.: Wuppertal Institut (Hrsg.): *Futuro sostenibile*, Bologna 1997)

Meyer-Abich, Klaus Michael (1997): »Ist biologisches Produzieren natürlich?«, in: *GAIA* Heft 6/1997, 247-252

Natoli, Salvatore (1994): *La felicità. Saggio di teoria degli affetti*, Milano

Hildegard Kurt, Michael Wehrspau

Kultur: Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes

Überlegungen zur Notwendigkeit und den Chancen einer stärker kulturpolitischen Fundierung der Umweltpolitik

Die aktuelle Krise der Umweltkommunikation ist inzwischen fast selber schon populär geworden. Selbst offenkundige Umweltkrisen scheinen keine wirkliche Verbesserung und Intensivierung der Umweltkommunikation zu bewirken.

Gleichwohl ist der stetig rückläufige Stellenwert der Umweltpolitik in den neunziger Jahren nicht generell mit einem Verlust an Umweltbewusstsein gleichzusetzen: Sozialwissenschaftliche Analysen konstatieren für den gleichen Zeitraum eine Art Routinisierung der ohne allzu großen persönlichen Aufwand möglichen umweltbewussten Verhaltensweisen, nur nicht im Verkehrsbereich. (Preisendörfer 1999) Für die Umweltkommunikation bedeuten globale Problemlagen wie der Klimawandel oder der Rückgang der Biodiversität eine erhebliche Komplexitätszunahme. Überdies sind mit der Globalisierung der Arbeits- und Finanzmärkte sowie der Informations- und Kommunikationstechnologien auch für die hochentwickelten Industriegesellschaften gänzlich neue Wettbewerbsbedingungen auf dem Weltmarkt und somit eine noch weiter »entgrenzte« (Um-) Welt des Wirtschaftens entstanden.

In einem solchen Kontext musste sich die Umweltkommunikation grundlegend ändern. Die weltweite Verständigung auf das Leitbild »Nachhaltige Entwicklung«, das sich mit der Rio-Konferenz von 1992 als umweltpolitischer Grundbegriff durchsetzte, kann als ein Antwortversuch auf die beschriebenen Herausforderungen gesehen werden. Nur scheint dieses Leitbild mit einer eigentümlichen Unzugänglichkeit behaftet. Regelmäßigen Repräsentativumfragen des Umweltbundesamtes zufolge (vgl. Kuckartz 2000) ist es bisher nicht gelungen, auch nur den Begriff als solchen unter die Leute zu bringen: Gerade 10 bis 15 Prozent der Befragten wollen schon einmal etwas davon gehört haben. Ein wahrlich paradoxer Befund für ein Leitbild, das schließlich der Förderung von Kommunikation und der Ermöglichung diskursiver Verständigungsprozesse dienen soll. In einem im März 1999 vom Umweltbundesamt veranstalteten Fachgespräch zur sozialwissenschaftlichen Umweltforschung, bei dem es um die mögliche Verbesserung der Kommunikabilität des Nachhaltigkeitsleitbildes ging, wurden die Gründe für seine seltsame Verschlossenheit thema-

tisiert. (Umweltbundesamt 2000) Sie lassen sich auf einen Generalnenner bringen: Was dem Nachhaltigkeitsbegriff bislang offenbar zu einem echten Leitbild (noch) gänzlich fehlt, ist seine kulturelle Anschlussfähigkeit in der Lebenswelt der modernen Industriegesellschaften.

Dort, wo nach den Prinzipien der Nachhaltigkeit der intergenerationellen Gerechtigkeit, der Notwendigkeit von Ressourcenschonung und einem fairen Handel zwischen armen und reichen Ländern gefragt wurde, war das Ergebnis eindeutig: Diesen Prinzipien stimmt die Bevölkerung in sehr großer Mehrheit zu, nur Minderheiten zwischen 10 und 20 Prozent haben Vorbehalte und ablehnende Stellungnahmen gibt es lediglich bei ein bis drei Prozent der Befragten. Die Prinzipien der Nachhaltigkeit werden also von der breiten Bevölkerungsmehrheit nicht mit dem – den meisten ohnehin unbekanntem – Leitbild verbunden, mittels dessen die umweltpolitische Diskussion eben diese Prinzipien auf den Begriff zu bringen sucht.

Doch wurde in dieser Umfrage auch nach den Zukunftsvorstellungen und -erwartungen gefragt. Und hier ergab sich ein nachgerade finsternes Bild: Das Vertrauen in die Zukunftsfähigkeit unserer Kultur scheint weitestgehend geschwunden. Große Mehrheiten erwarten dramatische Verschärfungen gerade der globalen Probleme. Das indes ist als eine andere Art indirekter Stellungnahme zum Thema Nachhaltigkeit beziehungsweise Zukunftsfähigkeit zu bewerten: Die allermeisten Menschen können – oder wollen – offenbar nicht (mehr) glauben, unsere Kultur werde doch noch Auswege aus den selbstproduzierten Problemen finden.

Gewiss kann man besagte negative Zukunftseinschätzungen als einen weiteren Beleg für die (Kultur-)Krise spätmoderner Industriegesellschaften nehmen. Doch gibt es offenbar überdies eine der Umweltkommunikation eigene »Kulturkrise«, die eben in ihrem Mangel an Integrierbarkeit in das Alltagsbewusstsein der Menschen hier und heute besteht, und das, obwohl eine sehr große »latente Nachfrage« nach einem mit positiven Zukunftserwartungen verbundenen Leitbild aus denselben Daten abgeleitet werden kann. Wir haben versucht, unsere diesbezüglichen Überlegungen zu fünf Thesen zu verdichten.

I. Bei der Etablierung des Nachhaltigkeits-Leitbildes wurde eine ernsthafte Diskussion der Dimension Kultur zunächst ausgegrenzt

Insofern das Leitbild »Nachhaltigkeit« eine grundlegende Revision überkommener Normen, Werte und Praktiken in allen Bereichen von der Politik über die Wirtschaft bis zur Lebenswelt impliziert, enthält es einen genuin *kulturschöpferischen* Impetus. Nachhaltigkeit braucht und produziert Kultur als formschaffenden Kommunikations- und Handlungsmodus, kraft dessen Leitbilder und Wertorientierungen entwickelt, reflektiert und verändert, Interessen abgewogen, Gleichgewichte austariert werden. Denn was, wenn nicht Kultur könnte die Energie schaffen, von der aus das »Magische Dreieck«, die Harmonisierung der vielfach gegenläufigen Interessen von Ökonomie, Ökologie und Sozialem überhaupt erst denkbar wird?

Daher gilt: In dem Maße, wie das Projekt einer weltweiten sozialökologischen Revision der Industriemoderne als epochale kulturelle Herausforderung erkannt und anerkannt wird, wächst die Chance, aus dem Leitbild Nachhaltigkeit entgegen der derzeit herrschenden diffusen Ratlosigkeit die alles entscheidenden Lebensfunken für eine ökologische Umorientierung zu schlagen.

Und so erstaunt es umso mehr, dass man in den Grundlagendokumenten des Nachhaltigkeitsdiskurses nicht nur den Bereich künstlerisch-ästhetischer Produktion und Rezeption – Kern des traditionellen Kulturverständnisses – vergebens sucht. Auch Kultur im weiteren Sinne als gesellschaftlicher Teilbereich, der über die schönen Künste und die humanistische Bildung hinaus die symbolische Praxis von Individuen und Gesellschaften, das kommunikative Handeln und die kreativen Tätigkeiten im Alltagsleben umfasst (siehe *These II*), fehlt in der Konzipierung des Jahrhundertprojektes Nachhaltigkeit. Während noch das Abschlussdokument der UN-Umweltkonferenz 1972 in Stockholm Kultur gleich in den Artikeln 1 und 2 einbezog, taucht in der Rio-Deklaration die geistig-schöpferische Dimension menschlichen Handelns erst in Artikel 21 auf, wo es heißt, die »Kreativität, die Ideale und der Mut der jungen Menschen auf der ganzen Welt müssen mobilisiert werden«. Nur der jungen Menschen? Das Wort »Kultur« findet sich in der ganzen Rio-Deklaration ein einziges Mal, und zwar in Artikel 22 im Zusammenhang mit eingeborenen Bevölkerungsgruppen. (UNEP 1972, 1993)

Weitaus frappierender noch wirkt das Fehlen der kulturellen Dimension im Aktionsprogramm der immerhin knapp 300 Seiten starken Agenda 21. Wiewohl Teil III insgesamt neun für die Verwirklichung nachhaltiger Entwicklung wichtige gesellschaftliche Gruppen nennt (Frauen, Kinder und Jugendliche, eingeborene Bevölkerungsgruppen, nichtstaatliche Organisationen, Kommunen, Arbeitnehmer, die Privatwirtschaft, die Wissenschaft – diese in einem Atemzug mit der Technik – und die Bauern), sucht man nach den Intellektuellen, den Künstlern, den Kulturschaffenden vergebens. Sind diese Gruppen für die Verwirklichung von Nachhaltigkeit unbedeutend?

Teil IV der Agenda befasst sich mit Möglichkeiten der Umsetzung und geht vor diesem Hintergrund in seinem der Wissenschaft gewidmeten Kapitel auf die Zusammenführung verschiedenster Wissensgebiete ein. Angesprochen wird dabei jedoch lediglich die »Verklammerung von Natur-, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften«. Weder die Geistes- beziehungsweise Kulturwissenschaften noch die Kunst – unzweifelhaft ebenfalls ein Wissensgebiet – werden auch nur erwähnt, und das in einem Kontext, in dem die »Erforschung von Einstellungen und Verhaltensweisen ... als Triebkräfte, die für das Verständnis von Ursachen und Folgen von Umweltveränderungen und der Ressourcennutzung von zentraler Bedeutung sind«, gefordert wird. (Bundesumweltministerium o. J.)

Wie will man die Grundlage eines neuen, auf breite soziale Partizipation und Mitverantwortung aufbauenden Zivilisationsmodells legen, ohne jene Akteure einzubeziehen, die über das Vermögen verfügen, Ideen, Visionen und existenzielle Erfahrungen in universal verständlichen Sprachen, in Symbolen, Ritualen,

fahrungen in universal verständlichen Sprachen, in Symbolen, Ritualen, sinnhaften Zeichen und Praktiken lebendig werden zu lassen?

II. Der Kulturferne dominanter Strömungen in der Nachhaltigkeitsdiskussion entspricht die Naturferne der modernen Kulturbegriffe.

Dem kulturellen Defizit des Bezugsfeldes Nachhaltigkeit entspricht eine sehr weitgehende Ausblendung der ökologischen Krise beziehungsweise Geringschätzung gegen über ökologischen Fragestellungen auf dem Feld der öffentlichen Kulturpolitik. Ungeachtet gegenteiliger Absichtserklärungen wie etwa dem Aktionsplan »The Power of Culture« der UNESCO-Konferenz 1998 in Stockholm, wo man als erstes Prinzip fest hielt, »Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung sind wechselseitig voneinander abhängig« (UNESCO 1998), findet im kulturellen und kulturpolitischen Alltagshandeln eine Auseinandersetzung mit Nachhaltigkeit noch kaum statt. Auch in den maßgeblichen kulturpolitischen Programmschriften, den konzeptionellen Neuorientierungen und den kulturpolitischen Stellungnahmen etwa des *Deutschen Städtetages* oder der kulturpolitischen Verbände fehlen weithin Bezugnahmen auf das Leitbild. (Wagner (1999)

Diese Sachlage dürfte im Kern der Tatsache geschuldet sein, dass sowohl die maßgeblichen zeitgenössischen Theorien der Kunst (vergleiche *These VI*) als auch die gegenwärtig vorherrschenden Kulturbegriffe nach wie vor das subjektzentrierte Weltbild der aufgeklärten Moderne spiegeln, das sich aus einer polaren Entgegensetzung von Natur und Kultur heraus konstituiert. Kultur beginnt in der Moderne dort, wo Natur endet. Sie setzt der Natur ein Gegenüber. Tatsächlich ist es eben diese Grundprämisse, in der sich die drei Hauptströmungen des heute geläufigen Kulturverständnisses überschneiden (ebd.: 114):

- a) das bis in die 60er Jahre vorherrschende Kulturverständnis des philosophischen (vor allem des deutschen) Idealismus, das vor allem das Geistige, die schönen Künste und die humanistische Bildung betont (und dabei den Begriff der Kultur – jedenfalls den der städtischen, bürgerlichen, nicht-bäuerlichen Kultur – auf diese »höheren« kulturellen Aktivitäten zu beschränken sucht, besonders wirkungsvoll durch die in Deutschland im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr einfluss- und folgenreiche Differenzierung zwischen »Kultur« einerseits und »Zivilisation« andererseits) (Elias 1980, besonders Kapitel I);
- b) das die gegenwärtige Kulturpolitik seit den siebziger Jahren bestimmende, nicht zu letzt dem Versuch einer Demokratisierung der Hochkultur geschuldete Verständnis von Kultur als allgemeiner Teilbereich der gesellschaftlichen Lebenswelt, der alle symbolischen Praktiken der Menschen und somit letztlich alle ihre kreativen Tätigkeiten im Alltagsleben umfasst und schließlich
- c) den vor allem von der anglo-amerikanischen Tradition geprägten weiten, anthropologischen Kulturbegriff, der im allgemeinsten Sinne die gesamte menschliche Lebenswelt im Unterschied zur Natur umfasst.

So sehr sich diese Ausprägungen des Kulturbegriffes ansonsten unterscheiden, sehen sie alle in der Natur ihren Gegenpol, weshalb als lexikalische Definition gelten kann: »Kultur ist das, was die Menschen aus sich und ihrer Welt machen und was sie dabei denken und sprechen. So ist alles Kultur, was nicht Natur ist. Kultur ist geleistet, ist Schöpfung nach menschlichem Entwurf; Natur ist gewachsen.« (Handbuch philosophischer Grundbegriffe 1973)

Ein Kulturbegriff, der das menschliche Selbstverständnis auf kategorischen Abgrenzungen von der Natur gründet, hat sich für die naturwissenschaftlich-technische Zivilisation als sehr funktional erwiesen. Wie aber lässt sich von einem solchen Ausgangspunkt aus der Chancenreichtum von Nachhaltigkeit denken?

III. Nachhaltigkeit heißt, das verengte Kulturverständnis des technologischen Zeitalters aus seiner »Naturvergessenheit« (G. Altner) herauszuführen, was vor allem ein grundlegend neues Verständnis von Fortschritt erfordert

Fast vier Jahrzehnte ist es inzwischen her, dass mit Rachel Carsons Buch »Der stumme Frühling« (1962) das unspektakulär leise, wie beiläufige Schwinden der Natur eine einprägsame Metapher fand. Nahezu albraumartig breitete sich in Teilen der Öffentlichkeit die Erkenntnis aus: Die menschengemachte, vom Fortschrittsglauben angeleitete, durch Technik und (Natur-) Wissenschaft vorangetriebene Umwandlung »natürlicher« Landschaften und »gewachsener« Bedingungen könnte zu Umweltzuständen führen, die sich als weitaus menschenfeindlicher denn jede feindliche Wildnis erweisen. Und man begann zu ahnen: Ein gegen die natürlichen Bedingungen gerichteter Fortschritt muss bereits die Idee eines »gelingenden Lebens«, seit je zentrales Anliegen der Religionen und vielfach auch der Künste und der Philosophie, verunmöglichen und zerstören.

Damit ließ sich die ökologische Krise zumindest latent von Anfang an auch als eine tiefgreifende Kulturkrise begreifen. Ist doch die offenkundige Unfähigkeit der Industriemoderne zu einem pflegend schonenden Umgang mit der Natur nicht erst in der technisch-ökonomischen Zweckrationalität, sondern bereits im vorgängigen Kulturverständnis angelegt, dessen polare Entgegensetzung von Natur und Kultur die Industriemoderne lediglich ausbaut und funktionalisiert. Folglich erfordert die Entwicklung eines zukunftsfähigen gesellschaftlichen Verhältnisses zur Natur zualtererst einen zukunftsfähigen Begriff von Kultur. Ein solches Kulturverständnis wird den Gegensatz von Natur und Kultur nicht etwa leugnen, doch seinen eigenen natürlichen Grundlagen gegenüber offen sein. Es wird Natur empathisch mitdenken, sie als lebendigen Teil des Gemeinwesens in die gesellschaftliche Verantwortlichkeit mit aufnehmen und so sich selbst um die Naturdimension erweitern. Und sollte dergleichen je gelingen, wäre das zweifelsohne ein epochal zu nennender menschheitsgeschichtlicher Entwicklungsschritt.

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund könnte Nachhaltigkeit weit mehr denn bisher als ein Leitbild erkennbar werden, mit dem das Postulat »gelingenden Lebens«

jenseits von Lebensstandarderhöhung und sinnleerem Konsum eine möglicherweise erst in den Anfängen stehende Renaissance erfährt. (Vgl. Schmid 1998) Was unabdingbar ein neues Verständnis von Fortschritt impliziert, welches sich der von Adorno wie folgt explizierten Paradoxie bewusst zu sein hätte: »Fortschritt heißt: aus dem Bann heraustreten, auch aus dem des Fortschritts, der selber Natur ist, indem die Menschheit ihrer eigenen Naturwüchsigkeit innewird und der Herrschaft Einhalt gebietet, die sie über Natur ausübt und durch welche die der Natur sich fortsetzt. Insofern ließe sich sagen, der Fortschritt ereigne sich dort, wo er endet«. (Adorno 1977: 625) Diese Paradoxie resultiert mithin daraus, dass wir Menschen von Natur aus in den Überlebenskampf und dessen kulturelle Ausweitung, den Lebensstandarderhöhungskampf getrieben werden – darum wollen wir die Natur beherrschen, die Natur außer uns und in uns. Doch da wir dabei einem Naturtrieb folgen, setzt sich in der Naturbeherrschung die Herrschaft der Natur über uns fort. So ist Kultur in der steten Gefahr, der »Naturverfallenheit« – ein Begriff von Horkheimer und Adorno aus der »Dialektik der Aufklärung« – anheim zu fallen: »Der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression.« (Horkheimer/Adorno 1971: 35)

IV. Nachhaltigkeit als Leitbild bedeutet mehr als eine Vermittlung zwischen Technologie einerseits und Wertorientierungen andererseits. Die humane Gestaltung gesellschaftlicher Zukunft setzt eine neue Verständigung über die »Stellung des Menschen im Kosmos« voraus

Bis Ende der achtziger Jahre vermochte das Anliegen, die von der Industriemoderne bedrohte Umwelt zu schützen, schichtenübergreifend gesellschaftliche Emanzipations- und Reformpotentiale zu bündeln und zu mobilisieren, da es in die »Neuen Sozialen Bewegungen«, das heißt die Friedens-, Frauen- und eben die Ökologiebewegung eingebunden war. Nachdem sich diese kulturelle Einbettung in den neunziger Jahren weitgehend aufgelöst hat, braucht es im Grunde kaum zu verwundern, wenn der Umweltkommunikation heute, wie es scheint, jeglicher Appeal, jegliche konstruktiv oder gar visionär in die Zukunft gerichtete Binde- und Richtkraft abgeht. Tatsächlich stellt sich inzwischen die Frage: Taugt der Begriff Umwelt überhaupt noch zur Erreichung des Ziels von Umweltkommunikation, nämlich dem Erhalt beziehungsweise der Wiedergewinnung unserer natürlichen Lebensgrundlagen? Steht er nicht vielmehr einer erfolgreichen Vermittlung des Leitbildes Nachhaltigkeit geradezu im Wege? Gründet doch die Innovationskraft des Nachhaltigkeitskonzeptes gerade darin, dass es sich nicht um ein bloßes Umweltprogramm handelt. Stattdessen bietet das Leitbild Nachhaltigkeit einen globalen Argumentationsrahmen, um Fragen der sozialen Gerechtigkeit vor dem Hintergrund ökologischer Verantwortung neu zu verhandeln. Denkbar ist dies überhaupt nur kraft einer Integration von Ökonomie, Ökologie und Sozialem.

Wie aber kann, wie soll diese Integration aussehen? Meint sie ein Gleichgewicht zwischen den drei Dimensionen? Dem stünde der naheliegende Einwand entgegen,

dass eine Beschädigung der natürlichen Lebensgrundlagen grundsätzlich nicht kompensierbar ist und gegen Vergiftungen, Wüstenbildung, Trinkwassermangel oder Überbevölkerung jenseits einer kritischen Grenze mit Gerechtigkeitskonzeptionen und technischen Innovationen nichts mehr zu machen ist. Umgekehrt kann eine Beschränkung auf die ökologische Dimension von Nachhaltigkeit tendenziell immer auch inhumane Formen annehmen.

Gibt es schon hier keine einfachen Antworten, wird die Lage noch viel komplizierter, wenn man versucht, Kultur mit einzubeziehen. Soll sie als »vierte Dimension« (Wagner 1999) oder als »Schnittstelle« (Jüdes 2000) zwischen den anderen Dimensionen eingeordnet werden? Oft wird auch der Bereich Ökologie noch einmal aufgefächert in Technik/Technologie einerseits und Ethik/menschliche Werthaltungen andererseits. Daraus ergeben sich in der Regel zwei parallele Ansätze: zum einen das Streben nach »Öko-Effizienz« und zum anderen die Propagierung von »Suffizienz« (Genügsamkeit) als notwendiger »Wertewandel«. Von hier aus lässt sich Nachhaltigkeit als gesellschaftliches Ziel (scheinbar) verblüffend einfach bestimmen: Was gebraucht wird, sind »saubere« Technologien und »gute« Werte. Letztere haben für vernünftige Nachfragepräferenzen, ausgerichtet an Bescheidenheit, Verantwortungsbereitschaft, gar »Askese« zu sorgen, während erstere sowohl die soziale Gerechtigkeit als auch die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit wahren sollen.

Gegen dergleichen suggestive Vereinfachungen wäre nichts einzuwenden, wenn sie nicht die Bedeutung und Problematik von Kultur massiv unterbestimmen. Denn was können etwa das Soziale oder die Wirtschaft anderes sein als Teilbereiche, spezifische Aspekte der jeweiligen Kulturen? Dass das auch für die Natur und die Ökologie gilt, insoweit die Stellung des Menschen in ihnen betroffen ist, wurde in der modernen Anthropologie zu Recht immer wieder betont: Die »exzentrische Positionalität« des Menschen (H. Plessner), die Loslösung des Menschen von den (tierischen) Instinkten und deren Kompensation durch die Institutionen (A. Gehlen) sind wesentlich für die »Stellung des Menschen im Kosmos« (M. Scheler) und überhaupt erst die Voraussetzung, um über ein menschliches Natur-Kultur-Verhältnis und dessen Implikationen, über die Gefahr der Naturverfallenheit und die Wiedererinnerung an die Träume des Heimischwerdenkönnens diskutieren zu können. Die Ökologie des Menschen müsste daher immer auch Human-, Sozial- und Kulturökologie sein, das heißt Ökologie der kulturell geschaffenen Lebensformen, Sozialstrukturen und der dazu benutzten Technikformen – wie übrigens selbstverständlich auch die Ökologie der Tier- und Pflanzenarten die anthropogenen Evolutionsbedingungen in Rechnung zu stellen hat, das heißt die freiwillige, viel mehr aber noch die unfreiwillige, meist unbemerkte Gestaltung der jeweiligen Umwelten durch das Wirken der Menschen.

Daher scheint es angemessener, Kultur konsequent als eine Art »energetischer Fokus« des Nachhaltigkeitsdreiecks anzusetzen: Metaphorisch zu denken als der Punkt, durch den die einzelnen Dimensionen (Eckpunkte) des konzeptionellen Drei-

ecks aufeinander rückstrahlen; als Pol, der die relativen Gewichtungen der verschiedenen Dimensionen austariert, und in dem sich so letzten Endes die Stimmigkeit und Tragfähigkeit des gesamten Gefüges entscheidet.

*V. Die Kunst kann, wo sie sich konzeptuell den (natürlichen)
Lebenswelten öffnet, in herausragender Weise zur Humanisierung und
Ökologisierung der Moderne beitragen*

Woher rührt der immer wieder sich aufdrängende Eindruck, die Nachhaltigkeitsdebatte operiere gedächtnislos? Sie sei von den Tiefenschichten kollektiver Erinnerung und Erfahrung abgetrennt wie ein Geschöpf künstlich-synthetischer Provenienz? Ist ihr Blick womöglich zu entschlossen der Zukunft zugewandt, dass ihr darüber das eigene Gewachsensein, ihre Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende zurückreichende mentale Substanz aus dem Wahrnehmungshorizont gleitet? Oder entstehen auch diese latenten Untiefen aus der eingangs (vergleiche These I) skizzierten diskursiven Einengung auf ökonomische, politische, natur- und sozialwissenschaftliche Kategorien?

Tatsächlich ist in erster Linie die Kultur das Terrain, auf dem das kollektive Gedächtnis lagert, sich manifestiert und entfaltet, mit sich selber ins Vernehmen tritt und daraus die Denk- und Handlungsmodi gesellschaftlicher Gegenwart und Zukünfte generiert. Die Dimensionen des Mythos, des Kultus, des Ritus und des Religiösen, die Welt der Symbole, der Analogien und Allegorien zeugen davon. Unter dem Signum der neun Musen – Töchter des Zeus und der Mnemosyne, Göttin der Erinnerung – tritt im Abendland auch die Kunst als Geist und Erinnern in sich vereinende Mittlerin zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an.

Nachdem die vorstehenden Ausführungen nach den Konturen und Potentialen eines zukunftsfähigen Verständnisses von Kultur fragten, wenden wir uns nun jenem Sonderbereich zu, der den Kern des traditionellen Kulturbegriffes einnimmt – der Kunst. Da indes der vorliegende Aufsatz keinen Raum für eine umfassende Betrachtung bietet, seien zwei Eingrenzungen explizit vorausgeschickt: Der nachfolgende Parcours beschränkt sich a) auf den westlichen Kunstbegriff und b) innerhalb dessen auf die bildende Kunst von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart. Und eine weitere Präzisierung vorab, um Missverständnissen vorzubeugen:

Wenn diese These auf Potentiale des Mediums Kunst für die transdisziplinäre Aufgabe einer Humanisierung und Ökologisierung der Moderne hinweist, wird damit selbst verständlich *nicht* versucht, Kunst als Vehikel für die Vermittlung des Nachhaltigkeits-Leitbildes zu propagieren. Stattdessen soll skizzenhaft dargelegt werden, inwiefern die moderne beziehungsweise zeitgenössische (bildende) Kunst Erfahrungsmöglichkeiten schafft, die der eingangs festgestellten Sinn- und Orientierungskrise moderner Gesellschaften – den überwiegend negativen Zukunftserwartungen und dem mangelnden Vertrauen in die Zukunftsfähigkeit unserer Kultur – entgegenwirken können. »Die Kunst«, so Julian Nida-Rümelin, »agiert an den

Grenzen dieser Lebenswelt. Sie erlaubt Verständigung auch dort, wo die Alltagssprache versagt, und erschließt Erfahrungen, die nur über das Medium der Kunst zugänglich sind. Die Kunst ermöglicht eine bestimmte Form der Transzendenz – die Überschreitung des begrenzten Horizontes unserer Lebenswelt.« (Nida-Rümelin 2000: 26) Indem Kunst vermittels ihrer (medialen) Präsenz in vielfältigste Facetten des individuellen und öffentlichen Bewusstseins diffundiert, schafft sie einen Nährboden für veränderte Denk-, Kommunikations- und Handlungsmuster.

So die hier vorgebrachte These ein Plädoyer enthält, dann für einen intensivierten und nicht mehr nur punktuellen Dialog mit denjenigen Segmenten der Kunstwelt, die man sehr wohl als künstlerische Voraustrupps – nichts anderes bedeutet »Avantgarde« – einer Kultur der Nachhaltigkeit bezeichnen könnte. Denn ist nicht die Suche nach Formen und Stilen zukunftsfähiger Lebensweisen oder Modellen eines Neuen Wohlstands (G. Scherhorn) im Kern eine ästhetische Herausforderung? In dem Maße, wie man die Konvergenzen zwischen dem Leitbild Zukunftsfähigkeit und den Explorationen der ästhetischen Moderne – dem bislang letzten epochenbildenden Entwicklungsschub okzidentaler Kunst – rezipiert und thematisiert, gewinnen die transdisziplinären Bemühungen um einen ökologischen Umbau unserer Zivilisation an historischer Tiefenschärfe und erfahren zugleich eine substanziell kulturelle Aufladung: Umfassen sie doch zentrale Elemente des immer wieder erloschen geglaubten ethisch-gesellschaftsreformerischen Postulats der historischen Avantgarden.

Als Reservoir und Ausdrucksmedium des kollektiven Gedächtnisses hütete die Kunst in einem barbarischen Jahrhundert trost-lose Verzweiflung, nicht zu ermessendes Leid, verschaffte sie vertanen Hoffnungen, der Verweigerung, dem Dissens, dem Zorn, der Resignation Gehör. Gleichzeitig aber, in einer komplexen, dialektischen Dynamik, hält Kunst unverbrüchlich fest an der »Idee des richtigen Lebens« (Th. W. Adorno), begibt sie sich immer von neuem auf die Suche nach anderen Formen des Seins in der Welt.

Zusätzlich zu dem ausdifferenzierten Gestaltungswissen, das die Kunst sich im Verlauf ihrer historischen Entwicklung aneignete, hat sie namentlich mit Beginn der Moderne ein scharfes kulturelle-reformerische Methodenbewusstsein entfaltet. Tatsächlich waren die ungeheuren ästhetischen Innovationsschübe zu Beginn des 20. Jahrhunderts, allem voran die abstrahierende oder abstrakte Formensprache als das wohl zentrale Ereignis der Moderne, nahezu unabdingbar mit einem ethischen Impuls, dem »Postulat der Erneuerung oder Veränderung des ganzen Daseins« (Ritter 1956: 1436) verbunden. Mit Künstlern wie Kandinsky, Klee, Picasso, Malewitsch oder Mondrian suchte die Kunst, »seit über hundert Jahren der sensibelste Seismograph der kommenden Menschheitskrise« (Weizsäcker 1991: 65), in neuen, nicht-nachahmenden Gestaltungsformen einen Hebel, kraft dessen sie jenes Welt- und Menschenbild re-formieren wollte, dem sie selber entsprang. Gegen die überkommenen Normen der kopierenden Nachahmung und des technischen Raffinements revoltierend, leerte die Kunst sich, warf ab, machte sich – wie an Picassos »Amsel«

ablesbar – arm, um von der formalen Reduktion aus zu einer gesteigerten Ausdrucks- und Daseinsfülle vorzudringen. Das zentrale Postulat der historischen Avantgarden, die Utopie, »von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren«, beinhaltete in letzter Konsequenz eine Rekonstruktion der Gesellschaft nach ästhetischen Prinzipien

Wie der Kunstwissenschaftler Michael Haerdter darlegt, weist die Geschichte der künstlerischen Moderne zwei fundamental gegenläufige Traditionen auf: zum einen die »Museumskunst« und zum anderen eine »alternative Tradition der Moderne«, die ein ganzes »Bündel formaler Konzepte« zur »Humanisierung der Welt« hervorgebracht habe. (Haerdter 1995: 16, 10) Während die Museumskunst abgeschlossen sei – ihre exponiertesten Erzeugnisse sind zu Fetischen westlicher Industrienationen avanciert –, hätten die alternativen Kräfte der Moderne »ihre Jahrhundertaufgabe nach wie vor zu erfüllen«. Sie hätten zu zeigen, dass Kunst sich nicht im Produzieren von »Luxuskonsumartikeln« erschöpfe, sondern Suche nach Offenheit, Freude am Experiment, Widerstand gegen hegemoniales Gebaren in sich trage. Eine Kunst, die sich als »Instrument der Erkenntnis, des Zweifels, der Kritik vor unserer ewig unbegreiflichen Existenz« (ebd.: 10, 15) versteht, eine künstlerische »Internationale der Gegenkultur«, wie sie sich erstmals zu Beginn des letzten Jahrhunderts angeschickt habe, Kunst in Lebenspraxis umzusetzen, sei in der gegenwärtigen Situation tiefgreifender, globaler Umorientierungen unverzichtbarer denn je. Wenn es gelänge, einen *nichtmusealen* Kunstbegriff als freie Gestaltung eines gereiften, das heißt seiner Grenzen bewusst gewordenen gesellschaftlichen Lebens zu entwickeln, wäre darin der emanzipatorische Impuls der historischen Avantgarden weitergeführt.

Seit den sechziger Jahren bereits ist auch die ökologische Krise Gegenstand und Movens eines zunehmend breiten Spektrums künstlerischer Exploration. Hatte noch Adorno, der einflussreichste Theoretiker der ästhetischen Moderne, die künstlerische Auseinandersetzung mit Natur auf das »Naturschöne« eingegrenzt, befasst sich die Kunst nun intensiv mit der anthropogenen Natur, das heißt den Prozessen der industriellen Zerstörung, der Substitution und Simulation von Natur sowie den jeweils zugrunde liegenden Naturbildern beziehungsweise -konstruktionen.

Ebenfalls seit den sechziger Jahren arbeiten gesellschaftsorientierte Segmente der Gegenwartskunst mit einem sich ständig erweiternden Arsenal an aktivierenden Interventionstechniken. Rezipiert als Charakteristikum einzelner Künstlerpersönlichkeiten, wie zunächst Allan Kaprow oder Joseph Beuys, dann Jochen Gerz, Hans Haacke oder Jenny Holzer, oder unter Sammelbegriffen wie »Neue Kunst im öffentlichen Raum« und »interventionistische Kunst«, entfalten sich relational und prozessual fundierte Ästhetiken, die Kunst als genuine Ressource sozialer und/oder ökologischer Transformationen verstehen.

Heute operiert vielfach gerade das avancierteste Spektrum kritischer Kunst in seiner Intention, den Verwerfungen der Industrie- und Konsumgesellschaft mit nicht-technoider Gestaltungskraft zu begegnen, an Schnittstellen zur Wissenschaft und zur Lebenswelt mit Zielgruppen jenseits des üblichen Kunstpublikums zu interagie-

ren, Beteiligungsformen zu entwickeln, zu Selbstbestimmung und Gestaltungsfähigkeit anzuregen, in unmittelbarer Nähe zu den Zielsetzungen der Agenda 21.

Weshalb aber, so fragt man sich, finden sich sowohl in den Nachhaltigkeitsdebatten als auch in den Umsetzungen Lokaler Agenden kaum Akteure aus dem Kunstfeld und kaum künstlerische Gestaltungsansätze? Maßgebliche Gründe hierfür sind die in der Konzeption des Leitbildes Nachhaltigkeit zu verzeichnende Kulturferne, der auf fatale Weise die Naturferne der modernen Kulturbegriffe beziehungsweise der gegenwärtigen Kulturpolitik entspricht (vergleiche *These I* und *II*). Infolgedessen werden a) bis heute die einschlägigen Nachhaltigkeitsdebatten mit allenfalls marginaler Beteiligung der Geistes- beziehungsweise Kulturwissenschaften geführt, setzen sich b) nur sehr wenige Künstler unmittelbar mit dem Leitbild auseinander, gibt es c) eine Ästhetik der Nachhaltigkeit allenfalls in ersten Ansätzen¹ und findet d) in den Kommunen bislang nur in den wenigsten Fällen eine Einbindung von Kulturverwaltungen und -institutionen in die Agenda 21-Prozesse, das heißt eine Verknüpfung des Leitbildes Nachhaltigkeit mit kulturellen Leitbildern und Aktivitäten, statt.

Ein Weiteres kommt hinzu: Während inzwischen namhafte ästhetische Theorien – Ästhetik nicht als Wissenschaft von der Kunst, sondern als allgemeine Wahrnehmungslehre verstehend – erneut das Mitdenken von Natur explorieren (vergleiche *These III*), steht auf dem Feld der eigentlichen Kunsttheorie eine Neubestimmung des Gesellschaftsverständnisses im Sinne einer »Erweiterung des sozialen Bewusstseins auf die Natur« (Suchantke 1993) – und auf die Bedürfnisse kommender Generationen – noch weithin aus. In der Tat spiegeln gerade die Theorien der Kunst (Henrich/Iser 1993) bis heute das subjektzentrierte Weltbild und Kulturverständnis der aufgeklärten Moderne, das sich aus einer wesenhaften Differenz zur Natur heraus konstituiert (vergleiche *These II*). Die vielleicht erste Ausnahme bildet hier der von Joseph Beuys anthropologisch erweiterte Kunstbegriff:

In dem Versuch, dem geographisch und kulturell entgrenzten Konsumismus entgegenzuwirken, setzt das Leitbild Nachhaltigkeit genau an dem Punkt an, von dem der Erweiterte Kunstbegriff oder anthropologische Kreativitätsbegriff seinen Ausgang nimmt: an der Notwendigkeit einer tiefgreifenden Reflexion und Neubewertung elementarer Kategorien, Begriffe und Praktiken des gesellschaftlichen Lebens. Grundlage einer solchen Neubestimmung ist für Beuys der bewusstseinsgeschichtliche Befund, dass der Mensch an der gegenwärtig erreichten Schwelle zwischen der Moderne und der »anthropologischen Gestaltungssphäre« über alle Voraussetzungen verfügt, sich selbst, individuell, als ein schöpferisches Wesen zu erkennen. Die These »Kunst = Kapital« bedeutet, »den Menschen als einen Gestalter darzustellen, der die Strukturen der Wirkungen des Kapitals – also im Wirtschaftsbereich – umbaut in eine Form, die dem Menschen gedeihlich ist«. (Beuys 1989: 16)² Aus-

1 Vom 20. - 22.4.2001 veranstaltete die *Evangelische Akademie Tutzing* eine Tagung zur »Ästhetik der Nachhaltigkeit«.

2 Ansprechpartner für Initiativen in diesem Feld sind u. a.: *Unternehmen Wirtschaft und Kunst – erweiterte GmbH*, Dr. Hans Wilhelm Weg 1, 35633 Lahnau; *Mehr Demokratie e.V.*, Greifswalder Str. 4, 10405 Berlin.

gehend vom Grundgedanken der *Entwickelbarkeit* menschlicher Fähigkeiten und Gesellschaftsformen wird das selbst verantwortete Individuum zum Gestalter eines neuen Gesellschafts- und Wirtschaftslebens, was ein vertieftes Verständnis von Freiheit – Freiheit als Entwickelbarkeit – und von daher auch die Notwendigkeit einer weiterentwickelten Demokratie impliziert. (Vgl. Böhme 1988)

Schluss: Neue Chancen, neue Notwendigkeiten

Seit den neunziger Jahren vollzieht sich eine zunehmende Verlagerung öffentlicher Debatten, Bezugnahmen und Foren auf das Feld der Kultur, von der die Umweltpolitik bislang noch kaum erfasst scheint.

Die Wirtschaft hat längst das Potential von Kultur als Standort- und Wettbewerbsfaktor, als Motor für Investitionen und Innovationen entdeckt, was im Gegenzug innovative Ansätze in der Kulturpolitik der Kommunen, der Länder und des Bundes begünstigt. Es bietet sich daher geradezu an, diese Innovationspotentiale für das Nachhaltigkeits-Leitbild fruchtbar zu machen.

Um jedoch die konkrete Engagement- und Teilhabebereitschaft tatsächlich anzustoßen, bedarf es neuartiger *Rahmungen* und *Inszenierungen*. Die genuin kulturelle Dimension des Nachhaltigkeitskonzeptes anerkennen und strukturell mitdenken hieße, gegebene Synergiepotentiale erschließend, einen nicht mehr nur punktuellen, sondern *kontinuierlichen* Dialog zwischen Kultur und Nachhaltigkeit zu initiieren. Ansätze dazu wie etwa im Bereich Regionalentwicklung die »IBA Emscherpark« oder das Langzeitprojekt »Industrielles Gartenreich – Dessau, Wörlitz, Bitterfeld« gab und gibt es bereits, doch reichen die bisherigen Anstrengungen noch bei weitem nicht aus. Was fehlt, sind innovative Strukturen, die das derzeitige Nebeneinander und Aneinandervorbei beider Bezugssysteme engführen; Strukturen, innerhalb derer über längere Zeiträume hinweg in zugleich künstlerischen, wissenschaftlichen und sozialen Versuchsanordnungen an einer Kulturalisierung der technischen Zivilisation gearbeitet wird.

So wäre beispielsweise, analog zum Karlsruher *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, ein »Zentrum für Kunst und Zukunftsfähigkeit« denkbar. Während ersteres sich insofern auf das Bauhaus beruft, als es Gestaltungspotentiale im Zusammenspiel von avancierten Kunstpraktiken und neuester Technologie erprobt, würde ein Zentrum für Kunst und Zukunftsfähigkeit die »Idee des Bauhauses« (M. v. d. Rohe) in ihren nicht-technoiden Facetten aufgreifen: in der experimentellen Grundhaltung; der Arbeit an einer kulturellen Reform des Modernisierungsprozesses; dem kunstweltüberschreitenden Gestaltungsanspruch; der einer daseinssteigernden Eleganz des Einfachen verpflichteten Ästhetik; der transdisziplinären und demokratischen Ausrichtung; dem Anliegen, die Lebenswelt nach nichtkommerziellen Gesetzen der Schönheit zu formieren und der Zukunftsorientierung. An der »Schwelle zum Jahrhundert der Umweltpolitik« (E. U. v. Weizsäcker) hätte eine solche im Kunstkontext zu verankernde, internationale und interdisziplinäre Forschungs- und

Produktivwerkstatt wider die herrschende »Bequemlichkeits- und Kommerzdiktatur« (K. Burmeister), wider eine expandierende Warenproduktion und exponentielle Verwüstung, Vermüllung, Vergiftung und wider allgegenwärtige Oberflächenästhetisierungen emanzipatorisch das von moderner Kunst erarbeitete »Bündel formaler Konzepte« zur »Humanisierung der Welt« (M. Haerdter, vergleiche *These V*) in Anwendung zu bringen. Der programmatische Rückbezug auf die Utopie der Klassischen Moderne, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren, böte gerade in der Auseinandersetzung mit den faktisch eingetretenen Fehlentwicklungen – einer teilweise blinden Technikfaszination, dem Hang zu ideologischer Indienstnahme, zu Monotonisierung und Utilitarismus – eine hervorragende Reibungsfläche zur Sensibilisierung für Gestaltungsfragen. Den gesellschaftsreformerischen Anspruch der kritischen Gegenwartskunst mit der eminent zukunftsrelevanten Lebensstilthematik konfrontierend, würde ein Zentrum für Kunst und Zukunftsfähigkeit in prozessualen Inszenierungen, in kooperativ und partizipativ sowohl Individuen als auch Gemeinschaften integrierenden Versuchsanordnungen pionierhaft praktische Modelle einer »ästhetischen Einrichtung der Erde« (Böhme 1988: 32) explorieren. In letzter Konsequenz sollte und könnte eine solche Einrichtung einen Beitrag ebenso zur Weiterentwicklung zeitgenössischer Kunst wie zur Revision und zukunftsfähigen Transformation der gegenwärtigen Lebens- und Wirtschaftsformen leisten.

Selbstverständlich erhebt ein Vorschlag wie dieser in keiner Weise den Anspruch, für sich allein genommen die eingangs angemahnte »kulturelle Anschlussfähigkeit« in der Lebenswelt der Industriemoderne herzustellen. Haben wir es doch bekanntlich anstatt mit »der« Lebenswelt mit einer Vielzahl von Lebenswelten, Teilöffentlichkeiten oder Milieus zu tun, deren funktionale Differenzierungen jeweils andere kommunikative Rahmungen und Inszenierungen erfordern. Gleichwohl dürfte eine Initiative der oben skizzierten Art den Anschluss an eine Teilöffentlichkeit – die kritisch gesellschaftsorientierte Kunstwelt und Kulturpolitik – erreichen, deren mediale Ausstrahlung und Bedeutung für gesellschaftliche Bewusstseins- beziehungsweise Lernprozesse nicht unterschätzt werden sollte.

Nachhaltigkeit wird in dem Maße an gesellschaftlichem Prestige und öffentlichem Interesse gewinnen, wie man in ihr nicht ein bloßes Umweltprogramm, sondern eine Strategie zur Humanisierung der Moderne, zur Sicherung des Individualismus und der Freiheit von morgen erkennt. Und so der Nachhaltigkeitsdiskurs tatsächlich offensiver als bisher Allianzen, Bündnisse und Kooperationen mit dem Feld kulturell-künstlerischer Praxis eingeht, wird man ihn schließlich vielleicht doch noch als das verstehen, was er von Anfang an war oder sein sollte: ein Reflektieren von Kultur auf ihre eigene Verallgemeinerbarkeit und Zukunftsfähigkeit.

Der hier gekürzt wiedergegebene Artikel ist in voller Länge in der Zeitschrift GAIA (10. Jg., 2001, Heft 1, S. 16-25) abgedruckt.

Literaturverzeichnis:

- Adorno, Th. W. (1977): »Fortschritt«, in: Adorno, Th. W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 617–638
- Beuys, J. (1989): *Ein kurzes erstes Bild vom konkreten Wirkungsfelde der sozialen Kunst*, Wangen: FIU (2. Auflage)
- Böhme, H. (1988): *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bundesumweltministerium (o. J.): *Konferenz der Vereinten Nationen für Umwelt und Entwicklung im Juni 1992 in Rio de Janeiro, Agenda 21*, Bonn
- Bürger, P. (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Elias, N. (1980): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Haerdter, M. (1997): »Von der Höhe der Zeit in die Weite der Welt«, in: Haus der Kulturen der Welt/Berlin (Hrsg.): *Die anderen Modernen*, Heidelberg: Braus
- Henrich, D./Iser, W. (Hrsg.) (1993): *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Horkheimer, M./Adorno, Th. W. (1971): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer
- Jüdes, U. (2000): »Culture of Sustainability«. Zur Bedeutung emergenter Zielfunktionen im Sustainability-Diskurs«, in: Umweltbundesamt (Hrsg.): *Strategien der Popularisierung des Leitbildes 'Nachhaltige Entwicklung' aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*. Tagungsdokumentation in 2 Bänden, Berlin: UNESCO-Verbindungsstelle für Umwelterziehung im Umweltbundesamt, S 73–83.
- Kuckartz, Udo (2000): *Umweltbewusstsein in Deutschland 2000*. Repräsentativumfrage durchgeführt im Auftrag des Umweltbundesamtes von Udo Kuckartz in Kooperation mit EMNID, (Berlin)
- Nida-Rümelin, J. (2000): »Perspektive 2000. Herausforderungen an die Kulturpolitik«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 69 (II/2000), S. 24–27
- Preisendörfer, P. (1999): *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland. Empirische Befunde und Analysen auf der Grundlage der Bevölkerungsumfragen 'Umweltbewusstsein in Deutschland'*, Opladen: Leske + Budrich (herausgegeben vom Umweltbundesamt)
- Ritter, J. (Hrsg.) (1956-1984): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Schmid, W. (1998): *Philosophie der Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Suchantke, A. (1993): *Partnerschaft mit der Natur. Entscheidung für das kommende Jahrtausend*, Stuttgart: Urachhaus
- Umweltbundesamt (Hrsg.) (2000): *Strategien der Popularisierung des Leitbildes 'Nachhaltige Entwicklung' aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*. Tagungsdokumentation in 2 Bänden, Berlin: UNESCO-Verbindungsstelle für Umwelterziehung im Umweltbundesamt
- UNEP (1993): *Report of the United Nations Conference on Environment and Development, Rio de Janeiro 3–14 June 1992*, Vol.1: *Resolutions Adopted by the Conference*, New York, S 3-8 (= Rio-Deklaration)
- UNESCO (1998): *The Power of Culture. Aktionsplan Kulturpolitik für Entwicklung*, Konferenz vom 30.3.–2.4.1998 in Stockholm, www.unesco.de/Dok/Stockpl.htm.

United Nations Environment Programme (UNEP) (1972): *Report of the United Nations Conference on Environment, Stockholm, 3–14 June 1972*, New York

Wagner, B. (1999): »Zukunftsfähige Kultur durch eine ökologisch orientierte Kulturpolitik«, in: Fechter, M./Wagner, B. (Hrsg.): *Jahrbuch der Hessischen Gesellschaft für Demokratie und Ökologie*, Band 1: *Gesellschaftliche Perspektiven. Zeit, Demokratie, Natur*, Essen: Klartext, Essen, S 109-120

Weizsäcker, C. F. v. (1991): *Bewußtseinswandel*, München: dtv

Dieter Kramer

Ein anständiges Leben mit Zukunft: Nachhaltigkeit ist ein kulturelles Programm

Armut und Selbstbegrenzung

Ein im Sinai und im Negev verbreitetes Lied zählt die zehn wichtigsten Dinge auf, die ein Beduine von Gott erbittet: Als Gastgeber möchte er ein Zelt, das seine Gäste beherbergt, und eine Frau, die sich auf ihre Pflichten als Gastgeberin versteht. Er bittet um schwarze Ziegen, die er zu Ehren des Gastes schlachten kann, und um Kamele, die diesem eine Schale frischer Milch liefern. Als Krieger bittet er um eine Stute und ein Gewehr sowie um tapfere Söhne, die sich bald einmal im Kampf bewähren können. Die vier weiteren begehrten Güter sind schnellfüßige Füllen zur Entschädigung begangenen Unrechts, Gottes Schutz für den guten Ruf der Töchter, eine Pilgerfahrt nach Mekka und schließlich die Errettung vor der Hölle. (Biasio 1999)

Die politökonomische Theorie spricht gern vom »gesellschaftlichen Niveau der Bedürfnisse« oder von der formationsspezifischen Lebensweise, wenn sie andeuten will, dass nicht alle Menschen die gleichen Standards des materiellen Lebenshaltungsniveaus besitzen, ja sie nicht einmal anstreben. Die Kulturwissenschaftler sprechen im gleichen Zusammenhang von Selbstbegrenzungsfähigkeit und den dafür in einer Gesellschaft entwickelten vorherrschenden, historisch entstandenen und änderungsfähigen Werten, Symbolen, Standards und Normen, die von den Angehörigen der eigenen Gruppe geteilt werden.

Mit Symbolwelten des Genug führen alle Kulturen ihren Diskurs über die Definition von Armut und Reichtum, über die Dynamik der Bedürfnisse und über Selbstbegrenzung. Immer handelt es sich dabei um die »mentale Infrastruktur«, um das Gerüst von Werten und Standards, die innerhalb der vorgegebenen Möglichkeiten ein »gutes und richtiges« Leben zu führen erlauben. Nicht das heutige Prinzip der ökologischen Nachhaltigkeit war Hintergrund und Anlass solcher Überlegungen, sondern das Wissen um die Grenzen der materiellen Möglichkeiten und um die Notwendigkeit, für das eigene Glück und innere Gleichgewicht das rechte Maß zu finden.

Die entsprechenden Wertssysteme gehen dabei wie die aktuelle kommunitaristische Philosophie davon aus, dass die Menschen nicht nur habgierige Mängelwesen sind. Dem ungehemmten Streben nach Reichtum und Genuss stehen in allen Kultu-

ren in Sprache, Kunst und Literatur (populäre Formen eingeschlossen) die Bilder und Vorstellungen des Genug gegenüber; immer auch sind sie der Mahnung eingedenk: Das letzte Hemd hat keine Taschen.

Sprichwörter unterschiedlicher sozialer Herkunft, in allen Kulturen kursierende Kleinmünze für die kulturspezifisch geregelte Kommunikation, halten diese Selbstbegrenzung ebenso in Erinnerung wie einschlägige Mythen: »Wer nie genug hat, ist immer arm.« (Dies und die folgenden Zitate stammen aus dem »Deutschen Sprichwörter-Lexikon«, Band 1, von Wander) Das Sprichwort weiß um die soziale Dimension der Begrenzungsfähigkeit: »Das Wörtlein ›genug‹ steht nicht im Wörterbuch eines Reichen.« Das kann in sozialen Spott umschlagen: »Was man genug hat, dess ist man satt, sagte der Bauer, da war er drei Tage verheirathet.« Ebenso weiß das Sprichwort um die Relativität von Reichtum: »Genug haben ist mehr als viel haben.« »Nous sommes riches en peu de besoins« ist die stolze Devise freier Subsistenzbauern in den Schweizer Alpen. (*Schweizer Archiv für Volkskunde* 1916, S. 286; vgl. Kramer 1991) Sie beherrschen die Fähigkeit, das richtige Maß zu finden.

Den Symbolen der Selbstbegrenzung treten konkretisierende Praktiken und Strategien zur Seite. Menschen sind prinzipiell in der Lage, Selbstbegrenzung zu üben, und diese steht auch nicht in Widerspruch zur Demokratie, ja prinzipiell nicht einmal in Widerspruch zur Marktwirtschaft, sobald Ökologie als Langzeitökonomie begriffen und zugestanden wird, dass auch eine Marktgesellschaft nicht ohne rudimentäre Regelungen des Marktes auskommt.

Für die vorindustriellen Bauern war Selbstbegrenzung eine Selbstverständlichkeit. (Vgl. Kramer 1997 und Beck 1986) Als bei einem Umtrunk die Feldforscher dem ungarischen Bauern Ferenc Orbán eine Ernte von 100 Hektolitern Wein in den Keller wünschen, antwortet dieser: »Das wäre zuviel ... soviel wünschen Sie mir lieber nicht. Zwanzig Eimer genügen.« Zuviel fügt sich nicht in das kulturelle System, damit lässt sich nichts anfangen. Die Forscher kommentieren: »Das Glück ist kein Ausblick ins Unendliche. Ferenc Orbán wünscht sich im Grunde seines Herzens keinen unmäßigen, sich fortgesetzt vermehrenden Ertrag seiner Wirtschaft.« (Fél/Hofer 1972: 1)

Beliebig viele Beispiele für Bilder der freiwilligen Selbstbegrenzung liefert die europäische ebenso wie die internationale Geistesgeschichte, von Diogenes über Franz von Assisi bis zu Mahatma Gandhi.

Für die Strukturen hochkomplexer Gesellschaften wäre darüber zu berichten, wie das Denken der Renaissance oder das der deutschen Klassik Vorstellungen von Reichtum und Lebensqualität entwickelte, die keinen Wachstumszwang voraussetzten. Sie waren auch nicht gekoppelt mit jenem Überfluss an materiellen und kulturellen Gütern, die der Kulturkritik der Wende zum 20. Jahrhundert dann als fesselnde und freiheitsraubende Last der objektivierten Kultur erschienen. (Vgl. Konersmann 1996)

Hinzuweisen wäre auch, wie Japan in der Tokugawa-Zeit mehr als zwei (1603-1867) Jahrhunderte seine ganzen Energien in innere Entwicklung lenkte: Angesichts der Wachstumsorientierung der Moderne wurde dies als Stagnation empfunden, es

entfaltete sich dabei jedoch eine relativ breit gestreute Reichtumskultur höchster Verfeinerung, die später von den Intellektuellen der europäischen Moderne als sehr attraktiv empfunden wurde (und mit deren Lobpreis diese Intellektuellen sich gleichzeitig von den materiellen Exzessen ihrer eigenen Gegenwart distanzieren).

Die fehlende Fähigkeit zur Selbstbegrenzung verbindet sich in den Symbolisierungen der Kulturen mit der Hybris, etwa im Mythos vom Herren der Tiere, der dem Jäger die Zahl der zu erlegenden Tiere begrenzt, oder im Faust, der gleichzeitig eine Parabel für den Fluch der Unersättlichkeit und der Unfähigkeit zur Selbstbegrenzung ist – ähnlich wie der antike Mythos vom König Midas, der schließlich verhungert, weil ihm alles, was er anrührt, zu Gold wird.

Exzessiver Genuss als Bestandteil von Selbstbegrenzungsstrategien

Auch scheinbar arme Gesellschaften besitzen ihre spezifischen Formen von Reichtum. In allen Gesellschaften gibt es Formen des lustvollen Konsums, der selbstzweckhaften Verausgabung. Sie dynamisieren das soziale Leben, setzen dem Ehrgeiz erreichbare Ziele, und sie geben den jungen Leuten die Chance, sich in Szene zu setzen. Als Feste gliedern sie die Zeit und bieten den Individuen Höhepunkte des Lebens und des Jahreslaufs; oft reduzieren sie auch die Chancen der Anhäufung von Reichtum, weil von den Reichen demonstrativ Verschwendung erwartet wird.

Auch die »armen« Bauern des oberbayerischen Dorfes Unterfinning (Beck 1986) hatten in der frühen Neuzeit ihre Formen des exzessiven Konsums: Die ihnen verfügbaren geringen Fleischmengen verteilten sie nicht gleichmäßig über das ganze Jahr, sondern verprassten sie anlässlich der Feste des Kirchenjahres oder des Lebenslaufes.

Formen des exzessiven Genusses im Konsum und im Umgang mit (Lebens-)Zeit und (Lebens-)Kraft werden in allen Gesellschaften als Bestandteil der Lebensqualität empfunden. Wenn eine Gesellschaft solch selbstzweckhaftem Genuss als Artikulation und Bestätigung von Reichtum keinen Raum lässt, dann produziert sie bei ihren Mitgliedern Frustrationen und Aggressionen – und dies um so mehr, je mehr die Menschen das Gefühl haben, dass solche Reichtümer existieren.

Mit solchen Exzessen muss ebenso wenig wie mit symbolischen Gebrauchswerten, die der Ästhetik oder der Unterscheidung von anderen wegen gewählt werden, die Lebenswelt zerstört werden – im Gegenteil gehört es gerade zur Qualität überlebens- und zukunftsfähiger Gesellschaften, dass sie beides, den Exzess und die Zukunftsfähigkeit, gewährleisten können: Kulturell strukturierter exzessiver Konsum in Fest und Feier ist vielleicht eher ein Garant der Nachhaltigkeit als aufgezogene Askese, aus der viele immer wieder ausbrechen möchten. Der temporäre Exzess lässt die Grenzen besser ertragen und sichert so auf der emotionalen Ebene Elastizität.

Die Entgrenzung der Bedürfnisse

Das Nachdenken über Selbstbegrenzung und Symbolwelten des Genug, in allen anderen Gesellschaften geführt, hat im Denken der Marktlehre keinen Platz. Es wird als moralisierende Kritik diskreditiert. Wichtiger ist für sie die Entgrenzung der Bedürfnisse: Reichtum muss als völlig offene und an die grenzenlose Verfügung über materielle Güter gebundene Kategorie begriffen und all seiner kulturellen Begrenzungen entkleidet werden. Dass jemand wie Wilhelm von Humboldt sich zehn Jahre seines Lebens gönnt, um seine Persönlichkeit in einer frei gewählten privaten Bildungsexistenz an dem Lebensmodell des klassischen Griechenland zu schulen und seine Kräfte zu einem Ganzen zu bilden (wie Wilhelm Meister), das wird in der Gegenwart kaum als Reichtum gewertet.

Das Marketing für den Konsum und die Kulturindustrie wird in der Interpretation von Theodor W. Adorno in seiner ganzen Widersprüchlichkeit benannt: Die Freizeit- und Kulturindustrie könnte die Menschen nicht dazu nötigen, ihre Produkte zu kaufen, »verlangte nicht etwas in den Menschen danach; aber deren eigenes Bedürfnis nach Freiheit wird funktionalisiert, vom Geschäft erweitert reproduziert; was sie wollen, nochmals ihnen aufgenötigt«. (Adorno 1986: 648)

Die Entgrenzung der Bedürfnisse durch wirkungsvolles Marketing für Konsumgüter, durch modische Lebensstile und ihre Kultivierung sind die konkrete Gestalt der Entfaltung des Beziehungsreichtums der Menschen unter den Bedingungen von Wohlstand in der Marktgesellschaft, denen mit den Formeln der Kulturkritik nicht zu begegnen ist. Auch die Unterscheidung zwischen wahren und falschen Bedürfnissen vermag die Individuen nicht zu überzeugen, können sie doch angesichts der geschichtlichen Wandlungen der Bedürfnisentwicklung darauf beharren, dass niemand befugt ist, ihnen das Recht auf die Definition ihrer eigenen Bedürfnisse zu nehmen.

Die Orientierung an den Lebensstilen des repräsentativen Konsums bedeutet aber eine fortgesetzte Steigerung jener der kapitalistischen »Leistungs«-Gesellschaft ohnehin innewohnenden Tendenz zum ressourcenvergeudenden Kampf um nicht in beliebiger Menge verfügbare »positionelle Güter« (Hirsch 1980), der wenig beiträgt zur Entfaltung der Persönlichkeit.

Technik und Fortschritt verheißen uns Wohlstand und Reichtum. Aber ist das Beste, was Wohlstand bieten kann, nicht Souveränität über die eigenen Lebensverhältnisse? »Weder Knappheit der Zeit noch Raumnot zwingen heute zu einer möglichst rationalen Nutzung von Zeit und Raum. Zeit und Raum zu haben, ohne Hunger leiden zu müssen, sind Inbegriff von Luxus, zugleich sind sie erste Voraussetzung dafür, dass die Individuen ihren eigenen Alltag sinnvoll selber organisieren können.« (Siebel 1990)

»Her mit dem ganzen Leben« – aber welches?

Standards vorindustrieller Gesellschaften sind nicht auf die Gegenwart übertragbar. Romantische Spekulationen helfen nicht weiter. Es gilt, die Chancen der neuen Zeit zu erkennen und zu nutzen.

Bei näherem Hinsehen erkennen wir, dass alle Menschen auch bei uns notwendigerweise Selbstbegrenzung praktizieren – im Widerspruch zur von Markt und Werbung anempfohlenen Entgrenzung der Bedürfnisse. Im Alltagsleben sind die Individuen immer wieder bereit, sich Grenzen zu setzen. Wem dies nicht gelingt, der scheitert im Kaufrausch, im Spielrausch oder in den verschiedenen Arten der -holics (Workaholic, Alcoholic z. B.).

»Her mit dem ganzen Leben«, »Wir wollen Brot und Rosen« skandierten in den siebziger Jahren die Engagierten der Arbeiterjugendbewegung, riefen die Frauen am Internationalen Frauentag. »Wir wollen alles, aber subito« war das Echo aus den »autonomen« Bewegungen. Aber solche Wünsche können auch auf anderes als materielle Güter bezogen werden: Nicht nur moralisierend auf Lebensqualität und Glückschancen allgemein, sondern auf Ansprüche etwa, die nach Souveränität in den eigenen Arbeits- und Lebensverhältnissen fragen: Zeitsouveränität zum Beispiel, oder Spielräume für eigene Zwecke jenseits von Konsumterror, Gängelung und sozialer Kontrolle. Wenn solche Werte nicht mehr als Kulturkritik abgetan werden können, dann ergeben sich neue Chancen.

Die Vision von Reichtum im »Leben in seiner Fülle«, in den unterschiedlichsten religiösen und künstlerischen Bildern immer wieder evoziert, ist nicht nur gefährdet durch Armut und Not, sie wird genauso gefährdet durch Überfülle. (Simon 1996) Aber nicht das kulturkritische Raisonieren hilft dagegen, sondern es ändert sich erst etwas, wenn die Idee zur Macht wird, weil sie von Vielen aufgegriffen wird. Solches geschieht heute nicht im Modus der klassischen sozialen Bewegungen des 19. Jahrhunderts. Aber es kann geschehen in Trends und Moden.

In der Gegenwart (wie immer in Prosperitätsphasen) entdecken einzelne und kleine Gruppen Alternativen: Die Zeitpioniere (Hörning u. a. 1990) ebenso wie diejenigen, die sich die Luxese, den Luxus der Askese, leisten können. (Just 1999) Von einer Selbstaufhebung des Luxus, die stattfindet, wenn der Konsum »reflexiv gebrochen« wird, spricht der Bericht »Zukunftsfähiges Deutschland« (BUND/Misereor 1996: 214). Hans Magnus Enzensberger (1996) lässt freilich in der von ihm vermuteten Neubewertung der Prosperität erkennen, dass selbst die Entmaterialisierung des Reichtums in einigen, scheinbar nicht mit Geld zu erwerbenden Formen des Luxus wie Ruhe, Zeitsouveränität, Kunstgenuss usf. nur eine Verlagerung bedeutet: In Wirklichkeit ist auch dafür materielle Prosperität die Voraussetzung.

Allein und isoliert werden solche Trends und Moden nicht ausreichen, mehr soziale Gerechtigkeit und mehr Zukunftsfähigkeit auf der Ebene der materiellen Ressourcen zu sichern. Aber die Elastizität einer Gesellschaft wird bedeutend erhöht, wenn nicht mehr alle nach immer mehr vom Gleichen streben.

Eine Mikroebene der Diskussion: Was ist Glück?

Im vorliegenden Text ist die Frage der Nachhaltigkeit bewusst verbunden mit solchen nach den Qualitäten des Lebens: Nachhaltigkeit ist nicht als Askese zu realisieren.

Die Wiener Kulturwissenschaftlerin Klara Löffler hilft uns mit ihren Überlegungen zum »kleinen Glück« darüber nachzudenken. Sie folgt nicht dem kulturkritischen und konsumkritischen Ansatz, hinter dem immer auch die Unterscheidung von »wahren« und »falschen« Bedürfnissen verborgen ist. Sie fragt nicht nach den »umfassenden, radikalen Entwürfen eines Glücks, das keinen Alltag kennt«, sondern geht nüchtern den »unspektakulären ›Berichtigungen des Alltags‹ (Hermann Bausinger)« nach. (Löffler 2000: 24) »Die kleinen Vergnügen des Alltags lediglich als Trostrituale zu verstehen, dies hieße jedoch, die individuellen und alltäglichen Formen und Muster der Glückssuche wieder nur vor dem Maßstab kollektiver und allgemeiner Glücksmodelle zu beurteilen und die Eigenart dieser Praxen zu verkennen. Kleine Freuden sind, obwohl in den Alltags situieren und einer alltäglichen Logik verbunden, paradoxerweise Gegenentwürfe zu eben diesen Alltags. Sie sind – auch – radikal subjektiv und darum singular.« »Das richtige Maß dieser Freuden ist die Kleinigkeit.« (Ebd.: 29)

»Es ist also viel und wenig zugleich, was man braucht, um glücklich zu sein. Es sind viele, zum Teil konkurrierende und hohe Ideale, die wir vor Augen und auch im Kopf haben, wenn wir uns wieder einmal befragen, ob wir denn eigentlich glücklich sind. ... Doch es ist längst nicht so viel, was die Zeitgenossen angeblich – nach dem Dafürhalten nicht weniger Kulturkritiker – brauchen, um glücklich zu sein, stehen doch diesem Glück im Großen und Ganzen die kleinen Freuden des Alltags gegenüber.« (Ebd.: 30) Sie sind mehr als nur Kompensationen, sie sind Möglichkeitsform. Jean Paul sah schon die drei Möglichkeiten: Den Wolkenblick über allem, den Lerchennestblick von unten ohne Rücksicht auf alles darüber, und das Pendeln zwischen beiden.

Eine solche reflektierende empirische Annäherung, ein Zugang, der – warum nicht? – geeignet wäre, die Diskussion über »Glück«, Bedürfnisse und Lebensqualität wenn nicht neu aufzurollen, so doch stark zu bereichern.

Mit der Frage »Was ist eigentlich Glück?« einen Zusammenhang herzustellen zwischen den »kleinen Freuden des Alltags« und den sozialkulturellen Standards des »guten und richtigen Lebens« ist durchaus auch anschlussfähig an die Diskussion um die Kultur der Nachhaltigkeit.

Eine Makro-Ebene: Das Recht auf Entwicklung und Nachhaltigkeit

Strategien für die eigene Lebensweise müssen sich auch verantworten lassen in den globalen Bezügen. Die Zukunftsperspektive oder Messlatte sollte sein: Unser Wohlstandsmodell muss so gestaltet sein, dass es selbst bei einer Übertragung auf die ganze Welt nicht zerstörerisch für die globale Lebenssphäre würde (womit nicht

ausgeschlossen werden soll, dass andere sich auf andere, aber ebenfalls mit Nachhaltigkeit zu vereinende Wohlstandsmodelle orientieren).

In der internationalen Diskussion freilich ist die Sozialkultur der Nachhaltigkeit angesichts der ungleichen Verteilung von Armut und Reichtum außerordentlich schwer zu thematisieren. Seit dem Brundtland-Bericht »Unsere gemeinsame Zukunft« spielt Kultur als die je spezifische, lokal verankerte Lebensweise eine besondere Rolle dabei. Der Bericht der *UNESCO-Weltkommission für Kultur und Entwicklung* von 1996 »Unsere kulturelle Vielfalt« sieht angesichts der »Unwägbarkeiten der Zukunft« in der Vielfalt der lokalen Lebenswelten eine besonders wertvolle Ressource auch für Nachhaltigkeit. Aber die Verbindung von Kultur und Entwicklung wirft eine Menge von neuen Problemen auf.

Die Erklärung der *Vereinten Nationen* zum Recht auf Entwicklung von 1986 (die also ungefähr zur gleichen Zeit entstanden ist, wie der Brundtland-Bericht) definiert Entwicklung als einen »Prozess, der die ständige Steigerung des Wohls der gesamten Bevölkerung und aller Einzelpersonen« zum Ziel hat, und beansprucht dieses Recht auf Entwicklung für alle gleichsam als »Recht auf alles«. (Nuscheler 1996: 28) Die »Allgemeine Erklärung der Menschenrechte« von 1948 war da viel zurückhaltender, indem sie in Art. 28 nur den »Anspruch auf eine soziale und internationale Ordnung« bekräftigte, in der die Rechte und Freiheiten dieser Erklärung »voll verwirklicht werden können«. Und die Charta der *Vereinten Nationen* formulierte 1948 den »sozialen Fortschritt und Aufstieg« nicht als Selbstzweck, sondern subsumierte ihn unter das Ziel, »jenen Zustand der Stabilität und Wohlfahrt herbeizuführen, der erforderlich ist, damit zwischen den Nationen friedliche und freundschaftliche, auf der Achtung vor dem Grundsatz der Gleichberechtigung und Selbstbestimmung der Völker beruhende Beziehungen herrschen«. (Art. 55; vgl. Nuscheler 1996: 27)

Daran lässt sich für die aktuelle Diskussion gut anknüpfen: Nicht immer mehr vom Gleichen, auch nicht ein grob umrissener materiell definierter Mindeststandard ist das Ziel, sondern eine funktionierende politisch-staatliche Ordnung und in ihr gesicherte soziale und kulturelle Grundstandards. Wenn man denn der mit Mühe erarbeiteten Terminologie der internationalen Abkommen Bedeutung beimessen darf, dann werden hier Unterschiede erkennbar. Fragen der internationalen Gerechtigkeit und der Ökologie stehen so im Zusammenhang mit den Menschenrechten, weil ihre dauerhafte Sicherung eine entsprechende staatliche Ordnung voraussetzt.

Das deckt sich mit der Erfahrung, dass materielles Wachstum in den verschiedenen Regionen der Welt nicht automatisch zur Überwindung von Hunger und Elend führt.

Kulturelle Öffentlichkeit und Nachhaltigkeit

Fragen der Definition des guten und richtigen Lebens werden in den kulturellen Öffentlichkeiten von Gesellschaften abgehandelt. Medien, Kulturproduzenten, Institutionen der Künste und Wissenschaften, Gewerkschaften, Kirchen, andere Strukturen formeller und informeller Öffentlichkeit haben daran teil.

Bei der Definition von Lebensstilen der Selbstbegrenzungsfähigkeit und von Symbolwelten des Genug, wie sie Voraussetzung für eine Sozialkultur der Nachhaltigkeit wären, wirken auch die Künste mit. In der Renaissance waren die Künste Promotoren des neuen Verständnisses von Welt und Mensch. Derzeit aber ist in Kultur und Künsten keine relevante Strömung in Sicht, die sich den Werten und Themen oder dem Menschenbild einer selbstbegrenzungsfähigen Zivilgesellschaft verschrieben hätte.

Heute gibt es nur eine marginale den gesellschaftlichen Problemlagen der Zeit entsprechende lebendige Szene der Künste: Für Themen wie Globalisierung, Nord-Süd-Verhältnis oder Nachhaltigkeit interessieren sich relevante Künstler und Kunstmärkte nicht, weil sie gefangen sind im »Kreislauf des Geldes«, in anderen Kreisläufen oder in individuellen Obsessionen. Und wenn sie sich dafür interessieren, dann fehlen oft Brücken zwischen den verschiedenen Szenen: Die Einlassungen der Künstler wirken angesichts der Diskussionen der anderen (der ökologischen Milieus z. B.), und selten trifft man einen Künstler, der sich mehr als nur oberflächlich mit Fragen der Nachhaltigen Entwicklung auseinander gesetzt hat. Umgekehrt bringen die naturwissenschaftlich oder sozialwissenschaftlich geprägten Milieus von Ökologie oder nachhaltiger Politik keine ausreichende Sensibilität für den Eigensinn der ästhetischen Ausdrucksformen auf.

Die Mitwirkung der kulturellen Kräfte an der Definition der Zukunft, die wir uns wünschen, kann nicht erzwungen werden. Sie muss von den Künstlern selbst gewollt sein, und je mehr sie Berührungen mit den Zukunftsfragen haben, desto eher kann so etwas gelingen. Ohne eine tatkräftige Mitwirkung der kulturellen Öffentlichkeit wird der zukunftsfähige Pfad zu einer als lebenswert empfundenen Kultur der Nachhaltigkeit nicht zu begehen sein.

Kulturwissenschaftler, Ethnologen eingeschlossen, vermögen am Beispiel anderer Kulturen und der eigenen Gedanken zu zeigen, wie eng die Verbindung zwischen den Symbolfiguren der ästhetisch-kulturellen Praktiken und der Lebenswelt sein kann beziehungsweise ist: Das eingangs zitierte beduinische Bild von einem in eigener Würde und dauerhaft zu führenden Leben ist nicht denkbar ohne die Begleitung von Sitte, Religion und Kult, ästhetische Ausdrucksformen und Standards des Alltagslebens.

Literatur:

- Adorno, Theodor W. (1986): »Freizeit«, in: ders.: *Werke 10.2*, S. 645-655
- Beck, Rainer (1986): *Naturale Ökonomie. Unterfinning. Bäuerliche Wirtschaft in einem oberbayerischen Dorf des frühen 18. Jahrhunderts*, München/Berlin
- Biasio, Elisabeth (1999): *Beduinen im Negev. Vom Zelt ins Haus*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung; zitiert nach Enderwitz, Susanne/Kramer, Dieter: »Vom Zelt ins Haus. Die Negev-Beduinen in Israel: Residuale Lebenswelten und unterschiedliche Modernisierungsstrategien«, in: *epd Entwicklungspolitik*, Heft 15/16 (1999), S. 25-27
- BUND/Misereor (Hrsg.) (1996): *Zukunftsfähiges Deutschland*, Basel/Boston/Berlin
- Enzensberger, Hans Magnus (1996): »Reminiszenzen an den Überfluß«, in: *Der Spiegel*, Heft 51/1996, 108-118
- Fél, Edit/Hofer, Tamas (1972): *Bäuerliche Denkweise in Wirtschaft und Haushalt*, Göttingen
- Hirsch, Fred (1980): *Die sozialen Grenzen des Wachstums*, Reinbek
- Hörning, Karl H./Gerhard, Anette/Michailow Matthias (1990): *Zeitpioniere. Flexible Arbeitszeiten – neuer Lebensstil*, Frankfurt am Main
- Just, Renate (1999): »In Askese aasen«, in: *Die Zeit* vom 14. Januar 1999 (mit Hinweisen auf Bücher von Catharina Aanderud, Reimer Gronemeyer und Herrad Schenk)
- Konersmann, Ralf (Hrsg.) (1996): *Kulturphilosophie*, Leipzig
- Kramer, Dieter (1991): »»Nous sommes riches en peu de besoins«. Oder: Was fehlt uns, wenn wir alles haben?«, in: *Kuckuck* (Graz), Heft 1/1991, S. 9-12
- Kramer, Dieter (1997): »Die Pferde der Bauern von Unterfinning«, in: Kramer, Dieter: *Von der Notwendigkeit der Kulturwissenschaft*, Marburg
- Löffler, Klara (2000): »Kleinigkeiten: Wieviel man heute braucht, um glücklich zu sein«, in: *Die Psychotherapeutin*, Heft 12/2000 (Edition Das Narrenschiff im Psychiatrie-Verlag) S. 23-32
- Nuscheler, Franz (1996): *Das »Recht auf Entwicklung«. Fortschritt oder Danaergeschenk in der Entwicklung der Menschenrechte?*, Bonn: Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen (Blaue Reihe Nr. 67)
- Siebel, Walter (1990): »Stadtkultur«, in: Cornel, Hajo/Knigge, Volkhard (Hrsg.): *Das neue Interesse an der Kultur*, Hagen (Kulturpolitische Gesellschaft, Dokumentation 34), S. 133-146
- Simon, Gabriele (1996): »Mehr Genuß! Mehr Faulheit! Mehr Schlendrian!«, in: Steffen, Dagmar (Hrsg.): *Welche Dinge braucht der Mensch? Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung*, Frankfurt am Main (hrsg. im Auftrag des Deutschen Werkbundes Hessen), S. 162-168 (2. Auflage)

Peter Weibel

Jenseits des weißen Würfels

Die traumatische Erfahrung zweier Weltkriege, totalitärer Systeme wie Faschismus, Nationalsozialismus, Kommunismus und des Holocausts haben die Moderne in Europa geprägt. Im 19. Jahrhundert hat Europa die Moderne hervorgebracht und im 20. Jahrhundert die totalitären Systeme. Es wäre daher naiv, das Projekt der Moderne unkritisch fortzuschreiben. Schon Adorno und Horkheimer haben in ihrer »Dialektik der Aufklärung«, die sie im Exil in Amerika während Hitlers und Stalins Herrschaft in Europa geschrieben haben, argumentiert, dass die Logik der aufklärerischen Rationalität, entwickelt am Plan der Beherrschung der Natur, auch zu einer Logik der Beherrschung von Menschen werden kann. Doch die Moderne hat sich gegenüber den Problemen der Nationalität, Partikularität und Universalität relativ blind gestellt. Von einer kritischen Postmoderne wurden unter dem Universalismus einer internationalen Weltkultur, die für alle Menschen und Völker gleich und deren Standard für alle verbindlich sei, die zentralen Herrschaftsmechanismen entdeckt, der Monopolanspruch einer universalen Normierung und Standardisierung der Welt unter der Perspektive eines ethnischen, geschlechts- und klassenspezifischen und nationalen Zentrismus. Die Moderne war eben nicht frei von der Fuzzy Logik des Nationalismus, der Religion, des Kapitals. Sie war nur ausgeblendet. (Vgl. Weibel/Steinle 1992: 13) Die sogenannte Modernisierung war ebenfalls eine verdeckte Strategie der Kolonialisierung. Da ein Kernstück der Moderne der Anspruch auf Rationalität und Transparenz ist, konnte sie sich selbst diese verdeckte Strategie rational und selbstkritisch bewusst machen.

Im Zuge dieser Selbstauflösung entdeckt Europa, dass seine imperialistische Expansion in Form einer universalen zivilisatorischen Funktion im Namen der Modernisierung erfolgte. Die universale freie Gesellschaft europäischer Prägung war die Kolonialisierung anderer Nationen, war die Verformung anderer Kulturen mit der europäischen Kultur im Namen von Freiheit, Fortschritt, Technik. Aber die Kolonisierung partikularer ethnischer Gruppen in multi-ethnischen Gesellschaften durch zentrumsorientierte Herrschaftsformen löst sich auf, wie es uns die Ereignisse in Osteuropa zeigen. (Vgl. ebd.: 7)

Die zweite Station meiner Kritik der Moderne bildete die wechselseitige Abkoppelung des Kognitiven und Politischen vom Ästhetischen. Die Ausstellung *Kontext Kunst*, die im Rahmen des Festivals *steirischer herbst* 1993 in Graz stattfand (Wei-

bel 1994), hat demgegenüber eine Kunstbewegung der neunziger Jahre vorgestellt, welche dem »weißen Würfel« (O'Doherty 1976) der modernen Kunst eine entschiedene Absage erteilt und die Kunst wieder an die gesellschaftliche Praxis ankoppeln will. Der »weiße Würfel«, wie Brian O'Doherty 1976 kritisch den Mythos von der Neutralität des Galerie- oder Museumsraumes genannt hat, steht als Synonym für eine nordamerikanisch-europäische Kunst, die alle sozialen, geschlechtlichen, religiösen, ethnischen Differenzen im Namen einer ästhetischen Autonomie und universalen Formensprache ausblendet und damit die sozialen, nationalen, ethnischen, religiösen, geschlechtlichen Bedingungen des Entstehens von Kunst unterschlägt. Der Galerieraum musste weiß und rein sein, damit in ihm jede Erfahrung außer der ästhetischen abgestritten beziehungsweise exkludiert wird und so virtuell jeder Gegenstand, wie banal auch immer, zum Kunstwerk werden konnte. Der künstlerische Text war also in seiner ästhetischen Gültigkeit vom weißen neutralen Galerieraum abhängig, so die These von O'Dohertys »Inside the White Cube«. Der ästhetische, neutrale Raum der weißen Zelle wurde im 20. Jahrhundert zum Zeichen für die Abkoppelung des Kognitiven und Sozialen vom Ästhetischen und für Exklusion. Durch die Enthistorisierung der Kunstwerke entstand nicht nur eine Erfahrungsarmut im Gegensatz zum vermeintlichen formalen Reichtum, sondern wurde vor allem der Kunst das Recht auf Teilhabe an der Konstruktion der Wirklichkeit verweigert. Künstlerinnen der sechziger, siebziger und achtziger Jahre haben daher die formalen, sozialen und ideologischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert, distribuiert, präsentiert und rezipiert wird, selbst zum Thema der Kunst gemacht. Die Bedingungen, unter denen ein Werk entsteht, wurden Ausgangspunkt des Werkes oder das Werk selbst. Der Kontext wird zum Text. Kunst als ein rein ästhetischer Diskurs wird im Rahmen der kontextuellen Betrachtungsweise zum Problem der Kunst selbst und verfällt der »institutionellen Kritik«¹. Sind »weißer Würfel« und dessen Ästhetik Synonyme für moderne Kunst, so kann man sagen, dass das Problem der modernen Kunst – in der kritischen Sicht der Moderne – die moderne Kunst selbst ist. Die Kritik der Moderne bedeutet also Kritik der modernen Kunst, sofern diese sich auf den »weißen Würfel« beschränkt. Die Kontextualisierungsleistung der kritischen Moderne besteht generell darin, die ausgeblendeten ökonomischen, ökologischen und sozialen Kontexte außerhalb des »weißen Würfels« wieder in diesen einzubringen, also eine »Rückkehr des Realen« in die Kunst zu ermöglichen.²

Die in der Kontextkunst vorgenommene Kritik an der Ästhetik der Moderne war eine innereuropäische Kritik von »inside the white cube«, eine Kritik am »weißen Würfel«, vorgetragen von einem inneren Beobachter, von einem Bewohner des

1 Frederic Jameson gab in seinem Essay »Hans Haacke and the Cultural Logic of postmodernism« (1986) jener Kunst, welche die extrinsischen Determinanten der Kunst zum intrinsischen Inhalt eines künstlerischen Textes macht, den Terminus »institutional critique or institutional analysis«.

2 Wie treffend diese Analyse von 1994 war (siehe den Klappentext meines Buches »Kontext Kunst«, ersieht man unter anderem an der Wiederkehr der Redewendung »Rückkehr des Realen« im Titel von Hal Foster, »The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century«, Cambridge/London 1996.

»weißen Würfels« selbst. Nordamerikanische und europäische KünstlerInnen kritisierten den Diskurs der Kunstmoderne als Ausblendung beziehungsweise Exklusion seiner konstitutiven Determinanten. Dies bedeutete aber in nuce bereits eine Erweiterung des europäischen Blickwinkels gerade indem eben Kontexte außerhalb des »weißen Würfels« aufgesucht wurden. Die Erweiterung des Textes des »weißen Würfels« auf Kontexte außerhalb desselben – im Rahmen einer Kunstpraxis als Diskursanalyse – führte zu einer Kritik der Moderne nicht nur innerhalb des europäisch-nordamerikanisch »weißen Würfels«, sondern auch von außerhalb desselben. Die Kritik der Moderne von einem außereuropäischen Standpunkt ist also die logische Folge der innereuropäischen Kritik am »weißen Würfel«. Diese Kritik kann mit Jean-François Lyotard postmodern genannt werden, wenn darunter ein »rewriting« eine »Durcharbeitung« der Moderne verstanden wird. (Lyotard, 1988)³ Der Moderne wurde vorgeworfen, partikulare Eigenschaften der europäischen Lebenswelt doktrinär zu universalisieren. Die eigene Partikularität wurde zum allgemeinverbindlichen Kanon für alle Völker dieser Erde erhoben; ein kruder Essentialismus. So wurde unter Subjekt im Grunde das weiße männliche Subjekt des europäischen Bürgertums verstanden. Die subjektzentrierte Vernunft als ein begründendes Prinzip der Moderne wurde daher bereits dekonstruiert, indem statt des europäischen ein außereuropäisches oder statt des männlichen ein weibliches Subjekt eingesetzt wurde. Die postmoderne Kritik an der Moderne bestand auf der Differenz und Partikularität der Standpunkte.

Die Kritik der westlichen weißen Kunst aus einer nicht-westlichen, nicht-weißen, postkolonialen Perspektive impliziert, dass jede kulturelle Theorie die Analyse der Phänomene nicht isoliert von ihrer Lokation im weißen Westen betreiben darf. (Vgl. Bhabha 1994) Der »weiße Würfel« wird nun von einem externen Beobachter, der ihn gar nicht oder nur gelegentlich bewohnt, gleichsam von »outside the white cube« kritisiert. Die dritte Station der Kritik der Moderne ist daher die Verbindung postmoderner und postkolonialer Standpunkte. Nach der postmodernen intrinsischen, institutionenkritischen Dekonstruktion des »weißen Würfels« ist eine extrinsische, systemkritische Dekonstruktion der »weißen Kunst« als Feld hegemonialer und kolonialer Praktiken aus der Sicht einer »postkolonialen Kritik« (Spivak 1990) vorzunehmen.

Postkolonialismus ist nicht zu verstehen als »Nach dem Zeitalter des Kolonialismus«, als Ende des kolonialen Prozesses, wie das »Post« in der Postmoderne als »Nach-Moderne«. Obwohl festzustellen ist, dass der Aufstieg des Postmodernismus im Westen in den gleichen Zeitraum wie der Diskurs des Postkolonialismus fällt. Die postmoderne Dekonstruktion der großen logozentrischen Meistererzählungen der europäischen Kultur ist vergleichbar dem postkolonialen Projekt der Auflösung des Zentrum/Rand-Binarismus des imperialen Diskurses. Die poststrukturalistischen

3 Freud hat unter »Durcharbeitung« eine Arbeit verstanden, die das bedenkt, was uns vom Ereignis und seinem Sinn konstitutiv verborgen ist.

Agenda – wie die Kritik am cartesianischen Subjektbegriff, die Instabilität und Arbitrarität der Signifikation, die Lokalisation des Subjekts in der Sprache beziehungsweise im Diskurs, die Untersuchung des Diskurses als Herren- beziehungsweise Macht-Diskurs – finden sich auf andere Weise wieder im postkolonialen Diskurs. Dekonstruktion und Dekolonisation haben also gemeinsame Agenda. Auch die hybride Identität des postkolonialen Autors korrespondiert mit dem Synkretismus und Eklektizismus der Postmoderne. Insofern bedingen einander das »Post« in Postmoderne und Postkolonialismus. Die Postmoderne hat sicherlich mitgeholfen, den postkolonialen Diskurs zu eröffnen.⁴ Dennoch ist Postkolonialismus mehr als nur eine »Postmoderne mit Politik«. Denn die Postmoderne richtet sich zum Beispiel in zwei wichtigen Punkten gegen die Intentionen des Postkolonialismus. Erstens ist die Postmoderne jene Philosophie der Differenz, die dem Anderen Raum gibt, aber dadurch dem Anderen verweigert, der Gleiche zu sein. Zweitens setzt die Postmoderne als internationaler Stil die universale Hegemonie der Moderne fort. Postkolonialismus ist daher der Diskurs, der unsere Aufmerksamkeit kritisch auf die Effekte der kolonialen und postkolonialen Herrschaftsformen beziehungsweise Gesellschaften lenkt.

Im Kolonialismus werden die eigenen Wertvorstellungen auf fremde Gebiete ausgedehnt, wird die eigene Partikularität als universal gültig behauptet und den Anderen gewaltsam aufgezwungen. Kolonialisierung bedeutet territoriale, ökonomische, politische und kulturelle Unterwerfung, Aneignung, Ausbeutung anderer Länder und Völker, um die eigene Hegemonie und die Herrschaft des Eigenen weltweit durchzusetzen. Im »weißen Würfel« werden nämlich nicht nur ästhetische Abweichungen, sondern auch die Kunst-, Wert- und Weltvorstellungen fremder Völker, Kulturen, Rassen, Religionen und Stimmen ausgeblendet. Vereinfachend könnte man sagen, »Weltkunst« ist als »Westkunst« und »Westkunst« als »weiße Kunst« definiert worden. Die Idee der »Weltkunst« ist ein Kind der westlichen Zivilisation, geboren in der ideologischen Absicht, jede künstlerische Äußerung, die sich nicht dem westlichen Kanon anpasst, zu unterdrücken und auszuschließen. Daher sind unsere »Kunstmuseen« voll mit westlichen Kunstprodukten und für die Kunst anderer Zivilisationen haben wir sogenannte »Häuser der Kulturen« gebaut. In dieser Trennung kommt symptomatisch der kulturelle eurozentrische Exklusionsmechanismus zum Ausdruck. Die Trennung in »Kunstmuseum« und »Völkerkundemuseum« markiert genau die Grenzlinie von Inklusion und Exklusion.

Wie alle sozialen Systeme der Ersten Welt (der westlichen, männlichen, weißen Gesellschaft) ist auch die Kunst in die Dialektik der Differenzierung eingebettet. Nur indem sich ein Stil unterscheidet, wird er zum Stil. Nur in der Differenz entsteht Identität. Dieses System der Differenzierung produziert und betreibt logischerweise Ausgrenzung, sagt uns die Theorie der sozialen Systeme von Niklas Luhmann. Es

4 Zu den Vertreterinnen des postkolonialen Diskurses gehören u.a.: Frantz Fanon, Edward W. Said, G.Ch. Spivak, Homi K. Bhabha, K.A. Appiah, Paul Gilroy, Stuart Hall, L. Grossberg, Cornel West, K. Mercer, Coco Fusco, Anthony Giddens, Charles Taylor, H.L. Gates Jr.

drängt sich daher die Frage auf, ob das soziale System der Kunst im westlichen Sinne nicht selbst das bevorzugte Feld der Dialektik von Inklusion/Exklusion ist und daher als kolonialer Diskurs definiert werden kann. Das Kunstsystem entscheidet im europäisch-nordamerikanischen Referenzrahmen, welche Produkte und Praktiken erstens als Kunst beziehungsweise als relevante Kunst inkludiert werden, und zweitens, welche außereuropäischen Produkte und Praktiken in das europäisch-nordamerikanische Kunstsystem inkludiert werden. Die westliche Kultur zieht Grenzen zwischen sich und den anderen Völkern, Kulturen, Rassen, Religionen, schliesst das »Andere«, nämlich Frauen, Farbige, Kinder, Alte, Homosexuelle etc. aus. Der soziale Raum wird purifiziert, um ihn allein zu beherrschen. Die Stimmen und das Wissen der Anderen werden marginalisiert oder ausgeschlossen. Daher seine These, dass die Kultur der westlichen Welt prinzipiell auf Exklusion beruht.

Der »weiße Würfel« beziehungsweise »die weiße Zelle« sind Synonyme für Exklusion. Der reine Raum der Galerie ist nicht nur ästhetisch rein, sondern auch ethnisch, religiös, klassen- und geschlechtsspezifisch purifiziert, sodass man in den Museen hauptsächlich die Kunstwerke katholischer, weißer, europäischer oder nordamerikanischer Männer sieht. Die Kunst anderer Religionen und anderer Völker, eines anderen Geschlechts, wird in den Museen moderner Kunst ausgeblendet. Oder ist in der Tat (moderne) Kunst nur eine europäische Erfindung, wie Jimmie Durham fragt. Kunst wurde paradoxerweise zum Synonym für Exklusion. Weltweit wird die historische Notwendigkeit erkennbar, nicht nur den »weißen Würfel«, sondern die »weiße Kunst« als Feld von Praktiken der Dominierung, Zurückweisung und Ausschließung zu dekonstruieren und einen kulturellen »Remix« (Carter/Donald/Squires 1995) beziehungsweise ein »Remapping« der kulturellen Kartografie aus der Sicht einer kolonialen Kritik vorzunehmen. Die Landkarte der Kultur muss im Sinne einer wahrhaft globalen Kultur dekolonialisiert werden.

Am Beispiel der Reaktionen des westlichen Kunstsystems auf die Folgen eines inversen, zurückgeklappten Kolonialismus, das heißt der Rückkehr »kolonialisierten Objekte« aus den überseeischen Kolonialländern als »Subjekte« ins Mutterland, sehen wir, wie sehr das westliche Kunstsystem, *grosso modo* zwischen Paris und New York gelegen, fähig oder unfähig ist, andere Konzeptionen von Kunst einzuschließen, oder diese sogar noch in der Konstruktion eines idealisierten Anderen in Wirklichkeit ausschließt. Sind nicht die verschiedenen Formen des Andersseins immer noch Trugbilder, weil Gegenbilder unserer eigenen Identitäten? Sind nicht die Konstruktionen des Anderen immer noch koloniale und neokoloniale Phänomene in multikulturellen Gesellschaften? Bedeutet die Erlaubnis zum Anderssein in der Philosophie des Multikulturalismus zwar das Eingeständnis der Differenz, aber gleichzeitig die Verweigerung der Gleichheit? Die Erlaubnis zum Anderssein kann auch den Vorwand liefern, eben wegen dieser Alterität die Exklusion in Kauf nehmen zu müssen. Die Logik des Multikulturalismus überwindet leider nicht die Dialektik von Inklusion und Exklusion. Das Recht auf Alterität und Differenz gewährt noch

nicht das eigentliche Grundrecht der Egalität.⁵ Die Transformation der Rassenfrage in eine Kulturfrage durch den Diskurs des Multikulturalismus hat die reale soziale Integration nur bedingt beschleunigt. Der multikulturelle Diskurs birgt die Gefahr, unter der Permission zur Differenz die Verbannung der Gleichheit zu verbergen.

Diese symptomale Leseweise versucht, die Spuren einer paradigmatischen Verschiebung in der Konzeption einer universellen Kunst zu finden und partikulare und periphere Formen der Kunst hervorzuheben. Das Feld wird durch folgende Fragen beschriftet:

Wie ist die Kunst von Künstlerinnen sozial konditioniert, kulturell konstruiert und formal artikuliert, die in ehemaligen Kolonien aufgewachsen sind oder Nachkommen aus Kolonien sind und jetzt in Städten des sogenannten »homeland«, oder in den Zentren globaler Macht wie New York leben? Wie sehr assimilieren diese Künstlerinnen die ästhetischen Strategien der kolonisierenden Länder und wie sehr kann ihre Mentalität, ihr Stil oder ihr Material ihrem kolonialisierten Ursprungsland verhaftet bleiben, ohne als ethnische Kunst diffamiert zu werden? Es werden Fragen nach der individuellen Autonomie versus der kollektiven Identität gestellt. Wie stark ist Weißes in der schwarzen Vorstellung repräsentiert oder Schwarzes in der weißen Vorstellung vertreten? (Vgl. Hooks 1990, 1992 1995) Wie sehr erlauben unsere Kunstinstitutionen wirklich eine Übersetzung sozialer Differenzen, die über die Polaritäten Selbst und Anderer, Osten und Westen, Erste und Dritte Welt hinausgehen?

Die physische und kulturelle Deplatzierung beziehungsweise Dislokation, das erzwungene physische Verlassen der eigenen Kultur oder die Kolonisierung der eigenen Lebenswelt durch eine fremde Kultur, gehören zu den prägendsten Erfahrungen der Menschen in unserem Jahrhundert. Das Entstehen neuer und das Zusammenbrechen alter Herrschaftszonen und -formen hat partikulare und globale Migrationsströme und -perioden zwischen den Kontinenten und Kulturen produziert. Wie können Künstlerinnen aus den ehemaligen Kolonialreichen, kulturell und physisch disloziert, die hegemonialen Strategien der Inklusion und Exklusion überschreiten? Wie sehr kann es ihnen gelingen, den herrschenden kulturellen Kanon beziehungsweise Konsens in Frage zu stellen, wenn sie ausgeschlossen bleiben, und was müssen sie tun, damit sie als vom herrschenden kulturellen Kanon akzeptierte Künstlerinnen diesen dennoch von ihrer postkolonialen Perspektive aus in Frage stellen? Denn dies ist ein mögliches Ziel der Kunst, sowohl die Moderne wie auch die Postmoderne von ihrem verborgenen kolonialen Diskurs zu befreien, »to relocate the culture of western modernity from the postcolonial perspective« (Homi K. Bhabha 1994).

Der Artikel ist die gekürzte Version der »Einführung« zu Inklusion/Exklusion (Köln: DuMont-Verlag 1995).

5 Joel S. Kahn analysiert in »Culture, Multiculture, Postculture« (1995) präzise diese Probleme des liberalen, postkolonialen Multikulturalismus. Vgl. auch Appiah (1994). Die Konstruktion von Rasse, Klasse, Geschlecht und Volk durch die Massenmedien werden von einer multikulturellen und feministischen Perspektive her untersucht in Valdivia (1995).

Literatur:

- Appiah, Kwame Anthony (1994): »Identity, Authenticity Survival: Multicultural Societies and Social Reproduction«, in: Gutmann, Amy (Hrsg.): *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton: Princeton University Press
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of culture*, London/New York: Routledge
- Carter, Erica /Donald, James/Squires, Judith (1995): *Cultural Remix. Theories of politics and the Popular*, London : Lawrence & Wishart
- Hooks, Bell (1990): *Black Looks. Race, Gender and Culture*, Boston: South End Press
- Hooks, Bell (1992): »Representing Whiteness in the Black Imagination«, in: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary/Treichler, Paula (Hrsg.): *Cultural Studies*, London: Routledge
- Hooks, Bell (1995): *Art on My Mind. Visual Politics*, New York : The New Press
- Jameson, Frederic (1986): »Hans Haacke and the Cultural Logic of postmodernism«, in: Haacke, Hans: *Unfinished Business*, MIT Press
- Kahn, Joel S. (1995): *Culture, Multiculture, Postculture*, London: Sage Publications
- Liotard, Jean-François (1988): *Die Moderne redigieren*, Bern: Benteli (Reihe um 9)
- O'Doherty, Brian (1976): »Inside the White Cube«, in: *Artforum*, New York 1976 (1986 als Buch erschienen, 1996 auf deutsch im Merve Verlag, Berlin)
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1990): *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, London/New York: Routledge
- Taylor, Charles (1994): »The Politics of Recognition«, in: Gutmann, Amy (Hrsg.): *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton: Princeton University Press
- Valdivia , Angharad N. (Hrsg.) (1995): *Feminism, Multiculturalism and the Media*, London: Sage Publications
- Weibel, Peter (1994): *Kontext Kunst*, Köln: DuMont
- Weibel, Peter /Steinle, Christa (1992): *Identität: Differenz. Eine Topographie der Moderne*, Wien: Böhlau Verlag

Denis Goldberg

Hat Kultur einen Platz in der Agenda 21?

Die Anfrage zu diesem Artikel hat mich überrascht, weil es so selbstverständlich scheint, dass alles menschliche Tun kulturell ist.¹ Wenn verlangt wird, über den Platz von bewussten und selbstbewussten kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten in der Agenda 21 nachzudenken, dann ist es nicht schwer zu erklären, dass wir uns mit deren Auslassen aus irgendeinem Aktionsprogramm von uns selbst abschneiden, da kulturelle Äußerungen zu den Grundformen menschlichen Daseins gehören.

Die Agenda 21, die auf die Rio Konferenz zurückgeht, ist wirklich eine globale Tagesordnung. Um global zu sein, muss die Agenda Menschen von überall auf dem Erdball ansprechen. Einer der Wege, über die wir menschliche Wesen kommunizieren, ist die Vielfalt kultureller Äußerungen. Der Einfachheit halber benutzen wir die Bezeichnung künstlerischer Ausdruck in vielen Formen. Eines der erstaunlichsten Dinge des künstlerischen Ausdrucks ist, dass damit oft die Kluft zwischen gesprochener und geschriebener Sprache überbrückt werden kann. Global bedeutet auch, dass wir in gewissem Sinn globalisierte menschliche Wesen werden, die Teil einer Welt sind. In einer Welt für alle ist künstlerischer Ausdruck die sicherste Form von Kommunikation zwischen Menschen, die nicht die gleiche Sprache sprechen.

Es gibt noch einen anderen Aspekt der globalen Agenda 21, und das ist die Tatsache, dass wir nicht mehr isoliert voneinander leben können, egal, ob wir wollen oder nicht. Unsere Welt wurde globalisiert. Was irgendwo auf der Erde oder im Weltraum geschieht, kann sofort und fast gleichzeitig an nahezu jedem Ort empfangen werden. Kommunikation dieses Ausmaßes ist Teil der globalisierten Weltwirtschaft, die uns alle verschlingen wird, wenn wir es zulassen. Teilweise ging es auf der Rio Konferenz darum, unsere globalisierte Welt so zu ordnen, dass sie uns nicht nur nicht verschlingt, sondern uns die Freude einer menschlicheren Entwicklung erlaubt.

Wie können wir Menschen ohne künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten sein! Von Anbeginn der Menschheit haben menschliche Wesen Gegenstände aus Gründen dekoriert, die von direkter Nutzung oder Bestimmung weit entfernt liegen. Vom ersten Augenblick unseres Bewusstwerdens an, haben wir einen inneren Antrieb, uns auszudrücken. Er wird aber erst bewusste künstlerische Betätigung, wenn wir

¹ Zu diesem Beitrag haben viele Personen Ideen beigesteuert und ich habe dafür verschiedene Quellen genutzt, aber als Autor übernehme ich dafür die Verantwortung.

freie Zeit dafür haben. In Rio ging es vor allem über die Ausdehnung einer anhaltenden wirtschaftlichen Entwicklung zur Beseitigung von Armut. Ökonomische Entwicklung bringt Freizeit für künstlerische Betätigung, und darüber ist der Begriff kultureller Ausdruck an die Spitze der Tagesordnung gerückt.

Ich habe die Verbindung zwischen Globalisierung und Ökonomie hergestellt, weil das Leben von Milliarden von Menschen von der Weltwirtschaft bestimmt wird, die nur um ihre Profite besorgt ist und nicht um die Menschheit und ihre Entwicklung oder die Erhaltung der Umwelt. Die globalisierte Weltwirtschaft operiert gegen unsere Umwelt. Wir wissen das, denn die globalisierten Kommunikationssysteme geben uns Gelegenheit, all das indirekt zu erfahren. Wir teilen uns die kulturelle Gestaltung virtueller globaler Wirklichkeit. Warum sage ich kulturelle Gestaltung? Was wir sehen und hören ist durch Journalisten und Redakteure ausgewählt, die ihre eigenen, vom Mediengeschäft festgelegten Kriterien über das haben, was zu senden notwendig oder unwichtig ist und wie die »Fakten« interpretiert werden sollen. Die Art und Weise jedoch, wie wir diese kulturell gestaltete virtuelle Realität interpretieren, basiert – so denke ich – auf unserer direkten Erfahrung von Realität vor Ort. Und natürlich erfahren wir auch die globale Ökonomie als lokale Wirtschaft.

Die *lokale* Erfahrung der Weltwirtschaft ist wichtig, denn sie stärkt die Verbindung zu Agenda 21. Die Weltkonferenz in Rio 1992 initiierte Agenda 21 als die Ausdrucksmöglichkeit lokaler Regierungen und Nichtregierungsorganisationen (das heißt Regierung und Zivilgesellschaft gemeinsam) mit dem Ziel eines Dialogs für Aktionen hinsichtlich *Umwelt* und *Entwicklung*. Das Treffen rief alle Völker der Welt auf, Fragen zur Debatte zu stellen, die uns als menschliche Wesen betreffen, um eine gleichmäßigere Entwicklung innerhalb der Länder und zwischen den Ländern des Erdballs abzusichern. Es sprach sich auch dafür aus, dass ökonomische Entwicklung nachhaltiger werden muss. Das sind radikale Ideen, speziell, wenn es darum geht, die Völker aufzurufen, Aktionsprogramme in ihren Ländern vorzulegen. Da künstlerische Ausdrucksmöglichkeit einerseits ein Resultat ökonomischer Entwicklung ist, und andererseits das formt, was wir als gute Entwicklung bezeichnen, muss es auch einen Platz für künstlerische Betätigung in diesen Programmen geben. Damit kulturelle Ausdrucksmöglichkeiten von menschlichen Werten effektiv werden können, bedarf es kulturellen Austausches zwischen Regionen und Ländern zur weiteren Debatte über die Umwelt und die Natur unserer Entwicklung. Wir haben die Pflicht und das Recht, die Programme für eine freundliche Umwelt und eine nachhaltige Entwicklung überall auf der Welt zu implementieren.

Die Art und Weise, in der globale und lokale Ökonomie das Arbeitsergebnis von Kulturarbeitern und Künstlern beeinflusst, ist nicht aus einer einfachen Beziehung zu erklären. Soziale, ideologische und ökonomische Faktoren sind komplex zu sehen. Wie sind Kulturarbeiter durch ihre Umwelt und Wirtschaft, die soziale und kulturelle Entwicklung betroffen? Oder sollten wir besser fragen: Wie sind sie infiziert, um eine Idee für die Antwort zu haben? Ausgangspunkt ist, dass die dominanten Einstellungen, ausgedrückt in einer Gesellschaft, in der die herrschende Ideologie

nicht nur Ausdrucksweise schärft, sondern auch die Sichtweise, unser Hören und Schmecken und unsere Art, die Wirklichkeit zu untersuchen und zu interpretieren. Vor diesem Hintergrund kämpfen die radikalen Denker von Agenda 21 für einen fortschrittlichen Inhalt in jeder Kunstform.

Ich möchte ein bisschen provozieren: nehmen wir das globale Wandmalprojekt von *Farbfieber* (s. Beitrag von Klaus Klinger im vorliegenden Band) als ein Beispiel künstlerischen Ausdrucks absichtlich verbunden mit der Agenda 21. Als Südafrikaner kann ich mit mehr Vertrautheit meinerseits von den lokalen zu den globalen Gedankenbeispielen dieses Landes und der Region gehen. Was macht das *Farbfieber*-Projekt global? Wandgemälde haben offensichtlich etwas mit Mauern zu tun, wie immer man es dreht und wendet. Aber wie können Kulturarbeiter – wie wir in Südafrika sagen, weil wir Kunst und Kunsthandwerk allgemein in unser Denken einschließen und nicht nur mit Eliten oder »Künstlern« verbinden – Wandmalereien anfertigen, wo wir doch kaum gemauerte Häuser haben? Unsere Menschen leben in Elendsquartieren aus Brettern, Wellblech und Plastikplanen! Die Mauern sind an Autobahnen und Autobahnbrücken nahebei. Haben Sie jemals bemerkt, wie großartig Autobahnen dazu benutzt werden, die Einwohner der städtischen Armenviertel von den besseren Vorstadtvierteln abzutrennen? Wer kann an solchen Mauern ohne Genehmigung der Regierung oder der privaten Eigentümer malen? Das Leben in den Siedlungen der Dritten Welt, wo immer sie auch sein mögen, schafft nicht nur unterschiedliche Bedingungen für diejenigen, die träumen und sich ein besseres Leben vorstellen, sondern erzeugt auch unterschiedliche Vorstellungen und Träume. Diejenigen, die in Armut existieren müssen, haben andere Visionen als wir, die auf ihre Kosten in Wohlstandsregionen leben. Wände zu bemalen, ist eine kostspielige Angelegenheit. Denken Sie nur an die Baugerüste, die Leitern, die Farben und Pinsel! Die Kulturarbeiter müssen oft weite Wege zurücklegen, um zusammenkommen zu können! Sie müssen auch von etwas leben, während sie die Wände bemalen! Wo soll bloß ein solcher Reichtum herkommen?

Ich will mich nicht in die Geschichte der Wandmalerei vertiefen. Aber ich möchte doch auf den Unterschied zwischen ›bloßer‹ Dekoration, wie beispielsweise die geometrischen Muster der Ndebele im südlichen Afrika, und einer bewussten Aussage verweisen. Lassen Sie uns an diesem Beispiel verschiedene Entwicklungen in der geometrischen Wandmalerei dieser Region in Südafrika betrachten. In Matabeleland in Simbabwe sind die originalen natürlichen Farben Ocker, Holzkohle und Weiss immer noch vorherrschend. In Südafrika dagegen, wo das Volk der Ndebele in Mpumalanga und im östlichen Freistaat lebt, hat die Moderne etwas verändert. Da es fertige Vinylfarbe in hellleuchtenden Farbtönen zu kaufen gibt, ist diese Malerei vielfarbig und strahlend geworden. Mit der fertigen Farbe konnten die Muster auch geometrisch komplizierter angelegt werden. Ganz klar haben hier ökonomische Faktoren einen direkten Einfluss auf die Möglichkeiten künstlerischen Schaffens ausgeübt.

Denken wir an den Übergang von der nichtgegenständlichen Kunst, in der sich das in der westlichen und der Kunst des Mittleren Ostens vorherrschende überna-

türliche ideologisch/theologische Mysterium widerspiegelt, zur gegenständlichen Kunst. Ein Beispiel dafür sind die Gemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle von Rom. Welch großartige Wirkung hatte diese Art von Mystizismus auf die Baumeister, Handwerker und Wandmaler der Paläste, die danach so viele Kathedralen in Westeuropa bauten und ausschmückten. Die italienischen Fresken und die Wandbilder der Renaissance stehen für den Übergang zu einer neuen Epoche des wachsenden internationalen Handels und der aufkommenden Bourgeoisie in den europäischen Gesellschaften. Es ist Kunst mit einem großen »K« geschrieben, auch nach Meinung heutiger Kunstkritik immer noch die Größte seit Menschheitsgedenken!

Für mich und andere meines Alters, die nicht in Europa geboren sind, war das Werk von Diego Riviera die Einführung in die Wandmalerei. Was für eine wunderbare Farbigkeit in seinen Arbeiten. Wie hat er das Leben der Bauern, Handwerker und Tagelöhner darin gefeiert! Wie hat er ihre Würde zelebriert! Was hatten wir doch damals für große Hoffnungen auf eine bessere Welt, in der Schwerter zu Pflugscharen geschmiedet werden sollten. Riviera zeigte uns in seinen Wandbildern an der neuen Universität von Mexiko den radikalen Neuen Morgen! Es gibt andere Beispiele von Visionen radikaler Künstler und Bewegungen, die sich in Wandbildern zeigten, die das Zerschneiden der kolonialen Fesseln darstellten. Denken Sie nur an die Wandmalereien in Maputo in Mocambique und in Luanda in Angola nach der Zerschlagung des portugiesischen Kolonialismus und dem Sieg, den dabei auch das Volk von Portugal erreichte. Natürlich sind diese Wandbilder jetzt verblasst. Die Wohlstandsgesellschaften, die ihre Truppen gegen diese neuen Staaten schickten, um sie durch Kriege, Hunger und Krankheiten zu zerstören, zerstörten auch den Traum, der sich in diesen Wandbildern ausdrückte. Nur ein Bruchteil des Reichtums, der so durch Vernichtung menschlichen Lebens und menschlicher Potentiale vergeudet wurde, hätte die Grundlage für eine wirklich humane Entwicklung in diesen Ländern schaffen können!

Um noch auf ein weiteres modernes Wandbild hinzuweisen (es gibt viele andere, die dafür stehen könnten) möchte ich das Beispiel Braunschweig anführen, wo es eine Wandmalerei zum 500jährigen Jubiläum der Entdeckung Amerikas durch Christoph Columbus gibt. Seine »Entdeckung« ist in den Geschichtsbüchern verewigt. Aber die Menschen der Karibik und Südamerikas mussten nicht entdeckt werden. Sie waren schon immer da! Dieses Gemälde versucht, diesen Widerspruch darzustellen, koloniale Eroberung und Okkupation als Mord und Diebstahl an der Urbevölkerung Lateinamerikas, ihrem Land und ihrem Wohlstand zu zeigen. Eindeutig sind hier die Wahrnehmungen europäischer Ideologen und Geschichtsschreiber (der Apologeten der Eroberung) von denen der kolonialisierten Menschen diametral verschieden.

Vielleicht haben die die UN-dominierenden Staaten die Rio-Konferenz eher als eine Übung gesehen, wo nichts entschieden oder für die Völker der Welt getan werden muss. Sicher haben die gigantischen Konzerne die Absicht, die Welt zu ihrem Vorteil zu globalisieren. Aber auch wenn wir sagen, die Deklaration von Rio war

nichts als eine zynische Übung der Mächtigen, so wird doch von den Kritikern leicht vergessen, dass auch nur scheinbar ernsthaft ausgesprochene Worte ernst genommen werden können. Worte sind wie der Geist aus der Flasche. Wenn er erst einmal herausgelassen wurde, gibt es kein Zurück mehr. Das Licht und die Erleuchtung sind keine nur zufällig verbundenen Assoziationen. Wir müssen die Flamme am Brennen halten! Global kontrollierte Kommunikation ist ein Merkmal der globalen Ökonomie. Mit der Lieferung von Unterhaltung durch sich wiederholende Spielshows, Seifenopern und Situationskomödien sowie durch passive Teilnahme am Geschäft des Sports, haben die Medien in der Tat ernsthafte und kritische Information durch gehirnverkleisternde Nichtigkeiten ersetzt.

Natürlich gibt es dazu einen Kontrapunkt. Wir benutzen auch die elektronische Superautobahn, das Internet, um zu zeigen, was Kulturarbeiter von überall her als Teil des Weltwandmalprojekts leisten können, um Umwelt und Entwicklung zu ihren Ideen in Beziehung zu setzen. Die *Farbfieber*-Website ist voller Phantasie und Kreativität und ein wundervoller Gegensatz zur üblichen *Gehirnwäsche* der Massenmedien. In Ihrem persönlichen Interesse möchte ich Ihnen die Website www.community-heart.org.uk und ihre Links empfehlen, damit Sie zu diesem Thema mehr als nur einfach gestricktes Material zu Südafrika vorgesetzt bekommen. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass sich nur eine kleine Minorität einlinken kann. Der Zugang zu elektronischem Gerät, wie beispielsweise zu Computern, und selbst zu elektrischem Strom ist sehr begrenzt und lediglich einem kleinen Prozentsatz der Weltbevölkerung möglich. Das soll keine Kritik unserer Bemühungen sein. Es ist vielmehr Ausdruck meiner Hoffnung, dass wir immer größere Anstrengungen unternehmen sollten, um die radikalen Ideen der Menschen von Nord und Süd, von Süd und Nord, bekannter zu machen, sodass immer mehr Menschen in solche Kontakte und Aktivitäten einbezogen werden und nicht vom großen Highway Internet ausgegrenzt bleiben.

Es ist bemerkenswert, dass *Farbfieber* absichtlich junge Leute mit erfahrenen Kulturarbeitern zusammengebracht hat, um beider Visionen in Bildern darzustellen. Die Kontrolle des Inhalts der Arbeiten ist entscheidend. Wer bestimmt, welche Visionen ausgedrückt werden sollen? Ist es die Vision des erfahrenen Künstlers oder die Vision einer Gruppe junger Leute, beaufsichtigt und vermittelt durch den Erfahrenen mit dem technischen Können? Sollen die Arbeiten Slogan oder Agitprop sein oder sollen sie unsere komplexen Visionen über Ökonomie, Ökologie und Gesellschaft auf einem anderen Niveau widerspiegeln? Es ist aufregend, diese Entwicklungen in einer Zeit zu sehen, in der diejenigen, die den Reichtum unserer Erde kontrollieren (und sie könnten das nicht ohne Hilfe von uns gewöhnlichen Menschen), sich wachsenden Problemen gegenübersehen, die aus dieser Dominanz erwachsen. Hegemonie, als das ›System‹ selbst in Frage gestellt, verursacht immer mehr Widersprüche. Einer der Widersprüche ist die scheinbare Freiheit von Kulturarbeitern und einer großen Anzahl junger Leute, den Inhalt der Wandbilder des *Farbfieber*-Projekts zu bestimmen. Was wird geschehen, wenn wir ungezügelt wer-

den in unseren Forderungen? Wie der Forderung nach einer Ausbildung für unsere Kinder und Enkel überall in der Welt oder nach Gesundheitsfürsorge für alle und staatliche Pflege für die Alten? Oder nach grünen Feldern und gesunder Ernährung ohne chemische und industrielle Umweltverschmutzung?

Sind wir bereit, unser Recht geltend zu machen und zu sagen, wie unsere Zukunft aussehen soll? Werden diejenigen, die die Mauern kontrollieren, sie uns entziehen, wenn wir darauf bestehen, dass sie uns auch gehören sollen? Interessante Fragen. Aber wir sollten uns keine Furcht erlauben, die uns zur Selbstzensur treibt. Die beste Verteidigung unserer Rechte ist, sie zu nutzen! Machen wir weiter mit dem Malen an die Mauern! Zeigen wir unsere Vorstellungen, wie wir unsere Umwelt verteidigen wollen und kämpfen wir dafür, unsere Gesellschaft so zu entwickeln, dass sie für menschliche Wesen fit ist.

Ich möchte das Thema des internationalen kulturellen Austausches als Teil der Agenda 21, der Kontakt und Verständigung zwischen den Menschen sichert, näher beleuchten. Da ich mich meistens mit Südafrika beschäftige und hier für eine deutsche Publikation schreibe, bitte ich um Verzeihung, wenn ich den Austausch, den ich für notwendig halte, anhand unserer beider Länder untersuche. Der Ausgangspunkt für eine Diskussion über internationalen Austausch in Kunst und Kultur zwischen Deutschland und Südafrika ist, dass die »Türen des Lernens und der Kultur allen offen stehen« sollen, wie schon in unserer Freiheitscharta von 1955 gesagt. Das ist ein Grundrecht, das der großen Mehrheit der Südafrikaner unter der Apartheid verwehrt war. Seine Verwirklichung in allen Einzelheiten wird ein langer Prozess sein, der mit dem Ende der Apartheid und der Wahl einer Regierung durch alle Südafrikaner 1994 erst begann.

Im »Weißbuch über Kunst, Kultur und Erbe« des südafrikanischen *Ministerium für Kunst und Kultur* von 1996 heißt es: »Zugang zu Kunst, Teilnahme und Freude daran, kulturelle Betätigung und Bewahrung von Erbe sind grundlegende Menschenrechte.« Wenn das Rechte sind, dann ist die Schlussfolgerung, dass sie »weder Luxus noch Privilegien sind«. In Paragraph 16 des Grundgesetzes (Bill of Rights), der Teil der neuen Verfassung Südafrikas ist, heißt es: »Jeder hat das Recht auf freie Meinungsäußerung, die ... die Freiheit künstlerischer Kreativität einschließt«. Und in Paragraph 30 steht: »Jeder hat das Recht, seine Sprache zu sprechen und am kulturellen Leben seiner Wahl teilzunehmen.« In Anerkennung dieses Rechts sind in Südafrika elf Sprachen als offizielle Amtssprachen zugelassen.

Kunst- und Kulturpolitik – und internationaler Austausch als ein Aspekt – sollten in der Geschichte von Gesellschaften verwurzelt sein. In Südafrika verlangt die Politik, und das wird auch wegen der Gleichstellung gefordert, dass Kulturarbeiter mithelfen, diese Ziele in die Praxis umsetzen. Die internationale Gemeinschaft hat dabei die Möglichkeit bei der Transformation von Kunst und Kultur mitzuhelfen. Beide sollen von einer Betätigung, die bisher nur für eine sich selbst auserwählte kleine weiße Minderheit reserviert war, zu Aktivitäten für alle werden.

Kreativität kann man nicht per Gesetz verordnen. Sie sollte auch nicht reglementiert werden. Widersprüche zwischen der Freiheit des Künstlers/Kunstarbeiters und den Notwendigkeiten der Gesellschaft wird es aber immer geben! Die Regierung muss sich jedoch einer Zensur enthalten und sich auch davor hüten, nonkonforme Künstler zu reglementieren. Das »Weißbuch« anerkennt, dass die Regierung Kreativität nicht gesetzlich verordnen kann. Die Regierung kann jedoch die Kreativität vieler Leute unterstützen, indem sie Fördermittel und Fördermöglichkeiten mehr nach dem Gleichheitsprinzip verteilt. Das bedeutet in der Praxis, dass die auf die Bedürfnisse der ehemals dominanten (weißen) Gruppen ausgerichteten Prioritäten der sogenannten großen Kultur, ihres Erbes und ihrer Quellen, verändert werden müssen. Da es historische und kulturelle Unterschiede zwischen Völkern gibt, wird erwartet, dass ihre Modalitäten und Ausdrucksformen Unterschiede zeigen und auch von denen in Europa differieren. Lasst uns diese Unterschiede feiern!

Es gibt größere Kürzungen bei den Kulturfonds. Kulturarbeiter werden dringend benötigt. Es gibt viel zu wenig ausgebildete Kräfte, die nötig wären, um die Politik der Veränderung des Denken in unseren kulturellen Institutionen, speziell in den Schulen, durchzusetzen. Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Kunst, Kultur, Wissenschaft und Technologie ist angestrebt, das viele kommunale Kunstprojekte finanziert und auch mit Deutschland an bilateralen Abkommen arbeitet. Ich bin sicher, dass Südafrikas Kunst- und Kulturproduzenten und ihre Mitarbeiter den internationalen Austausch mit der gleichen Sachlichkeit in jedem Bereich von Kunst und Kultur angehen:

- um ihre Arbeiten auf internationalen Gastausstellungen zu zeigen,
- um die eigenen Perspektiven um Kontext zu sehen
- und um Workshops zu kulturellen südafrikanischen Formen, Techniken und Ausdrucksweisen zu veranstalten.

Kunst- und Kulturproduzenten und ihre Mitarbeiter gehen nach Südafrika aus ähnlichen Gründen:

- um als Gäste ihre Arbeiten Südafrikanern vorzustellen,
- ihre eigenen kulturellen Formen, Techniken und Ausdrucksweisen vorzuzeigen
- und informale Wege zu gehen, die helfen können, den enormen Mangel an ausgebildeten Kulturarbeitern, Lehrern und Verwaltungsmitarbeitern zu überwinden.

Was das kulturelle Erbe betrifft, die Museen und Galerien und die Forschung, so ist bekannt, dass die künstlerische und kulturelle Hinterlassenschaft der bisherigen kulturellen Minderheit auf Kosten der Tradition der anderen verschiedenen Gruppen der Bevölkerungsmehrheit gut geschützt und erforscht ist. Diese Ungleichheit muss überwunden werden. Die Wiederherstellung ihres künstlerischen und kulturellen Erbes ist Teil des Prozesses der Wiederherstellung der Würde der unterdrückten Mehrheit. Um einige »Grundregeln« für diesen internationalen kulturellen Austausch aufzustellen, möchte ich betonen:

- Kein Diktat darüber, was richtig oder nicht richtig ist!
- Helfen Sie Kunst- und Kulturarbeitern, ihre Ausdrucksfähigkeiten zu entwickeln.
- Versuchen Sie nicht, uns zu rekolonialisieren!
- Wiederherstellung des künstlerischen und kulturellen Erbes Südafrikas und Hilfe zur Ausbildung von Künstlern und Kulturarbeitern muss anerkennen, dass Südafrika ein Teil Afrikas ist.
- Erkennen Sie afrikanische Kunst in Europa als Kunst an, die in Kunstgalerien oder in bekannten Theatern gezeigt werden kann. Die Zeit sollte lange vorbei sein, dass afrikanische Kunst automatisch den ethnologischen Museen oder entsprechenden Abteilungen der Universitäten zugeordnet wird, auch wenn es einige Kunstformen gibt, die sich grundlegend von Kunstformen, die in anderen Kulturen entwickelt wurden, unterscheiden.
- Wir müssen die verzerrten Muster der Unterstützung überwinden und uns nicht nur auf das konzentrieren, was in der europäischen Tradition familiär ist.
- Die Macher müssen im Mittelpunkt unseres Denkens über Kunst und Kultur stehen.

Internationaler Austausch ist keine Einbahnstraße. Afrikanische Kunst und Kultur spielte eine wichtige Rolle für das künstlerische und kulturelle Leben Europas. Denken wir nur an den Einfluss der westafrikanischen Bronzeskulpturen, der Schnitzereien und Bildhauerarbeiten auf Picasso und andere Künstler der frühen Zwanziger. Zanele Mbeki, die Frau des gegenwärtigen südafrikanischen Präsidenten, eröffnete 1998 in Johannesburg eine Ausstellung des deutschen Malers und Graphiker Georg Baselitz. Dabei sagte sie, Kunst »öffnet uns ein Fenster in die Gedanken und Vorstellungen anderer Menschen. Deshalb ist Kunst- und Kulturaustausch auch ein wichtiger Beitrag, um das Verständnis zwischen den Völkern zu erhöhen.« Wir sollten uns verbünden, um unser Ziel zu erreichen: »Ein aufregendes, lebendiges künstlerisches und kulturelles Leben, in dem Künstler ihr volles Potential entfalten können. Es soll die Natur unserer Demokratie erhöhen und eine bessere Lebensqualität für alle erreichen.« (Bill of Rights, Kapitel 7, § 1) Internationaler Austausch kann die Lokalisierung der globalen Gesellschaft in unseren Gedanken festigen und uns in der Verwirklichung der menschlichen Ziele von Agenda 21 stärken.

Übersetzung aus dem Englischen: Edelgard Nkobi.

Klaus Klinger

Mural – global. Weltweites Wandmalprojekt zur Agenda 21

*75 Wandbilder auf 5 Kontinenten
Für eine nachhaltige, humane und friedliche Welt*

Weltweit, auf allen fünf Kontinenten, entstehen seit 1998 öffentliche Wandbilder zur Agenda 21, Visionen und Entwürfe für ein Zusammenleben in einer Welt. Ziel des Projektes »Mural-Global« ist ein weltweiter, öffentlicher und gleichberechtigter Dialog zwischen KünstlerInnen, Bürgern, Initiativen und Organisationen über Zukunftsfragen im neuen Jahrtausend. Die Agenda 21, von der Weltkonferenz für Umwelt und Entwicklung 1992 in Rio de Janeiro beschlossen, ist Thema dieser internationalen Aktion. Fast 10 Jahre danach ist das Ergebnis der Umsetzung der Beschlüsse auf globaler Ebene beschämend, Verbesserungen höchstens in lokalen Ansätzen sichtbar. Mit den Wandbildern soll die Diskussion in die Öffentlichkeit getragen, die öffentliche Kommunikation über die Agenda 21 angeregt, die Politiker an ihre Verantwortung erinnert werden und Mut gemacht werden, Eigeninitiative zu entwickeln.

Der Anfang 1998 veröffentlichte Aufruf des Künstlervereins *Farbfieber* hat eine große Resonanz hervorgerufen. Künstlerinnen und Künstler aus mehr als 20 Ländern gestalten mit Eine Welt-, Umwelt- und Agenda 21-Gruppen, Kulturinitiativen, kommunalen Organisationen, Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, in ihren Städten Wandbilder. An jedem Wandbild arbeiten Künstlerinnen und Künstler aus mindestens zwei verschiedenen Ländern zusammen, die anschließend im jeweiligen Partnerland ein weiteres Wandbild realisieren.

50 Wandbilder sind bisher im Rahmen des Wandmalprojektes »Mural-Global« entstanden, unübersehbare Zeichen für ein friedliches und kreatives Zusammenleben. Jedes einzelne Wandbild ist das Ergebnis des hohen Engagements der lokalen Gruppen und der KünstlerInnen. Es gibt die ersten Partnerbilder in Indien, Spanien, Cuba, Brasilien, Senegal, USA und Nicaragua und die Arbeit in der nächsten Zeit wird sein mitzuhelfen, diese Partnerbilder in vielen Ländern möglich zu machen. Über das Internet: www.mural-global.org sind die vielfältigen Initiativen miteinander verbunden und dokumentiert. Veranstaltungen, Kongresse und mehrsprachige Publikationen begleiten das Projekt. Die *UNESCO* würdigte die Länder und Konti-

nente übergreifende Künstlerinitiative als beispielhaftes Projekt durch die Übernahme der Schirmherrschaft. Außerdem ist »Mural-Global« als deutscher Beitrag zum UN-Jahr 2001 »Dialog zwischen den Kulturen« ausgezeichnet worden.

Interview mit Klaus Klinger, dem Initiator des Wandmalprojektes

Was war die Motivation ein weltweites Projekt zu beginnen? Ohne eine große Organisation, ohne Geld, geht das überhaupt oder ist das großwahnsinnig?

Klaus Klinger: Es geht. Es ist, wie einen Stein ins Wasser werfen. Man fängt im kleinen Kreis an, die Idee weiterzuverbreiten und die Kreise werden immer größer. Übers Internet und unterschiedliche Organisationen ergeben sich viele Möglichkeiten, Kontakte mit Gruppen in anderen Ländern aufzunehmen. Ein Anlass, das Projekt zu beginnen, war für mich die Agenda 21, da sie trotz aller Mängel ein richtiger Schritt ist, die Welt ganzheitlich zu sehen. Und dann zu sehen mit welchen barbarischen Mitteln am Ende des Jahrtausends immer noch Politik gemacht wird. Wir können globales Handeln nicht den Militärs oder den Banken und Konzernen überlassen. Dass mein Land als NATO-Mitglied eine ganze Bevölkerung bombardiert, finde ich zutiefst beschämend. Das Unbehagen über den Zustand der Welt ist bei vielen Menschen groß, das zeigt auch die Resonanz auf das Projekt. Wenn wir die Welt als eine Einheit sehen, müssen wir andere Sichtweisen ernst nehmen und neue Formen des Zusammenlebens entwickeln. Indem wir viele Partnerschaften aufbauen, entwickeln sich andere Strukturen und anderes Denken. Es ist viel schwieriger jemanden, den man kennt, zu bombardieren, als anonym am virtuellen Bildschirm.

Welche Rolle spielt dabei die Kunst? Sind das nicht eher internationale politische Fragen?

Kunst spiegelt die Beschaffenheit einer Gesellschaft in komprimierter Form wider. Sie transportiert Gedanken, Wünsche, Sehnsüchte, religiöses oder weltanschauliches Denken auf vielfältige Weise. Eine Auseinandersetzung mit der Kunst und den Künstlern verschafft deshalb intensive Einblicke in ein Land und damit ein Kennenlernen und besseres Verstehen. Verbunden ist damit eine Veränderung im eigenen Denken und die Entwicklung von Respekt. Vorurteile oder eine Reduzierung der Menschen auf Opfer, Arme, Hilfsbedürftige können abgebaut werden und es kann eine gegenseitige Bereicherung, ein Lernen voneinander stattfinden, als Voraussetzung für eine partnerschaftliche Zusammenarbeit, die nichts mit Patenschaften zu tun hat, sondern gleichberechtigte Formen entwickelt. Es geht bei dem Projekt um die Besonderheit, dass eine gleichberechtigte Form von Zusammenarbeit und Austausch mit Künstlern aus anderen Kulturen versucht und damit im besten Sinne Völkerverständigung praktiziert wird. Respekt voreinander ist ein ganz wichtiger Punkt in dieser Zusammenarbeit. Respekt der Person, der anderen Kultur und anderen Meinungen gegenüber. Viele Fragen, die die Zukunft betreffen, sind mittlerwei-

le nur im globalen Dialog zu lösen, ob es Ökologie, Ökonomie oder Soziales betrifft und dieser Dialog kann nur durch das praktische konkrete Miteinander gelernt werden. Und Kunst ist ein hervorragendes Medium, um Ideen auszutauschen und diesen Prozess öffentlich zu zeigen.

Der Aufruf des Vereins Farbfieber ist seit 1998 weltweit verteilt worden. Wie war die Resonanz?

Das Interesse ist groß. Es gibt bisher Rückmeldungen aus 20 Ländern von allen Kontinenten. In Deutschland ist das Projekt sehr bekannt, da wir hier, unterstützt durch die Eine-Welt- und Agenda 21-Netzwerke, angefangen haben und die besten Publikationsmöglichkeiten hatten. Viele Kommunen haben den politischen Auftrag angenommen, die Agenda 21 lokal in ihrem Ort umzusetzen, und wir bringen mit der Einladung eines Künstlers aus einem anderen Kontinent den globalen Aspekt hinein. Ich wünsche mir aber, dass die Initiativen in den anderen Ländern das Projekt über Zeitungen und andere Medien noch viel weiter verbreiten. Wir sind bei ungefähr 75 Projekten, 50 Wandbilder sind bereits fertig, aber es können auch 100 werden.

Wie kommen die Partnerschaftsprojekte zustande?

Da es um den Aufbau von langfristigen Beziehungen geht, greifen die meisten Initiativen schon bestehende internationale Partnerschaften zwischen Städten oder Nichtregierungsorganisationen auf. Meistens sind es soziale oder politische Beziehungen und weniger kulturelle. Das versuchen wir mit dem Projekt zu ändern. Es entwickeln sich aber auch ganz neue Beziehungen, wir helfen den Gruppen dabei und stellen mit einer begleitenden, mehrsprachigen Zeitung und im Internet alle Initiativen vor, so dass ein Pool entsteht und eine Vernetzung untereinander möglich ist.

Haben Wandbilder diese öffentliche Resonanz, verstehen die Leute die Bilder? Du arbeitest ja selber seit 20 Jahren als Künstler im öffentlichen Raum. Ist den Menschen hier Kunst aus zum Beispiel Lateinamerika nicht sehr fremd?

Ein Wandbild ist mehr als ein Bild an der Wand. Es ist ein künstlerischer und sozialer Prozess, und in diesen Prozess sind sehr viele Menschen einbezogen.

Wandmalerei ist ein Stück Rekultivierung unserer Städte, gestalterisch und inhaltlich und es ist ein Schritt zur demokratischen Stadtgestaltung, das heißt, Bürger entscheiden mit über das Aussehen ihres Viertels.

Deshalb hat jedes fertige Bild seine lange Geschichte, eine Fülle von Begegnungen mit anderen Malern, vielen freiwilligen Helfern, den Nachbarn, Passanten, Initiativen, die das Projekt unterstützen, Konfrontation oder Unterstützung durch die Bürokratie. Anders als ein Tafelbild greift ein Wandbild in das Stadtbild direkt ein, verändert es und regt durch seine ständige Präsenz und Botschaft zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen an. Ein anonymer Ort

setzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen an. Ein anonymer Ort bekommt ein Gesicht. Bei Wandbildern, die mit Jugendlichen gemacht werden, ist es zum Beispiel wichtig die Jugendlichen zu befähigen, ihre eigenen Vorstellungen umzusetzen. Die Künstler sind dabei eher die Helfer.

Nenn einmal ein Beispiel, wie läuft so ein Projekt konkret ab?

Als wir einen Bunker in Düsseldorf mit einem internationalen Team gestalteten, war der erste Schritt, die Anwohner des Stadtteils mit Handzetteln und über die Presse zu informieren. Wir nahmen Kontakt auf mit der angrenzenden Schule, dem Kinderladen, dem Familientreff, dem Buchladen und der Kneipe an der Ecke. Wir haben alle zur öffentlichen Diskussion der ersten Entwürfe eingeladen. Im Schaufenster des Buchladens wurden die Entwürfe ausgestellt, und im Restaurant organisierten wir eine Ausstellung mit Bildern des beteiligten cubanischen Künstlers und eine Dokumentation des Kulturaustausches, den wir als Verein Farbfieber seit 1992 mit Pinar del Rio/Cuba haben. Dieses Bündnis mit vielen Initiativen hat uns auch sehr dabei geholfen, die Genehmigung für die Wand zu bekommen. Ein Weg, der oft sehr beschwerlich und aufwendig ist. Während der Arbeit an der Wand gab es ständig Gespräche mit Passanten, die Straßenbahnen fuhren langsamer, Anwohner brachten Kaffee vorbei. Manche verfolgten täglich das Fortschreiten der Arbeit. Es arbeiteten bis zu 20 freiwillige Helfer aus sechs Nationen an der Wand, vom Schornsteinfeger bis zur Sozialarbeiterin, die in ihrer Freizeit mitmalten. Für alle gab es ein Abschlussfest auf der Straße. Wir erreichten Menschen, die vielleicht noch nie in einer Galerie waren und Cuba nur durch die Medien kennen. Sie erlebten konkret, dass trotz babylonischer Sprachenvielfalt eine kreative internationale Zusammenarbeit möglich ist und dass es eine gemeinsame Frage ist, wie sich die Welt weiterentwickelt.

Das Wandbild selber hat einerseits lokale Bezüge, die die Menschen vor Ort kennen, es geht auf die Geschichte des Bunkers und des Krieges ein. Andere Aspekte und Symbole müssen entschlüsselt werden. Stadtteilrundgänge der Geschichtswerkstatt Düsseldorf beziehen das Wandbild mittlerweile ein und diskutieren mit den Teilnehmern darüber.

In Deutschland sind oft Eine-Welt-Gruppen Träger dieser Projekte. Nun soll ein einheimischer und ein Künstler aus einem anderen Land gemeinsam mit der Gruppe einen Entwurf erarbeiten. Ich kann mir vorstellen, dass es da reichlich Konfliktstoff in der Zusammenarbeit gibt. Einerseits müssen sich die beiden Künstler verständigen und werden sich nicht zur Illustration der Gedanken der Gruppe instrumentalisieren lassen, andererseits kann es natürlich auch sein, dass der Künstler sagt: Was interessiert mich das Thema, meine Malerei ist sowieso universell.

Unser Projekt ist anders angelegt. Kommunikation, Annäherung, Austausch, Dialog, Gemeinsames erkennen und Unterschiede zulassen, das sind die wichtigen As-

pekte. Die Arbeit an den Wandbildern ist ein künstlerischer, sozialer und kollektiver Prozess und in diesen Prozess sind sehr viele Menschen einbezogen. Die Ideenfindung erfordert einen intensiven Gedankenaustausch der KünstlerInnen mit den lokalen Gruppen und dem Ort, an dem gemalt wird. Das fängt mit der Frage an, ob die Wand von Fußgängern oder hauptsächlich Autofahrern gesehen wird, welche Funktion hat das Haus, wer lebt dort, wer lebt in der Nachbarschaft, was sind die lokalen Fragen und was sind die globalen Aspekte der Agenda 21. Natürlich gibt es auch dabei Reibereien. Der kollektive Arbeitsprozess in der Künstlergruppe braucht Zeit, gerade wenn Künstler aus verschiedenen Kulturen zusammenarbeiten. Ein Heinrich Heine zum Beispiel ist in Lateinamerika ebenso wenig bekannt, wie ein José Martí hier. Es geht aber nicht nur darum, verschiedene kulturelle, künstlerische Probleme, unterschiedliche Arbeitsweisen und Stile zu integrieren, sondern auch darum, dass der Künstler erst einmal durch das Zusammenleben mit dem anderen Künstler, dessen Familie und Freunden, das Land kennen lernt. *Mi casa es tu casa* (mein Haus ist dein Haus) ist in diesem Zusammenhang keine Phrase oder bedingt durch fehlende finanzielle Mittel, sondern ein wichtiger Teil des Projektes, der die Entwurfsfindung stark mit beeinflusst. Vorurteile müssen abgebaut und Kenntnisse der anderen Kultur erworben werden. Aus diesem Prozess entwickelt sich deshalb aber nicht nur ein Kulturaustausch, sondern es entstehen Freundschaften, die lange halten und sich in den meisten Fällen in weiteren Projekten fortsetzen.

Welche Rolle spielen die neuen Medien, wie zum Beispiel das Internet, bei dem Projekt?

Die Virtualität verbindet sich mit der Realität. Ohne Internet wäre das Projekt viel schwieriger umzusetzen. Es hat die Kommunikation wesentlich vereinfacht, selbst in den ärmeren Ländern gibt es trotz des Nord-Süd Gefälles Möglichkeiten über Universitäten oder NGOs Emails zu empfangen oder zu schicken. Das geht wesentlich schneller und ist billiger als mit der herkömmlichen Post. Jedes Projekt wird mit einer eigenen Seite auf unserer Homepage vorgestellt. Die Teilnehmer können miteinander kommunizieren und sich vernetzen. Man kann nachschauen, was, wo, wann geplant ist, was passiert gerade in Valparaiso oder in Australien, an welchen Ideen arbeiten die Künstler dort. Falls eine Homepage vorhanden ist, kann man sich direkt dort einklinken. Später soll es auch Lifeschaltungen, zum Beispiel auf Veranstaltungen, geben. Das kann aber Erfahrungen und Lernprozesse, die reale Begegnungen mit sich bringen, nicht ersetzen. Den anderen Ort und die Menschen zu sehen, fühlen, riechen, mit allen Sinnen zu erleben, ist etwas völlig anderes als vor dem Bildschirm zu sitzen.

Es gibt ein Projekt »Ahaus, Deutschland – Sydney, Australien«, was soll für einen Australier an Ahaus interessant sein?

Ahaus – Jabiluka verdeutlicht vielleicht am besten unser Anliegen. In Jabiluka, im Kakadupark in Australien, einem von der *UNESCO* als Weltnatur- und Kulturerbe ausgewiesenem Gebiet, soll mit entsprechenden ökologischen Folgen und unter Missachtung der Rechte der dort lebenden Ureinwohnern der Aborigines, Uran aus der Erde geholt werden. Der Uranabbau steht am Anfang des atomaren Kreislaufes, Ahaus mit seinem Zwischen-/Endlager für Atommüll an dessen Ende. Nicht nur der Atommüll ist ein ökologisches Desaster, es fängt schon beim Abbau an, setzt sich beim Transport und der Verarbeitung fort und strahlt dann hunderttausend Jahre als Abfall vor sich hin. An beiden Orten gibt es Initiativen, die seit 20 Jahren Widerstand leisten, aber bisher wenig voneinander wissen. Durch das Wandmalprojekt, das an beiden Orten stattfinden wird, wurden beide Seiten zusammengebracht und es wurde für beide Seiten real erlebbar, dass es sich nicht nur um ein lokales Problem handelt, sondern Menschen aus ganz entgegengesetzten Orten davon betroffen sind. Bürger in Ahaus fingen an sich über Jabiluka zu informieren und bekamen durch die sechswöchige enge Zusammenarbeit mit dem australischen Künstler Gordon Hookey erste Einblicke in die Geschichte und Kultur der Aborigines. Konkrete Begegnungen wurden durch die Einladung eines Künstlers möglich, erste Reisen nach Australien sind geplant und damit hat ein Prozess begonnen, der weit über die eigentliche Malaktion hinausgeht.

Sieben Wochen arbeitete ich mit Gordon Hookey und vielen HelferInnen an der siebzig Meter langen Fabrikwand am Ahauser Bahnhof. Die Umsetzung des Bildes wurde begleitet durch Ausstellungen, Musik, Filme, Vorträge, Diskussionen und Feste. Schulklassen besuchten die Wand oder luden Gordon Hookey in ihre Schule ein. Am 18. Juni war es so weit. Über 400 Menschen kamen zur Einweihung des Wandbildes. »Trommelwirbel für das Wandbild« titulierte die *Ahauser Zeitung* am 20.6.2000. Bei der Veranstaltung vor dem Bahnhof traten *Magic Drums*, eine mehr als 30 Menschen starke Tanz- und Trommelgruppe aus Burundi, auf. Das war für Ahaus genauso neu wie das Wandbild, das sich kritisch mit dem atomaren »Zwischenlager« auseinandersetzt.

René Block

Biennalen: lokale Kunst und globaler Kontext – ein Ausstellungsmodell auch für die Zukunft?

In einer Zeit, in der ich meine künstlerischen Erfahrungen sammelte, in den sechziger Jahren, gab es zwei *Biennalen*, die von Venedig und die von São Paulo – und alle vier Jahre die *documenta* in Kassel. 1973 kam die von Sydney, anfangs geradezu unbemerkt, hinzu. Seitdem sind nicht einmal 30 Jahre vergangen und wir stehen heute einer kaum übersehbaren Zahl von sogenannten Biennalen, Triennalen oder Quadriennalen gegenüber.

Der Berliner Kulturkritiker Marius Babias beschrieb dieses Phänomen wie folgt: »Der in den neunziger Jahren rasch angestiegene Stellenwert der Kultur als Standortfaktor der um Investitionen buhlenden Global Citys setzte die metropolitanen, unabhängigen Szenen und künstlerischen Milieus stark unter Druck, die im Versuch des Durchbrechens ihrer politischen und künstlerischen Isolation neue Lebensentwürfe und Karrierestrategien hervorbrachten, die von den unter Legitimations- und Repräsentationszwang stehenden Kultur-Institutionen wiederum dankbar aufgegriffen wurden. In diesem Verwertungskreislauf werden die kulturell aufgeladenen Prozesse politischer Legitimität sichtbar.«

Und dann wird Babias konkreter: »Beispiel: die zur Triennale mutierte Berlin Biennale, die ja nichts weiter als ein Baustein des Berlin-Marketings, ein von schlaun Hauptstadt-Strategen verordneter Anfall von Optimismus ist. Eng mit dem Bauboom in Berlin verzahnt, spürte die Kunstszene den Zeitgeist der Nachwendzeit in Baugruben, ruinen-romantischen Hinterhöfen und Clubs auf. Schnell war sie konstruiert, die Generation Berlin: kreativ, erlebnishungrig, frisch geduscht. Kein anderer Kulturbereich ließ sich kulturpolitisch besser vermarkten. Schaustelle, Lange Nacht der Museen, Galerien-Rundgänge, Berlin Biennale: Die Hauptstadt-Planer, von der politisch weichgespülten ›One World One Future‹-Botschaft der Love Parade elektrisiert, bündelten die vielfältigen künstlerischen Aktivitäten und Lebensstile kurzerhand zu einem Kultur-Event für die Neue Mitte – die Berlin Biennale. Die Grenzen zwischen Hoch- und Subkultur, zwischen Links und Rechts sind dabei wie der obligatorische Prosecco: fließend.«

Zitiert habe ich aus einem Vortrag »Zur Geschichte und Gegenwart der Kulturideologie«, den Marius Babias am 6. August 2000 im Rahmen des ersten großen Biennale-Kongresses in Kassel hielt. Mehr als 40 Kuratoren, Künstler und Organi-

satoren von etwa 20 Biennalen waren zusammengekommen um Erfahrungen auszutauschen, sich kennen zu lernen, und sie betreffende Themen zu diskutieren, wie zum Beispiel:

- Die Biennale als Standortfaktor;
- Einfluss von Biennalen auf die lokale Kunstszene;
- Die Rolle des Künstlers im globalen Kontext: Ist die Welt ein Studio?
- Die Ausstellung als Großereignis: Über die Ethik des Kuratierens;
- Wo kann noch unterstützt werden? Der stetig wachsende Konflikt der kulturellen Mittlerorganisationen;
- Lyon oder Werkleitz – Venedig oder Istanbul: Wo liegt die Zukunft der Biennalen?

Der dreitägige Kongress – es gab einen Tag für interne Diskussionen und zwei öffentliche Veranstaltungstage – fand im Rahmen der Ausstellung »Das Lied von der Erde« statt, die 29 Künstler aus 8 Orten, an denen Biennalen stattfinden, ins *Friedricianum* geladen hatte. Eine Ausstellung die exemplarisch aufzeigte wie die dort stattfindenden zweijährigen internationalen Ausstellungen die lokale Kunstproduktion beeinflusst haben.

Es verdeutlichte sich auf dieser Tagung bald: Biennalen zeitgenössischer Kunst entstehen aus den unterschiedlichsten Gründen, meist aber steht der Wunsch nach Kommunikation im Mittelpunkt. Sydney fand sich abgeschnitten von den (westlichen) Zentren und Diskursen zeitgenössischer Kunst; zudem herrschte ein Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten aktueller Kunst. Die seit 1973 bestehende Biennale zeigte sich von Beginn an als wichtiger Katalysator für kulturelle Entwicklungen, so die Geschäftsführerin der Sydney-Biennale Paula Latos-Valier, und sie erwies sich als sehr befruchtend nicht nur für die örtlichen Künstler, sondern auch für die Sammlertätigkeit. Hatte schon São Paulo in den fünfziger Jahren durch die damals dort entstandene Biennale politischen wie ökonomischen Kontakt zu den westlichen Industrienationen gesucht, versuchen auch Städte wie Lima, Shanghai oder Taipeh die politische Isolation zu durchbrechen. Ähnlich und doch anders: Havanna suchte zunächst die Vernetzung der Länder der Dritten Welt über die Kunst zu erreichen und ihnen, so Biennalen-Direktor Nelson Herrera Isla, ein Forum auch für die »Mainstream-Zentren« des Westens zu geben. Im koreanischen Kwangju hingegen demonstriert man durch die Biennale das Gedächtnis an die Studentenrevolte gegen die damalige Militärherrschaft, die 1980 blutig niedergeschlagen wurde und unterstreicht den heutigen Demokratisierungsprozess.

Dennoch dürfte eine jede Biennale sich positiv auf die globale Verständigung auswirken – wenn nicht, so Yongwoo Lee (Kurator, Seoul), die Gefahr drohe, dass das immer gleiche Konzept des immer gleichen Star-Kurators mit den immer gleichen künstlerischen Positionen rund um den Globus gejagt werde. Stehe man in Anbetracht der immer präsenter werdenden Kuratoren-Ausstellungen nicht vor der Gefahr einer globalen Vereinheitlichung? Allerdings entstehe so auch der nomadisierende Biennale-Künstler, der, mittlerweile ohne eigenes Atelier, seine Arbeiten

stets vor Ort, rund um die Welt entwickle. Das dieser Trend jedoch nicht zwingend negativ sei, darauf verwies Jean-Hubert Martin (Kurator, Biennale Lyon 2000): Noch vor wenigen Jahren seien Künstler von der Gunst des Kunstmarktes abhängig gewesen. Davon habe die Biennalen-Flut sie befreit.

Allgegenwärtig war das Problem der Finanzierung von Biennalen, welches zugleich die Diskussion um die Einflussnahme staatlicher oder privater Geldgeber auf kuratorische Belange mit einbezieht. So hat die Shanghai Biennale, vertreten durch ihren Vizedirektor Zhang Qing, mit zahlreichen Tabus zu kämpfen: Keine Politik, keine Pornographie, keine Gewalt in der präsentierten Kunst. Johannesburgs dritte Biennale hängt an einem seidenen Faden, an dessen Enden zwei Lokalpolitiker zerrren, und die etablierte Biennale von São Paulo verlor durch langwierige kulturpolitische Konflikte und unhaltbare kuratorische Bedingungen seitens der Geschäftsführung, wie Mitkurator Adriano Pedrosa in einem öffentlichen Statement erläuterte, das gesamte Kuratorenteam um Ivo Mesquita. Es trat einhellig zurück.

Hätten wir einen Großteil der im Jahr 2000 stattfindenden Biennalen erleben wollen, hätte unser Reiseplan etwa so aussehen müssen: Zwischen Januar und Mitte März hätten wir noch die letzten Tage der Pittsburgh Biennale, die den Namen »Carnegie International« führt, sehen können, bevor wir am 28. März zur Eröffnung der »3. Kwangju Biennale« nach Korea geflogen wären. Von dort schnell zurück, denn am 7. April begann die erste Biennale von Turin, »Big Torino«. Der Mai sah uns besonders reisefreudig: 1. Mai: London, 5. Mai: Dakar, 20. Mai: Moss in Norwegen, 23. Mai: Kairo und dann wieder weit geflogen, um am 26. Mai in Sydney dabei sein zu können. Etwas gemächlicher verging der Juni, am 23. eröffnete die »Manifesta« in Ljubljana, von da konnten wir die Bahn nehmen zur »5. Lyon Biennale«, die am 28. begann und konnten die Zwischenzeit entspannt in Venedig auf der »Architektur-Biennale« genießen. Am 7. Juli begann die »4. Werkleitz Biennale«, die einen Nachteil für Berlin hat: sie ist einfach zu nah. Zwischen Magdeburg und Halle gelegen, das Dörfchen Werkleitz an der Saale. Übrigens eine der sympathischsten Biennalen überhaupt. Und klein – überschaubar.

Am 9. September waren wir in Taipeh und befinden uns vielleicht gerade im Flugzeug nach Montreal, wo morgen die zweite kanadische Biennale eröffnet. Im November werden wir nach Shanghai fliegen und danach nach Havanna und am 1. Dezember will Buenos Aires seine 1. Biennale starten. Und im Jahr 2001?: Berlin, Santa Fé, Istanbul, Lima und natürlich Venedig, da sehen wir uns alle wieder.

Es hat den Anschein eines niemals endenden Karussells, das Künstler, Kuratoren, Kritiker, Sammler und einfach Neugierige zu einem ständigen Auf- und Abspringen einlädt. Oft die gleichen Namen, Gesichter, Attitüden und in jedem Jahr Pläne für neue Biennalen. Was ist eigentlich so faszinierend an dieser Ausstellungsform Biennale, dass alle Augen leuchten und größte Aufmerksamkeit garantiert ist?

Vielleicht wagen wir einen kurzen Blick zurück in die Geschichte der Biennale.

In direkter Abhängigkeit vom wachsenden Nationalismus der verschiedenen europäischen Staaten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, entstand neben dem beinahe immer existierenden militärischen Wettbewerb, den wir Krieg nennen, in friedvolleren Zeiten ein kultureller Wettbewerb und auch ein wirtschaftlicher. Während dieser Zeit wurde ein neuer Ausstellungstypus erfunden: Die *Expo*, eine internationale Ausstellung der nationalen Vergleiche. Von diesem Modell einer internationalen Informations- und Wettbewerbsausstellung war es nur ein kleiner und logischer Schritt zum Sport und den Künsten. Die olympischen Spiele wurden wiedererfunden und die Biennale der bildenden Künste von Venedig wurde gegründet. Wie bei der *Expo*, wo jedes teilnehmende Land seinen eigenen Pavillon in mehr oder weniger repräsentativer Architektur errichtet, so lud der Bürgermeister von Venedig die Länder ein, auf einem großen Gelände des Parks Giardini ihre Ausstellungspavillons zu bauen. Im Jahr 1895 öffnete die erste Biennale von Venedig, bei der erst wenige europäische Länder dieser Einladung gefolgt waren. Aber die Konzeption dieser alle zwei Jahre veranstalteten Kunstausstellung setzte sich durch und bald folgten weitere Nationen um an diesem ersten wirklich internationalen Kunstereignis teilzunehmen. Die Geschichte dieser Biennale zeigt Höhe- und Tiefpunkte, war sie doch immer ein Spiegel der politischen Situation ihrer Zeit. Diese ist leicht abzulesen am Programm des deutschen Pavillons: repräsentativer Akademismus zur Kaiserzeit, falscher Heroismus zur Nazizeit, liberaler Modernismus mit dem Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg bis hin zu dem stolzen Vorzeigen der neuen Meister eines wirtschaftlich erstarkenden neuen Deutschlands – nur mit der Wiedervereinigung hat der Pavillon noch seine Schwierigkeiten.

Aber auch in den anderen Pavillons ist die Geschichte der vergangenen hundert Jahre abzulesen, ist doch jedes Land voll verantwortlich für das, was es da zeigt. Das bedeutet in der Konsequenz, dass ein jedes Land seine Künstler auswählt und für die gesamten Kosten, inklusive Instandhaltung seines Pavillons aufkommt.

Dieses Modell der Venedig Biennale, alle zwei Jahre eine internationale Übersichtsausstellung auszutragen, aber die anderen Länder selbst dafür bezahlen zu lassen, ist einfach genial und ist von daher häufig kopiert worden. So schwer es ist, von Regierungen Unterstützung für große Ausstellungen oder auswärtige Ausstellungsbeiträge zu erhalten, sobald dieses Ereignis Biennale genannt wurde, war die Ausstellung einzuordnen und die Unterstützung wurde leicht erreicht. Es gab dann sogenannte Biennalen, die nur einmal stattfanden – die von Sydney hingegen wurde dadurch berühmt, dass sie anfangs alle drei Jahre stattfand, was sie immer noch manchmal tut, ebenso wie andere Biennalen, Venedig nicht ausgeschlossen, und jetzt auch Berlin.

Das Modell Venedig wurde zuerst in São Paulo erfolgreich kopiert, zeigte aber zugleich in São Paulo, wo die Länder nicht über eigene Pavillons verfügen, seine Grenzen und Problematik. Da das eine Land nicht wusste, was das andere schicken würde, und die Organisatoren schon gar keine Ahnung hatten, was so alles eintreffen würde in Hinsicht auf Qualität und Menge, entstand immer eine chaotische Situation. Streit um die besten Wände und Plätze, und häufig konnten Kunstwerke gar

nicht gezeigt werden, weil kein geeigneter Platz vorhanden war oder die Künstler sich weigerten, in bestimmten Nachbarschaften auszustellen.

Aus dieser Erfahrung wurde ein neues Biennalen-Modell erprobt. Zum ersten Mal in Sydney und von daher möchte ich es das Sydney-Modell nennen. Dieser Typus einer kleineren Biennale wurde in die Hände eines einzigen künstlerischen Leiters gegeben. Das Biennale-Board, verantwortlich für die Durchführung, bestellt einen Kurator, dessen Aufgabe es ist, Künstler und deren Werke der teilnehmenden Länder in Eigenverantwortung auszuwählen und zu einer internationalen Kunstausstellung zusammenzuführen, die häufig einem Thema folgt. Diesem Modell folgten die Biennalen von Istanbul, Johannesburg, Lyon und auch Berlin.

Die besondere Rolle der documenta

Ich erspare Ihnen die gesamte Geschichte seit der Gründung 1955 durch Arnold Bode, der den Gepflogenheiten seiner Generation entsprechend, immer im Team gearbeitet hat. Erst 1972 wurde die *documenta* einem einzelnen künstlerischen Leiter übertragen, der unabhängig und nicht Museumsbeamter war, also der Prototyp eines modernen Kurators. Aber 1972, als Harald Szeemann die *documenta V* kuratierte, war seine Position offiziell als Ausstellungssekretär bezeichnet.

Im Jahr 1997, mit der *documenta X*, wurde zum ersten mal eine Frau mit der Durchführung betraut, die Französin Catherine David. Sie schaffte es, 630 000 Besucher neugierig zu machen – weniger als die erste Kwangju Biennale mit mehr als einer Million Besucher – aber mehr als jede andere Ausstellung mit zeitgenössischer Kunst weltweit. 25 Prozent dieser Besucher fanden aus dem Ausland ihren Weg nach Kassel. Mehr als 4 000 Artikel, von Kurznotizen bis zu langen Abhandlungen wurden weltweit veröffentlicht.

Das 3. Biennale-Modell: Kwangju.

Vergleichbar der *documenta*, die fast ausschließlich aus deutschen Geldquellen finanziert wird, ist die *Kwangju Biennale* von koreanischen Sponsoren getragen, weitgehend ohne Unterstützung aus fremden Ländern und von daher vollständig unabhängig. Aus dieser Position heraus können die Veranstalter ein Thema festlegen und dann Kuratoren mit internationaler Erfahrung einladen, die dieser Veranstaltung eine große Breite garantieren. Die erste und auch die dritte Biennale wurden unter geographischen Aspekten organisiert und jeder der 5 Kuratoren war für eine andere Weltregion zuständig.

Wir können demnach zwischen diesen 3 Biennale-Modellen unterscheiden:

Venedig: Pavillons und Eigenverantwortung der Länder.

Sydney: Kleinere Ausstellung, von einem künstlerischen Leiter kuratiert aber abhängig von der finanziellen Beteiligung anderer Länder.

Kwangju: Unabhängig von Fremdunterstützung, bestimmt Themen und lädt Kuratoren ein.

Alle drei Modelle könnten sehr gut nebeneinander existieren, sind die jeweiligen Biennale Orte doch auch geographisch entfernt und haben ihr eigenes Publikum. Gerade aus einem zentraleuropäischen Blickwinkel ist die Beobachtung interessant, dass die meisten der neuen Biennalen an der sogenannten Peripherie entstehen, an Orten mit einer anderen kulturellen Tradition als der europäischen. Das hat sicherlich seine Ursachen auch darin, dass das Pavillonsystem in Venedig immer noch auf einer hundert Jahre alten Weltsicht basiert und dass dieses System weiterhin die seit 50 Jahren veränderte globale Situation ignoriert. Aufgrund ihrer eigenen Biennalen haben zwar inzwischen Australien und Korea kleine Pavillons in den Giardini, eine große Zahl von Ländern ist aber weiterhin ausgeschlossen: China, Indien, Südafrika und andere afrikanische, asiatische, lateinamerikanische Länder und auch das quicklebendige Neuseeland. Der Dialog zwischen den neuen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kräften, gar Weltmächten, findet an anderen Orten statt und konsequenterweise in der sogenannten Peripherie. Wobei diese Orte nicht länger als Peripherie bezeichnet werden dürfen, weil schon wieder neue Peripherien erscheinen. In Abwandlung des oft zitierten Picabia-Ausspruchs, »der Kopf ist rund, damit die Gedanken die Richtung wechseln können«, ist die Welt rund, damit die Peripherien ihre Position verändern können. Und dabei neue Perspektiven eröffnen.

Eine dieser Perspektiven ist der neueste Typus von Biennale, mein Modell Nummer 4, das den Namen *Manifesta* trägt.

Die *Manifesta* ist eine europäische Biennale, ein jedes Mal von einem anderen Team junger Kuratoren für eine andere gastgebende Stadt organisiert. Eine nomadische Biennale, die 1996 in Rotterdam begann, 1998 in Luxemburg und im Jahr 2000 in Ljubljana auftrat und 2002 parallel zur Kasseler *documenta XI* in Frankfurt gastieren wird.

Dieses Wander-Biennale-Konzept öffnet viele neue Möglichkeiten hat aber den Nachteil, dass der Standortfaktor für eine Stadt nicht zum Zuge kommen kann, eigentlich das, was die klassische Biennale bewirken soll, durch die regelmäßige Wiederholung langfristige als künstlerische Werkstatt zu wirken.

Zum Schluss kommend möchte ich mit Nachdruck darauf hinweisen, dass die Existenz all dieser Biennalen, Triennalen etc. von großer lokaler und globaler Bedeutung ist. Wir leben in einer Welt der schnellen Kommunikation, können weit entfernte Länder in wenigen Stunden mit dem Flugzeug erreichen. Mehr und mehr haben wir uns auf die Verwendung der englischen Sprache geeinigt, um uns verständigen zu können. Das gilt auch für das ästhetische Vokabular der Künstler und die künstlerischen Ausdrucksformen. Denn wie sollten wir sonst begreifen, dass das, was sie uns in Korea mitteilen von anderem Inhalt ist, als das, was afrikanische Künstler formulieren und sehr verschieden von dem, was die Künstler in Lateinamerika, Europa oder den USA zu sagen haben. Aber gerade auch die Künstler müssen ihre Ideen austauschen können. Ihre anderen Geschichten erzählen und dieses auch vor ganz unterschiedlichen Zuhörern.

Kunst bedeutet lebendige Vielfalt und von daher brauchen wir global gesehen so viele Biennalen und so viele Konzepte wie möglich. Selbst wenn ich die Gefahren erkenne, die von Großausstellungen ausgehen können, so glaube ich doch, dass sie der einzige Weg sind auch ein größeres Publikum zu erreichen. Die Bezeichnung »Biennale« garantiert noch keine gute Ausstellung – ich habe da zu viele enttäuschende gesehen. Aber die Ausstellungsform Biennale garantiert, dass die nächste wieder anders ist und die folgende auch wieder anders. Die Sensibilität des Kurators für den Ort ist dabei von ebenso großer Bedeutung für das Resultat wie seine internationale Vernetzung.

Milica Reinhart, Anna Vierhaus

Künstlerinnen-Austausch zwischen Mpumalanga und Südwestfalen

»Da war ein Punkt, wo die Sprache aufgehört hat
und die Kunst das Verbindende war«

Nachdem das Land NRW 1996 im Zuge der Umsetzung des Agenda 21-Prozesses Städte und Gemeinden aufgefordert hatte, die regionale Zusammenarbeit zu intensivieren, hat das *FrauenKunstForum Südwestfalen* als erstes Projekt der Region den Schritt zum Austausch der Regionen auf internationaler Ebene erfolgreich getan. Seit Herbst 1997 gibt es das *FrauenKunstForum*, seit November 2000 ist es ein eingetragener Verein: Künstlerinnen, Kunstinteressierte, Gleichstellungsstellen, Kulturämter und Volkshochschulen aus den Städten in Südwestfalen. Bad Berleburg, Breckerfeld, Gevelsberg, Hagen, Hattingen, Iserlohn, Lüdenscheid, Menden, Olpe, Schwelm, Schwerte, Siegen, Sprockhövel, Wetter, Witten unter anderen. Mittlerweile sind im Verteiler über 300 Personen aufgenommen, die in unterschiedlichen Formen beim *FrauenKunstForum* mitwirken. »Ursprung war eigentlich eine Tagung des Kommunalverband Ruhrgebiet über Kultur in der Region. Dort gab es die Information, es gebe Geld vom Land zur Förderung von Künstlerinnen. Das motivierte Cornelia Regelsberger und mich, über ein Projekt für Künstlerinnen in der Region nachzudenken. Da mussten wir erst einmal überlegen, was haben wir überhaupt für Künstlerinnen, jede kannte ein paar, aber niemand hatte einen Überblick. Cornelia Regelsberger nicht, sie ist Fachbereichsleiterin Kunst an der Volkshochschule Hagen, und ich auch nicht.« (Anna Vierhaus).

Regina Völz: *Im Rahmen der Kunstpartnerschaft waren Sie im vergangenen Frühjahr in Südafrika und im Herbst 2000 gab es den Gegenbesuch. Welche Bedeutung hat für Sie der Austausch mit südafrikanischen Künstlern?*

Milica Reinhart: Für uns ist wichtig, uns mit KünstlerInnen zu treffen, die zeitgemäß arbeiten. Wir wollen andere treffen, uns begegnen, um zu sehen, wo wir stehen, wo jede Einzelne steht. Zum Beispiel mit Fikele Skosana aus Mpumalanga gab es einen Moment, wo eine tiefe Verbundenheit entstand, trotz der Fremde. Wir verstanden uns, obwohl sie einen völlig anderen Malstil hat als ich. Wir haben im gleichen

Atelier nebeneinander gearbeitet und weniger mit einander gesprochen. Aber, da war ein Punkt, wo die Sprache aufgehört hat und die Kunst das Verbindende war.

Zur ersten Begegnung in der südafrikanischen Provinz Mpumalanga, der offiziellen Partnerprovinz von Nordrhein-Westfalen, im Nord-Osten Südafrikas kam es im Februar 2000.

M. R.: Das war eine spannende Sache. Wir waren mit sechs Künstlerinnen hingeflogen und wurden durch die Townships geführt, wie durch eine Ausstellung. Für viele war es auch erst mal ein Schock – diese Armut und der krasse Gegensatz zum extremen Reichtum in den Villenvierteln der Weißen. Beim gemeinsamen Workshop mit acht schwarzen Künstlerinnen aus Mpumalanga war das im Hintergrund immer präsent.

Anna Vierhaus: Die gemeinsame Ausstellung im *Community Center*, war ein großer Erfolg. Das *Community Center* von Badplaas ist ein Gemeinschaftshaus. Es hat eine außergewöhnliche Architektur. Im Zentrum liegt eine Halle, die zu den Seiten hin offen und von einer großen hölzernen Dachkuppel überspannt ist. Angrenzend gibt es ein paar abgeschlossene Nebenräumen. Dort fanden die Ausstellungen und die Workshops statt. Badplaas ist ein Kur-Bad mit heißen Quellen. Dorthin kommen auch die Regierungsvertreter, um sich zu pflegen. Es ist ein Provinzstädtchen. Unser Besuch diente auch dazu, das neu errichtete Zentrum zu beleben.

Die Gleichstellungsbeauftragte, die Projektleiterin Bettina Pelz vom FrauenKunst-Forum und sechs Künstlerinnen sind mitgereist, waren das alles Malerinnen?

A. V.: Wir wollen nicht nur die Begegnung der verschiedenen Kulturen, sondern wir wollen kultur- und spartenübergreifend arbeiten. So waren bei dieser ersten Begegnung in Mpumalanga außer Milica Reinhart die Malerinnen Anne Bahrinipour aus Witten, Elisabeth Stark-Reding aus Schwerte und Heydrun Reymann aus Bochum dabei. Sie malt nicht nur, sondern ist auch Musikerin. Außerdem war die Goldschmiedin Dagmar Müller aus Iserlohn mit und die Tänzerin Angela Kalwa aus Witten. Ihr »Bhuto-Tanz« kam gut an bei der weißen alteingesessenen Gesellschaft in Badplaas, aber auch bei den Jugendlichen. Ich habe im Übrigen die Gelegenheit genutzt, die anderen Hagener Kooperationsprojekte zu in Mpumalanga zu besuchen.

Es erscheint mir etwas eigenwillig von einer nordrhein-westfälischen Region »Bhuto-Tanz« in eine südafrikanische Region mitzubringen?

A. V.: Das hat seine Berechtigung, denn wir wollen ja nicht südwestfälische Tradition transportieren, sondern eine Begegnung schaffen, bei der jede ihren eigenen Anteil einbringen kann.

M. R.: Das hat in den Workshops gut funktioniert. Wir haben zusammengearbeitet und auch die Materialien ausprobiert, die die afrikanischen Künstlerinnen einsetzen. Wir haben mit Holz, Perlen und Erde gearbeitet. Das war eine neue Erfahrung. Mit Erde male ich heute noch.

Haben die Künstlerinnen in Afrika auch profitiert. Was hat der Gegenbesuch für sie gebracht?

A. V.: An den Workshops in Südafrika hatten sich acht Künstlerinnen beteiligt, hierher kamen dann im Herbst des vergangenen Jahres, also ein halbes Jahr später, drei Künstlerinnen. Sie waren für zwei Monate hier. In Südafrika waren wir vom dortigen Ministerium eingeladen. Das hatte alles organisiert. Für den Gegenbesuch hier haben wir alles selbst organisiert. Wir haben alle möglichen Geldquellen angezapft. Von der Staatskanzlei bekamen wir so zum Beispiel zwei Flüge bezahlt. Der Agenda 21-Beirat der Stadt Hagen hat Geld für Material bereitgestellt und ansonsten haben wir bei Freunden gesammelt. Die Frauen haben bei anderen Künstlerinnen privat gewohnt.

Malen auf dem Fußboden

M. R.: Fikele wohnte bei mir. Für mich war interessant, mitzubekommen, wie sie arbeitet. Sie malt auf dem Boden und benutzt keine Staffelei. Vom Spannen einer Leinwand hatte sie keine Vorstellung. Das konnte ich ihr zeigen. Auch wie man eine Ausstellung vorbereitet, wusste sie nicht, aber sie malt großartig, extrem abstrakt, manchmal auch naiv.

Das klingt nach Entwicklungshilfe?

M. R.: Das wollen wir eben nicht.

A. V.: Komischerweise wird es aber auch erwartet. Denis Goldberg, der mit Nelson Mandela gegen die Apartheid kämpfte, deswegen auch im Gefängnis saß und sich jetzt für die demokratische Entwicklung in seinem Land einsetzt (s. Beitrag in diesem Band), hat uns gesagt: »Ihr müsst sehr runtergehen mit euren Erwartungen. Die Kultur der Schwarzen in Südafrika wurde während der Apartheid in weiten Teilen zerstört und folkloristische verfälscht. Es gibt keine Kunstschulen, eine neue Kulturförderung wird mühsam aufgebaut«. Unser Anspruch ist der Dialog auf Augenhöhe. Dafür muss man wissen, dass die Bedingungen so verschieden sind.

Was soll die Begegnung für den Agenda 21-Prozess bringen?

A. V.: Wichtig ist, die Kunst als Medium zu verstehen, über die Kunst Menschen kennen zu lernen und zu erfahren, wie die Leute in einem anderen Land, in einer anderen Kultur leben. Das ist über die Kunst vermittelt einerseits schwieriger, aber auch einfacher, denn man bekommt vielmehr von dem anderen mit. Und über das gemeinsame Kunstschaffen und den Austausch können Verbindungen entstehen, die langfristig eine Perspektive haben.

M. R.: Damit das gelingt, ist meiner Meinung nach eine Voraussetzung, dass man die Menschen nicht verändern will. Dass man das Land, die Politik und die Leute so nimmt, wie sie einem begegnen. So öffnen sich neue Wege, für Fikele in Südafrika und für mich hier genauso.

Niemand ist zuständig

Die Kunstpartnerschaft scheint wirklich für beide Seiten eine Bereicherung zu sein, aber doch noch einmal zu den Schwierigkeiten. Was erschwert die Zusammenarbeit?

A. V.: Das sind ganz einfach organisatorische Dinge. In Südafrika gibt es nicht solche Strukturen wie bei uns. Die Künstlerinnen sind nicht organisiert. Es gibt keine Kunstvereine oder Kulturämter, die als Ansprechpartner dienen können oder den Austausch organisieren. Wir müssen uns immer an die Provinzregierung wenden, also etwa die Ebene, die bei uns der Landesregierung entsprechen würde. So entstehen große bürokratische Hürden, alles muss über das Parlament abgestimmt werden.

M. R.: Dort stehen natürlich andere Themen im Vordergrund als der Kulturaustausch mit Südwestfalen. Erschwerend kommt hinzu, dass die Verantwortlichen recht häufig wechseln.

A. V.: Zum Glück haben wir als verlässlichen Ansprechpartner in Südafrika Volker Schmidt. Er ist »Beauftragter der Landesregierung Nordrhein-Westfalen« und lebt dort seit vielen Jahren. Er ist quasi der dortige Manager für NRW. Er kümmert sich um alle Partnerschaftsangelegenheiten und auch um uns.

M. R.: Ja er ist für uns die kontinuierlichste Person dort. Er vermittelt für uns Kontakte und steht uns beratend zur Verfügung. Die Provinzregierung will Kunst mit Tourismus verbinden, um wirtschaftliche Effekte der Vermarktung zu erzielen. Das ist nicht unser Ziel. Die unterschiedlichen Erwartungen gilt es unter einen Hut zu bringen. Das ist nur begrenzt möglich und führt manchmal zu Schwierigkeiten in den persönlichen Begegnungen mit den Künstlerinnen, zum Beispiel bei Fikeles Wunsch, hier »entdeckt« zu werden.

Trotzdem, der Anfang klingt vielversprechend, aber gibt es auch eine Perspektive für die Südafrika-Partnerschaft, für einem Austausch auf Augenhöhe?

A. V.: Damit das Projekt eine Zukunft hat, wäre wichtig, in Südafrika Ansprechpartner zu haben, die sich in der schwarzen Kunstszene auskennen. Perspektivisch denke ich, dass durch den internationalen Austausch die Arbeit der Künstlerinnen aufgewertet wird. Sie wird sichtbarer und findet in der Öffentlichkeit mehr Beachtung. Die Kultur-Partnerschaft soll offiziell bleiben und nicht auf die private Freundschaften abgleiten. Denn wir wollen damit die öffentliche Anerkennung der KünstlerInnen erreichen und auf das Bewusstsein der Leute wirken, hier wie in Südafrika.

M. R.: Ein weiteres großes Projekt bereiten wir für die Weltkonferenz »Rio + 10« vor. Wir haben die Idee, von Südwestfalen aus mit dem *FrauenKunstForum* eine internationale große Ausstellung in Südafrika zu entwickeln. Die Kontakte bestehen bereits und erste Ideen werden entwickelt.

A. V.: Rückhalt haben wir übrigens für unsere Kulturpartnerschaft auch bei der *Landesarbeitsgemeinschaft Dritte Welt, LAG 3W* in Nordrhein-Westfalen. Und so gibt es einige Schnittpunkte.

Die Mutter der Partnerschaft

Die Kulturarbeit im Sinne der lokalen Agenda, der Kulturaustausch mit Künstlerinnen aus Südafrika ist ein wichtiger Bestandteil des FrauenKunstForums. Es hat sich 1997 gegründet, mit welchen Zielen?

A. V.: Ein Gedanke war auf jeden Fall, sichtbar zu machen, dass wir hier in der Kulturprovinz auch Potentiale haben und die Frauen einen erheblichen Anteil daran haben.

M. R.: Ich war von Anfang an dabei, weil mich die Idee der Vernetzung und der spartenübergreifenden Zusammenarbeit sehr angesprochen hat.

A. V.: Ziel ist auch die Professionalisierung der Frauen. Wir bieten Fortbildungen an über Selbstmanagement, fachliche Qualifizierung und alles, was mit der Selbstständigkeit zu tun hat, zum Beispiel Steuerrecht, Urheberrecht, soziale Absicherung, Rente. Es gibt aber auch Angebote auf der ganz persönlichen Ebene in Form von Supervisionen, zum Beispiel mit der Fragestellung: wo stehe ich, wie und wohin kann ich mich weiterentwickeln? Zu den praktischen Dingen gehören Workshops unter anderem mit folgenden Themen: »Wie erstelle ich eine Mappe?« »Wie präsentiere ich mich?« Neben dieser Serviceleistung steht das Entwickeln von gemeinsamen Ideen, vom Gedanken bis zur konkreten künstlerischen Aktion.

Wo werden die Projektideen entwickelt?

M. R.: In kleinen Gruppen. Dafür gibt es das monatliche Forum immer in anderen Städten. Dazu kommt der *Rundbrief*, der wichtige Informationen über Veranstaltungen, Ausstellungsmöglichkeiten und sonstige Aktivitäten enthält.

Der erscheint aber etwas unregelmäßig und nur etwa alle zwei Monate. Wer kümmert sich darum?

A. V.: Das macht der Vorstand zusammen mit unserer Bürokraft. Das Kulturamt stellt das Büro samt Infrastruktur zu Verfügung außerdem unterstützt uns die Gleichstellungsstelle in Hagen und auch andere Kulturämter und Gleichstellungsstellen.

M. R.: Einige Projekte konnten wir schon umsetzen. Das größte und wirkungsvollste bisher war sicher »Liebe an Unorten«. Das waren Kunstaktionen an verschiedenen Orten, an denen keine Kunst erwartet wird oder in der Umgebung der Künstlerin, an deren Wohnort oder in einem Raum, der einen Bezug zum Kunstwerk hat.

Liebe an Unorten

A. V.: Es lief über zwei Monate vom 30. August bis 30. November 2000 mit Performances, Installationen, Lesungen, Workshops und internationalen Gästen aus Italien, Holland, Rumänien, Russland, den USA und Südafrika. Einbezogen hatten wir unsere südafrikanischen Gäste, die Künstlerinnen aus Mpumalanga. Sie waren zu der Zeit gerade hier und konnten sich an der Ausstellung mit ihren Bildern beteiligen. Da gab es zum Beispiel eine Installation an der Autobahnbrücke »Herzen an der Brücke« von Brigitte Geck verbunden mit einer Tanzperformance von *Sabine Kurzner & Ensemble*. Ein anderer »Unort« war die *Justizvollzugsanstalt Iserlohn*. »Innen und Außen« hieß die Installation von Ulla Mennigmann und eine Wortwerkstatt »Beziehungskisten« von Karin Vogel. Es gab Lesungen in der Kirche und im *AllerWeltHaus* mit Ruth Weiss. Insgesamt beteiligten sich mehr als 100 EinzelkünstlerInnen und Gruppen.

Auch Männer?

A. V.: Ja, sicher. Mittlerweile ist es so, dass die ja auch von unserem Netzwerk profitieren. Denn die Kunstszene insgesamt hat sich in Südwestfalen schon verändert durch das Netzwerk. Sie ist lebendiger geworden. Etwas, was über das *FrauenKunstForum* immer läuft, sind die Fortbildungen und künstlerische Aktionen, Museums-Ausstellungen und kleinere Ausstellungen. Wir haben dadurch zusätzliche Ausstellungsräume aufgetan.

M. R.: Das *FrauenKunstForum* gibt vielen Künstlerinnen Kraft und neue Perspektiven.

Andreas Schmid, Thomas Weis

Die Künstler und das Fremde

Das Fremde im Eigenen – das Eigene im Fremden
Das Symposium »Die Stimmen der Künstler – The artists' voices«¹

Kulturen scheinen zugänglich wie nie zuvor, real wie virtuell. Die Gegenwart von Künstlern und künstlerischen Arbeiten aus anderen Teilen der Welt ist in den letzten Jahren sehr viel größer geworden. Gleichzeitig ist diese Gegenwart zunehmend vermittelt: Sei es durch Kuratoren, die als sogenannte Spezialisten mit der Auswahl von Künstlern betraut werden, um ein bestimmtes künstlerisches Niveau zu garantieren, sei es durch Galerien. Denn auch dem Markt wird eine implizite Qualitätskontrolle zugesprochen.

Vermehrt werden einzelne Künstler nicht in erster Linie als (künstlerische) Individuen wahrgenommen, sondern stehen als Vertreter eines bestimmten Bereiches, sei er geographisch, kulturell oder soziologisch. Das Interesse westlicher Kulturträger an kulturellen Entwicklungen in »anderen« Teilen der Welt hat zu einem oft oberflächlichen, jedoch durchaus marktgerechten Einsatz der »anderen« Künstler geführt – und das nicht nur durch westliche Kuratoren, sondern auch durch Kuratoren, die aus den »anderen« Ländern selbst kommen, sich jedoch die westliche Seh- und Rezeptionsweise angeeignet oder sie übernommen haben. Die Werke werden nicht selten nur als Mitteilungen oder Beleg eines Kuratorenkonzeptes gebraucht, die Künstler selbst kommen jedoch kaum mehr zu Wort. Wie sie sich äußern würden, wissen wir oft nicht.

Viele Künstlerinnen und Künstlern aus Asien, Afrika und Lateinamerika haben sich im Westen vornehmlich in den Metropolen, die die Kunstwelt bestimmen, angesiedelt, oder sie pendeln als Nomaden zwischen den »Kunstarenen« auf den Kontinenten hin und her. Andere suchen an der Basis künstlerischer Entstehung und Wahrnehmung neue Begegnungen und Verbindlichkeiten durch gezielten Austausch mit Kollegen aus anderen Kulturkreisen oder engagieren sich längerfristig vor Ort. Wie sehen sie ihre Erfahrungen im Feld zwischen dem »Eigenen« und dem »Anderen«, und wo gibt es Rückkoppelungen?

1 11.-13. Oktober 2001, Akademie der Künste, Berlin – Kooperationsprojekt der *IGBK (Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste)* Bonn/Berlin mit der *Akademie der Künste*, Berlin und dem *Institut für Auslandsbeziehungen*, Stuttgart/Berlin, s. www.igbk.de. An der Konzeption des Symposiums haben außer den Verfassern dieses Beitrages Matthias Flügge, Michael Kress, Christian Schneegass und Beate Terfloth mitgearbeitet.

Ziel des Symposions ist es, einigen ausgewählten bildenden Künstlern aus verschiedenen Ländern und Kontinenten die Gelegenheit zu geben, diese Fragen zu diskutieren und die interessierte Öffentlichkeit daran teilnehmen zu lassen. Der Gesprächsverlauf ist den Organisatoren unbekannt, denn diese Stimmen sind lange nicht mehr unabhängig, das heißt außerhalb eines vorgegebenen Kontextes gehört worden.

Das Symposion kann nicht beanspruchen, repräsentativ zu sein. Es versucht jedoch, Stimmlagen zum Klingen zu bringen, die im repräsentativen Ausstellungsschor der Vermittler nicht erklingen können oder untergehen. Es geht um freien, direkten Dialog und Vielstimmigkeit jenseits von institutionellen Kommunikationswegen.

Der Hintergrund für ein solches Gespräch sind die Herausforderungen, denen sich alle Gesellschaften durch die Auswirkungen einer kaum kontrollierten Globalisierung und Kapitalisierung unterschiedlichster gesellschaftlicher Bereiche – bei einem gleichzeitigen Rückzug auf Regionalismen – ausgesetzt sehen.

Daraus resultierende Verunsicherungen verschiedenster Art sind eine wesentliche Ursache wachsender Konflikte und realer Gewalt in unterschiedlichen Ausprägungen. Die offensichtlich vorhandene Angst vor dem Fremden trotz allgemeiner Offenheit und Überinformiertheit zeigt die Notwendigkeit, sich der Frage nach dem Umgang mit dem »Anderen« immer wieder neu zu stellen.

Im Rahmen dieses zweitägigen Symposions werden außerdem kurze künstlerische Videos zum Thema gezeigt.

Ausrichter ist die *Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste* (IGBK), Bonn/Berlin. Sie kooperiert mit der *Akademie der Künste* in Berlin sowie dem *Institut für Auslandsbeziehungen*, Stuttgart/Berlin.

Im Anschluss an die Veranstaltung werden die wichtigsten Beiträge im Rahmen einer Publikation des *Instituts für Auslandsbeziehungen* dokumentiert. Das Projekt wurde als ein offizieller deutscher Beitrag für das *Internationale Jahr der Vereinten Nationen 2001 »Dialog zwischen den Kulturen«* ausgewählt.

Die *IGBK* wurde 1957 gegründet. In ihr sind die drei wichtigsten überregionalen, deutschen Künstlerverbände korporativ zusammengeschlossen: Der *Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler* (BBK), der *Deutsche Künstlerbund* sowie der *Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer* (GEDOK). Damit repräsentiert die *IGBK* mehr als 17 000 Künstlerinnen und Künstler in Deutschland. Die *IGBK* versteht sich als Interessenvertretung bildender Künstlerinnen und Künstler auf nationaler und internationaler Ebene und arbeitet daran, deren Status in gesellschaftlicher, sozialer und rechtlicher Hinsicht zu verbessern.

Das Service- und Beratungsangebot der *IGBK* steht allen organisierten und nicht-organisierten bildenden Künstlerinnen und Künstlern zur Verfügung: Die *IGBK* stellt umfassendes Informationsmaterial und Kontaktadressen zu Arbeits- und Fördermöglichkeiten im In- und Ausland zur Verfügung. Diese Informationen sind auch über die Datenbank »International Artist Tool (IAT)« unter www.igbk.de abrufbar.

Die *IGBK* ist bei den Formalitäten in Bezug auf Austausch- und Ausstellungsprojekte im Ausland behilflich und sie stellt für professionelle bildende Künstlerinnen und Künstler (mit Wohnsitz in Deutschland) den internationalen Künstlerausweis aus, der in vielen Museen und Ausstellungsinstitutionen weltweit einen reduzierten oder sogar unentgeltlichen Eintritt ermöglicht.

Die *IGBK* veranstaltet Symposien und Workshops zu künstlerisch relevanten Themen (u. a. »Künstlerische Kompetenz und kunstpädagogische Prozesse« 1997 in Wolfenbüttel, »Artainment – Kunst und Unterhaltung« 1998 in Hannover, »Künstlerelbsthilfe in Ost- und Westeuropa« 1999 in Wolfenbüttel sowie »Künstlervertretungen im 21. Jahrhundert« 2001 in Wolfenbüttel). Das *IGBK*-Ausstellungsprojekt »Imaginäres Hotel« 1994 in Leipzig wurde als ein deutscher Beitrag zur »Weltdekade für kulturelle Entwicklung« von der *UNESCO* anerkannt. In der Regel werden die Veranstaltungen der *IGBK* in Katalogen und Publikationen dokumentiert.

Die *IGBK* ist das Deutsche Nationalkomitee der *International Association of Art (IAA)*, die größte internationale nichtstaatliche Vereinigung von bildenden Künstlerinnen und Künstlern – mit beratendem Status bei der *UNESCO*. Die *IGBK* konzentriert sich vor allem auf die europäische Ebene: sie bemüht sich zum einen darum, den Interessen der Kunstschaffenden bei den Verantwortlichen in der Brüsseler Politik und Verwaltung Gehör zu verschaffen und engagiert sich zum anderen dafür, Kontakt- und Austauschmöglichkeiten in Europa für interessierte Künstlerinnen und Künstler zu vermitteln. Die Umsetzung dieser Ziele verfolgt die *IGBK* besonders durch die Mitarbeit ihrer Vertreter in den Vorständen der beiden Organisationen *European Council of Artists (ECA)* und *European Forum for the Arts and Heritage (EFAH)*.

Die Lebens- und Arbeitsbedingungen bildender Künstlerinnen und Künstler unterscheiden sich zum Teil sehr stark von denen anderer künstlerischer Berufe. Um eine engere Zusammenarbeit auf *EU*-Ebene zu gewährleisten, arbeiten deshalb, auf Initiative der *IGBK*, Vertreterinnen und Vertreter von Organisationen aus dem Bereich der Bildenden Kunst gemeinsam in dem europäischen Zusammenschluss *European Visual Artists Network (EVAN)*.

Mark Terkessidis

Kulturelle Repräsentanz von Migranten

Für einen kurzen historischen Moment hinterließ das Ausscheiden in der Fußballweltmeisterschaft 1998 eine Erschütterung im deutschen Selbstverständnis – im Interregnum zwischen einem zutiefst »deutschen« Berti Vogts und einem wiederum zutiefst »deutschen« Rudi Völler. Die eigene Niederlage schmerzte dabei ebenso wie der Sieg der französischen Elf. Letzterer wurde nämlich allgemein auf die ethnische »Mischung« in der französischen Mannschaft zurückgeführt, an der es den Deutschen mangle. Selbst das konservative Pariser Wochenmagazin *L'Express* gab zu bedenken, dass das schlechte Abschneiden der Deutschen mit ihrem sturen Festhalten am überkommenen *ius sanguinis* zu tun haben könne, welches den Einsatz von Spielern türkischer, ex-jugoslawischer oder griechischer Herkunft verhindere. Dazu passte durchaus, dass Deutschland ausgerechnet gegen Kroatien verlor, gewissermaßen gegen sein traditionelles Ich-Ideal: damals ein ethnisch homogener, nationalistischer Staat am Rande des westlichen Europa.

Die Interpretationen des französischen Sieges zeigen, dass bei der Weltmeisterschaft im Fußball auch die kulturelle Repräsentation der Nation in der globalisierten Welt auf dem Spiel stand. Darin kommen gleich mehrere Verschiebungen zum Ausdruck. Zum einen hat sich diese Repräsentation offenbar von ihrem herkömmlichen Feld – der bürgerlichen Hochkultur – entfernt und auf die Massenkultur verlagert. Zum anderen ist bei dieser Repräsentation nicht mehr eine mehr oder minder geschlossene nationale Identität gefragt, sondern »Vermischung«. Zwar kann man mit Fug und Recht bezweifeln, dass der französische Jubel über die eigene Multikulturalität auch einer Realität ohne Rassismus entsprach – die Ausschreitungen von Banlieue-Jugendlichen auf dem Champs-Élysées nach den Siegen der Nationalmannschaft sprechen da Bände. Dennoch akzeptierte die französische Öffentlichkeit wieder einmal explizit die Tatsache, dass Franzose auch sein kann, wer etwa afrikanischer Herkunft ist. Derweil wurde es für die Jugendlichen, »die aus der Immigration stammen«, wie man in Frankreich sagt, möglich, sich mit dem Einwanderungsland zu identifizieren. Beides ist in Deutschland immer noch weitgehend ausgeschlossen. Während der DFB-Funktionär Meyer-Vorfelder nach der Weltmeisterschaft so instrumentell wie unverhohlen die zu früh beendete deutsche Kolonialepisode betrauerte, bleibt die Identifikation der in Deutschland lebenden Migranten mit der Nationalmannschaft aus. Diese Mannschaft gilt als rein »deutsch« und allgemein hält man es lieber mit dem jeweiligen Herkunftsland.

Es gibt zweifelsohne Gründe, angesichts der Begeisterung über »France métisse« argwöhnisch zu bleiben, doch gegenüber der kulturellen Repräsentanz von Migranten in Deutschland mutet die Situation geradezu paradiesisch an: Hierzulande gelten die Artikulationen von Einwanderern gerade im Feld der Kultur zumeist ungebrochen als »fremd«. Dabei wird dieses »Ausländische« gewöhnlich als Abweichung betrachtet. In letzter Zeit gibt es zwar Versuche der Einbeziehung, doch diese verlaufen weiterhin eher ungenau. Man könnte sagen, man verteilt neuerdings kulturelle »Green Cards«, weil man auch gern in der Globalisierung mitmischen möchte.

Die Rolle von Kultur im Prozess der Migration

Dass die kulturellen Ausdrucksformen der Einwanderer hierzulande ungebrochen als »fremd« betrachtet werden, hat selbstverständlich etwas mit den gesellschaftlichen Bedingungen der Migration nach Deutschland zu tun. Trotz der jüngsten Änderungen im Staatsbürgerrecht besteht immer noch eine erhebliche politische, rechtliche und sozioökonomische Ausgrenzungstendenz. Ohne diese exklusive Dimension zu berücksichtigen, lässt sich nicht sinnvoll über kulturelle Repräsentation sprechen. Insbesondere die hiesige Konzeption der Staatsbürgerschaft erzeugt eine Dialektik von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, die als Voraussetzung in jede Form der Differenz eingeht.

Zum einen sind Einwanderer in der Bundesrepublik in hohem Maße unsichtbar: Da sie bislang keine Bürger werden konnten, hatten sie keine Möglichkeit, ihr eigenes Bild, ihre eigene Repräsentation in der öffentlichen Sphäre mitzubestimmen. Gleichzeitig werden sie, weil sie nicht zum »Volk« gehören, von den Organen der Bundesrepublik auch politisch nicht repräsentiert, sondern lediglich verwaltet. Dies hält Migranten nicht nur vom Parlament, der Beamtenschaft oder den Institutionen des Korporatismus fern, sondern eben auch von den Nationalmannschaften. Auf der anderen Seite allerdings führt dieser Ausschluss paradoxerweise zu einer erhöhten Sichtbarkeit: Die Behörden registrieren im Sinne einer reibungslosen Verwaltungstätigkeit vornehmlich Auffälligkeiten; in den Medien kommen Migranten immer noch selten als Subjekte vor, sondern hauptsächlich als Abweichungen; und auch im Alltag werden sie stets als »Ausländer« oder »Fremde« identifiziert.

Diese Rahmenbedingungen hatten immensen Einfluss auf die Selbstorganisation der Einwanderer in der Bundesrepublik. Politische Aktivität in Bezug auf die Bundesrepublik wurde nachhaltig verhindert: Die Einwanderer galten ja rechtlich als »Ausländer« und sollten wieder zurück in ihre »Heimat«. Politisch blieben die Einwanderer daher auf ihr vorgebliches Heimatland bezogen – noch kürzlich hat eine vergleichende Untersuchung zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Großbritannien gezeigt, dass hierzulande ein weitaus höherer Anteil politischer Forderungen sich auf die Situation im Herkunftsland bezieht. (Vgl. Koopmans/Statham 1998) Zudem wurden die politischen Aktivitäten von Einwanderern von den deutschen Behörden auch offen bekämpft – in den Einbürgerungsrichtlinien von 1997

etwa ist die Mitgliedschaft in einer politischen Migrantenorganisation als Grund aufgeführt, die Naturalisierung zu verweigern.

Diese Blockierung der politischen Dimension wertete gleichzeitig die Kultur als Ressource der Selbstorganisation auf. Der Gründung von Kulturvereinen legten die Behörden keine Steine in den Weg – im Gegenteil, diese Vereine galten als Stützpfeiler im Projekt der Rückkehr: Die Einwanderer und ihre Nachkommen sollten die Kultur ihres Landes nicht verlernen. Das kam den Bedürfnissen der »Gastarbeiter« entgegen: Kultur war ein Mittel der Selbstbestätigung in einer eher als feindlich empfundenen Umgebung und eine Möglichkeit der Kontaktaufnahme in einer weitgehenden isolierten Lage. Allerdings wurde Kultur von den Migranten in einem sehr umfassenden Sinne verstanden: allgemeine Bildungsangebote und Rechtshilfe fielen auch unter die Tätigkeiten der Kulturvereine. An dieser grundsätzlichen Ausrichtung hat sich bis heute nichts geändert: Eine vom nordrhein-westfälischen Arbeitsministerium in Auftrag gegebene wissenschaftliche Bestandsaufnahme der Migrantenselbstorganisation aus dem Jahre 1999 (vgl. Ministerium für Arbeit ... 1999) zeigt, dass die Vereine am häufigsten in den Bereichen Kultur und Begegnung arbeiten. Zwar sind die Angebote durchaus vielfältig, doch oft genug handelt es sich um eine quasi folkloristische Pflege der Heimatkultur. Im Bereich Begegnung liegt das Augenmerk zumeist auf dem gemeinsamen Feiern.

Der institutionelle Kontext hat also zu einer Fixierung auf die »Heimatkultur« geführt. Zweifelsohne hat diese »Heimatkultur« oft nur noch wenig mit der tatsächlichen kulturellen Entwicklung im Herkunftsland zu tun – bestimmte kulturelle Elemente sind erhalten geblieben und neu kontextualisiert worden, andere ganz verschwunden. Am eindrucksvollsten zeigt sich diese Entwicklung sicherlich an den hiesigen Islamvereinen türkischer Provenienz, die eine äußerst verwirrende Mischung darstellen zwischen Türkeibezug, einer dem deutschen Korporatismus angepassten »Verkirchlichung« und der starken Umdeutung des traditionellen Islam. Tatsächlich ist der Heimatbezug imaginär – die kulturellen Aktivitäten sind sämtlich in Deutschland entstanden und von der andauernden Verquickung mit der hiesigen Situation geprägt.

Durch die gesellschaftlichen Beschränkungen des verspäteten Einwanderungslandes Deutschland ist die Kultur also zu einem ausgezeichneten Feld der Artikulation von Migranten geworden – wiederum zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit. Denn einerseits werden die kulturellen Aktivitäten der Einwanderer von der deutschen Öffentlichkeit als »fremd« wahrgenommen – als schiere Verpflanzungen der Kultur des Heimatlandes. Das macht diese Ausdrucksformen unsichtbar; sie gelten eben als »fremd«, als nicht ins Feld der hiesigen Kultur gehörend. Zum anderen jedoch werden sie so auch besonders sichtbar. Denn seit den späten siebziger Jahren erscheint die Kultur als Crux des Zusammenlebens in der Einwanderungsgesellschaft.

Im Rahmen der zunächst angestrebten »Integration« wurde die Herkunftskultur als Hemmschuh wahrgenommen: Das Denken in sogenannten Kulturkreisen stellte

vor allem die Integrationsfähigkeit der Einwanderer türkischer Herkunft nachhaltig in Frage. Als zu Beginn der achtziger Jahre zunehmend von »Multikultur« gesprochen wurde, wirkte die Kultur der Einwanderer dann als Bereicherung, als Baustein in einer zunehmenden Pluralisierung der Gesellschaft. Seit der Änderung des Staatsbürgerrechtes durch die rot-grüne Koalition wiederum sprechen Behörden und Öffentlichkeit wieder zunehmend von Integration. Vor allem im Bereich der Sprache werden Defizite bemängelt: Erneut steht offenbar Anpassung auf dem Programm. Freilich laufen die Konzepte und Debatten weitgehend an den Migranten selbst vorbei. Da sie als Staatsbürger nicht über die eigene gesellschaftliche Rolle mitbestimmen dürfen, bleiben sie schlicht Objekte der jeweils herrschenden Vorstellungen. Aber auch hier ist die Situation wiederum ambivalent. Denn die Einschränkung und Ausgrenzung hat auch dazu geführt, dass die kulturelle Selbstorganisation der Einwanderer im besten Sinne »zivilgesellschaftlich« funktioniert: Hier basiert alles auf der eigenen Initiative und niemand ruft nach dem Staat.

Der große Sprung in die globale Welt

Angesichts der Globalisierung wird die beschriebene konservative Ausrichtung der kulturellen Produktionen der hiesigen Einwanderungsgesellschaft mittlerweile als Manko wahrgenommen. Das Konzept des Multikulturalismus gilt derweil als gescheitert, weil es nur ein Nebeneinander von Minderheiten produziert habe. In seiner viel beachteten Berliner Rede im *Haus der Kulturen Welt* sprach Bundespräsident Rau daher von einer »kulturell vielfältigen Gesellschaft«, die jedoch einer »gewissen emotionalen Gemeinsamkeit« bedürfe. Zwar solle niemand seine Herkunft verleugnen müssen, doch seien die Einwanderer dazu »verpflichtet ..., sich mit unseren Wertvorstellungen, unseren Traditionen und ganz besonders mit unserer Sprache« vertraut zu machen. In der Rede bezog Rau die Werte noch auf das Grundgesetz, wenig später bei einer Ansprache an der *Europa-Universität* in Frankfurt/Oder jedoch beschwor er die »jüdisch-christlichen« Traditionen Europas. Während Rau eigentlich das »Wir« der Einwanderungsgesellschaft neu definieren wollte, gelang es ihm überhaupt nicht, jene kulturelle Unterscheidung und vor allem Hierarchisierung zwischen »uns« und »ihnen« zu überwinden. Die Einwanderer sind höchstens Objekte der einheimischen Toleranz – nicht mehr.

Während offizielle Stellen Deutschland zu einem der »buntesten und offensten Länder der Welt« (Rau) erklären, aber dennoch an Kulturkonzepten Herderscher Provenienz festhalten, hat sich die Sphäre der Massenkultur in den letzten Jahren auf eine erstaunliche Weise allen möglichen Differenzen geöffnet. In Werbung, Musik, Musikvideos, Film, Fernsehserien oder Comedy sind ethnisch codierte Elemente mittlerweile gang und gäbe. Nachdem die Stadt Berlin die »Love Parade« als Standortfaktor entdeckte, warb die Stadt gar für sich selbst mit Bildern von weißen, schwarzen und asiatischen Ravern, die gemeinsam die Offenheit und Toleranz des neuen Berlin symbolisieren sollten. Gerade für große Firmen ist die »Mischung«

zu einem konstitutiven Bestandteil geworden – sowohl was die angebliche Kreativität multikultureller Belegschaften betrifft als auch das Image nach außen. So warb etwa die Allianz-Gruppe unter dem Titel »Performance« mit dem Bild eines schwarzen Brokers an der Börse – vor einiger Zeit wäre das sicher noch undenkbar gewesen.

Freilich sollte diese ununterbrochene Differenzbejahung in der Konsumsphäre ebenso skeptisch stimmen wie die Begeisterung der französischen Öffentlichkeit über ihre »gemischte« Nationalmannschaft. Zum einen sind viele Bilder der Massenkultur durchaus instrumentell. Während die Stadt Berlin mit der Hilfe von asiatischen Gesichtern das eigene Image aufpoliert, ändert sich etwa an der dramatischen Ausgrenzung der vietnamesischen Minderheit überhaupt nichts. Darüber hinaus deutet es auf einen gewissen »rassischen« Exotismus hin, wenn Berlin zwar schwarze und asiatische Gesichter einbezieht, die größte Minderheit – die Einwanderer türkischer Herkunft – in solchen Bildern jedoch keinen Platz findet. Darüber hinaus geht die neue Freude an der »Mischung« oft genug mit allerlei klischeehaften kulturellen Zuschreibungen auf die Anderen einher: In der Konsumsphäre geht es um Genuss und daher bringen die »Fremden« gewöhnlich Natürlichkeit, Rhythmus, Feuer, Kraft, Geschmack etc. Zudem lohnt auch ein Blick darauf, in welchen Fällen die Differenz fehlt: Der erste Kommissar türkischer Herkunft im Fernsehen – Sinan Toprak – zeichnet sich vor allem durch eine extreme Zurschaustellung traditionell deutscher Tugenden aus – hier werden offenbar via Massenkultur Verhaltenszumutungen in Richtung auf Anpassung formuliert.

Diese Veränderungen innerhalb der Massenkultur wirken indessen auf die traditionellen Bereiche der Kultur zurück. Aber auch hier bleibt das Verhältnis zu den kulturellen Artikulationen der »Fremden« gewöhnlich instrumentell. Die *Kulturstiftung der Deutschen Bank* etwa liebt es indessen, die eigene Idee der globalisierten Wirtschaft durch »multikulturelle« Kunst im öffentlichen Raum darzustellen – ein Beispiel war das Projekt »Shipped Ships« der bekannten Künstlerin Ayse Erkmen in Frankfurt. Pünktlich zur Berliner Rede von Johannes Rau zeigte das *Haus der Kulturen der Welt* eine Ausstellung mit dem Titel »Heimatkunst – Kulturelle Vielfalt in Deutschland«, an der 43 »ausländische« Künstler teilnahmen, die sich gerade in Deutschland aufhielten. Dabei war es gleichgültig, ob sie Einwanderer waren oder nur vorübergehend in Deutschland arbeiteten – Hauptsache »fremd«. In der Broschüre zur Ausstellung erläuterte einer der Kuratoren den Hintergrund der Ausstellung so: »Wie kann sich Deutschland künstlerisch in den nächsten Jahrzehnten international darstellen?« In diesem Sinne wurde dann mit Blick etwa auf Großbritannien oder die Niederlande von einem vollständig einheimischen Kuratorenteam die »Sichtbarkeit von Migranten-Kultur« eingefordert.

Hier zeigt sich die Doppelbödigkeit des Begriffes Repräsentation: Damit ist sowohl Darstellung als auch Vertretung gemeint. Eine zunehmende Präsenz auf der Ebene der Darstellung jedoch heißt noch lange nicht, dass die Dargestellten sich auch selbst vertreten. Es handelt sich, wie eingangs erwähnt, lediglich um die instrumentelle Verteilung kultureller »Green Cards«.

Kulturelle Ausdrucksformen von Migranten

Die aktuellen kulturellen Artikulationsformen von Einwanderern in Deutschland sind so vielfältig wie gespalten. Gerade in der Selbstorganisation dominiert die Aufteilung nach ethnischen Gesichtspunkten – es gibt abgesehen von jüngeren Versuchen wie etwa dem Projekt *Kanak Attak* nur wenig Versuche, sich entlang einer gemeinsamen politischen Identität zu organisieren, wie es etwa in Großbritannien unter dem Banner »black« geschah. Freilich haben die traditionellen Formen der Selbstorganisation – von den Islamvereinen einmal abgesehen – vor allem den hier aufgewachsenen Jugendlichen zunehmend weniger zu bieten. Tatsächlich würden diese Jugendlichen zweifelsohne in erster Linie gern an den individualisierten Segnungen der Konsumkultur partizipieren, doch dafür fehlen gewöhnlich die finanziellen Ressourcen. Zudem leiden sie unter der Ausgrenzung und den Zuschreibungen – sie fühlen sich als Objekte, die ununterbrochen schlechtgemacht werden. Sie wolle ja eigentlich nur »zivil« leben, erzählte mir einmal eine Jugendliche im Kölner »Problemstadtteil« Chorweiler, aber sie werde eben ständig »Scheiße behandelt«.

Um über die ethnischen Grenzen hinaus die Gemeinsamkeit der Situation zu betonen, haben sich indessen verschobene Identifikationen herausgebildet. So kann etwa die religiöse Identifikation mit dem Islam, wie die Sozialwissenschaftlerin Nikola Tietze kürzlich in Befragungen festgestellt hat (vgl. Tietze 2001), einen quasi universellen Ausweg aus den permanenten ethnischen Zuschreibungen bieten. Zudem haben lokale Identifikationen an Bedeutung gewonnen – man fühlt sich nicht als Deutscher, aber als Einwohner einer bestimmten Stadt und vor allem eines bestimmten Viertels. Vor allem pädagogische Institutionen – seien es städtische Jugendzentren oder freie Träger – haben in den letzten Jahren hier anzusetzen versucht. Dabei wird vor allem auf kulturelle Artikulation der Jugendlichen zurückgegriffen, die sich wiederum aus dem Austausch mit den Ausdrucksformen der schwarzen Minderheiten in den USA hervorgegangen sind.

Ein Beispiel für diese Verquickung zwischen den Artikulationen der Jugendlichen und der Arbeit von Jugendzentren und anderen einheimischen Institutionen ist die Entwicklung der allochthonen HipHop-Szene. Tatsächlich stammten die ersten HipHop-Produktionen in Deutschland von Migrantenjugendlichen – damals eingebettet in eine ganze Kultur aus Breakdance, Graffiti und Rap. Angesichts der Begeisterung für Multikulturalismus Ende der achtziger Jahre entzündete sich daran das Interesse von Sozialarbeitern und Medien: Bald galten die Kids als Aushängeschild eines »friedlichen Miteinanders verschiedener Kulturen«. Die Rapper selbst wie etwa Tachi von *Fresh Familee* oder Adegoke Odukoya von *Exponential Enjoyment* und *Weep Not Child* (kürzlich hat er das antirassistische Projekt von afrodeutschen Musikern ins Leben gerufen: »Brother's Keepers«) erzählen in dem Buch »20 Jahre HipHop in Deutschland« (Verlan u. a. 2000), dass sie damals keineswegs bewusst unter dem Banner des Multikulturalismus aufgetreten sind. Sie haben die »Schublade« (Odukoya) freilich angenommen, weil sie der Idee durchaus sympathisierend gegenüberstanden.

Tatsächlich brachte die ungewollte Förderung durch deutsche Institutionen teilweise eine weitgehende Verwicklung der Einheimischen in die Ausdrucksformen der jungen Migranten mit sich – die Ethnologin Ayse Caglar (1998) betonte nicht zu Unrecht anlässlich einer Analyse der Geschichte der HipHop-Posse *Islamic Force* in Berlin, dass es sich um eine Art »verordnete Rebellion« gehandelt habe. Der Weg zu einer eigenen Szenestruktur wurde 1992 schließlich durch zwei Ereignisse nachhaltig gestört. Zum einen zeigte sich an den Anschläge von Hoyerswerda, Rostock, Mölln und Solingen sowie an den Reaktionen der einheimischen HipHop-Szene, dass es weder mit der Multikulti-Idylle noch mit der Solidarität weit her war. Zudem brachte der Erfolg der mittelständisch-einheimischen Formation *Die Fantastischen Vier* eine Redefinition der HipHop-Kultur als »deutscher Rap« mit sich, während die Artikulationen der Einwanderer in die »ausländische« Ecke geschoben wurden – sie waren nicht mit »im Boot« und der Erfolg blieb aus. Sascha Verlan und Hannes Loh sprechen daher in »20 Jahre HipHop in Deutschland« von der »Multikulti-Falle«. Ein Rückzug auf die »eigene« Sprache oder das Englische war eine logische Konsequenz: Man wollte nicht mehr verstanden werden.

Dass die in Deutschland durchaus erfolgreiche Posse *Cartel* – ein Zusammenschluss aus den deutsch-türkischen Crews *Karakan*, *Da Crime Posse* sowie dem Rapper Erci E – Mitte der neunziger Jahre als »türkische« Gruppe durch den Blätterwald rauschte und schließlich ihren Haupterfolg in der Türkei hatte, verwundert kaum. Heute betont der Rapper Boulevard Bou, der im Rahmen von Multikulti-Veranstaltungen gerne vorgezeigt wurde, auf einem Stück für das politische Netzwerk *Kanak Attak*: »ich bin kein multikulti-irgendwas«. Am Beispiel HipHop zeigt sich, wie die Verwicklung einheimischer Institutionen beziehungsweise das Einfügen der kulturellen Artikulationen von Migranten in ausschließlich von den Einheimischen bestimmte Wahrnehmungsschemata und Großkonzepte am Ende nicht Integration, sondern Trennung produziert. Eine Trennung, die um so paradoxer wirkt, weil sie eben auf einer Spirale des Austausches beruht. Es handelt sich eher um eine Kultur des Einen-im-Anderen als um einer existierende Aufspaltung in unterschiedliche Kulturen.

In den Städten hat sich indessen eine neue Form von Einwandererkultur entwickelt, die Konsumangebote für jüngere Leute macht. Bei jedem Spaziergang durch die Großstädte kann man heute Ankündigungen lesen für »türkische«, »griechische« oder »polnische« Diskoabende. Überall haben auf den ersten Blick ethnisch codierte Lokale und Clubs aufgemacht. Hier ist der musikalische Hintergrund eine Mischung aus internationaler Popmusik und solcher aus dem »Heimatland«. Allerdings wird diese Musik, wie sich am Beispiel des derweil auch in Deutschland bekannten Sängers Tarkan zeigt, zu einem bedeutenden Teil von in Deutschland lebenden Migranten produziert, um dann in die Türkei »importiert« zu werden. Von dort aus kommt die Musik schließlich wieder »zurück« in die hiesigen Communities. In Interviews mit den Besitzern solcher Venues hat Ayse Caglar herausgefunden, dass sie ihre Lokale bewusst international und modern ausrichten, dass sie Aufma-

chung, Publikum und Musik als Bestandteil einer globalisierten Kulturproduktion jenseits der hergebrachten Zuschreibungen von Ethnizität betrachten.

Schließlich sind Kreative mit Migrationshintergrund seit langem als Individuen in den Bereichen Literatur, Kunst oder Film tätig. Auch hier machen Zuschreibungen bezüglich der Herkunft die Situation schwierig. Es ist daher durchaus verständlich, dass Regisseure wie Fatih Akin oder Schriftsteller wie Selim Özdoğan es vermeiden, mit ihrem ethnischen Hintergrund in Verbindung gebracht zu werden, um nicht in die »Multikulti-Falle« zu tappen. Das Beispiel des Schriftstellers Feridun Zaimoglu macht deutlich, wie schwer es »ausländische« Künstler hierzulande haben, als »normal« wahrgenommen zu werden. Sein literarisches Projekt schwankte von Beginn an zwischen einem zweifelsohne vorhandenen Emanzipationsanspruch und dem Bedienen einheimischer Klischees über das Leben im »Ghetto«. In diesem Sinne galt er auf der einen Seite in völlig realitätsferner Manier als »Malcolm X der deutschen Türken« (*Die Zeit*) und gleichzeitig auch als Repräsentant der »neuen Deutschen« (*Der Spiegel*).

Gerade die filmischen Produktionen haben in letzter Zeit versucht, die kulturellen Trennungen durcheinander zubringen und neue Räume zu öffnen – am intensivsten Hussi Kutlucans Film »Ich Chef, Du Turnschuh« von 1998. Sein Spielfilm ist eine Parodie auf Zuschreibungen – Kutlucan ironisiert und verdreht alle existierenden Annahmen über feste Identitäten. Der Film handelt buchstäblich von einem Kampf um Freiräume – um Räume, in denen die Einwanderer, wenn schon nicht unterstützt, dann vielleicht wenigstens bei ihrem eigenen Bemühen um »Integration« in Ruhe gelassen werden.

Bilder der Einwanderungsgesellschaft

Aus dem bisher gesagten geht wie selbstverständlich hervor, dass die Bundesrepublik Deutschland bislang die Herausforderungen der Einwanderungsgesellschaft in kultureller Hinsicht nicht angenommen hat. Tatsächlich existieren bislang überhaupt keine Bilder der Einwanderungsgesellschaft, sondern nur Anti-Einwanderungsbilder (vgl. Dominik 1999). Während Großbritannien das Jubiläum der Landung der ersten Einwanderer auf dem Schiff »Windrush« ausführlich beging, werden in Deutschland Ausstellungen wie »Fremde Heimat« über die Geschichte der Einwanderung aus der Türkei nicht etwa vom *Bonner Haus der Geschichte* konzipiert, sondern von kleinen Initiativen wie dem *Dokumentationszentrum und Museum für die Migration aus der Türkei* (DOMiT). Anstatt des viel beschworenen Dialogs dominiert ungebrochen die Sicht der Einheimischen – sowohl was die Agenda der Probleme (siehe dazu auch den beschämenden Streit um Moscheen und islamische Kulturzentren) als auch was zumeist abgehobenen und unproduktiven Großkonzepte wie »Multikulti« betrifft.

Was die kulturelle Repräsentation von Migrant*innen betrifft, so lautet die erste Forderung zweifellos: mehr Rechtssicherheit! Erst wenn Menschen sich nicht mehr als

»Ausländer« betrachten müssen, ist eine kreative Arbeit im Bereich der Kultur möglich. Zudem muss man sich über die geschilderte Ungleichzeitigkeit und Vielfalt in den kulturellen Artikulationen der Einwanderer bewusst werden – alle Artikulationen müssen einbezogen werden. Dabei sind die Migranten keine zu verwaltenden »Fremden«, sondern Subjekte einer Veränderung – einer Veränderung, die das einheimische Kulturverständnis und die Kulturpolitik radikal in Frage stellen. Alle kulturellen Institutionen müssen heute daraufhin befragt werden, ob sie der allseits gelobten Pluralisierung wirklich gerecht werden. Es braucht echte Dialogangebote zumal auf lokaler Ebene, um die Partizipation der Migranten zu ermöglichen. Denn es existiert weder eine deutsche »Leitkultur« noch eine »fremde« Kultur der Einwanderer – alle Artikulationsweisen bilden sich längst in einem Zwischenreich. Mögliche Lösungen sind in den kulturellen Brüchen und Verwerfungen versteckt – man muss die Provokation nur annehmen.

Literatur:

- Cgalar, Ayse (1998): »Verordnete Rebellion«, in: Mayer, Ruth/Terkessidis, Mark: *Globalkolorit – Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä-Wörden: Hannibal
- Dominik, Katja u. a. (1999): »Einleitung«, in: Dies. (Hrsg.): *Angeworben, eingewandert, abgeschoben*, Münster: Westfälisches Dampfboot
- Koopmans, Ruud/Statham, Paul (1998): *Challenging the Liberal Nation-State? Postnationalism, Multiculturalism, and the Claims-Making of Migrants and Ethnic Minorities in Britain and Germany*, Berlin (Veröffentlichung des Wissenschaftszentrum für Sozialforschung)
- Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport (Hrsg.): *Selbstorganisation von Migrantinnen und Migranten in NRW – Wissenschaftliche Bestandsaufnahme*, Düsseldorf
- Tietze, Nikola (2001): *Islamische Identitäten – Formen muslimischer Reliösität junger Männer in Deutschland und Frankreich*, Hamburg: Hamburger Edition
- Verlan, Sacha/Loh, Hannes (2000): *20 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen: Hannibal

Yüksel Pazarkaya

Wege zur Kulturpartnerschaft

Die deutsch-türkischen Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme und Empfehlungen

1

Aras Örens »Berliner Trilogie« setzte in der zeitgenössischen Literatur der Bundesrepublik Deutschlands einen Meilenstein. 1978 folgte der Gedichtband mit dem programmatischen Titel »Deutschland, ein türkisches Märchen« (Claassen Verlag, Düsseldorf). Nicht nur im Titel erwies sich der Dichter als Seismograph seiner Tage, so die erste Kapitelüberschrift, sondern auch das frappante Foto auf dem Rückumschlag ist symbolträchtig. Ören hält ein Schild in der Hand mit der Aufschrift: »Spielen der Kinder auf Hof, Flur und Treppen ist im Interesse aller Mieter untersagt!«

Der bedeutende Erzähler und Dramatiker Haldun Taner (1915-1986) weilte 1980 ein Jahr als Gast des DAAD in Berlin. Taner, ein guter Kenner der deutschen Kultur, insbesondere Sprache und Literatur, hatte noch vor dem Zweiten Weltkrieg in Wien und Heidelberg (1935-1938) studiert und sein Studium der deutschen Sprache und Literatur – durch die damalige unselige Entwicklung zur Rückkehr gezwungen – an der Universität Istanbul abgeschlossen. Seine von Berlin aus geschriebenen Kolumnen in der Tageszeitung *Milliyet* wurden 1984 unter dem Titel »Briefe aus Berlin« als Buch publiziert. Im Vorwort lesen wir unter anderen die Zeilen: »1980 verbrachte ich ein Jahr als Gast des DAAD in Berlin. Dieser letzte Gastaufenthalt gab mir die Gelegenheit, in dieser neuralgischen Insel am Stoßpunkt zweier gegensätzlicher Welten die Probleme des heutigen Deutschland sowie die deutsch-türkischen Beziehungen heute aus der nächsten Nähe zu beobachten.«

Taner blieb zeitlebens nicht nur in ständigem Kontakt zu seiner geistigen Wahlheimat, sondern er verwob Einflüsse der deutschen Kultur in seinem literarischen Werk. Mit den Bühnenstücken »Die Ballade des Ali aus Keschan«, »Ich schließe die Augen und tue meine Pflicht« und anderen adaptierte er die Dramaturgie des epischen Theaters Bertolt Brechts zu einem neuen Volkstheater in der Türkei. Gleichzeitig errichtete er 1967 in Istanbul mit jungen Schauspielern das erste türkische Kabaretttheater mit dem Namen »Kabarett Vogel Strauß«, dem das deutsche

politische Kabarett Pate stand. Die Zeitungskolumne mit seinen kultur- und gesellschaftspolitischen Kommentaren hatte übrigens die Überschrift »Briefe an den Vogel Strauß«.

Während seines Berliner Aufenthalts schrieb Taner die Erzählung »Seytan Tüyü«, die mein Freund und Kollege Cornelius Bischoff mit dem Titel »Hexenzauber« ins Deutsche übersetzte. Sie erschien in der *Zeit* vom 26. Februar 1982.

Der Protagonist Ökkes erzählt in einem Brief an seinen Vetter Hidayet in Duisburg von seinem schönen Leben in Berlin, wo er als Illegaler eine geregelte Arbeit hat und trotzdem vor der Polizei, zugleich auch vor Blutrache sicher ist. Ein kleiner Ausschnitt als Kostprobe:

»Mein lieber und scharfsinniger Vetter, mein Bruder Hidayet: Nach all diesen Beispielen werde ich Dir die Tür zu meinem Privatleben einen Spalt öffnen, und Du wirst sehen, wie hochgeachtet man hier leben kann, wenn man seinen Kopf ein bisschen anstrengt. Der Hauptgrund, dass sie mich hier so lieben, ist meine persönliche Sympathie. Ich muss wohl einen Hexenzauber oder so etwas Ähnliches besitzen. Kind und Kegel, jung und alt, Frau und Mann behandeln mich nicht wie der Schneider einen Flicker. Du weißt, dass ich Enge nicht vertragen kann. In geschlossenen Räumen halte ich es nicht lange aus. Ich brauche frische Luft. Meine jetzige Arbeit ist eine Arbeit im Freien. Am Bahnhof Zoo und am Kudamm-Eck flanieren ich herum. Das sind die belebtesten und fröhlichsten Plätze von Berlin. Und soll ich Dir noch etwas anvertrauen? Obwohl ich hier in aller Öffentlichkeit herumlaufe, kommt es der Ausländerpolizei nicht einmal in den Sinn, mich zu fangen. Warum? Weil die Polizei den, der sich versteckt, viel leichter schnappt. Wenn jemand verborgen bleiben will, muss er herauskommen und dort herumspazieren, wo es am belebtesten ist. Wenn Du Dich versteckst, wirst Du geschnappt. Du weißt doch, wie lange der Hinkefuß Kasim Hüseyin wegen Blutrache schon hinter mir her ist. Er hat gehört, dass ich in Berlin bin, und ist hergekommen. Vor kurzem ging er an mir vorbei und hat mich in der Menge nicht erkannt.«

Ökkes ist seiner persönlichen Sympathie bei Deutschen und Touristen, bei Kindern und Erwachsenen absolut sicher. Er ist nämlich der Berliner Bär. Er arbeitet beim Fotografen Helmut. Er schlüpfte in einen Bärenposten und posiert mit den Besuchern Berlins zu einem Erinnerungsfoto. Das Bärenfell ist zu seiner zweiten Haut geworden, zur sichtbaren, damit hat er seine persönliche Identität gegen die Identität als Berliner Bär ausgetauscht.

Die beiden Beispiele, diese Bilder, können als Gleichnisse für den Stellenwert der türkischen Migranten beziehungsweise für das deutsch-türkische Kulturverhältnis in Deutschland aufgefasst werden. Das Schild, das Aras Ören in der Hand hält, erscheint uns heute 23 Jahre nach dem Erscheinen des Gedichtbandes »Deutschland, ein türkisches Märchen« und im vierzigsten Jahr der Migration unter einem neuen Licht. Die türkischen Migranten waren und sind die neuen Kinder Deutschlands. Kultur entsteht durch das Spielen der Menschen miteinander. Aber »Spielen der Kinder auf Hof, Flur und Treppen ist im Interesse aller Mieter untersagt!«, Spielen

der neuen Kinder des Landes. Das hatte natürlich zur Folge, weil Kinder ohne Spiel undenkbar sind, dass die neuen Kinder heimlich, versteckt und illegal spielen mussten.

Das Wort illegal führt uns zu Ökkes im Bärenfell. Nur als Berliner Bär kann er sich frei bewegen, nur als Bär wird er akzeptiert. Die Kultur der Deutschtürken führte in den vierzig Jahren bisher ein Dasein versteckt im Bärenfell. Doch Aras Ören hatte 1978 im erwähnten Gedichtband schon festgehalten: »Es hat sich übrigens gezeigt, dass wir dem europäischen Selbstverständnis in gewisser Weise behilflich sind. Man wird nicht mehr vom neuen Europa sprechen können, ohne unseren Anteil daran zu berücksichtigen.« Ören machte diese Feststellung gut fünfzehn Jahre nach der Ankunft der ersten Migranten. Seit dem sind wieder fast ein Viertel Jahrhundert vergangen, zwei, drei neue Generationen sind herangewachsen. Damit ist ihr Anteil am neuen Europa, von dem Ören spricht und womit er natürlich in erster Linie den Anteil am neuen Deutschland meint, in einer geometrischen Reihe gewachsen.

1982 hinterfragt Herbert Wehner in einem Artikel für das *Volksblatt* Berlin kritisch die deutsche Ausländerpolitik und nimmt dabei Bezug auf die Erzählung Haldun Taners: »In unserem politischen Handeln sollten wir uns an die Worte des türkischen Schriftstellers Haldun Taner erinnern lassen, der in der *Zeit* vom 26.2.1982 in einer als satirisch angekündigten Erzählung über Deutsche und Türken schrieb: »Warum, meinst du wohl, regen sie sich über die Fehler der Ausländer so auf und beuteln sie am Arbeitsplatz, in der U-Bahn oder auf der Straße? Wenn ein Mensch mürrisch ist, so wisse, dass ihn irgendwo der Schuh drückt. Ist es jemals vorgekommen, dass einer, der mit sich in Frieden lebt, seinen Mitmenschen angeht?«

Es muss uns um die Menschen, unsere Mitmenschen gehen, um die auch damit verbundene Sicherung unseres inneren gesellschaftlichen Friedens – um die Sicherung unserer Demokratie. Die Frage nach der Reife unserer politischen Kultur ist nicht zuletzt auch in der Ausländerpolitik gestellt.«

Wehner schrieb diesen Artikel in einer Zeit, als noch nach einer schlüssigen Ausländerpolitik für Migranten gefragt wurde und auch Wehner von ermuntern der Rückkehrbereitschaft auf der Grundlage des Prinzips der Freiwilligkeit sprach. Seit dem ist den Rhein und die Spree viel Wasser herunter geflossen. Integration heißt inzwischen das Stichwort. Geblieben ist die Forderung nach der Reife unserer politischen Kultur. Sie ist, was das pluralistische Gemeinwesen betrifft, noch nicht soweit gereift, dass man sie zeitgemäß nennen kann. Ich erinnere an die unselige Leitkultur-Debatte, aber auch an die inzwischen wieder einmal drohende Instrumentalisierung der Einwanderungsfrage bei der Bundestagswahl im nächsten Jahr. Solche und ähnliche Fehlgriffe sind wohl die Folge nicht gereifter politischer Kultur. Sie lassen sich am ehesten überwinden und beheben, wenn man sich gegenseitig akzeptiert und bereit ist zur Anverwandlung. Denn dieser Prozess läuft bereits als historisch und sozial notwendiger von selbst, nur manche Politiker stellen sich ihm als Stolpersteine auf den Weg.

2

Akzeptanz heißt zunächst ganz einfach einzusehen, dass Zugewanderte vor und nach ihrer Zuwanderung genau so essen, trinken, atmen, denken, fühlen, sprechen, schreiben, lesen, hören, schlafen, lieben, arbeiten, lachen, weinen, feiern und trauern, glauben und beten wie alte Einheimische. Wenn das einmal grundsätzlich akzeptiert ist, lassen sich Unterschiede in diesen Fähig- und Fertigkeiten von selbst einsehen. Dieser umfassende Kulturbegriff ist nicht weiter mein Gegenstand, aber es hilft vielleicht, ihn noch einmal in Erinnerung zu rufen. Dass Kultur mit Menschsein zusammenhängt und nur damit und die Summe aller aufgezählten und nicht aufgezählten Fähigkeiten und Fertigkeiten ist und so gesehen, die Kulturfähigkeit der gemeinsame Nenner der Menschheit ist. Ich spreche daher von der einen Kultur, die allerdings variabel ist. Die Variablen sind Zeit und Ort, Geschichte und Gegenwart, ferner Produktionsformen und -verhältnisse, wobei vielleicht eher Qualität und Quantität dieser letzteren unter den allgemeinen Kulturbegriff fallen.

Wenn das einmal akzeptiert wird, dann stellt sich leicht die Verbindung zu den Menschen, die vor genau vierzig Jahren auf Einladung nach Deutschland gekommen sind, um hier zu arbeiten und zu leben. Kultur umfasst eben dieses menschliche Leben. Und sie haben vom Tag ihrer Ankunft an hier gelebt, wobei Orientierung, Einleben, Probleme überwinden dazugehörten.

Dabei hat die einheimische Gesellschaft gewisse Angebote unterbreitet. Ungeachtet dessen, ob sie hinreichend und tauglich zum Beispiel für ihre Orientierung und ihr Einleben waren, will ich dazu die Deutschkurse von verschiedenen Institutionen wie den *Volkshochschulen* angeboten, die Beratungsbüros der *Arbeiterwohlfahrt* (Türkdanis) u. ä. nennen. Hinzu kamen mit der Zeit Subventionen für bestimmte Veranstaltungen aus dem Sozialetat, später teilweise auch aus dem Kulturretat. Ebenso bilden die muttersprachlichen Sendungen der *ARD* im Hörfunk von Anfang an ein wirksames Angebot zur Orientierung und Integration in Deutschland. Trotz immer wieder aufflammender Diskussion über Funktion und Notwendigkeit dieser Sendungen sind sie im Hörfunkbereich bis heute erhalten und teilweise multilingual und interkulturell ausgebaut worden. Ich denke dabei an die Multikulti-Welle des *SFB*-Hörfunks und an das nunmehr seit zwei Jahren laufende Funkhaus Europa des *WDR*. Vom deutschen Fernsehen lässt sich leider nicht so positiv berichten. Natürlich sind auch die Hörfunkangebote nicht ausreichend, so dass durch die technologische Entwicklung im Medienbereich ins immer vorhandene und nie befriedigend ausgefüllte Vakuum muttersprachlichen Medienbedarfs Satellitenprogramme aus der Türkei hineinströmten, die jedoch nur kommerzieller und daher populistischer Machart sind und mit dem Kulturdialog beziehungsweise mit der Integration in Europa eigentlich nichts am Hut haben. Dieser Tatbestand berechtigt uns, die wir bisher die Migrantengruppen im Hinblick auf Medienangebote so sträflich vernachlässigt haben, jedoch nicht zur Kritik an diesen türkischen Programmen. Dennoch zählen also die öffentlich-rechtlichen Hörfunkangebote nach wie vor zu den erwähnenswerten Dialogangeboten.

Dabei lässt sich bis heute kein Konzept einer Kulturpolitik der Bundesregierung ausmachen, daran hat sich auch durch die Einrichtung des Staatsministers für Kultur nichts geändert. Natürlich gab es und gibt es positive Ausnahmen. Die sogenannten »grenzenlos«-Programme »Berlin in Istanbul« (1997 über acht Monate) und »Istanbul in Berlin« (über anderthalb Monate) sowie die Lesereihe-Programme des *NRW-Kultursekretariats* unter wirksamer Mitarbeit von Tayfun Demir in den Neunzigern stellen Beispiele dafür dar, dass echte Kulturbeziehungen möglich sind. Zu ihnen ist auch der leider inzwischen wieder eingeschlafene Theateraustausch zwischen dem Mülheimer *THEATER AN DER RUHR* und dem türkischen Staatstheater mit gegenseitigen Gastspielen, gemeinsamen Produktionen und Werkstattarbeiten unbedingt zu zählen. Am Ruhen dieses wichtigen Prozesses – ich möchte nicht von einem Scheitern sprechen –, ist wohl die türkische Seite verantwortlich. Es ist zu hoffen, dass dieser gute Kulturaustausch noch intensiver und wirksamer wieder erweckt werden kann.

Dennoch bleiben diese Beispiele Ausnahmen, weil sie als Initiativen nicht aus einem Gesamtkonzept hervorgingen. Im Gegenteil die Dialogsuche mit der türkischen Seite scheint eher von der Tageslage abhängig zu sein, obwohl die Genese der deutsch-türkischen Annäherung in den Achtziger Jahren gute Fortschritte aufwies, nachdem die deutsche Politik endgültig von der Rotationsalternative Abschied genommen und sich verstärkt den Integrationsbemühungen zugewandt hatte.

Die von keiner Seite so ernsthaft erwartete, doch gerade von Deutschlandtürken herzlich begrüßte Vereinigung Deutschlands mischte *nolens volens* die Karten neu und setzte zunächst neue, verständliche Prioritäten, als die die Integration der neuen Länder, der Aussiedler aus dem ehemaligen Ostblock sowie der mittel- und osteuropäischen Nachbarn zu zählen sind und die wohl vorerst zum Nachteil des in Fahrt gekommenen Integrationsprozesses gereichten, damit auch den deutsch-türkischen Kulturdialog fast zum Stillstand brachten. Das lässt sich ganz konkret belegen. Es trat eine spürbare Zäsur im Integrationsprozess der Deutschlandtürken ein mit negativen Folgen nicht zuletzt für die gemeinsame Kulturarbeit. Lesungen mit türkischen Autoren, Ausstellungen und Konzerte mit türkischen Künstlern erlitten empfindliche Kürzungen. Das Berlin-Programm des *DAAD*, mit dem in den Achtzigern fast jedes Jahr mindestens ein türkischer Autor beziehungsweise Künstler – unter ihnen so bedeutende Namen wie Haldun Taner und Füruzan – zwischen drei Monaten und einem Jahr in Berlin lebte und wirkte, konnte in den Neunzigern keinen einzigen türkischen Künstler bzw. Autor mehr berücksichtigen. Man setzte vorhandene Kapazitäten eher für den Dialog mit den mittel- und osteuropäischen Ländern ein.

Nicht zuletzt durch den Erweiterungsprozess der *EU* ist inzwischen eine relative Konsolidierung im Dialog mit diesen Ländern erreicht. Ebenso sind die neuen Bundesländer, trotz gegenteiliger Meinungen und Beteuerungen, in dem unumkehrbaren Integrationsprozess ein gehörig Stück weit mit der alten Bundesrepublik verschmolzen. Das heißt man darf das Augenmerk wieder etwas stärker auf den Dialog mit den Zuwanderern – vor allem mit den längst Eingewanderten – lenken. Aller-

dings beobachten wir wiederum den Versuch einer negativen Kontaktaufnahme der Regierung wie auch der Opposition insbesondere mit den Deutschtürken. Kaum ist das Echo der unsäglichen Forderung des *CDU*-Fraktionsvorsitzenden Merz nach einer Leitkultur verklungen, schlägt die Einwanderungsdiskussion unversehens in eine Schelte der Deutschtürken um, weil sie angeblich sich nicht integrierten und zu ihrem Wohl mit Deutsch- und Integrationskursen zwangsernährt werden müssten. (Das gemeinsame Konzept der Landtagsfraktionen in NRW ist als Korrektiv zu der vorangegangenen Diskussion sehr zu begrüßen.)

Nicht nur die letzte repräsentative Umfrage im Auftrag des Bundespresseamtes nach den Mediengewohnheiten der Deutschtürken straft übrigens den Innenminister Schily und Co. Lügen. Selbst 2001 im »Europäischen Jahr der Sprachen« ist die Einsicht bei Verantwortlichen totale Fehlanzeige, dass Wahrung und Förderung der kulturellen Eigenheiten sowie Symbiosen erst recht die Bereitschaft zur Integration im Sinne der Verfassungsloyalität neuer deutscher Staatsbürger fördert. Die *Europäische Kommission* legt sich für das Sprachenjahr das Motto »eins plus zwei« zu Recht, das heißt jeder europäische Bürger und jede Bürgerin soll neben der Muttersprache zwei weitere Sprachen erlernen. Und das *Bundesministerium für Bildung und Forschung* hat sich für dieses Jahr die Losung gegeben »Sprachen öffnen Türen«. Gerade die Migrant*innen wären in der Lage beiden Losungen am besten nachzukommen. Doch insbesondere im Falle der Deutschtürken denkt niemand daran – auch 2001 im »Europäischen Jahr der Sprachen« –, die Voraussetzungen zur Erlernung und Pflege der Muttersprache zu verbessern. Nein, im Gegenteil, in Hessen wird dies weiter erschwert, in NRW hört man von Versuchen mancher Schulleiter, Schüler türkischer Herkunft, die deutsche Staatsbürger geworden sind, nicht mehr zu berücksichtigen. Der ehemalige Berliner Innensenator Eckart Werthebach lehnt zweisprachige Schulen in Berlin ab – im Blick insbesondere die deutsch-türkische Europaschule.

Die Entwicklung legt den Verdacht nahe, man sagt offiziell Integration, meint jedoch die totale Assimilation. Nein, dies ist kein unbegründeter Verdacht, der Bundesinnenminister Schily hat es erst kürzlich öffentlich verkündet: Er werde nicht zulassen, dass Minderheiten entstehen. Er könne sich jedoch gut vorstellen, dass sich die Türken nach zwei, drei Generationen assimilierten.

Ich bin gegen die Vorstellung einer Assimilation, ich will aber, und mit mir wohl ein Großteil der Deutschtürken, auch keine Minderheit bilden. Ich will die im Sinne des demokratischen und rechtsstaatlichen Pluralismus Sprachen- und Kulturvielfalt leben, also das von der *Europäischen Kommission* vorgegebene Ziel beherzigen. Der Anspruch ist einfach: Gleichbehandlung vor Verfassungs- und Gesetzesrechten und -pflichten und als Folge davon pluralistischer Dialog.

Werfen wir in diesem Zusammenhang auch einen Blick auf die Initiativen der Türkei. Der Kulturaustausch zwischen den beiden Ländern läuft fast eingleisig. Die deutsche Kultur wird erstens durch die *Goethe-Institute* und gerade im letzten Jahrzehnt sehr aktiv präsent gewordenen deutschen Stiftungen einerseits, durch die

deutschsprachigen Schulen und Lehrstühle für die deutsche Philologie an den türkischen Universitäten andererseits in der Türkei viel stärker präsentiert als umgekehrt. Nicht zuletzt wirken insbesondere Kinder und Jugendliche der Rückkehrerfamilien quasi als Träger und Vertreter deutschsprachiger Sozialisation und deutscher Kultur. In den letzten vierzig Jahren sind mehrere Millionen Türken nach einem Arbeitsaufenthalt in Deutschland in die Türkei zurückgekehrt. Auch die freiwillige Affinität zur deutschen Literatur, Musik und so fort führte zum Beispiel in der Vergangenheit zu unverhältnismäßig mehr Übersetzungen der Werke deutscher Autoren ins Türkische.

Für die Bedürfnisse der Türken schickte die Türkei Lehrer und Religionsbeauftragte, gelegentlich Folklore-, Musik- und Theatergruppen. Lassen Sie mich zuletzt noch Museumsausstellungen erwähnen wie die Troia-Ausstellung (Stuttgart, Braunschweig, Bonn) oder auch die Ausstellung Das Siegel des Sultans (Berlin, Frankfurt) der Sabanci-Kollektion. Damit hatte es sich auch schon fast. Herausragend war auch das in Frankfurt realisierte Kunstprojekt »Shipped Ships« der Istanbuler Künstlerin Ayse Erkmen.

3

Allen Widrigkeiten zum Trotz behaupten sich die Deutschtürken in fast allen Kunstgattungen sowohl im deutschen Kunst- und Kulturbetrieb, als auch im parallel entstandenen türkischen Provisorium in Deutschland von Jahr zu Jahr immer stärker. Allerdings ausschließlich durch individuelle Initiativen und Bemühungen und lassen dabei ihre Kreativität mitspielen. Es gab auch in der Vergangenheit Koordinierungsversuche auf Landesebene, zum Beispiel in NRW, doch erst in letzter Zeit beobachten wir in Städten wie Berlin (zum Beispiel *Türkischer Kulturrat*) und Stuttgart neue lokale Anläufe, die ihre Wirksamkeit und Effektivität erst einmal zeigen müssen.

Was jedoch einzelne Künstler für sich zu bewirken vermochten, will ich in einigen Beispielen rekapitulieren. Musiker-, Opernsänger-, Tänzer- und SchauspielerInnen aus der Türkei sind in zahlreichen deutschen Ensembles engagiert. Schauspielerinnen wie Sirin Eoglu, Renan Demirkan und neuerdings der erste türkischstämmige Fernsehkommissar, der Unbestechliche Sinan Toprak (Erol Sander), und viele andere seien erwähnt.

Betin Günes ist inzwischen ein bekannter Dirigent und Komponist an der Spitze des *Symphonieorchesters Köln*. Von Köln aus ist er inzwischen auch zu einem gern gesehenen Gastdirigenten in der Türkei geworden. Musiker unterschiedlicher Richtung wirken in deutsch-türkischen und sonstigen gemischten Gruppen beziehungsweise als einzelne KünstlerInnen – Hasan Yükselir, Nur Deniz seien stellvertretend genannt. In der Türkei bekannt gewordene Popsänger wie Tarkan, Rafet El Roman und andere sind ebenso Kinder von Rückkehrerfamilien.

Mitte der sechziger Jahre traten die ersten Amateurtheater auf. Inzwischen gibt es professionelle und halbprofessionelle Bühnen wie zum Beispiel »Tiyatrom« in

Berlin, »Arkadas Theater« in Köln, »Theater Ulüm« in Ulm; Kabaretttheater und -künstler wie Sinasi Dikmen und Muhsin Omurca von Knobibonbon beziehungsweise Kaes, Sedat Pamuk und die Fernsehprominenten Django Asyl (Ugur Bagislayan), Kaya Yanar. Hinzu kommen Filmemacher wie Fatih Akin, Thomas Arslan oder Kadir Sözen.

Maler und Malerinnen wie zum Beispiel Serpil und Hanefi Yeter, Zeynep Yüksel und Ismail Coban, Adem Yilmaz und Mehmet Güler, Hüseyin Altın und Tamer Serbay sind nicht nur für die türkische Öffentlichkeit hier bekannte Namen, im Gegenteil viele von ihnen gehören zu den ständigen Künstlern deutscher Galerien und Kunstmesse.

Und nicht zuletzt die Gegenwartsliteratur Deutschlands erhielt in den letzten vierzig Jahren wichtige Impulse durch türkische AutorenInnen – und zwar durch Werke sowohl in deutscher als auch in türkischer Sprache. Aras Ören, Güney Dal, Zehra Cirak, Feridun Zaimoglu, Habib Bektas und Emine Sevgi Özdamar sind nur einige wenige Namen, die nicht nur durch gute Kritiken, sondern auch durch Literaturpreise anerkannt wurden, aber auch dadurch, dass sie immer wieder Deutschland im Ausland vertreten.

Das sind also einige Beispiele individueller Erfolge von türkischen KünstlerInnen in Deutschland. Teilweise sind sie in Berufsverbänden organisiert, jedoch spüren nicht nur sie in ihrem Schaffen und Wirken, sondern insbesondere auch die Öffentlichkeit – deutsche wie türkische in Deutschland – das Fehlen einer wirkungsvollen Infrastruktur sowie Defizite in ihrer Integration in die bestehende Infrastruktur im Kulturleben des Landes. Denn trotz der aufgezählten und aus Zeitgründen übersprungenen Namen und Initiativen wissen wir alle, dass die Türken in Deutschland, wenn von Kultur die Rede ist, entweder Integrationsprobleme assoziieren oder aber – was mit dem ersteren zusammenhängt – Döner-Kebab-Folklore! Wir sind noch weit entfernt von einer Akzeptanz ihrer Kultur, die weder die mitgebrachte und konservierte mehr ist, noch sich ausschließlich an der Entwicklung in der Türkei orientiert, sondern in einem offenen Prozess insbesondere kulturelle Phänomene in Deutschland synthetisch anverwandelt. Sie verdient stärkeres Interesse als Farbe und Bestandteil des gemeinsamen Kulturlebens in Deutschland, damit verdient sie eine konzeptionell tragbare Zuwendung auch durch die Kulturbehörden beziehungsweise Kulturbürokratie.

4

Dafür ist es dringend notwendig, den Provinzialismus zu überwinden. Es wird immer noch gerade von den Politikern leichtfertig »von einem ganz anderen Kulturkreis« geredet, wenn sie sich genötigt fühlen, über Türken etwas zum besten zu geben. Das ist reiner Provinzialismus und das müßige Geschwätz stigmatisiert bewusst oder unbewusst. Es ist jedoch an der Zeit auch für Politiker, nach einem halben Jahrhundert des Miteinander und Zusammenlebens von Deutschen und Migranten

und während man sich ganz offiziell um qualifizierte Zuwanderung bemüht, über den Tellerrand hinaus zu blicken und endlich zu begreifen, dass Kultur, so unterschiedlich sie auch sein mag, gerade durch ihre Unterschiedlichkeit und Variabilität zum Gedeihen der Pluralität gereicht, aber darüber hinaus mit unterschiedlichen Erscheinungsformen als Fuge den gemeinsamen Identitätsteppich knüpft. Unterschiedliche Erscheinungsformen wirken nicht zuletzt kontrapunktisch an der Wertegemeinschaft, deren Grundlage das Grundgesetz aber auch so etwas wie die Kopenhagener Kriterien sind. So lange man sie nicht beeinträchtigt und auf sie nicht zerstörerisch wirkt, können alle kulturellen Phänomene an der Identität einer Gemeinschaft gleichberechtigt mitwirken. Dieses gemeinsame Selbstverständnis ist auch das beste Mittel gegen Beeinträchtigungen durch den Rechtsradikalismus einerseits, durch den totalitären Fundamentalismus beziehungsweise politischen Radikalismus bis hin Terrorismus andererseits.

Um die Effektivität dabei zu erhöhen und Beeinträchtigungen gemeinsam entgegenzuwirken, braucht der deutsch-türkische Kulturdialog neue Infrastrukturen. Die türkische Kultur muss aus ihrem bisherigen Provisorium beziehungsweise Versteck heraustreten. Sie sollte sich endlich nicht länger im Bärenfell als zweiter Haut verstecken müssen. Sie muss sich aus dieser Illegalität hinter dem Bärenfell loslösen und mit gesundem Selbstbewusstsein auftreten.

In der Erzählung Haldun Taners schreibt der illegale Ökkesch den Brief an seinen Vetter Hidayet eigentlich aus dem Anlass, sein Fell hüten zu wollen. In der Erzählung wird dies ganz typisch für den Briefstil der Anatolier unter P. S. mitgeteilt.

»P. S. In Kürze werde ich in die Heimat fahren und Urlaub machen. Wenn ich diesen einmaligen Arbeitsplatz einem Ungläubigen überlasse, bekomme ich ihn nicht wieder, wenn ich zurückkomme. Der Ehrlose wird ihn nicht herausrücken. Aber wenn Du herkommen könntest, Dir würde ich ihn geben. Der Photograph Helmut ist einverstanden. Ich habe mit ihm gesprochen. Verbringe also Deinen Vierwochenurlaub diesmal nicht in der Heimat, sondern Deinem älteren Bruder Ökkes zuliebe in Berlin. Du verdienst nicht nur mehr als in der Fabrik, sondern genießt auch noch hohes Ansehen, und das hebt Deine Moral. Die Arbeit ist überhaupt nicht schwer. Du spazierst mit Gustav auf dem Platz vor dem Zoo herum. Gruppen von Touristen, die auf den Autobus nach Tegel und Wannsee warten, Schulkinder, die mit ihren Lehrern den Zoo besuchen, sie alle werden sich gemeinsam oder einzeln mit Dir photographieren lassen. Auf Deinem Kopf eine Krone aus Pappe, über der Brust die Kordeln mit dem Berliner Wappen, wirst Du mit ihnen posieren. Das ist alles. Ob Du Dich mit den Menschen aus der Umgebung anfreundest, hängt von Deiner Geschicklichkeit ab. So ist es, mein Hidayet, mein Löwe, und zweihundert Mark sind bestimmt nicht wenig. An Sonntagen und Feiertagen, an denen viel photographiert wird, gibt es noch dreißig Mark Prämie. Und das alles, ohne daß Dir vom Steinschleppen die Arme schmerzen. Ist das schlecht? Was soll's: Passt die Zeit sich Dir nicht an, musst Du Dich der Zeit anpassen. Ich habe diesen Weg für mein täglich Brot gefunden. Und sei nicht traurig, weil sie für Dich überhaupt keine Wertschät-

zung empfinden. Als Bär verständigt sich der Mensch mit ihnen viel besser. Auf baldiges Wiedersehen, tschüs.«

Noch einmal: es ist höchste Zeit, unsere gemeinsame Zeit gemeinsam zu gestalten, anstatt uns ständig an die Zeit der Anderen anzupassen. Wir müssen uns nicht länger als Bär mit den Anderen verständigen, sondern von Mensch zu Mensch. Und Wertschätzung wollen wir als Menschen und nicht fürs Bärenfell!

Ich komme zum Schluss. Der erste Schritt einer solchen Wertschätzung wäre zum Beispiel die Einladung auch unserer Vertreter zu den vom Kulturminister Michael Vesper angekündigten Kulturkonferenzen, die künftig halbjährig stattfinden sollen, um Innovationsschübe in der Kulturpolitik zu bewirken.

Dem sollte jedoch baldmöglichst die Konstituierung einer deutsch-türkischen Kulturorganisation vorausgehen. Mir schwebt dabei die Form eines Kulturinstituts vor, das Ansprechpartner ist, und in dem Kulturarbeit und -forschung stattfinden kann. Es soll einerseits eine Verbindungs- und Koordinierungsstelle der deutsch-türkischen Kulturaktivitäten auf Landes- und Bundesebene sein, zugleich aber die Anlaufstelle für Kooperationen und Dialog sowie Brückenkopf auch zum Kulturaustausch mit der Türkei.

Ich könnte mir den Aufbau eines solchen unabhängigen Instituts – zum Beispiel in dem seit dem Umzug nach Berlin leerstehenden ehemaligen türkischen Botschaftsgebäude in Bonn-Bad Godesberg – auf vier Säulen vorstellen. Das Land eventuell unter Beteiligung von EU-Töpfen bildet dabei die erste Säule, der Bund mit dem Staatsminister für Kultur die zweite Säule, Ankara die dritte und last but not least die türkische Gemeinde in Deutschland, vielleicht in Form einer Stiftung, die vierte Säule.

Yüksel Pazarkayas Aufsatz liegt sein Redebeitrag zur Kennnade-Fachtagung »Deutsch-türkischer Kulturtransfer« (Bochum, 2001) zugrunde.

Tayfun Demir

Koordination und Vernetzung – Grundzüge deutsch-türkischer Kulturarbeit

»Mehr als sieben Millionen Ausländer leben in Deutschland. Sie haben unsere Gesellschaft in den vergangenen Jahren verändert. Doch wir denken zu wenig darüber nach, was das für das Zusammenleben in unserem Land insgesamt bedeutet.

Und wir handeln zuwenig danach.«

Bundespräsident Johannes Rau

in der »Berliner Rede« am 12. Mai 2000

Kulturpolitik und Integration

Die Bereitschaft, ernsthaft über die Konsequenzen der jahrzehntelangen Einwanderung nach Deutschland nachzudenken, scheint derzeit größer zu sein, als jemals zuvor. Hochrangige Kommissionen von Bundesregierung und Opposition diskutieren in Berlin über ein neues Einwanderungsgesetz und praktische Maßnahmen zur Förderung von Integration, erstmals wird vereinzelt der Ruf nach einem Ministerium für Integration laut.

In vielen Bereichen ist diese Integration von Migranten und ethnischen, religiösen, kulturellen Minderheiten bereits weit fortgeschritten und weitere notwendige Veränderungen werden intensiv diskutiert: im Sozial- und Gesundheitswesen, in Schulverwaltungen oder der Wirtschaft. Im Kulturleben – so sollte man meinen – liegt eine intensive Auseinandersetzung mit Migration und Migranten eigentlich besonders nahe. Kunst ist ein internationales Phänomen und die europäische Kunst- und Kulturgeschichte ist maßgeblich von Migration geprägt: Man denke an die flämischen Musiker im Italien des 15. und 16. Jahrhundert, an Goethes Italienreise oder an die Flucht zahlreicher deutscher Künstler vor den Nationalsozialisten ins Ausland.

Tatsächlich ist das Bewusstsein für Internationalität und Interkulturalität der Künste in den letzten Jahrzehnten auch in Deutschland stetig gewachsen. In vielen Kultureinrichtungen, Orchestern oder Theatern Deutschlands arbeiten heute selbstverständlich Künstler aus anderen Ländern, als sogenannte »Weltmusik« ist Musik aus Afrika und Lateinamerika heute ebenso allgegenwärtig wie internationale Künstler und Kuratoren in der Bildenden Kunst.

An den großen Migrantengruppen in Deutschland jedoch, und allen voran an Menschen türkischer Herkunft ist diese Entwicklung weitgehend vorbeigegangen. So hat die *Frankfurter Buchmesse* das eigentlich so nahe liegende Schwerpunktthema »Türkei« bislang ausgespart, und auch in der »Weltmusik« läuft türkische Musik (von Tarkan abgesehen) nur äußerst selten. Während die Goetheinstitute Kultur aus Deutschland erfolgreich in der Türkei bekannt machen, ist türkische Kultur – türkische Hochkultur – in Deutschland nach wie vor fast unbekannt.

Wichtigste Ursache für diese Fehlentwicklung ist die permanente Instrumentalisierung türkischer Kultur für soziale Integration. Für türkische Kultur, so scheint es in Deutschland allgemeiner Konsens zu sein, sind die Ausländerbeauftragten zuständig – und nicht die Kultureinrichtungen und -ministerien. Türkische Kultur soll dazu dienen, soziale Spannungen abzubauen, ihr künstlerischer Wert ist kaum von Interesse.

So steht die kulturpolitische Diskussion der Konsequenzen aus der dauerhaften Anwesenheit von zweieinhalb Millionen Türken in Deutschland in Wahrheit noch weitgehend am Anfang. Mit einer Positionsbestimmung der gegenwärtigen deutsch-türkischen Kulturarbeit und -politik sowie der Erörterung von Möglichkeiten, diese durch neue Institutionen und Kooperationsformen zu verbessern. Nicht um die Verwendung von Kultur zur Integration soll es also gehen, sondern um die Integration von Kultur: Die Integration türkischer Kultur ins Kulturleben Deutschlands.

Türkische Kultur im Kulturleben Deutschlands

Seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts kommen regelmäßig Künstler aus der Türkei nach Deutschland, zum Studium oder um hier als Künstler zu arbeiten. Die Türkische Republik, die sich seit ihrer Gründung als europäischer Staat verstand, förderte auch die europäischen Künste und heute gibt es in der Türkei alle zeitgenössischen Kunstformen Europas: Modernes Theater, postmoderne Literatur und Musik, Video- oder Klanginstallationen, zeitgenössische Malerei, Kollagen und Fotografie und andere mehr. Daneben aber – und das lässt türkische Kultur häufig so unübersichtlich erscheinen – leben auch osmanische und anatolische Kunsttraditionen wie Klassische Türkische Musik, Volksmusik und -tanz, Kalligraphie, Architektur und andere fort, nicht ohne sich allerdings in vielfältiger Weise dem modernen Leben anzupassen. Heute existieren in der Türkei und damit auch in Deutschland zahlreiche traditionelle, moderne und avantgardistische türkische Kunsttraditionen nebeneinander, meist mehr oder weniger miteinander vermischt, gebrochen und neu kombiniert.

Mit Beginn der Arbeitsmigration in den sechziger Jahren jedoch wurde dieser sehr viel ältere türkisch-deutsche Kulturaustausch verdeckt und geriet – obwohl weiter lebendig – in der deutschen Öffentlichkeit in Vergessenheit. Etwa zwei Drittel der damaligen »Gastarbeiter« stammte vom Land, aus einfachen anatolischen Dörfern und Kleinstädten, und empfand den Umzug in große moderne Industrie-

und Dienstleistungsmetropolen als Kulturschock. Die Kultur der Großstädte blieb vielen fremd – gleich ob diese nun türkisch oder deutsch waren. Die Auflösung dieser Spannung zwischen ländlicher anatolischer Kultur und den modernen türkischen wie deutschen Kulturformen der Großstädte ist heute eine der wichtigsten, aber auch schwierigsten Aufgaben deutsch-türkischer Kulturarbeit.

Schließlich ist zu bedenken, dass ›Migration‹ im 20. und 21. Jahrhundert keineswegs eine einmalige Reise von der alten Heimat in eine neue darstellt, sondern eher der Beginn einer wachsenden und andauernden Reisetätigkeit. Heute bestehen zwischen Deutschland und der Türkei stabile transnationale Verbindungen durch Reisen, Medien wie Satellitenfernsehen und Zeitungen sowie internationale Wirtschaftsverflechtungen, Organisationen oder Religionen. Auch die Kunst- und Kulturszene der Türkei wird von vielen deutschen Türken daher aufmerksam verfolgt. Eine deutsch-türkische Kulturarbeit ohne die Berücksichtigung aktueller künstlerischer Entwicklungen in der Türkei erscheint unter den Bedingungen einer heute weit fortgeschrittenen Globalisierung naiv und wenig erfolversprechend.

Wie nun kann Kulturarbeit und -politik in Deutschland dieser komplizierten Situation gerecht werden? Welche praktischen Probleme bestehen gegenwärtig – aber auch: Welche praktischen Maßnahmen könnten eine Verbesserung ermöglichen?

Zunächst gilt es, zwischen den verschiedenen Kunstsparten zu differenzieren: Für einen Schriftsteller/eine Schriftstellerin macht es keinen großen praktischen Unterschied, in welcher Sprache er oder sie schreibt, und auch in der interkulturellen Kulturarbeit bietet Literatur noch die geringsten Probleme. Geboten scheint vor allem die gezielte Förderung von Übersetzern und Übersetzungen. Wichtiger, insbesondere für die Kultur- und Bildungsarbeit für Migranten ländlicher Herkunft ist dann jedoch die gute Versorgung deutscher Bibliotheken mit vielfältiger türkischsprachiger Literatur.

Auch im Bereich Bildender Kunst sind deutsch-türkische Verständigungsschwierigkeiten durchaus lösbar. Größtes Problem scheinen hier fehlende Kontakte zwischen türkischen und deutschen Künstlern, Kuratoren und Kunstjournalisten zu sein.

Sind in den letzten Jahren in Deutschland eine Reihe guter deutsch-türkischer Filme entstanden, so sind anspruchsvolle aktuelle Filme aus der Türkei in Deutschland noch immer nur höchst selten zu sehen und ihre Vermittlung bedarf noch starker Unterstützung.

Außerordentlich schwierig ist dagegen die Situation im Bereich Theater. In Deutschland existiert derzeit keine einzige institutionell geförderte türkischsprachige Spielstätte, türkische Theatergruppen schlagen sich in der Regel auf eigene Kosten durch, in wenigen Städten (Köln, Berlin) halten sich kleine türkische Theater finanziell und infolgedessen auch künstlerisch nur mühsam über Wasser.

Auch im Bereich Musik bestehen bundesweit keine institutionell geförderten türkischen Ensembles, und ebenso wenig eine künstlerische Ausbildung, weder im Fall klassischer türkischer Musik, noch bei Volksmusik. Alle bestehenden Ensembles arbeiten daher als Amateure. Türkischen Musikern bleibt in Deutschland praktisch nur die Wahl, bei künstlerisch meist desinteressierten türkischen Vereinen als Mu-

siklehrer zu arbeiten oder aber, künstlerisch noch frustrierender, als Hochzeitsmusiker. Neu und finanziell durchweg höchst gefährdet sind einige Versuche zur Gründung anspruchsvoller privater Musikschulen in einigen deutschen Großstädten (Berlin, Hannover, Köln).

Insgesamt gesehen sind also eine Reihe grundlegender Maßnahmen auf Länder- oder sogar Bundesebene notwendig:

- die Ausweisung einzelner öffentlicher Bibliotheken als zentrale Sammelstelle für türkische Literatur sowie einen Zentrallektoratsdienst;
- die Etablierung einzelner institutionell geförderter türkischsprachiger Theater;
- die Etablierung einzelner institutionell geförderter türkischer Musikensembles;
- die Öffnung einzelner Musikhochschulen für ein künstlerisches Studium türkischer Musik (vgl. »Rotterdams Conservatorium«).

Die größte Herausforderung deutsch-türkischer Kulturarbeit jedoch liegt im dezentralen Bereich, in Städten und Kommunen. Bereits vor zwei Jahren, beim Bonner Kolloquium »Dialog der Kulturen« am 12./13. März 1999 (vgl. Kultursekretariat Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Ergebnisprotokoll: »Arbeitsgruppe: Türkei-Deutschland«*. Internationales Kolloquium »Dialog der Kulturen«, Essen: Klartext 2000) bestand unter den anwesenden deutsch-türkischen Kulturexperten Einigkeit, dass hier das »zentrale Problem« türkischer Kultur in Deutschland liege: In dem »unkoordinierten und konzeptionslosen Nebeneinander von isolierten, in der Regel höchstens lokal bekannten türkischen Kulturaktivitäten, die insbesondere nicht-türkisches Publikum nur in Ausnahmefällen erreichten.« Vielfach gemachte Erfahrungen im deutsch-türkischen Kulturaustausch müssten endlich gebündelt, ausgetauscht und öffentlich zugänglich gemacht werden. (Vgl. hierzu auch den Beitrag von Dietmar N. Schmidt im vorliegenden Band)

Zur Behebung dieses Grundproblems, zur Koordination und Vernetzung der wachsenden übernationalen und transkulturellen Interaktionen entstand während des Bonner Kolloquiums das Konzept des »Deutsch-Türkischen Kulturbüros« als fachkundig besetzte Schnittstelle zwischen der künstlerischen Produktion einerseits und deutschen Kulturinstitutionen sowie der politischen Kulturverwaltung andererseits. In Duisburg entstand im Jahr 2000 das erste, allerdings noch vollkommen unzureichend ausgestattete Pilotprojekt eines kommunalen deutsch-türkischen Kulturbüros.

Das Deutsch-Türkische Kulturbüro

Programmatisch verkürzt lassen sich die geschilderte Situation und die intendierte Zielrichtung des Deutsch-Türkischen Kulturbüros wie in *Abbildung 1* darstellen. Kulturangebote für die jeweilige Nationalität sind gut entwickelt, auch wenn sie im türkischen Fall eher eine subkulturelle Form haben und in Quantität aber auch ganz besonders in ihrer Qualität weiter gefördert und unterstützt werden sollen. Angebote, die die jeweilige andere Kultur ansprechen, sind deutlich seltener. Die Ausweitung

dieser Bereiche möchte das Kulturbüro besonders fördern, unterstützen und möglich machen, um die Identitätsentwicklung, die Integration und die Einbindung in die hiesige soziokulturelle Situation der türkischen MitbürgerInnen voranzutreiben.

Abbildung 1: Aktionsfeld des Deutsch-Türkischen Kulturbüros

Publikum	Türkisch	türkisches Publikum ↑↑↑↑↑↑↑↑ deutsches Programm selten soll ausgeweitet werden	türkisches Publikum ↑↑↑↑↑↑↑↑ türkisches Programm etabliert aber weiter unterstützen
	deutsch	deutsches Publikum ↑↑↑↑↑↑↑↑ deutsches Programm gut etabliert	deutsches Publikum ↑↑↑↑↑↑↑↑ türkisches Programm selten soll ausgeweitet werden
		Deutsch	türkisch
	Kulturangebot		

Ziele

Die Ziele lassen sich beschreiben mit:

- Stärkung der kulturellen Identität und Repräsentanz türkischstämmiger Mitbürger als Teil der hiesigen Gesellschaft und als Basis für einen erweiterten Kulturaustausch;
- Öffnung, Ermutigung und Sensibilisierung türkischstämmiger Mitbürger für liberalere (städtische) Weltbilder und Lebensentwürfe;
- Sensibilisierung des deutschen und des türkischen Publikums für zeitgenössische und historische türkische Kunst;
- Schaffung von Schnittstellen, an denen sich türkische und deutsche Kunst- und Kulturentwicklungen ergänzen und gemeinsam weiterentwickeln können.

Kernaufgaben

Die Aufgaben eines Deutsch-Türkischen Kulturbüros lassen sich folgendermaßen umreißen:

- *Bestandsaufnahme* regionaler türkischer Kulturangebote, aktiver Künstler der Region, Einrichtungen mit türkischen Kulturangeboten, türkischer Selbstorganisationen mit kulturellen Aktivitäten etc.;
- Schaffung und Koordinierung eines *Netzwerkes* aus bereits bestehenden türkisch-deutschen Kultureinrichtungen mit solchen in anderen Bundesländern, sowie Institutionen, Künstlern, Beratern und sonstigen Fachleuten in der Türkei;
- gezielte *Beratungen* deutscher Kultureinrichtungen wie Galerien, Museen, Filmfestivals, Orchester, Opernhäuser und Theater etc., aber auch von freien Kulturprojekten sowie Hilfe bei der Entwicklung von Konzepten zur Integration türkischer Künstler;
- *Beratung von Kulturpolitik*, Überprüfung deutscher Kulturarbeit und -politik auf interkulturelle Offenheit, gegebenenfalls Entwicklung von Vorschlägen zur Verbesserung;
- *Vermittlung* jeweils geeigneter *türkischer* Künstler, Kuratoren, Dramaturgen, Kulturwissenschaftler, Fachjournalisten etc. der Region, überregional oder aus der Türkei und umgekehrt Vermittlung von Kontakten zu *deutschen* Kultureinrichtungen und -organisationen für bestehende türkische Kultureinrichtungen und Künstler;
- Vermittlung von Kontakten zu potentiellen *Sponsoren*, insbesondere in der Türkei. Da das Ziel der Bemühungen eine verstärkte Einbindung des deutschen Publikums ist, lassen sich möglicherweise auch weitere, bislang kaum interessierte Sponsoren gewinnen;
- Entwicklung und Durchführung eigener *Projekte* – möglichst gemeinsam mit Kooperationspartnern –, etwa um erkannte inhaltliche Lücken der kulturellen Präsentation zu schließen oder zur gezielten Förderung gemeinsamer deutsch-türkischer Kulturprojekte.

Laufende Aktivitäten

Entscheidende Voraussetzung für eine erfolgreiche Arbeit ist eine – in der Regel zweisprachige – Öffentlichkeitsarbeit, neben der Koordination das zweite Standbein eines verbesserten Kulturdialogs. Ziel ist die Verbesserung der Wahrnehmung türkischer Künstler und Kultureinrichtungen in deutschen Medien durch folgende Maßnahmen: Vermittlung von Kontakten zu deutschen Medien für türkische Künstler. Vermittlung von Kontakten und spezifischen Hintergrundinformationen zu türkischer Kunst und Kultur für nicht-türkische Journalisten. Verbesserung der Öffentlichkeitsarbeit deutscher Kultureinrichtungen und Künstler in türkischen Medien. Herausgabe von Broschüren mit Hintergrundinformationen zur Kultur der Türkei,

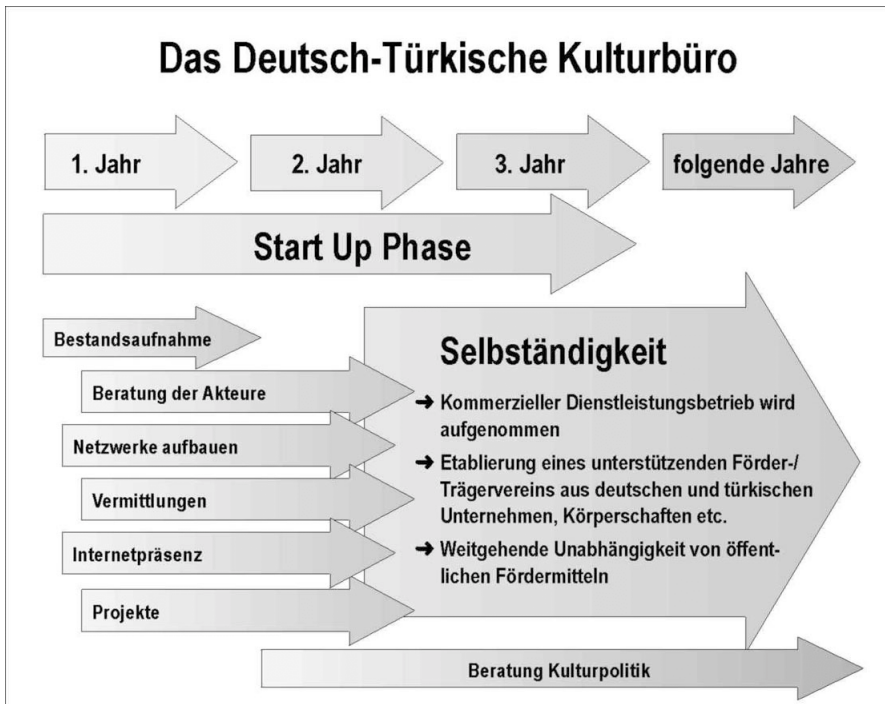
sowie türkischer Kultur in Deutschland. Redaktion eines regelmäßigen Flyers, der über türkische Kulturveranstaltungen vor Ort informiert. Entwicklung eines speziellen Adressenverteilers mit Journalisten, Multiplikatoren, Künstlern und verschiedensten Organisationen im Kulturbereich. Beratung und Professionalisierung von Migrantenorganisationen und eher amateurhaften Kulturprojekten zum Thema Öffentlichkeitsarbeit. Durchführung von Fortbildungsveranstaltungen für nicht-türkische Journalisten (und andere Multiplikatoren) zum Thema Kultur in der Türkei sowie Einführungen in das türkische Leben und die türkische Kultur in Deutschland.

Zeitlicher Ablauf

Das Deutsch-Türkische Kulturbüro als Initiative des Kulturdezernenten der Stadt Duisburg befindet sich derzeit in Aufbauphase mit noch nicht endgültig definiertem Status (wie u. a. Angliederung an die Verwaltung?, personelle und finanzielle Ausstattung, Kooperationsradius).

Die nachfolgende Graphik verdeutlicht den angedachten Zeitrahmen der Projektrealisierung:

Abbildung 2: Das Deutsch-Türkische Kulturbüro



Kooperationen/Netzwerke

Organisatorisch ist eine möglichst enge Zusammenarbeit zwischen dem Deutsch-Türkischen Kulturbüro und den kommunalen Kulturämtern notwendig. Um breite Akzeptanz zu erreichen, muss das Kulturbüro jedoch politisch – nicht zuletzt gegenüber den Konsulaten der Türkei – unabhängig bleiben. Auch eventuell auftretende Probleme im bilateralen Verhältnis zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Republik Türkei dürfen die Arbeit des Deutsch-Türkischen Kulturbüros nicht beeinträchtigen.

Zur künstlerischen und kulturpolitischen Beratung wird das Kulturbüro durch einen Beirat unterstützt, der aus türkischen wie deutschen Künstlern, Fachleuten und Kulturpolitikern zusammengesetzt ist.

Sinnvoll wäre die Einrichtung vergleichbarer Büros auch in anderen Bundesländern, die die schwerpunktmäßige Bearbeitung einzelner Kunstsparten übernehmen könnten. Kulturbüros in Duisburg (Nordrhein-Westfalen), München (Bayern), Stuttgart oder Mannheim (Baden-Württemberg), Frankfurt am Main (Hessen), Hannover (Niedersachsen), Hamburg (Schleswig-Holstein) und Berlin (inklusive neue Bundesländer). Dabei könnten sich einzelne Kulturbüros schwerpunktmäßig auf einzelne Kunstsparten spezialisieren, etwa Nordrhein-Westfalen – Literatur, Baden-Württemberg – Film etc.

Erster Schritt zum Aufbau eines solchen Netzwerkes sollte ein Deutsch-Türkisches Kulturbüro in Nordrhein-Westfalen sein, als Erweiterung des bestehenden (?) Kulturbüros in Duisburg. Als ständige Kooperationspartner auf der Landesebene sollten dafür das *Kultursekretariat NRW*, Wuppertal und das *Landeszentrum für Zuwanderung* (Solingen) gewonnen werden. Auf Landesebene sollte das Kultursekretariat NRW als zentrale Förderungs- und Vermittlungsstelle türkischer beziehungsweise deutsch-türkischer Kulturangebote gewonnen werden. Kontakte und Kooperation mit offiziellen Kultureinrichtungen der Türkei könnten in Zusammenarbeit mit den deutschen Mittlerorganisationen in der Türkei, oder in Verbindung mit den diplomatischen Vertretungen der Türkei in Deutschland, oder durch Direktverbindungen realisiert werden.

Während einer zweijährigen Aufbauphase wird zunächst der Aufbau von Kontakten im Vordergrund stehen, daneben die Entwicklung von Datenbanken und ihre Veröffentlichung in Form von Broschüren sowie im Internet.

Daneben sollte von Anfang an eine offensive Öffentlichkeitsarbeit betrieben werden (siehe oben). Eines der ersten Projekte sollte die Herausgabe und der Versand eines regelmäßigen Flyers sein, bei dessen Vorbereitung sich weitere Kontakte ergeben und der eben auch die Bekanntheit des Kulturbüros verbessern dürfte. Auch die oben skizzierten Fortbildungsveranstaltungen für Multiplikatoren hätten ähnliche Effekte.

Langfristig sind für deutsch-türkische Kulturbüros zwei Entwicklungsszenarien denkbar: Zum einen könnten die Erfahrungen interkultureller Kulturarbeit auch für

weitere Migrantengruppen genutzt werden. Nach und nach ließen sich die deutsch-türkischen Kulturbüros also etwa zu deutsch-türkisch-russisch-arabisch-vietnamesischen Kulturbüros (etc.) erweitern, letztlich zu interkulturellen Kulturzentren.

Zum zweiten verfolgen die Kulturbüros relativ klar umrissene Ziele, nämlich die Integration türkischer Kultur in das Kulturleben Deutschlands. Sollte dieses Ziel eines Tages – mehr oder weniger – erreicht sein, so wären die Kulturbüros überflüssig und könnten nach und nach reduziert und schließlich wieder vollständig geschlossen werden.

Annette Heilmann

Das THEATER AN DER RUHR und die Türkei

»Das ist die Windel, in der die Idee des Projektes eingewickelt war, als sie noch sehr klein und schwach war. Hervor kommt etwas ganz Zartes und Zerbrechliches, denn mir kam die Idee des Gastspiels vor wie etwas, das man schützen muss, weil es ungeheuer zerbrechlich ist.«

Mit diesen Worten überreichte 1987 Gertraud Stoop-Wirth, damals Leiterin des *Goethe-Instituts* in Ankara, Roberto Ciulli anlässlich des ersten Gastspiels des *THEATER AN DER RUHR* in der Türkei ein ungewöhnliches Geschenk: Eine Windel, in der eine kleine Porzellanvase eingewickelt war. Es war das erste Gastspiel überhaupt eines deutschen Theaters in der Türkei nach 1945. Und es markiert den Beginn eines intensiven und wirklichen Austausches zwischen einem ungewöhnlichen deutschen Theater und dem Staatstheater der Türkei.

Das *THEATER AN DER RUHR* wurde 1980 von seinen künstlerischen Leitern Roberto Ciulli, dem Regisseur, Helmut Schäfer, dem Dramaturgen, und Galf-Edzard Habben, dem Bühnenbildner, als gemeinnützige Gesellschaft mit beschränkter Haftung gegründet. Das Ensemble besteht aus 41 Personen: davon 12 Schauspieler, die künstlerische Leitung, die Technik von Ton über Licht und Schneiderei bis hin zur Bühnentechnik und 5 Personen, die sich um Organisation und Verwaltung kümmern. Das jährliches Budget beläuft sich auf ca. 6,3 Millionen Mark, wobei die Stadt das Theater mit ungefähr der Hälfte der Summe subventioniert und das Land Nordrhein-Westfalen einen Betriebskostenzuschuss beisteuert. Die andere Hälfte wird durch den Verkauf der Vorstellungen im In- und Ausland verdient.

Seine ersten großen Erfolge feierte das *THEATER AN DER RUHR* nicht in Deutschland, sondern in Jugoslawien. Das bestätigt Roberto Ciulli und sein Ensemble in ihrer Überzeugung, es müsse eine universelle Sprache des Theaters geben, die überall verstanden wird, unabhängig von der gesprochenen Sprache und einer Nationalität. Dieser internationale Anspruch setzt sich in allen Bereichen durch: Schon die Zusammensetzung des Ensembles, dem seit der Gründung neben Deutschen auch Türken, Polen, Schweizer, Niederländer, Griechen, Mexikaner, Iraner, Chinesen, Iraker, Österreicher, Jugoslawen angehören, deutet darauf hin. Wobei nicht ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation sie als Mitglied des Ensembles auszeichnet, sondern ihre künstlerische Arbeit.

Das *THEATER AN DER RUHR* versteht sich als ein Ort der Auseinandersetzung, die über die Theaterarbeit im engen Sinne hinausgeht. Hier werden in Symposien, Matineen, öffentlichen Diskussionsrunden Fragen aus Gesellschaft und Politik erörtert.

Internationale Kulturarbeit ist ein Grundsatz des *THEATER AN DER RUHR*, wobei auf Kontinuität und gleichberechtigten Austausch großer Wert gelegt wird.

Die internationale Arbeit lässt sich schon mit einem Blick auf die Auslandsgastspiele des *THEATER AN DER RUHR* belegen. In den 20 Jahren seit seiner Gründung gastierte es in 32 Ländern: Ägypten, Bosnien-Herzegowina, Chile, Costa Rica, Ecuador, Frankreich, Griechenland, Iran, Italien, Jugoslawien, Kasachstan, Kirgistan, Kolumbien, Kroatien, Liechtenstein, Luxemburg, Mexiko, Niederlande, Österreich, Polen, Russland, Schweden, Schweiz, Spanien, Slowenien, Türkei, Turkmenistan, Ukraine, USA, Usbekistan, Venezuela, Weißrussland.

Mit einigen dieser Länder unterhält das *THEATER AN DER RUHR* über viele Jahre hinweg einen intensiven Austausch aufrecht, unter anderem mit der Türkei. Diese Beziehung soll als Beispiel angeführt werden für eine sinnvolle internationale Kulturarbeit, die weit über eine rein folkloristische Veranstaltung hinausgeht, eben jenen gleichberechtigten Austausch bedeutet.

Die ersten Kontakte zur Türkei wurden Mitte der achtziger Jahre geknüpft: Zwei Musiker, die in der »Elektra«-Inszenierung des *THEATER AN DER RUHR* mitwirkten, sind Türken. Dabei stellte sich heraus, dass trotz der großen Zahl türkischer, beziehungsweise türkischstämmiger Einwohner in Deutschland, bis zu diesem Zeitpunkt noch kein deutsches Theater in der Türkei gastiert hatte und auch noch kein Theater aus der Türkei in Deutschland zu Gast war (vgl. auch Pazarakaya in diesem Band). Ciulli stellte den direkten Kontakt zum Generalintendanten des Türkischen Staatstheaters her, der von der Idee eines Austauschs begeistert war. Mit Unterstützung des Goethe-Instituts reiste das Mülheimer Ensemble 1987 als erstes deutsches Theater nach 1945 auf Einladung des Staatstheaters nach Ankara und Istanbul. Es zeigte Büchners »Dantons Tod« und Woody Allens »Gott«. Obwohl die Aufführungen in deutscher Sprache waren, folgte das Publikum gebannt, auch jenseits der Sprache verstand es die leeren Reden Dantons und Robespierres, konnte es die Desillusionierung eines Volkes nachempfinden.

Zwei Jahre später erfolgte der Gegenbesuch des *Türkischen Staatstheaters* auf offizielle Einladung des Kultusministeriums Nordrhein-Westfalen durch Vermittlung Roberto Ciullis. »Mediha«, von Yüksel Pazarkaya, gastierte in mehreren Städten Nordrhein-Westfalens. Es thematisierte beispielhaft die Konfliktsituationen türkischer Gastarbeiterfamilien in der Bundesrepublik.

Im darauffolgenden Jahr organisierte das *THEATER AN DER RUHR* ein weiteres Gastspiel des Türkischen Staatstheaters: »Sokollu« von Yilmaz Karakoyunlu.

Im gleichen Jahr schon kehrte das *THEATER AN DER RUHR* ein zweites Mal in die Türkei zurück und zeigte Kleists »Das Käthchen von Heilbronn«, Brechts »Die Dreigroschenoper« und Sartres »Tote ohne Begräbnis« in Ankara, Istanbul und Izmir, wobei die letzte Inszenierung aus technischen Gründen nur in Ankara gezeigt

werden konnte. Es war ohnehin ein kleines Wunder, dass genau diese Vorstellung in der Türkei aufgeführt werden durfte, denn es ist ein Stück über Folter, von Ciulli drastisch inszeniert. Es spielt in einer unter Wasser gesetzten Turnhalle: Fünf Menschen verharren zu Beginn bewegungslos auf den Sprossen eines Klettergerüsts, sie sind nur in Unterwäsche gekleidet, ihre Augen sind verbunden. Lange Momente passiert nichts, nur die im Wasser schwimmenden Gummistiefel deuten an, dass Zeit vergeht. Die Inszenierung zeigt die Grausamkeit und Absurdität der Folterer, aber wagt es auch zu zeigen, dass hinter jedem Opfer ein Täter stecken kann. Sie führt die Absurdität der Ideologien vor Augen, die hinter diesem Terror stehen. Mit der Vorstellung des *THEATER AN DER RUHR* wurde eine neue Spielstätte eingeweiht, die sich ausgerechnet in einem umgebauten Saal eines ehemaligen Militärlagers befand. Dadurch erhielt die Vorstellung eine weitere politische Dimension, zumal die Halle noch immer mit Stacheldrahtzaun umgeben war und während der Vorstellung zufällig Hubschrauber darüber kreisten. Genau diese Inszenierung nach Ankara einzuladen, war eine bewusste Entscheidung des damaligen Generalintendanten Bozkurt Kuruc, der damit seinen Intendantensessel aufs Spiel setzte. Und das Publikum verstand die deutliche Sprache der Bilder, auch ohne Übersetzung des Textes. Die Inszenierung hat es geschafft, ein bis dahin in der türkischen Öffentlichkeit herrschendes Tabuthema auf die Bühne zu bringen und Diskussionen auszulösen. Obwohl wenig für das Gastspiel geworben wurde, waren die drei Abende völlig ausverkauft. Was die zumeist jungen Zuschauer auf der Bühne sahen, ging weit über das hinaus, was bisher in der Öffentlichkeit zur Sprache gebracht werden durfte. Ciulli vermeidet bewusst, mit einem »Vorzeige-Faust« auf Reisen zu gehen. Vielmehr betonen sowohl Ciulli als auch Schäfer immer wieder, dass diese Inszenierung nicht als mahnender Finger, als Besserwisserei oder gar Einmischung in interne Angelegenheiten missverstanden werden dürfe. Im Gegenteil, die Inszenierung sei schließlich nicht in Hinblick auf ein Gastspiel in der Türkei entstanden. Vielmehr zeige sie, dass auch Europa versagt hat, denn vom Ideal der Französischen Republik, einer *res publica*, einer Gemeinschaft aller Bürger ungeachtet ihrer Sprache, Abstammung und Anschauung, ist es weit entfernt.

1991 eröffnete Aziz Nesin mit seiner Satire über die türkische Bürokratie »Yasar, lebt er nun oder lebt er nicht?« die dritte Gastspielreise des Türkischen Staatstheaters in Deutschland, organisiert vom *THEATER AN DER RUHR*. Wieder waren alle sieben Vorstellungen, die nur in Nordrhein-Westfalen zu sehen waren, ausverkauft. Die Erfolge der türkischen Gastspiele in Deutschland bestätigen Ciulli in seiner Forderung nach regelmäßigen türkischsprachigen Aufführungen in deutschen Theatern.

1993 veranstaltete das *THEATER AN DER RUHR* im Auftrag des *Initiativkreises Ruhrgebiet* das internationale Festival »Theater für Europa«, mit Beiträgen aus Kamerun, Chile, Italien. Aus der Türkei wurde Büchners »Woyzeck« der Regisseurin Müge Gürman eingeladen.

Die große Resonanz auf das Gastspiel von 1990 in der Türkei, die vielen Gespräche und Begegnungen mit türkischen Theatermachern im Laufe des nunmehr

siebenjährigen Austauschs, veranlassten Ciulli, 1993 ein dreiwöchiges Theater-Seminar in Istanbul abzuhalten. Es fand in dem Theater des Yildiz Sarayi statt, ein Gebäude, das Sultan Abdülhamit II. 1889 erbauen ließ. Der damalige Generalintendant des *Türkischen Staatstheaters* Yücel Erten eröffnete das Seminar. Neben Roberto Ciulli nahmen noch drei Schauspieler des *THEATER AN DER RUHR* teil. Die ca. 45 türkischen Teilnehmer waren junge Schauspieler und Regisseure aus Ankara, Istanbul, Izmir, Bursa und Diyarbakir. Ihr Interesse galt zum einen der künstlerischen Arbeit des Mülheimer Theaters sowie seiner in der deutschen Theaterlandschaft einzigartigen Struktur wie auch der Struktur des Türkischen Staatstheatersystems, das die Teilnehmer als zu verwaltungsorientiert und zu zentralistisch kritisierten, was entschieden die künstlerische Arbeit hemme. Das Theaterwesen in der Türkei ist sehr zentralistisch und hierarchisch organisiert: Ein Generalintendant steht den zahlreichen Stadttheatern vor, ihm unterstehen sämtliche Angestellten und die mehreren hundert Schauspieler, die beim Staatstheater beschäftigt sind. Das Theater ist zu 100 Prozent subventioniert. Im Zuge der Säkularisierung in der Türkei unter Atatürk wurde dort in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts das deutsche Staats- und Stadttheatersystem übernommen. Beratend stand damals übrigens der deutsche Professor Carl Ebert zur Seite. Dies bedeutete einerseits eine enorme kulturelle Leistung, denn im ganzen Land wurde ab diesem Zeitpunkt die Theaterkunst gefördert. Andererseits setzte sich das Land im gleichen Zug der Gefahr aus, unter dem großen administrativen Aufwand die künstlerische Arbeit nahezu unmöglich zu machen. Die deutsche Theaterlandschaft sieht sich einer ähnlichen Situation gegenüber, aus diesem Grund hatten sich Ciulli, Schäfer und Habben mit der Gründung des *THEATER AN DER RUHR* als gemeinnützige GmbH bewusst gegen dieses System entschieden. Alle Ensemblemitglieder, egal ob aus dem künstlerischen, dem Verwaltungs- oder technischen Bereich, haben die gleichen Verträge. Der Verwaltungsapparat ist so klein wie möglich gehalten. Das Verhältnis, wie es allgemein an Stadttheatern üblich ist, zwei Drittel des Aufwands in die Verwaltung und Technik und nur ein Drittel in die künstlerische Arbeit zu stecken, wird hier umgekehrt. Verträge mit flexibler Arbeitszeitregelung lassen dies zu. Zudem schafft die geringe Fluktuation der Ensemblemitglieder effiziente Arbeit. Diese Struktur ist die Basis, auf die die künstlerische Arbeit aufbauen kann. Ein Grundprinzip ist dabei die große improvisatorische Freiheit, die den Schauspielern gegeben und auch von ihnen verlangt wird. Der Schauspieler ist neben dem Autor des Textes und dem Regisseur der dritte, gleichberechtigte Autor.

Als konsequenter Schritt entstand aus diesem Seminar die Idee einer Koproduktion zwischen dem türkischen Staatstheater und dem *THEATER AN DER RUHR*. Dies war die erste Koproduktion überhaupt zwischen einem deutschen und einem türkischen Theater. Das Projekt wurde unterstützt durch das Kulturministerium des Landes Nordrhein-Westfalen und den *Initiativkreis Ruhrgebiet*. Das *Türkische Staatstheater* befreite die Schauspieler für die Zeit der Proben, die mit sechs Wochen für solch ein Unterfangen allerdings sehr knapp bemessen war, und für die Vorstellun-

gen im Anschluss an die Premiere. Zusätzliche Honorare wurden von keiner Seite erhoben. Ausgewählt wurde Federico Garcia Lorcas »Bernarda Albas Haus«. Ciulli führte in Zusammenarbeit mit der jungen türkischen Regisseurin Müge Gürman Regie. Dieses klassische Stück wurde in einer für Türken wie Deutsche irritierenden Konzeption entwickelt: Federico Garcia Lorcas »Frauentragödie in spanischen Dörfern« ist ausschließlich mit Männern besetzt. Das Stück erzählt den Konflikt zwischen Frauen in einer autoritären Gesellschaft. Die Freiheit, um die sie ringen, äußert sich als Sehnsucht nach sexueller Befreiung in der Liebe zu einem Mann. Bernarda Alba repräsentiert die Moral der Zeit, die Autorität. Für ihre fünf Töchter ist die Heirat die einzige Möglichkeit, das Haus zu verlassen und von ihr befreit zu sein. Die älteste genießt als erstes dieses Recht, die anderen müssen ihre Heirat abwarten. Die jüngste Tochter kann ihre Liebe nicht verwirklichen und bringt sich um. Diese Tragödie zeigt die Unmöglichkeit, Gefühle auszuleben. Das Thema unterdrückter Sexualität als eine bloße Frauentragödie haben Ciulli und Müge Gürman erweitert und in einen politischen Kontext eingebettet. Es erzählt in ihrer Interpretation die Geschichte von Fremdenlegionären im nördlichen Afrika. Unter der fortwährenden Belagerung der Araber entwickeln sich unter den Männern Trugbilder, die ihre Identität verwandeln: Sie empfinden sich als Frauen. Der Konflikt zwischen den Sehnsüchten, die ihre Belagerer wecken, und jener militärischen Disziplin zerstört jegliche Handlungsfreiheit und führt schließlich zur Selbstvernichtung.

Ein italienischstämmiger Regisseur erarbeitet mit einer türkischen Kollegin in Deutschland ein spanisches Stück mit türkischen Schauspielern, die als französische Fremdenlegionäre in Nordafrika ausschließlich Türkisch sprechen. Bei zahlreichen Publikumsdiskussionen tauchten immer wieder die gleichen Fragen auf: Warum wurde kein türkisches Stück gewählt, warum ein europäischer Klassiker wie Lorca so verfremdet? Das Projekt war bewusst nicht auf die Bi-Nationalität reduziert. Die Beteiligten erhoffen von Seiten der türkischen Zuschauer, dass sie über den Horizont der Migrantenproblematik hinausschauen, bei den deutschen Zuschauern hingegen will man Vorurteile über die Rückständigkeit der Türkei abbauen. »Das Thema war eigentlich viel wichtiger als der Autor«, berichtete Serhat Nalbantoglu, einer der Schauspieler, »wir wollen Weltprobleme wie Gewalt und Unterdrückung ansprechen, die alle interessieren sollten. Das wichtige an diesem Projekt ist ja, dass es nicht national ausgerichtet ist. Wie kann man erreichen, dass Angehörige mehrerer Nationen nebeneinander sitzen und die gleiche schöne Erfahrung machen durch eine künstlerische Arbeit? Obwohl dieses das erste derartige Projekt ist, konnten wir in manchen Städten sehen, dass die Zuschauer zur Hälfte Türken und zur Hälfte Deutsche waren. Das ist sehr erfreulich.« Für Ciulli war dieses transnationale Projekt ein weiterer Schritt in seinem Bestreben, Grenzen abzubauen, auf der Suche nach einer universellen Sprache. Aber ganz konkret stand auch das Bemühen dahinter, gegen den Rassismus in Deutschland, der sich mit offener Gewalt gegen die hier lebenden Ausländer richtet: »Man kann in Deutschland nicht pauschal von Fremdenhass sprechen«, erklärte er in einem Interview mit Osman Okkan vom WDR, »es

gibt auch politische Gegeninitiativen. Mich interessieren konkrete Schritte gegen fremdenfeindliche Tendenzen und ich bin sicher, dass wir damit viel zu lange gewartet haben. Große Theater hätten viel eher einmal im Monat die Türen für Theater in türkischer Sprache öffnen sollen. Wir hätten dann ein deutsches und ein türkisches Publikum gewonnen, das vielleicht das Gegengewicht zu den fürchterlichen Ereignissen der letzten Jahre, denen Türken zum Opfer fielen, gebildet hätte.« Aber wichtig ist dem Mülheimer Ensemble auch, auf das moderne türkische Theater in Europa aufmerksam zu machen. Es hat ein großes Potential an Schauspielern und mit dieser Inszenierung ist es gelungen, darauf hinzuweisen, dass es ein türkisches Theater gibt, das wahrgenommen werden muss. Gestört wurde das Projekt von zwei Zwischenfällen: Noch vor der Premiere wurde der damalige Generalintendant Yücel Erten, der das Projekt stark unterstützt hatte, abgesetzt. Zudem musste das Plakat zu dem Stück im letzten Moment eingezogen werden: Es zeigt einen Mann, der aus einem Fenster einer Hütte hinter Stacheldraht herauschaut. Das türkische Konsulat in Essen nahm daran Anstoß, denn es könne als Anspielung auf die Situation der Kurden in der Türkei verstanden werden.

Im Februar 1994 hatte »Bernarda Albas Haus« in Mülheim Premiere und gastierte bis April des Jahres in mehr als 20 Städten der Bundesrepublik. Anschließend war die Inszenierung in Ankara und Istanbul zu sehen.

Im gleichen Jahr fand die dritte Reise des Mülheimer Ensembles durch die Türkei statt, diesmal führten die Gastspiele nach Ankara, Istanbul, Izmir und Mersin. Und damit schaffte Ciulli wieder einmal ein Novum, indem er auch die Provinz in seiner steten Suche nach Austausch mit einbezog: In Mersin, an der östlichen Mittelmeerküste gelegen, hatte bis dahin noch kein ausländisches Theater gastiert. Drei Inszenierungen wurden gezeigt: »Nachtasyl«/»Die Ausnahme und die Regel« von Maxim Gorki/Bertolt Brecht, Shakespeares »Macbeth«, »Teatro Comico« nach Motiven von Carlo Goldoni und »Veracruz« nach Motiven von Euripides. Die Reise wurde durchgeführt mit Hilfe des *Goethe-Instituts* und des *Türkischen Staatstheaters*.

Während der dritten Türkei-Tournee des *THEATER AN DER RUHR* wurde Roberto Ciulli »in Würdigung seines wertvollen Beitrags zur internationalen Theaterarbeit und insbesondere zum Aufbau und zur kontinuierlichen Intensivierung der Beziehungen zwischen dem Türkischen Staatstheater und dem *THEATER AN DER RUHR* vom Kultusminister der Republik Türkei Fikri Saglar zum ehrenamtlichen künstlerischen Berater des Türkischen Staatstheaters ernannt«.

Aus der Arbeit zu »Bernarda Albas Haus« entwickelte sich 1995 ein weiteres Projekt: Diesmal sollte mit Brechts »Im Dickicht der Städte« ein Schritt in der Internationalisierung des Theaters weitergegangen werden: Die Inszenierung ist mehrsprachig, zum größten Teil wird Türkisch und Deutsch gesprochen, aber auch Spanisch und Englisch. Die Übersetzung wird szenisch gelöst. Dem türkischsprachigen Shlink wird ein Narr zur Seite gestellt, der echoartig den Text ins Deutsche beziehungsweise Türkische übersetzt. Es spielen Schauspieler des *THEATER AN DER RUHR* und des *Türkischen Staatstheaters*. Die türkischen Schauspieler wurden für

dieses Projekt vom *Staatstheater* für eine Spielzeit beurlaubt. Das Stück erzählt die Geschichte vom Aufeinanderprallen zweier Welten, die des reichen Holzhändlers Shlink, bei Brecht ein Malaie, bei Ciulli ein Türke, und die des Leihbibliotheksangestellten George Garga. Der Kampf dieser beiden Männer wird zum Kampf zweier Kulturen. Dies mit Hilfe der Sprache deutlich zu machen, bietet sich an und hat einen Sinn. Hier geschieht Mehrsprachigkeit nicht um der Mehrsprachigkeit willen, sondern ergibt sich konsequent aus der Inszenierung: »In dem Material ist schon die Konfrontation zweier Kulturen verankert. Über den Inhalt war ein transnationales Projekt in zwei Sprachen plausibel zu machen. Ein weiterer Grund, der für dieses Projekt sprach, war das Thema der Großstadt, wobei ich nicht sagen würde, dass es modern geschrieben ist. Es ist ein eher literarisches Stück von Brecht, das vom Verlust des Lebens in der Stadt handelt. Und insofern ist seine Thematik eine moderne und aktuelle«, erklärt Ciulli die Wahl des Stückes. Schäfer führt fort: »Dickicht der Städte ist für mich die Metapher, die sich auf der Ebene der Sprachen vollzieht. Es handelt sich um ein Sprachdickicht, durch das hindurch man sich wie durch einen Dschungel bewegt. Und das ist eine Realität heute in den Städten. Wenn Sie in eine Straßenbahn einsteigen, ist es eine Realität, dass Fremde neben Ihnen sitzen und Sie verstehen nicht, wenn Sie Deutscher sind und umgekehrt. Das zeigt etwas an, was ich wichtig finde: dass Sprache heute nicht mehr Gewähr für Heimat ist. Das ist im Prozess der Moderne unseres Jahrhunderts aufgelöst worden durch die unendlichen Migrationen, die – ökonomischer oder politischer Art – erzwungen worden sind.«

Die Koproduktion des *THEATER AN DER RUHR* und des *Staatstheaters der Türkei* wurde mit Unterstützung des *Kulturministeriums Nordrhein-Westfalen* ermöglicht.

Die Inszenierung reiste durch zahlreiche deutsche Städte. 1996 eröffnete es das internationale Symposium »European Theatre Exchange« in Schweden. 1998 gastierte das Ensemble mit dem Stück in Bogota, Kolumbien, beim »Festival International Iberoamericano de Teatro de Bogota«.

Erst 1999 wurde die Einladung für »Im Dickicht der Städte« von türkischer Seite ausgesprochen. In Ankara wurde es in der nun fest etablierten Spielstätte außerhalb der Stadt gezeigt, die das Ensemble 12 Jahre zuvor mit »Tote ohne Begräbnis« eingeweiht hatte. Sowohl die beiden Abende in Ankara, als auch die drei Vorstellungen in Istanbul waren ausverkauft. »Dieses Gastspiel wird in der türkischen Theaterszene wieder Diskussionen über die Aufgabe des Schauspielers und die Rolle des Theaters schlechthin auslösen«, sagte Nihat Ileri, der den Shlink spielt, am Ende der Gastspielreise.

Im Herbst 1999 richtete das *THEATER AN DER RUHR* in Mülheim die Theaterlandschaft Türkei aus, eingeladen waren vier Inszenierungen aus Ankara und Istanbul. Das *Ankara Sanat Tiyatrosu*, eine freie Bühne, zeigte »Akrep/Der Skorpion«, ein Stück des blinden Rechtsanwalts Esber Yagmurdereli, der zu der Zeit wegen seiner Kritik an den Menschenrechtsverletzungen in der Türkei noch im Gefängnis saß. Es spielte unter anderen der damalige türkische Generalintendant Lemi Bilgin mit. Das *Staatstheater Ankara* zeigte die Komödie »Azizname 95/Aziz' Dichtungen« von

Aziz Nesin. Aus Istanbul kamen die beiden Inszenierungen »Küçük bir is için yasli bir palyaco araniyor/Alter Clown gesucht« von Matei Visniec und Taboris »Bir casusa agit/Requiem für einen Spion«. Mit einer kleinen Besonderheit wartete das *THEATER AN DER RUHR* während des Festivals noch auf: Roberto Ciulli hatte bei seiner letzten China Reise in der Autonomen Uigurischen Region das *Xinjiang Opera Ensemble* aus Urumqi besucht. In dieser Region leben die Uiguren, eine turkstämmige Minderheit, die noch immer die Turksprache Uigurisch spricht. Eine kleine Gruppe des *Xinjiang Opera Ensembles* tanzte und sang vor den türkischen Vorstellungen im Theater.

Begleitet wurde die Theaterlandschaft von einer Filmreihe »Neuer Türkischer Film« in Zusammenarbeit mit dem Kino *Rio* in Mülheim und von Lesungen zweier moderner türkischer Autoren: Der in Deutschland lebende Feridun Zaimoglu und die Istanbulerin Perihan Magden.

Das *THEATER AN DER RUHR* hat über die ganzen Jahre der Beziehungen zur Türkei in seinen regelmäßig stattfindenden Matineen immer wieder Diskussionen zur Türkei geführt, so zum Beispiel 1990 »Dem Hass keine Chance – Ausländer in Deutschland« im Gespräch mit Thomas Schröer, damals Mitglied des *Bundestags*, dem Autoren Yüksel Pazarkaya und Ines Langbein vom *Flüchtlingsrat Mülheim*. Während des Gastspiels von Aziz Nesins Stück »Yasar, lebt er nun oder lebt er nicht?« kam ein Gespräch zwischen dem Autor, dem Rüstungsexperten und SPD-Bundestagsabgeordneten Albrecht Müller und dem ARD-Redakteur Klaus Bednarz anlässlich des zweiten Golfkrieges zustande. Während der Theaterlandschaft Türkei im Jahr 1999 wurde über Film, Theater und Politik in der Türkei mit den anwesenden Künstlern gesprochen.

Der Austausch mit der Türkei dauert nun schon seit ca. 15 Jahren an. Allein die Dauer des Fortbestehens der Beziehungen deutet darauf hin, dass hier ein tatsächlicher Austausch stattfindet. Sowohl die türkischen Künstler als auch die Mitglieder des Ensembles des *THEATER AN DER RUHR* verfolgen gegenseitig ihre Arbeiten, der Austausch ist mittlerweile nicht mehr spektakulär, er ist vielmehr selbstverständlich geworden. Profitiert haben sicherlich die beteiligten Künstler, aber auch das Publikum in beiden Ländern. Sie konnten sehen, dass hier künstlerische Arbeit geschaffen wurde, die das Migrantenthema weit hinter sich lässt und nicht mehr in den Kategorien des Fremden und des Eigenen denkt und arbeitet. Und Ciulli wird nicht müde zu betonen, dass zwar »Theater eine Gesellschaft nicht verändern oder verwandeln kann, vor allem nicht in kurzer Zeit. Aber ich bin überzeugt, dass Theater einzelne Menschen verändern kann. Und dann spielt man eben für diesen einen Zuschauer. Ist dieser Zuschauer der junge Brecht, der sich aufgrund eines Theatererlebnisses entscheidet, Stücke zu schreiben, dann ist die Möglichkeit der Veränderung einer Gesellschaft gegeben.«

Aus dem zarten, zerbrechlichen und schutzbedürftigen Windelalter ist die Idee eines Gastspiels längst erwachsen und ist zu einem großen, wichtigen und mittlerweile selbstverständlichen Austausch geworden.

Helmut Schäfer

Seit Belgrad

In Belgrad hat alles begonnen. 1979. Die Inszenierung von Euripides' »Der Zyklop« in den *Kölner Kammerspielen* wurde zum »BITEF«, dem »Belgrader Internationalen Theaterfestival«, eingeladen und erhielt, wie auch ein Jahr danach »Alkestis«, den großen Preis des Festivals. Die ersten Kontakte waren geknüpft und die Besonderheit des Vielvölkerstaats Jugoslawien und seiner multikulturellen Grundsituation vermittelte eine andere Idee möglichen Zusammenlebens in der Bundesrepublik. Und dass die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters in diesem Land, sein Status ungleich höher rangierte als in Westdeutschland zur gleichen Zeit, gab den Mut anzunehmen, mit Kultur politisch mehr auszurichten als einen gelegentlichen Skandal beim damals noch überwiegend bürgerlichen Publikum zur Zeit des kalten Krieges.

Blickt man heute auf den Scherbenhaufen der Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawien, wird ein Außenstehender schwerlich nachvollziehen können, was den fremdländischen Gast damals bewegte. Doch diese Eindrücke hatten einen enormen Einfluss auf die Grundideen bei der Gründung des *THEATER AN DER RUHR*.

Die frühen Belgrader Erfahrungen zeigten aber noch etwas, das für das *THEATER AN DER RUHR* wichtig wurde: das Prinzip des Reisens. Ihm verdankt sich Demokratisierung auch, da der Vergleich zwischen Ländern und Orten die eigene gesellschaftliche und politische Situation transparenter macht. Reisen gehört zu den Grundelementen des Prozesses der Aufklärung.

Von Beginn an war klar, dass dieses neue Theater, sollte es sich in der deutschen Theaterlandschaft durchsetzen können, kein nur deutsches Theater sein würde, sondern, was die Zusammensetzung des Ensembles anbelangt, eine multinationale Gruppe. Und so war die erste herausragende Schauspielerin dieses Theaters die Jugoslawin Gordana Kosanovic, deren früher Tod 1986 das Ensemble schwer belastete.

Dass Theater keine nationale Reinkultur ist, lässt sich mit wenig historischen Kenntnissen feststellen, doch in den frühen achtziger Jahren fremdländischer Akzente und fremde Sprachen in Aufführungen zu integrieren, das war für viele Zuschauer zumindest ungewohnt und traf nicht selten auf Ablehnung.

Natürlich waren sehr viele Schritte notwendig, bis das *THEATER AN DER RUHR* seine internationale Arbeit so weit entwickelt hat, dass heute Beziehungen zu über 30 Ländern existieren und seit Jahren das Projekt Seidenstraße im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses steht.

Also: angefangen hat dies alles in Jugoslawien und so war es ein konsequenter Schritt, nun in Mülheim selbst ein Festival zu gründen, das Zuschauern und interessierter Öffentlichkeit die Theaterkultur eben Jugoslawiens zeigt. Und dies über einen Zeitraum von drei Jahren, so dass ein wirklicher Einblick in die Tradition und Gegenwart dieses Theaters möglich wurde. Überhaupt war das Interesse des *THEATER AN DER RUHR* mehr an den Kulturen des Ostens orientiert, also an denen, die hier nicht so bekannt waren, an Autoren auch, die bis heute nicht ins Deutsche übersetzt sind, da die hiesigen Verlage mit Texten aus dem englischsprachigen Raum wohl immer noch auch dem größten ökonomischen Erfolg haben. Daran hat sich in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten wenig geändert. Die mittelbare Theaterkultur war in diesen Ländern, ob Jugoslawien, Polen, Russland, Weißrussland, Ukraine, usw. den westlichen in einem entscheidenden überlegen: in der Kunst der Schauspieler und der vitalen Kraft ihrer Aufführungen.

Dass also Kultur doch Türen öffnen und mit helfen kann, zwischenstaatliche Beziehungen zu intensivieren, mit dieser Überzeugung näherte sich das *THEATER AN DER RUHR* dann der Türkei, Iran und den Ländern Zentralasiens, immer gestützt vom *Goethe-Institut*, dem *Auswärtigen Amt* und dem Kulturministerium Nordrhein-Westfalens. Dieser Schritt war wesentlich schwieriger. Roberto Ciulli bereiste zunächst jedes Land, um zu den politisch verantwortlichen Personen und zu den Künstlern Beziehungen zu knüpfen. Und da die politische Situation in den genannten Staaten viel fragiler ist, Theaterintendanten häufiger wechseln, so zum Beispiel in der Türkei, glich diese Arbeit nicht selten der des Sisyphos. Oft rollte der Felsenstein den Berg wieder hinab. Dennoch entstand mit der Türkei schon in den achtziger Jahren ein enges Verhältnis, das *THEATER AN DER RUHR* war das erste Theater, das nach dem zweiten Weltkrieg als offizieller kultureller Botschafter der Bundesrepublik in Ankara und Istanbul gastierte. Gegeneinladungen wurden organisiert, so dass die türkischen Mitbürger zum ersten Mal Theater aus ihrer Heimat in Deutschland sehen konnten, ohne folkloristische Verharmlosungen. Diesem Aspekt kommt zunehmend Bedeutung zu: die Beziehungen des *THEATER AN DER RUHR* zu diesen Ländern realisieren für viele fremdländischen Bürger in der Bundesrepublik einen möglichen kulturellen Kontakt zu ihren Herkunftsländern, zu denen sie meist nur noch medialen Bezug haben. Dies war die Absicht, in einer stetig internationaler werdenden Gesellschaft, Theater auch für die vielen Menschen zu ermöglichen, die bei uns aus politischen oder ökonomischen Gründen leben und ihr eigenes Land verlassen mussten, Menschen, die hier arbeiten, hier ihren Lebensmittelpunkt haben und hier Steuern bezahlen.

1999 gastiert das *THEATER AN DER RUHR* als erstes westliches Theater nach der islamischen Revolution in Teheran. Nach jahrelangen Bemühungen gelang es Roberto Ciulli und seinen Partnern im iranischen Kultusministerium, ein Gastspiel Irans in Mülheim hatte schon stattgefunden, Aufführungen nach Teheran zu bringen. Und eingeladen war unter anderem »Pinocchio Faust« nach Collodi/Goethe, eine Inszenierung, die der Frage nach der Erziehung nachspürt und Pinocchios frühen Lebens-

weg in ein jesuitisches Seminar verlegt, umgeben von Priestern und Lehrern der Jesuitenschaft. Daran war man auch von offizieller Seite in Teheran interessiert, an den unmittelbaren Vergleichen zum Klerus der eigenen religiösen Institutionen und an dem kritischen Blick, den die Inszenierung auf die religiöse Kaste warf. Wie bei einem Rockkonzert stürmten die Teheraner die Aufführung, über die Hälfte der Besucher waren unter 25 Jahre alt, endlich konnte man mit dem Westen kommunizieren.

Intensiv wurde diese Reise im Ensemble diskutiert, kurz zuvor waren Schriftsteller und Journalisten in Iran ermordet worden. So einfach fährt man nicht in ein Land, das die Menschenrechte mit Füßen tritt. Doch die Einsicht, dass man durch eine Weigerung wieder nur die Falschen bestraft, gewann die Oberhand.

Und nun, in Teheran, erhielt das Ensemble den Beweis. Von der konservativen Presse wurde das Gastspiel scharf kritisiert, zumal Ciulli vor der ersten Aufführung die Morde deutlich kritisiert hatte. Doch das Ergebnis dieses ersten Gastspiels in Teheran, die wirkliche Internationalisierung des zuvor nationalen Festivals, ließ sich nicht mehr verändern. Weitere Gastspiele folgten und nun konnten auch andere europäische Länder partizipieren.

In einer Vereinbarung, die das *THEATER AN DER RUHR* mit dem iranischen Kulturministerium getroffen hat, wurde die Intensivierung der Zusammenarbeit beschlossen. Diese Absichtserklärung hat darum eine besondere Bedeutung, da zwischen der Bundesregierung und Iran kein Kulturabkommen besteht.

Theater ist eine entscheidende Option in der auswärtigen Kulturpolitik, ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit, jenes *hic et nunc*, unterscheidet sie von anderen Künsten, ihre zentrale Frage ist seit der Antike die nach dem Menschen. Nicht unbedingt in ontologischer Absicht, vielmehr zielt die Frage nach seinem möglichen Glück, das sich schwerlich in Unfreiheit und Unmündigkeit vorstellen lässt.

Wenn dies seit der Aufklärung zum Wesen der Theaterkunst gehört, überlebt auch die totesagte Aufklärung nach der medialen Verwandlung der Welt. Dass sie sich erneuern muss, bleibt unbestritten, und dass künstlerische Erfahrungen zum gegenwärtigen Gedächtnis einer globalen Gesellschaft gehören müssen, davon hat auswärtige Kulturpolitik auszugehen.

Solange Aufklärung sich stets auch als notwendige Selbstaufklärung versteht, hat die koloniale Geste keine Chance. Sie tritt erst in Erscheinung, wenn man glaubt, sich selbst keine Fragen mehr stellen zu müssen. Theater sollte dagegen gefeit sein, da sein wesentlicher Impuls von Fragen geleitet wird.

Carmen Samayoa

Teatro Vivo: Ein Experiment des Teatro Popular

Die Ursprünge in Guatemala

Teatro Vivo gründete sich 1977 in Guatemala und der Name drückt den Wunsch aus, ein Theater voller Leben zu machen. Als wir uns entschieden, das Theater zu unserem Beruf zu machen, haben wir uns zugleich entschieden, eine Art von Theater zu machen, das uns erlauben würde, unsere Ideen und Gefühle über das Leben auszudrücken. Wir kamen von der Hochschule für Tanz und Theater der Stadt Guatemala, und wir hatten uns kennen gelernt in einem Kurs für Körpersprache und für kollektive Inszenierung. Diese Kurse legten die Verhältnisse für die gemeinsamen Elemente fest, mit denen wir fortan bei unserem Schauspieltraining arbeiten würden. Wir arbeiteten bis zu acht Stunden täglich mit dem Körper und den Stimmen als den wesentlichen Werkzeugen eines Schauspielers. Wir eroberten uns auch die Improvisation als grundlegende Basis des kreativen und des Inszenierungsprozesses.

Unser erstes gemeinsames Stück »Pisto« (in Guatemala umgangssprachlich für »Geld«) war sicher ein wenig abstrakt, aber unser Bühnenpräsenz und unsere schauspielerische Arbeit sowie das Zusammenspiel in der Gruppe packte das Publikum sichtlich.

Unser Bedürfnis, uns mitzuteilen, ließ uns das Theater verlassen und unser Publikum in den »Barrios Populares« (den bevölkerungsreichen Vierteln in den Vororten) suchen, in Schulen, Fabriken, Kirchen, und Gewerkschaftshäusern.

Der Kontakt mit dem dortigen Publikum beeinflusste unsere nächsten Produktionen »El Mundo de los Burros« (»Die Welt der Esel«) und »Los Unos y los Otros« (»Die Einen und die Anderen«) und es begann auch eine direktere Art, die Widersprüche und soziale Ungleichheit aufzugreifen.

So, in der Praxis, begann *Teatro Vivo* sich als Volkstheater zu definieren, nicht allein wegen der Orte, an denen die Stücke aufgeführt wurden, sondern vor allem wegen der Themen, kollektiven Kreationen, inspiriert durch die guatemaltekische Realität, inszeniert mit minimalen Mitteln, unterhaltsam und allgemein verständlich.

Eigene Stücke zu schaffen, anstatt fertige Werke zu inszenieren, entsprach unserer Idee, dabei auch unsere eigene Identität zu finden.

Das Weglassen von Dekoration und künstlicher Technik entsprachen unserer ästhetischen Option und war auch Konsequenz unserer ökonomischen Situation, die

uns veranlasste, uns auf unsere schauspielerische Qualität zu verlassen. Beispielhaft für diese Art von Arbeit war unser Musik- und Aktionsstück »Tzulumanachi«, Ergebnis eines Stimm- und Klangtrainings mit dem Autor des Stückes.

Wir wollten zum Wesentlichen kommen, probieren und uns ausprobieren, wie wir ein Theater machen konnten, das unseren ökonomischen Bedingungen und gleichzeitig unseren Qualitätsansprüchen entsprach. Die uns zur Verfügung stehenden Mittel waren wir selbst: gut qualifizierte Schauspieler, in der Lage, die Aufmerksamkeit des Publikums durch seine Präsenz und die Klarheit der Aussagen zu konzentrieren

Unsere Art, Theater zu machen, fand nach und nach einen Stellenwert und bekam Bedeutung im guatemaltekischen Kulturleben. Für viele andere Theatergruppen wurden wir zum Beispiel, dem man folgen wollte. Ein Grund mehr für die Regierung, uns zu verfolgen und dazu zu bewegen, das Land zu verlassen.

1980-1983: Zwischen Europa und Amerika

Als wir Guatemala verließen, wussten wir nicht, dass unser Theater dazu beitragen würde, Zeugnis über die Zustände in Guatemala abzulegen und die Solidarität mit der guatemaltekischen Bevölkerung zu unterstützen. Wir waren uns auch nicht bewusst, dass uns unsere bisherige Art mehr mit Bildern und Klängen zu arbeiten, behilflich sein würde, mit einem nicht spanisch sprechenden Publikum zu kommunizieren. Unsere erste Tournee durch die USA machte uns das bewusst und wir bauten diese Anteile weiter aus.

Nicht ohne Schwierigkeiten schafften wir es, unsere Theateraktivitäten auf der Grundlage von permanenten Tourneen aufrecht zu erhalten. Innerhalb von drei Jahren reisten wir durch Kanada, die USA, Mexiko, Mittelamerika, Kolumbien, Ecuador und Peru. Obwohl unter schwierigen und anstrengenden Voraussetzungen lernten wir doch unglaublich viel im Kontakt mit den verschiedenen Aufführungsorten und Zuschauern.

Außerdem lernten wir in dieser Zeit alle wichtigen Personen und Gruppen des lateinamerikanischen Teatro Popular kennen. Enrique Buonaventura und das *Teatro Experimental de Cali*, Santiago Garcia und *La Candelaria* und viele andere, die uns in unserer Überzeugung bestärkten, dass, unabhängig von Stil und Motivation, die Qualität der Theaterarbeit von einer rigorosen Praxis und deren permanenter Reflektion abhängig ist. Nur so war es möglich, der andauernden kulturellen Beeinflussung durch nordamerikanische Fernsehserien und Filme oder das rosa-romantische der Telenovelas und der Zeitungsromane etwas entgegenzusetzen.

Die guatemaltekische Regierung hatte uns ins Exil vertrieben, sicher mit dem Wunsch, uns zu vernichten, zumindest aber, unsere Theaterarbeit zu schwächen. Paradoxe Weise und abgesehen von den wirtschaftlichen Schwierigkeiten ermöglichte uns das Exil jedoch, unsere Erfahrungen im Theaterberuf zu vertiefen.

Die Ankunft in Europa

Im Oktober 1982 waren wir nach Schweden zum Festival »Lateinamerikanisches Theater im Exil« eingeladen.

Niemand von uns hatte eine Ahnung davon, dass wir die kommenden achtzehn Jahre in Europa verbringen würden. Wir hatten die Vorstellung, nach Mexiko zurückzugehen, in das Land, in dem wir uns seit der Flucht aus Guatemala niedergelassen hatten. Das Jahr 1983 ging zu Ende und die Zahl der mittelamerikanischen Flüchtlinge aus den mittelamerikanischen Länder ging in Mexiko ging in die Zehntausende.

Uns war es unmöglich nach Mexiko zurück zu kehren, weil die mexikanische Regierung uns die Visa verweigerte. In Frankreich erhielten wir den Staus politischer Flüchtlinge und das bedeutete für uns, dass wir uns zum ersten Mal seit unserer Flucht aus Guatemala wieder mit einem legalen Rechtsstatus niederlassen konnten.

Unser Stück »El Mundo de los Burros« (»Die Welt der Esel«), das wir in Schweden vorgestellt hatten, war eine Satire auf das tägliche Leben in der Stadt. Themen wie die soziale Ungerechtigkeit, der Rassismus und die Repression inszenierten wir mit Humor und Hoffnung. Die Inszenierung verzichtete gänzlich auf Bühnenbild und Requisite und bestand wesentlich aus einer äußerst präzisen Körper- und Ausdrucksweise. Auf diese Art war die Verständigung auch mit einem nicht spanisch sprechenden Publikum möglich.

Gleichzeitig setzten wir die Arbeiten an dem Stück »La Frontera« (»Die Grenze«) fort, einem Stück mit dem wir in Mexiko begonnen hatten und das wir nun mit unseren realen Erfahrungen bereichern konnten. Erzählt wird die Geschichte eines Exilanten, von der Repression, die ihn dazu zwingt, sein Land zu verlassen, bis zu seiner Ankunft in Europa. Der einfache und leicht zu verstehende Stil des Stückes und die aufgeführten Lieder prägten seine Form. Wir spielten in spanischer Sprache, benutzen aber Schlüsselworte in der jeweiligen Sprache des Landes, in dem wir unterwegs waren, und studierten charakteristische Gesten, die wir in die Stücke integrierten.

Die Etablierung in Europa

Die Erfahrung, sich in einem neuen Land einzurichten, warf für das Projekt *Teatro Vivo* neue Fragestellungen auf. Sollten wir den bisherigen Weg des Körpertheaters weiter verfolgen oder war es besser, uns in der Sprache des Landes, in dem wir lebten, auszudrücken? Und welche Themen, für welches Publikum? Würden wir weiterhin von unserer Theaterarbeit leben können? Wir entschieden uns, für den Theaterberuf zu kämpfen, indem wir das tägliche Training und die theoretischen Studien fortsetzten. Die Zeit und die Arbeitsbedingungen gaben uns nach und nach allmählich Antworten.

In Metropolen wie Paris oder Madrid zu leben, gab uns die Möglichkeit, andere Stücke zu sehen und Theaterkollegen aus allen Teilen der Welt zu treffen. Auf diese

Weise, wenngleich auch schwierig und unsicher, hat uns das Exil die Besonderheiten unserer eigenen Kultur nahe gebracht. Die Nostalgie war auf ihre Art ein Motor, weiter zu forschen, nach der Geschichte unseres Landes oder nach den Gründen sich fremd zu fühlen und den damit verbundenen Schwierigkeiten. Der Versuch sich in einer Sprache auszudrücken, die man noch kaum kennt, sensibilisierte uns für die Probleme der guatemaltekischen Ureinwohner, der Indigenas, die in ihrem eigenen Land wie Fremde behandelt wurden. Diese Überlegungen waren der Nährboden für unsere nächste Theaterarbeit.

»Ixok« (in *Maya-Quiché*: »Frau«)

Dieses Stück wurde zum Wendepunkt für unsere Arbeitsweise: die Regie wurde nicht mehr kollektiv, sondern von Edgar Flores übernommen. Wir arbeiteten an der Konstruktion der Figur einer indigenen Frau. Wir halfen uns mit Zeugenaussagen, Fotos, Erinnerungen. Wir arbeiteten nicht nur mit der Gestik, sondern auch mit der Stimme, dem Rhythmus und der Musikalität der Indigenas, für die die offizielle Landessprache Spanisch eine Fremdsprache war. Diese klangvolle Sprache ist für die Atmosphäre des Stückes ebenso wichtig, wie die originalen guatemaltekischen Instrumente.

Das Stück ist auf seine Art sowohl ein Zeugnis über den dortigen Krieg, als auch eine Hommage an die Kultur dieses Landes. Mit diesem Stück wagten wir auch ein Experiment. Die Figur der »Ixok« erzählt ihre Geschichte und um sich verständlich zu machen bitte sie jemand aus dem Publikum um die Übersetzung einiger Worte und Sätze. Obwohl riskant, lädt diese Bitte das Publikum zur Teilnahme ein, die Vorstellung erhält einen lebendigen Rhythmus und die Kommunikation ist direkt und warm. Neben der Musik und der klanglichen Atmosphäre wird nun auch das Bühnenlicht Teil der Inszenierung.

Der Mangel an Freiheit und die andauernde Repression waren weiterhin Grundlage für unsere Themenauswahl. In »Tropical Connection« (»Tropische Beziehung«) probt eine Theatergruppe eine politische Satire in einem Land, in dem es keine Meinungsfreiheit gibt. Tragischer Weise wird die Arbeit der Gruppe durch die Repression gestört.

In »Tierra« (»Land«) war es unser Wunsch, dem hoffnungsvollen Schrei »Land« der Seefahrer, die vor 500 Jahren nach Amerika kamen, den verzweifelten Schrei Tausender Landarbeiter ohne Land entgegen zu setzen.

Die Notwendigkeit, Wörter und Redewendungen in der Sprache des Landes zu lernen, in dem wir gerade spielten, wurde mit der Komplexität der Themen größer und nach und nach entschieden wir uns dafür, in der jeweiligen Landessprache zu spielen. Unsere letzten beiden Produktionen »Ay Ay Ay Café« und »Chocomania« führen wir derzeit in Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch und Spanisch auf.

Die Themen dieser beiden letzten Stücke gestatten uns einen verstärkten Brückenschlag zwischen den beiden Welten, der der Rohstoff produzierenden Länder

der »Dritten« Welt und der des Konsums der »Ersten« Welt. Das heißt, der Motor für unsere letzten Arbeiten ist nicht mehr nur in Guatemala zu suchen, sondern auch in Europa und vor allem in den Beziehungen zwischen diesen beiden Welten, dem Norden und dem Süden.

Als Fazit können wir feststellen, dass wir über diesen langen Zeitraum auf der Suche nach einem Theater für alle Arten von Publikum sind, nach einem satirischen, lebendigen Theater, das unterhalten und nachdenklich machen will, einem Theater, das die Arbeit der Schauspieler und ihre Beziehung zu den Zuschauern ins Zentrum stellt. Die Tourneen, die wir in den verschiedenen Länder durchgeführt haben, zwingen uns, einfache und praktische Beleuchtung, Bühnenbilder, Requisiten, Masken und Kostüme zu benutzen. Die meisten unserer Vorstellungen (zum Beispiel »Ixok« wurde weltweit über vierhundertmal aufgeführt) fanden in alternativen Kulturräumen statt und wurden durch Gruppen und Personen ermöglicht, die nicht Teil der offiziellen Kulturszene sind. Deshalb glauben wir, dass die Praxis des *Teatro Vivo* weiterhin der des Volkstheaters entspricht, eines Volkstheaters, das Teil einer kulturellen Widerstandsbewegung ist, die existiert, weil sie unumgänglich für das Gleichgewicht und die Entwicklung unserer Menschlichkeit ist.

Übersetzung aus dem Spanischen von Tina Jerman.

Dieter Overath

Theater mit viel Koffein

Schwedische Nächte

Olaf Palme war der Geburtshelfer eines schönen »Joint Ventures« zwischen Mittelamerika und Europa. Auf Einladung der schwedischen Regierung verschlug es die seinerzeit unbekannte Gruppe *Teatro Vivo de Guatemala* 1982 zum Festival des lateinamerikanischen Theaters im Exil nach Stockholm. Ich war mit meiner gemischten Gruppe *Teatro Latinoamericano* aus Köln ebenfalls eingeladen.

Zwei Jahre zuvor war das *Teatro Vivo* wegen massiver Bedrohungen von Guatemala nach Mexiko geflüchtet. Die Gruppe sieht sich seit der Gründung 1977 in der Tradition des »Teatro Popular« und präsentierte ihre Stücke an allen möglichen und unmöglichen Orten.

Mit der Einladung war *Teatro Vivo* nun erstmals in Europa. Es war die Zeit, wo sich auch hier in Deutschland die Kultur politisierte – nicht zuletzt durch die zahlreichen im Exil lebenden lateinamerikanischen Künstler. Es war ein guter Nährboden, da Solidaritätsbewegungen en vogue waren und auch hiesige Kulturschaffende sich engagierten.

In dieser Zeit war ich bei *amnesty international* aktiv und dort auf die Verhältnisse in Guatemala spezialisiert. Es war eine trostlose Arbeit, waren doch die Zahlen und Fakten zu den Menschenrechten in Guatemala die reinste Horrorgeschichte – *amnesty* dokumentierte die Massaker der Militärs an der indigenen Bevölkerung. Unsere Reports lösten Betroffenheit aus. Für mich war die Stockholmer Aufführung »El Mundo de los Burros/Die Welt der Esel« der Fantastischen Vier, sprich des *Teatro Vivo* elektrisierend. Rotzfrech wurde in dieser Aufführung Alles und Alle durch den Kakao (zur Chocomania komme ich später!) gezogen. Hätte ich vorher noch gedacht, wie kann man denn über das ganze Elend in diesem Land noch lachen, so dachte ich jetzt nur noch: her mit der Truppe!

Kölner Improvisationen

Als feststand, dass die Mexikanische Regierung dieser »subversiven« Theatergruppe die Rückkehr verweigerte, konnten wir viele Theaterleute hier für eine Unterstützung der Gruppe gewinnen. Schnell wurden in Deutschland die ersten Auftritte or-

ganisiert und die Kulturszene hatte ihre helle Freude an den burlesken Spielen dieses wahren Volkstheaters. Leider waren viele Menschen aus der *amnesty*-Gemeinde erst einmal sehr skeptisch: was hat Theater mit den Menschenrechten zu tun und dann noch mit Humor. Sie konnten ja nicht ahnen, dass durch das *Teatro Vivo* letztendlich mehr Menschen einen Zugang zu diesem exotischen Land gefunden haben, als durch klassische Infoveranstaltungen und Büchertische. Die profane Lebensweisheit, dass Lachen befreit, trifft bei *Teatro Vivo* den Nagel auf den Kopf. Mit den einfachsten Ausdrucksmitteln von Mimik, Sprache und Musik verstehen sie es, Gefühle in Wallung zu bringen und das Publikum zu öffnen. Nach den Vorstellungen war die »Nachfrage« zu den *amnesty*-Materialien groß wie nie, die Zuschauer waren schlicht und einfach neugierig geworden. Im Kontrast dazu habe ich noch den stillen betroffenen Abgang nach der Infoveranstaltung in der Volkshochschule im Kopf, wo das Häuflein der letzten Aufrechten sich nach Ende des Vortrages schnell verzog.

Doppelte Heimat

So war Stockholm der Geburtsort einer Freundschaft, die so langsam die Grenzen zwischen erster und dritter Welt überschritt. Obwohl Deutschland in der Zeit ihres Exils immer das wichtigste Auftrittsland war und ist, hat *Teatro Vivo* in Frankreich seine Heimat gefunden. Nach 10-jähriger »Bearbeitung« ihrer Papiere erhielten sie inzwischen auch die französische Staatsbürgerschaft. War die »Welt der Esel« noch ausschließlich auf den Lebensalltag ihrer guatemaltekische Heimat fixiert, waren alle nachfolgenden Stücke eine Reflexion auf ihre nunmehr zwei Welten. Schnell haben sie mit großer Neugierde die Lebensverhältnisse her aufgesogen und theatralisch verarbeitet. Das Stück »La Frontera«/»Die Grenze« brachte diese Verknüpfung bestens aufs Parkett. Unvergessen die Schlüsselszene dieses Stückes, als ein Gelegenheitsarbeiter mit einem Franc-Stück arrogant abgespeist wird und der »Asylant« es aufhebt und nur die Inschrift vorliest: »Egalité, Fraternité, liberté ...«

Mit solch einfachen aber ausdrucksstarken Gesten haben sie all ihre nachfolgenden Stücke bereichert.

Kultur ist anstrengend – darf aber nichts kosten

Inzwischen wuchs mir die Tournee-Organisiererei über den Kopf und ich war froh mit dem Büro der *EXILE-Kulturkoordination* eine tatkräftige Unterstützung zu bekommen. Von nun an bildeten wir ein effektiv arbeitendes Dreieck mit künstlerischer Power, schlanker Organisationsstruktur und politischer Anbindung an Initiativen. Dies alles zu einem Zeitpunkt, als Begriffe wie Agenda 21 noch nicht bekannt waren. Endlos waren zu Anfang allerdings die Diskussionen mit den Menschenrechts-Initiativen darüber, dass der Einsatz von Kultur in der Öffentlichkeitsarbeit Geld kostet und dass Schauspieler für ihre Aufführungen möglichst professionelle Arbeitsbedingungen brauchen. Eine Abendgage von 2 000 DM erschien vielen

Menschen aus politischen Initiativen geradezu schamlos. Dass hiervon eine vierköpfige Truppe mit Anhang leben musste und dass eine jahrelange Vorarbeit in einem Stück steckte, wurde nicht wahrgenommen. Diese Haltung war zu Anfang leider auch bei manchem Zuschauer anzutreffen, die zwar an anderen Abenden anstandslos 12 DM für eine Kinokarte ausgeben (wo gerade die 200. Kopie eines Films abgenudelt wird) oder für 80 DM verzückt Mick Jagger bei »Street Fighting Man« ganz revolutionär zujubeln konnte, sich aber über 15 DM Eintritt für eine Live-Theatervorstellung beklagten. Solidarität heißt oft genug – soll nix kosten. In den klassischen Aufführungsorten war dies natürlich kein Problem, im *Deutschen Theater Göttingen*, dem *Schauspielhaus Bochum* oder Köln, die das *Teatro Vivo* verpflichteten, war man ganz andere Eintrittspreise gewöhnt.

Trotz dieser Anfangsschwierigkeiten war der Mix der Veranstaltungsorte ein faszinierendes Element der Tournen. Vom Gemeindezentrum in Lütjenburg über die *Kammerspiele* in Mainz und anderen illustren Schauspielhäusern bis hin zum Bauernfest in Kirchheimbolanden erreichten die Aufführungen die unterschiedlichsten Menschen. Die anfängliche Skepsis von *amnesty* und anderen Initiativgruppen wich langsam einer Begeisterung, dass hier »Botschafter und Komödianten zugleich« eigentlich einen besseren Job machen, nämlich Neugierde auf Lebensverhältnisse in und Perspektiven aus der Dritten Welt zu wecken. Keine Aufführung war wie die andere – die Stücke entwickelten sich enorm. Gleich blieb, dass Edgar Flores Kreativität für Regie und Musik, egal ob mit Klassikeinspielungen oder mit selbst erstellten Instrumenten, und Carmen Samayoas ausdrucksstarke Mimik die Stücke trugen. Dazu kam ein Sprachmix, der dem Esperanto alle Ehre erwies und auch immer mehr mit den europäischen Sprachen spielte. Das Publikum bekam im Laufe der Jahre mit immer ausgefeilteren künstlerischen Mitteln auch einen Spiegel vorgehalten, der unser Leben hier kräftig karikierte. Nachdenken setzte darüber ein, was eigentlich die Macken der Ersten oder der Dritten Welt waren. Behandelt die Oberschicht hier oder dort ihre Angestellten/Untergebenen besser oder nicht, und als besondere Spezialität von Carmen die Frage: wer lebt geschickter den »Machismo« aus, die Bilderbuch-Macker dort oder die unverdächtigen Softies hier?

»IXOK« – der Publikumsrenner

Von den zahlreichen Stücken der Gruppe muss eins hervorgehoben werden »IXOK« (in der Maya-Quiché-Sprache: Frau). Mit gut 400 Auftritten weltweit ist es die erfolgreichste Produktion des *Teatro Vivo*. Unzählige Testimonios, sprich Zeugenaussagen von indigenen Frauen, bildeten die Basis des Stückes über den erschütternden Alltag und die doppelte Unterdrückung dieser Frauen.

»IXOK« war die erste »Auftragsproduktion« der Gruppe. Mit finanzieller Unterstützung der Evangelischen Kirche und der Gewerkschaft sollte die massive Verfolgung der indigenen Bevölkerung durch die Militärs thematisiert werden. Da *amnesty international* weltweit eine Kampagne zu den katastrophalen Zuständen in

Guatemala vorbereitete, kam diesem Stück eine zentrale Bedeutung in der Öffentlichkeitsarbeit zu.

Aber auch »IXOK« spielte mit künstlerischen Extremen und nahm die Kurve von den Empfindungen einer Frau bei und nach einem Überfall durch die Soldaten bis hin zu der üblichen »Balzerei« anderer Männer.

Das Stück begeisterte das hiesige Publikum und Frauen in indigenen Reservaten in Kanada gleichermaßen wie das russische Publikum in Moskau oder Rostov am Don. Die Mechanismen von Machismo und Militärregimes sind universell!

Mit »IXOK« gelang dem *Teatro Vivo* auch der Sprung auf die Leinwand. Der gleichnamige Dokumentarfilm wurde mehrfach ausgezeichnet. Er verknüpfte geschickt Szenen aus dem Theaterstück mit Alltagsszenen aus Guatemala. Es ist ebenfalls bemerkenswert, das die Gruppe gerade mit »IXOK« im letzten Jahr, nun mit französischen Pässen unterwegs, erstmals wieder in Guatemala auf Tournee war und als krönenden Abschluss eine viel umjubilte Aufführung im Nationaltheater hatte.

Veränderungen

Trotz des Erfolges von »IXOK« wurde langsam klar, dass die Anbindung von Aufführungen an politische Aktivitäten keine feste Basis mehr hatte. Seit Beginn der Neunziger ist den diversen Solidaritätsbewegungen mit Ländern der Dritten Welt die Luft ausgegangen und sie ist jetzt fast komplett verschwunden. Zum bestimmenden Genre in der Kleinkunst und im Fernsehen entwickelte sich die Comedy. Im Grund hat das *Teatro Vivo* diese Welle schon vorweggenommen und geschickt mit Inhalten versehen.

Als Wegbegleiter der Gruppe kam ich auch in die Jahre und der Job als Geschäftsführer der Siegelorganisation des Fairen Handels – *TransFair* – führte nahtlos in die nächste künstlerische Phase des *Teatro Vivo*. Ich musste mich den lieben langen Tag mit unserem wichtigsten Produkt, dem Kaffee, beschäftigen und Edgar Flores hatte seine Jugend auf einer Kaffeeplantage in Guatemala verbracht. Spätestens bei dem zweiten Glas Rotwein war die Skizze eines neuen Stückes entstanden.

Zum Glück gab es inzwischen in einigen Institutionen, so auch in der Europäischen Gemeinschaft, Menschen, die erkannten, das ein Theaterstück besser als dröges Druckwerk komplexe Themen der Entwicklungspolitik transportieren kann. Es gab einige Zuschüsse die, kombiniert mit der klassischen Selbstausschöpfung, die rund einjährigen Vorarbeiten ermöglichten. »Ay Ay Ay Café« markierte stärker als alle vorherigen Stücke die komplizierte, zugleich aber spannende Geschichte zwischen beiden Welten. So ein herrliches Genussmittel eröffnet zugleich alle mögliche künstlerischen Freiheiten, um dies gekonnt auf die Bühne zu bringen. Es gab zwar die Kaffeekantate von Johann Sebastian Bach, aber ein Theaterstück rund um die »Bohne« war echtes Neuland. Bis heute ist die Frage offen, ob ein starker italienischer Espresso oder das *Teatro Vivo* mehr Koffein hat.

Mit der Kaffeerevue waren ganz andere Konstellationen möglich. So bestritt das hanseatische Unternehmen *Darboven*, immerhin seit 100 Jahren im Kaffeegeschäft,

mit dem *Teatro Vivo* einen glanzvollen Kaffeeabend in einem ehrwürdigen Hamburger Theater. Eine Reihe weiterer Lizenznehmerfirmen und Unterstützer von *TransFair* haben ebenfalls diese einmalige Chance genutzt, die Kaffeegeschichte einmal anders erzählen zu lassen.

So war es nur eine Frage der Zeit, bis das zweite spannende Produkt von *TransFair*, die Süßwaren, in die kreativen Hände von Carmen und Edgar gelangten. Mit der »Chocomania« entstand eine ähnlich lustige und trotzdem tiefgehende Geschichte rund um den Kakao. Auch hier erwies sich die Herkunft der Gruppe aus Mittelamerika als Glücksgriff, kam doch der Kakao aus Mexiko/Guatemala und galt als Götterspeise der Mayas. Auch hierzu hatte die Gruppe einen guten historischen »Fundus«.

Aber ähnlich wie beim Kaffee lassen sich auch all die Verrücktheiten rund um diese Genussmittel bestens einarbeiten. Süchtige Kaffeetanten und die erotische Wirkung von Kakao sind herrliches Beiwerk, um über die Komik Geschichten zu erzählen, die nicht nur von Ausbeutung und Profit berichten. Produkte, über deren Herkunft das Wissen leider kein allgemeines Bildungsgut mehr ist, erst recht nicht bei Kindern und Jugendlichen, bekommen so ein Gesicht, eine Story und somit Konturen, die vom Anbau und Genuss zugleich erzählen. Bei unserer Arbeit bei *TransFair* bekommen wir ständig mit, das bei vielen Menschen Schokolade nichts mehr mit Afrika oder Südamerika zu tun hat, sondern scheinbar nur noch mit bunten Kühen aus dem Allgäu.

Das *Teatro Vivo* übernahm also auf seine Art eine Brückenfunktion zwischen Produzenten in der Dritten Welt und Konsumenten hier. Die Menschen hier sind erst mal am Genuss interessiert und wollen diese leckeren Sachen nicht mit Moral und schlechtem Gewissen verknüpft wissen. Ein bisschen neugierig auf die Story hinter dem Produkt sind sie schon, aber auch nicht zuviel.

19 Jahre sind viel im (Kultur-)Beziehungsleben

Es gibt kaum ein anderes Beispiel für eine freie Theatergruppe, die schon so lange und mit dieser Regelmäßigkeit in Deutschland und anderen europäischen Ländern auf Tour ist. Vielleicht haben sie die richtige Dosierung in ihren Stücken. Sie geben auf der Bühne dem Affen Zucker und verabreichen dabei geschickt die Nebenwirkungen. Die Halbwertszeit von Ehen und sicherlich auch anderen künstlerischen Beziehungen beträgt statistisch inzwischen nur noch viereinhalb Jahre – so sind die 19 Jahre schon eine kleine Ewigkeit. Aber ehe das hier alles zu unrealistisch klingt, möchte ich nicht verschweigen, dass auch wir so manche Krisen überstanden haben. Allen voran die klaustrophischen Verhältnisse auf den Tournéeen, wo wir mit sieben Menschen im VW-Bus wochenlang, meist im Winter!, durch die Lande zogen, sich verdrückende Schauspieler kurz vor der Aufführung, vergeigte Premieren (hier noch mal eine Entschuldigung an all die erwartungsvollen Zuschauer beim Premierenauftritt von »Tropical Connection« in den vollbesetzten *Kölner Kammer-*

spielen), nächtelange Endlos-Diskussionen und, und, und. Eine Berufsgruppe hat uns allerdings zusammengeschweißt: die deutschen Hausmeister! Der Kampf mit ihnen um Stromanschlüsse, Probezeiten und Leitern hat den Streit des Vorabends vergessen lassen.

Es macht ausgesprochen Spaß diesen oft unkonventionellen Weg mit zu begleiten und zu gestalten und ich wünsche Carmen Samayoa und Edgar Flores und ihren Kindern ein künstlerisches Überleben in dieser kulturellen Ex-und-Hopp-Zeit. Ich möchte aber allen Befürchtungen widersprechen, dass als nächstes Stück Carmen als Auferstehung von Josephine Baker dem *TransFair*-Produkt Bananen künstlerisch auf die Sprünge helfen wird. Manchen Job müssen wir dann doch ohne künstlerischen Beistand bewerkstelligen!

Kordula Lobeck de Fabris

Unter Wasser fliegen

Mehr als ein Versuch, Unmögliches zu möglich zu machen

Rückblick: 1976 – 1986 – 1996

Wuppertal 1976: Gastspiel einer Theatergruppe aus Peru: »El Sol bajo las Patas de los Caballos« (»Die Sonne unter den Hufen der Pferde«). Die sechs Schauspieler/innen erzählen die Geschichte der Unterdrückung und Ausbeutung ihres Volkes: von der Eroberung durch die Truppen Francisco Pizarros über die Ausbeutung durch die Großgrundbesitzer bis hin zur heutigen Fremdbestimmung durch westliche Konzerne. Ich bin beeindruckt, mit welch einfachen Mitteln sie erzählen – ein auseinandergerupftes Bastdeckchen wird zur Goldkrone des Inkakönigs, eine verbeulte Salatseihe zum Metallhelm Pizarros – Theater mit wenig Worten, aber vollem körperlichem Einsatz. Bewegungstheater, in Deutschland bisher kaum bekannt. Schweißgebadet sind die Spieler/innen am Ende und das deutsche Publikum tief bewegt. Auch ohne Sprachkenntnisse haben wir die Botschaft verstanden. Der Name der Gruppe: Cuatrotablas.

Lima 1986: Mit einem Stipendium des Kultusministeriums bin ich nach Peru gereist, im Gepäck einen Koffer voller Theaterliteratur, Werke von Brecht, Shakespeare, Sophokles, um als Regisseurin an einem gemeinsamen Theaterprojekt mitzuwirken. Wieder wird die Geschichte eines Volkes erzählt, eines Volkes, das der Nacht entstammt, so der Untertitel des Stückes »Los Clasicos« (»Die Klassiker«). Mit den Worten großer europäischer Klassiker, aber mit Bildern und Klängen der Indiokultur erhält die Tragik klassischer Bühnenfiguren eine ungewohnte Dimension, eröffnet sich dem Zuschauer eine neue, aktuelle Sichtweise. Fast ein Jahr bleibe ich in Peru, lebe in der Realität dieser Theatergruppe. Hautnah erfahre ich die sozialen und politischen Konflikte dieses Landes: Bomben, Schießereien, Ausgangssperren. Dann geht das Stück auf Reisen, wird auf einer ausgedehnten Tournee auch in vielen Städten NRWs gezeigt – unterstützt vom Sekretariat für Gemeinsame Kulturarbeit (Fördern, was es schwer hat!)

Münster 1996: *Theater im Pumpenhaus:* Probenbeginn zu »Das wirkliche Leben des Jakob Geherda«, einem Brecht-Fragment, als Hommage zu seinem 100. Geburtstag gedacht. Eine deutsch-peruanische Koproduktion realisiert unter der Regie von Mario Delgado Vasquez, dem Direktor der Gruppe Cuatrotablas. Im Pro-

grammheft schreibt er: »Mehr als 15 000 Kilometer von Lima bis hierher reisen, in knapper Zeit arbeiten, die Sprachbarrieren überwinden, eine universelle zwischenmenschliche Sprache finden, eine Gruppe peruanischer und deutscher Schauspieler/innen vor sich zu haben, die höchst unterschiedliche Erfahrungen mitbringen, die den Wunsch und den Anspruch haben, ihre Arbeit möge nützlich sein ... das alles spricht für ein aufrichtiges Interesse und eine hohe Überzeugung von dem, was man künstlerisch tut ...«

1976 – 1986 – 1996: drei wichtige Stationen auf einem langen Weg des Kulturdialogs. Dazwischen liegen viele gemeinsame Projekte: Tourneen, Workshops, Tagungen, Experimente, Laboratorien, Inszenierungen. Viele Menschen in beiden Ländern haben auf unterschiedlichste Weise daran teilgenommen, haben einen dauerhaften, nachhaltigen, über die Jahre hin unendlich fruchtbaren Kulturdialog kreiert. Sie haben voneinander gelernt, ihr Wissen und ihr Können in einen gemeinsame Prozess hineingegeben, der bis heute fort dauert und immer neue Früchte trägt. Ein Prozess, der ohne große Öffentlichkeit stattfindet, der unabhängig ist von Moden, Förderschwerpunkten und finanziellen Interessen.

Warum erzähle ich diese Geschichte, die auch meine persönliche Geschichte ist? Weil ich glaube, dass hier ein notwendiger Faktor für das Gelingen eines wirklichen Kulturdialoges zu erkennen ist: ohne persönliche Motivation und Leidenschaft kann der Dialog nicht wirklich funktionieren. Neugierde, Experimentierfreude und Interesse an dem Unbekannten, Fremden sind die Kräfte, aus denen Ideen, Konzepte, Projekte entstehen, die das notwendige Engagement und die Ausdauer für die Realisierung freisetzen und die letztendlich (nicht nur für mich) unabdingbar Spaß und Befriedigung bringen. Von persönlichen Erkenntnissen und Entwicklungen ganz zu schweigen ...

Unter Wasser fliegen e. V. – *ein Versprechen*

Aus dieser persönlichen Motivation heraus entstand 1989 der Verein für internationalen Kulturaustausch *Unter Wasser fliegen*. Der Verein fördert den Kulturdialog, in den Bereichen darstellende und bildende Kunst, Musik und Literatur. Er schafft Möglichkeiten und Räume für Künstler/innen, sich zu begegnen, sich auf praktischer wie theoretischer Ebene auszutauschen und ihre professionellen Arbeiten vorzustellen. Er richtet sich im Besonderen an Frauen in der zeitgenössischen Kunst und fördert den Nord-Süd Dialog. Sechs große internationale Arbeitstreffen zu verschiedenen Schwerpunkten (1989, 1991, 1993, 1995, 1997, 2000) mit angegliederten Festivals und Werkschauen, eine fortlaufende internationale Akademie mit Gastspielen, Workshop- und Weiterbildungsangeboten sowie verschiedene Eigen- und Koproduktionen sind die bisherigen Aktivitäten des Projektes. Zur Zeit realisieren wir ein Programm »Klangkosmos Weltmusik«, das verankert in einen Stadtteil mit besonderem Erneuerungsbedarf, Menschen verschiedener sozialer und kultureller Herkunft im Rahmen monatlicher Konzertveranstaltungen zusammenbringt.

Das Versprechen, das der Verein implizit formuliert, ist deutlich: durch ungewöhnliche Produktionen, durch überraschende Kooperationen wird Kreativität freigesetzt, die sich scheinbar nicht mehr an die altgewohnten »Gravitationsgesetze« halten muss, denn sie entdeckt neue, offene Türen ... warum nicht unter Wasser fliegen?

Zur Idee der Dialogstruktur

Unter Wasser fliegen hat ein Konzept entwickelt, das international einmalig ist.

Das Projekt arbeitet fortlaufend in wechselseitigen Beziehungen mit verschiedenen Partnern. Es versteht sich als ›work in process‹. Durch die internationale Dimension verbindet es die Kulturen und regt zur weiteren Zusammenarbeit an. Im Laufe der Jahre hat sich ein solides Netzwerk gebildet. Viele Künstler/innen können inzwischen auf eine langjährige gemeinsame Geschichte und Entwicklung zurückblicken.

Die internationalen Arbeitstreffen und Dialogprojekte sind in der Regel dreiphasig organisiert:

- Künstler/innen und Künstlergruppen aus allen Teilen der Welt treffen sich zu einem internen intensiven Austausch, um ihre professionelle Arbeit zu reflektieren und zur Diskussion zu stellen, aber auch, um andere Wege künstlerischen Ausdrucks kennen zu lernen oder gemeinsame Experimente zu erarbeiten.
- Seminare und Workshops bieten in konzentriertem Maße Weiterbildungsmöglichkeiten für professionelle Kulturschaffende sowie Multiplikator/innen an, die mit künstlerischen Medien arbeiten. Hier können sie Angebote wahrnehmen, die nicht alltäglich zur Verfügung stehen.

Seit 1997 wird als ein weiterer Ansatz die Anbindung an Institutionen oder Einrichtungen vor Ort praktiziert. Dazu gehören zum Beispiel kirchliche Träger, Jugendzentren, Schulen, Stadtteilbüros etc. aber auch psychiatrische Einrichtungen oder Justizvollzugsanstalten. In direktem Austausch können hier die beteiligten Akteure eine andere, ihnen fremde Kultur kennen lernen. Die gemeinsame kreative Arbeit lässt Verschiedenartigkeit als Bereicherung erfahren, und ermöglicht eine gleichberechtigte Begegnung von Menschen verschiedener kultureller und sozialer Herkunft.

- Öffentliche Höhepunkte sind entweder mehrtägige Festivals, die einen einmaligen und außergewöhnlichen Zusammenschluss von Gastspielen auf hohem internationalen Niveau bieten (hier werden die Ensembles, in die die Künstler/innen in ihren Heimatländern eingebunden sind, mit ihren künstlerischen Produktionen vorgestellt). Oder eine Werkschau, die beispielhafte Ergebnisse künstlerischer Arbeit mit Menschen in kultureller und sozialer Ausgrenzung vorstellt, wie zum Beispiel ein Chorprojekt mit Autisten und psychisch gestörten Jugendlichen aus Frankreich, ein Theaterprojekt mit Strafgefangenen aus Italien, Seniorentheater aus Asien, Afrika, Lateinamerika und Europa oder auch ein Rap Musical mit Straßenkindern aus Kolumbien.

Was macht den Kulturdialog bei den Projekten von *Unter Wasser fliegen* aus? Die folgende Auflistung stellt für uns die wichtigsten Kriterien heraus:

- Garantie des künstlerischen Niveaus durch professionelle Leitung der jeweiligen Projekte;
- Förderung eines integrativen Ansatzes, der Menschen aus unterschiedlichsten Bereichen zusammen bringt: Bei der Arbeit in der Psychiatrie zum Beispiel Ärzte, Patienten, Angehörige, im Justizvollzug Menschen von drinnen und draußen, im Stadtteil verschiedene Nationalitäten und Religionen.
- Kultur auf Augenhöhe durch Anbindung vor Ort und durch gemeinsame künstlerische Arbeit, die sowohl prozess- als auch ergebnisorientiert sein kann.
- Organisation von außergewöhnlichen (»extremen«) Begegnungen, wie zum Beispiel der Einsatz kolumbianischer Straßenkinder als »Lehrer« für Rap und Breakdance im Jugendgefängnis oder kolumbianische Senioren, die sich ihren Lebensunterhalt mühsam verdienen müssen, spielen Theater beim Geburtstagskaffee in einer Kirche.
- Erstellung von umfassenden »Begleitmaterialien« zur Vorbereitung und/oder Nachbereitung des Austausches: Liedtexte, CDs, Videomaterial und Berichte zum Beispiel für den Unterricht in Schulklassen, Arbeitsgruppen etc.
- Begleitprogramme sowohl für die Gäste, als auch für die Teilnehmenden, um so viel wie möglich von den jeweiligen Lebensrealitäten zu erfahren.

¡Contra el muro!

Nord-Süd-Arbeit am Beispiel Kolumbiens

Seit über sechs Jahren führt *Unter Wasser fliegen* mit der *Corporación Colombiana de Teatro (Kolumbianische Theatergilde)* und deren Leiterin Patricia Ariza Austauschprojekte auf unterschiedlichen Ebenen, schwerpunktmäßig im Jugendbereich, durch. An diesem Beispiel sollen der Ablauf und die einzelnen Aktivitäten eines Kulturdialogs ausführlich dargestellt werden.

Wieder einmal ist die Basis der Arbeit der persönliche Kontakt. Ich habe Patricia Ariza im Rahmen meiner Aufenthalte in Lateinamerika kennen und schätzen gelernt, bin ihr bei verschiedenen Anlässen begegnet, aber es hat neun Jahre gedauert, bis wir zum ersten Mal ein gemeinsames Projekt realisiert haben: Patricia Ariza gehört als Autorin, Schauspielerin und Regisseurin zu den bekanntesten Theaterfrauen in Lateinamerika. Neben ihrer regulären Arbeit im Theater *La Candelaria* realisiert sie theaterpädagogische und soziale Projekte mit Straßenkindern in Bogotá, mit Obdachlosen, Drogenabhängigen und mit Gewaltopfern, vornehmlich Frauen und Kindern, die durch die kriegerischen Auseinandersetzungen in ihrem Land aus ihren angestammten Lebensräumen vertrieben wurden. Mit einer Gruppe von neun jungen Straßenmusikern hat sie auf deren Bitte hin eine Rap-Oper inszeniert. Damit starteten die Jugendlichen selbst eine breit angelegte Kampagne gegen Drogen und Gewalt, die in der Selbstorganisation von Redes Juveniles (Jugendnetzwerken) gipfelte.

Bei dem Projekt »Brücken zurück zu den Ursprüngen – Theater mit Menschen in sozialer und kultureller Ausgrenzung« ging es um professionelle künstlerische Arbeit in sozialen Randbereichen wie Gefängnissen, Krankenhäusern und Therapiezentren, auf der Strasse und in Heimen. Wir wollten mit ausgewählten internationalen Projekten zeigen, dass Theater dann lebendig wird, wenn es dorthin gebracht wird, wo es normalerweise nicht stattfindet. Patricia Ariza nahm an diesem Projekt mit der Gruppe kolumbianischer Straßenkinder und ihrer Rap-Oper teil. Dieses Gastspiel war Auslöser für eine Serie weiterer Projekte im Jugendbereich, aber auch für Begegnungen im Seniorentheater und – was nicht leicht zu realisieren war – für einen Gegenbesuch deutscher Künstler/innen in Kolumbien.

Corporación Colombiana de Teatro: Die Partnerorganisation

»Soziale Ausgrenzung ist einer der Hauptursachen für die Gewalt in unserem Land. Unsere Erfahrung hat gezeigt, dass Kultur und künstlerische Aktivitäten Grundlagen für soziale Integration sind und darum arbeiten wir trotz großer Schwierigkeiten weiter.« (Patricia Ariza)

Vor 30 Jahren gründete Patricia Ariza die *Corporación Colombiana de Teatro*, die *Kolumbianische Theatergilde*. Als Gremium alternativer Theaterschaffender setzt diese Theatervereinigung ihre kreativen Kräfte vor allem für die Menschen in den sozialen Randbereichen ein und engagiert sich sehr aktiv in der kolumbianischen Friedensbewegung. Die *Corporación* besitzt ein eigenes Theater in Bogotá, in dem regelmäßig Jugend-, Alten- und Frauentheater-Festivals ausgerichtet werden. 15 Tanz-, Theater- und Musikgruppen proben dort und präsentieren ihre Produktionen, unter anderem

- Frauen, die durch die Gewalt aus ihren Lebenszusammenhängen gerissen wurden,
- Kinder und Jugendliche, die Müll verwerten, das heißt als »Recycler« arbeiten,
- Straßenkinder,
- Jugendliche Rapper aus Las Cruces, einem der gewalttätigsten Viertel in Bogotá,
- Kinder und Jugendliche aus Urabá, einem Bürgerkriegsgebiet in Kolumbien,
- Kinder der »Localidad 17«, die keine Schule besuchen,
- Frauen im Dritten Lebensalter.

Die einzelnen Aktivitäten

1. Jugendarbeit

Rap gegen Drogen und Gewalt I (1996/1997)

Im Rahmen des internationalen Theaterprojektes »Brücken zurück zu den Ursprüngen – Theater mit Menschen in sozialer und kultureller Ausgrenzung« brachte Patricia Ariza die Gruppe »Gotas de Rap«, junge Musiker, die auf den Strassen von Santa Cruz, einem der gewalttätigsten Viertel Bogotas zu Hause sind, mit ihrem Musical »Opera Rap« nach Wuppertal. Das Stück erzählt mit Theater und Tanzszenen

sowie mit Rap- und Break-Dance-Einlagen die Geschichte der Ermordung eines jungen Rap-Sängers aufgrund der Intoleranz und im Namen der »sozialen Säuberung«. Neben den Musical-Aufführungen gaben die Jugendlichen Rap- und Theaterworkshops. Es wurden Begegnungen mit Jugendlichen in Jugendeinrichtungen Wuppertals und Solingens, in verschiedenen Schulen, aber auch mit Strafgefangenen in der Justizvollzugsanstalt Simonshöfchen in Wuppertal organisiert. Bei den Treffen mit den hier lebenden Jugendlichen schilderte die Gruppe auf eindrucksvolle Weise ihre Lebensbedingungen in Kolumbien, vor allem ihre Selbstorganisation im Kampf gegen Drogen und Gewalt.

Rap gegen Drogen und Gewalt II (1998)

Die Begegnungen waren so nachhaltig, dass wir im März 1998 eine zweite Gastspielreise in verschiedenen Städten Nordrhein Westfalens organisierten. Bei dem zweiten Besuch in Wuppertal wurden die im Vorjahr geknüpften Kontakte zu den Jugendlichen der Wuppertal HipHop-Szene intensiviert und vertieft mit Gastspielen, Workshops, Begegnungen und gemeinsamen Konzerten. Es entstand die Idee eines Gegenbesuches der Wuppertaler Jugendlichen in Bogotá mit gemeinsamen Konzerten und Workshops, aber aufgrund der politischen Situation in Kolumbien konnte dieses Vorhaben bisher nicht realisiert werden. »Gotas de Rap« nahm bei dieser zweiten Reise auch am internationalen Kinder- und Jugendkongress Kids4Peace von *Terre des Hommes* in Osnabrück teil. Aus der Dokumentation: »Vor 500 begeisterten Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen führten sie wieder ihre furiose Rap- Oper auf. Profis in moon walking, electric boogie, head spins. Und am nächsten Tag ging es ans selber ausprobieren: erst Verlegenheit, wenn Profis zuschauen, dann Mut. Erstaunlich, welche Talente da entdeckt wurden. Nebenan eine Gruppe, die eigene Rap-Texte schrieb und vortrug. Auch hier zunächst Verlegenheit, das Mikrofon in die Hand zu nehmen. Und dann riss der stampfende Rhythmus doch mit. Und die Texte? Auch sie voller Enttäuschung, Wut, Unverständnis. Aber auch Mut, Kreativität und der Wille, etwas zu verändern. Was dabei herauskam? Zum Beispiel diese Texte:«

Schweigen brechen

Kein Ende, kein Ende
einer hoffnungsvollen Wende,
einer Lösung der Probleme,
denn das Extreme
ist der Tod.
Er kennt kein Verbot.
Wo er ist,
wird geschwiegen.
Doch wir werden überall erzählen –
durch den Rap und durch Musik –

dass Kinder keine Chance haben,
ihre Zukunft auszuwählen.
Und das Schweigen wird gebrochen.
Und die Wut, die bäumt sich auf.
Weg die Isolation!
Setzt an ihre Stelle
die Vision,
dass wir eins sind,
wie auf einer Welle.
(Autor/in unbekannt)

Kastriert bis in die Ewigkeit?

Viel zu oft
hab ich zugeschaut,
wie die Politik
unsere Zukunft verbaut.
Sei es nur ein Scherz,
den niemand versteht,
aber trotzdem es nicht weiter,
nicht weiter mit uns geht.
Gelacht, getrauert,
viel zu oft geweint.
Und wir glauben,
dass das Licht
der Hoffnung für uns scheint.
Ich seh den Castor rollen.
Unsere Gedanken
sind schon lange
in der Eintönigkeit verschollen.
Das Gewissen ist gespalten

bei Jungen wie bei Alten.
Kastriert bis in die Ewigkeit,
aber sonst allzeit bereit,
für unser Ego-Leben.
Wir können noch vergeben.
Freunde,
die keine Freunde mehr sind,
zurückgeblieben
im einsamen Kind.
Die Glatzköpfe laufen überall herum.
Ich bin doch nicht dumm.
Hoyerswerda, Lichtenhagen,
ist das euch nicht genug ?
Wer kann uns helfen,
in dieser trostlosen Zeit ?
Wir brauchen einen Glauben,
der uns der Weg zeigt.
(Constantin, Schwerin)

Rap gegen Drogen und Gewalt III (2000)

Im März kamen »Gotas de Rap« als reine Musikgruppe zu einem dritten Besuch nach Wuppertal. In den inzwischen zur Tradition gewordenen Workshops erarbeiteten sie diesmal gemeinsam mit den Wuppertaler Jugendlichen Songs und Break Choreographien, die sie auf einem HipHop Festival präsentierten. Deutsch – Spanisch – Tigre – Jugoslawisch, Kroatisch – Türkisch ... alle Sprachen waren in den Raptexte zu hören. Über den Bereich Musik gelingt es Jugendliche verschiedenster Nationalitäten zusammen zu bringen und zu einer intensiven Auseinandersetzung miteinander zu motivieren, wodurch letztendlich auch das Zusammenleben unterschiedlicher Nationalitäten hier in Deutschland positiv beeinflusst wird. Auch der Austausch mit den jugendlichen Strafgefangenen wies eine neue Komponente auf: nicht nur die Kolumbianer gingen in den Jugendknast, sondern auch einigen Musikerkolleg/innen aus den Jugendeinrichtungen. Für sie, die von »draußen« kamen, war das eine einschneidende Erfahrungen. Manche trafen sogar auf Bekannte!

Der Traum: Bogotá (2002)

Der Wunsch der Wuppertaler Hip Hopper, ihre Arbeit auch einmal in Kolumbien zeigen zu dürfen ist nach wie vor sehr stark. Inzwischen haben sie ein eigenes Rap Musical erarbeitet mit dem Titel »Stress«, das sich mit der Situation ausländischer Jugendlicher der zweiten und dritten Generation auseinandersetzt. Dieses Stück mit

auf Reisen zu nehmen, Kolumbien hautnah zu erleben, mit den dortigen Freunden gemeinsam auf der Bühne zu stehen, das ist ihr Traum. Die Anträge sind gestellt, aber ob die Finanzierung bewilligt wird ist eine große Frage und natürlich ist die politische Situation in Kolumbien ein ständiger Risikofaktor.

Der Einfluss der interkulturellen Begegnungen mit den Jugendlichen aus Lateinamerika ist trotz der zeitlichen Unterbrechungen deutlich zu spüren. »Die Kolumbianer«, das ist eine feststehende Referenz in der Wuppertaler HipHop-Szene und zeigt die Besonderheit dieser Begegnungen. Angespornt durch die gemeinsamen Erfahrungen haben die Jugendlichen darauf gedrängt, Auszüge aus ihrer »Stress« Produktion auch im Jugendgefängnis vorzuführen, so wie die Kolumbianer es ihnen vorgemacht hatten. Im Verlauf der vergangenen fünf Jahre haben einige der Jugendlichen den Sprung zu einer professionellen Beschäftigung im Musikbereich geschafft, als Rapper, Breaker, DJ, Sampler und so weiter. Die spannende und außergewöhnliche Begegnung mit den Jugendlichen aus Bogotá mag dazu mit beigetragen haben.

2. Seniorentheater

Die Gruppe »Flores de Otoño« (»Herbstblumen«) ist eine der 15 Theater-, Tanz- und Musikgruppen, die in den Räumen der *Corporación* in Bogotá ihre Heimat gefunden haben. Die zehn Frauen zwischen 50 und 70 Jahren müssen alle den Lebensunterhalt für sich und ihre Familien bestreiten. Sie verdienen ihn mit Kunsthandwerk, manche von ihnen verkaufen ihre Waren in einem Park auf einem Sonn- und Feiertags-Flohmarkt, den sie durch Selbstorganisation gegen die Kommune haben durchsetzen können. Eine staatliche Altersversorgung haben in Kolumbien nur die wenigsten Menschen.

Das Ensemble wurde zum »1. Welt Altentheater Festival« (1999) nach Köln eingeladen. Ihr Stück »Danza Mayor« (»Der große Tanz«) setzt sich mit der Situation alter Menschen in Kolumbien auseinander, die, wenn sie nicht über genügend finanzielle Mittel verfügen, unter unmenschlichen Bedingungen in den dortigen Altenheimen untergebracht werden. Das vorherrschende gesellschaftliche Leitmotiv »Die Zukunft gehört den Kindern, die Vergangenheit gehört den Alten« will die Gruppe mit ihrem Stück, das mit wenig Worten auskommt, widerlegen, Utopie einer Gesellschaft, in der Alt und Jung sinnvoll mit- und füreinander leben. Die Warmherzigkeit, Offenheit und nicht zuletzt der Kampfgeist der alten Frauen hinterließ einen nachhaltigen Eindruck bei den deutschen Zuschauern.

»Flores de Otoño« nahm 2000 als Vertreter für den amerikanischen Kontinent am Seniorentheaterprojekt »Lebensgeschichten aus vier Kontinenten« (2000) von *Unter Wasser fliegen* mit Gästen aus Taiwan, Simbabwe, Italien und Deutschland teil. Neben den Gastspielen wurden Workshops, Vorträge und Diskussionen, Begegnungen in Alteneinrichtungen organisiert. Das Austauschprogramm ermöglichte den

kolumbianischen Ensemblemitgliedern auch die Teilnahme an den Angeboten der Gäste aus den anderen Ländern. Zum Auftakt der dreitägigen Werkschau wurde eine gemeinsame Eröffnungsperformance mit dem Titel »Welten« erarbeitet, die die kulturellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede durch die künstlerische Arbeit aufzeigte.

Sehr beeindruckend war ein Auftritt in einem Altenheim anlässlich eines Geburtstagsnachmittags. Die hiesigen Senior/innen waren begeistert von den Darbietungen der Kolumbianerinnen. Die anschließende lebhaft Diskussionsrunde über die Lebenswirklichkeit der älteren Menschen in Lateinamerika führte zu einer spontanen Sammelaktion, um die weitere Arbeit in Kolumbien zu unterstützen. Im Anschluss an das Wuppertaler Projekt werden für »Flores de Otoño« weitere Auftritte und Workshops in Berlin organisiert.

3. Ein Abenteuer: *Unter Wasser fliegen* in Kolumbien

Obwohl im Laufe der Jahre vielfach Einladungen ausgesprochen wurden, konnte bisher nur ein einziges Mal im Jahr 2000 ein Gegenbesuch deutscher Künstler/innen nach Kolumbien realisiert werden. Und das auch nur, weil alle Ensemblemitglieder ihre Flugreise aus eigener Tasche bezahlt und auf jegliche Honorarzahlungen verzichtet haben. Die *Corporación Colombiana de Teatro* hat Unterkunft und Verpflegung gestellt und unser Ensemble auf hervorragende Weise betreut; inklusive »Bodyguards«, damit keine Übergriffe stattfinden konnten und »Touristenführern«, die uns die Stadt und die kulturellen Sehenswürdigkeiten näherbrachten.

Auf dem alternativen Theaterfestival von Bogotá präsentierte *Unter Wasser fliegen* die Theaterproduktion »Wie der Mond an den Himmel kam«, einem Musiktheaterstück nach Motiven der Brüder Grimm, inspiriert von der Opernbearbeitung Carl Orffs. 12 Ensemblemitglieder nahmen an dem Abenteuer teil. Neben den verschiedenen Aufführungen in Bogotá und Villa de Leyva, die so erfolgreich waren, das zweimal in Folge an einem Abend gespielt werden musste, gaben wir Workshops zu Stimm- und Körperarbeit, Improvisation, Clownerie, Umgang mit Gewalt, zu denen vor allem die Mitglieder der Gruppen, die der CCT angeschlossen sind, eingeladen waren.

Eine zweite Gastspielreise im Sommer 2001, die neben Bogota auch die Städte Cali, Medellin und Cartagena umfassen sollte, konnte aufgrund fehlender Finanzmittel nicht realisiert werden.

Auch die Einladung, mit einer der dortigen Gruppe ein Inszenierungsprojekt durchzuführen, zum Beispiel mit Frauen und Mädchen, die durch den Bürgerkrieg aus ihrer Heimat vertrieben wurden, mit einer anschließenden Aufführungsreihe und Informationsveranstaltungen, eventuell auch Workshops in Deutschland, wird nur dann realisiert werden können, wenn ausreichend Finanzmittel von deutscher Seite zur Verfügung gestellt werden.

Kulturdialog auf Augenhöhe – Notwendigkeiten

Die hier vorgestellten Projekte zum Nord-Süd-Dialog konnten nur realisiert werden durch die Einbindung in größere Veranstaltungen oder durch eine mühsam aufgebaute Ko-Finanzierung mehrerer beteiligter Partnerorganisationen. Der Verwaltungsaufwand für Anträge und Abrechnung steht in absolut keinem Verhältnis zu den durchgeführten Veranstaltungen. Diese Zeit und Energie im Sinne der Nachhaltigkeit und der Vertiefung der Projekte, sowie zu ihrer Dokumentation einzusetzen, wäre weitaus sinnvoller.

Ein wirklicher Dialog setzt voraus, dass beide Seiten voneinander lernen können. Leider zielen die Kriterien für Kulturaustausch von Seiten bundesrepublikanischer Institutionen immer noch fast ausschließlich auf eine »Entsendung von repräsentativer Hochkultur« oder auf »Innovation und Einmaligkeit«. Die Vorteile dauerhafter, nachhaltiger Beziehungen, die letztendlich hier wie dort stabile funktionierende Vernetzungen aufbauen, scheinen nicht von vorrangiger Bedeutung.

Zu fordern ist eine Unterstützung des Kulturdialogs in beide Richtungen.

So können die Projekte letztendlich nur Impulse setzen, die hier wie dort motivieren. Sie können Erfahrungen ermöglichen, die als etwas »Besonderes« in der Erinnerung der Beteiligten haften bleiben, aus denen vielleicht eine größere innere Offenheit resultiert oder auch eine Relativierung der eigenen Situation, wie bei den Begegnungen im Justizvollzug zu sehen war. Eine Erfahrung, die bei jedem Einzelnen auf eine eigene Weise weiterwirken kann.

Dorothea Reinicke, Ella Huck

HAJUSOM!

Ein Theaterprojekt von und mit jugendlichen Flüchtlingen aus
Afrika, dem Iran und Afghanistan

»HAJUSOM!« ist der Titel einer Theaterproduktion, die 16 jugendliche, unbegleitete Flüchtlinge aus Afrika, und Afghanistan gemeinsam mit der Regisseurin Dorothea Reinicke und der Schauspielerin Ella Huck erarbeitet haben.¹ »HAJUSOM!« hatte am 27. Mai 1999 im *Schlachthof* in Hamburg Premiere, das Publikum zeigte sich begeistert und berührt von der Kraft und Lebendigkeit der Aufführung. Der Titel dieser noch vielfach gezeigten ersten Produktion wurde später auf Grund seiner Einprägsamkeit zum Namen für das ganze Projekt, das seit seiner Entstehung kontinuierlich und mit großer öffentlicher Wirkung weiter läuft. Die Jugendlichen sind zu einem Ensemble zusammengewachsen, und HAJUSOM! wurde zu einer Verschwörungsformel, einem Codewort für Selbstbewusstsein, Energie und die Entscheidung, gemeinsam weiter zu gehen, ein Theater zu machen, das »etwas bei den Menschen bewegen soll«, wie ein Akteur aus Afghanistan es ausdrückte.

Der Name »HAJUSOM« spielt auf die Geschichte des Projekts an: er setzt sich aus den Vornamen dreier Jugendlicher zusammen, die im Dezember 1998 den ersten Antrag auf Förderung eines interkulturellen Theaterprojekts mit minderjährigen, unbegleiteten Flüchtlingen bei der Hamburger Kulturbehörde gemeinsam mit der Projektleitung gestellt und unterschrieben haben. Zugleich ist er auch Ausdruck der besonderen Arbeitsbedingungen, unter denen hier produziert wird. Der unsichere Aufenthaltsstatus der mitwirkenden Jugendlichen verlangt eine flexible Vorgehensweise bei der Entwicklung und Aufführungspraxis von Stücken: Ebenso wenig sicher wie die Zukunft der Jugendlichen in diesem Lande sind auch die entstehenden Produktionen nur vorläufig fixierte Zwischenergebnisse, Work in Progress ist eine notwendige und aufgezwungene aber auch künstlerisch bejahte Arbeitsweise. Die Geschichten der drei Namen gebenden Jugendlichen *HATice* (Kurdin, sie wurde kurz nach Antragstellung abgeschoben, hat also nie mitgespielt), *JUSef* (ein wichtiger Hauptdarsteller aus Afghanistan, er ist auf Grund seines aussichtslosen hiesigen

¹ Sie wurde gefördert von der Kulturbehörde Hamburg und ist in Zusammenarbeit mit dem *Landesbetrieb für Erziehung und Berufsbildung* (LEB), Träger einiger so genannter »Erstversorgungseinrichtungen« in Hamburg, entstanden.

Asylverfahrens in ein anderes westeuropäisches Land geflohen) und *OMid* (aus dem Iran, er ist ebenfalls nicht mehr dabei, von Abschiebung bedroht; sein derzeitiger Aufenthaltsort ist unbekannt) sprechen in diesen Zusammenhang für sich.

Culture-Clash: die Entwicklung der ersten Produktion

»Wir, Ella Huck und Dorothea Reinicke, möchten Ihnen anbieten, mit einer Gruppe der von Ihnen betreuten unbegleiteten jugendlichen Flüchtlinge ein multimediales Theater-Projekt zu realisieren. Für uns als professionelle Theaterschaffende ... wäre das eine sehr ungewöhnliche und verantwortungsvolle Aufgabe. Zwar können wir unseren beruflichen Hintergrund als Handwerk einbringen, müssen aber zugleich mit den sehr unterschiedlichen kulturellen Voraussetzungen und spezifischen Lebensumständen umgehen, die die Jugendlichen mitbringen: sicherlich eine vielschichtige und produktive Herausforderung für alle Beteiligten ...

In Hamburg ist die Konfrontation mit fremden Kulturen in vielen Stadtteilen Bestandteil unserer alltäglichen Erfahrung. Zum Straßenbild gehören auch junge Flüchtlinge; wir haben ein großes menschliches, politisches und nicht zuletzt künstlerisches Interesse, diese uns bekannten, sehr äußerlichen Bilder mit dem konkreten Schicksal einzelner Menschen zu füllen und gemeinsam mit ihnen eine Form zu finden, die ihrem Lebensgefühl hier, *ihrem* Erleben von Fremdheit, auf der Bühne Ausdruck verleiht.«

Aus dieser Einleitung des Konzept-Antrags zur Unterstützung der Erarbeitung einer Theaterproduktion mit jugendlichen Flüchtlingen – an den *LEB* im Oktober 1998 gestellt – spricht eine gewisse Ahnungslosigkeit der Projektleiterinnen. Tatsächlich hatten beide zu Beginn des Projekts keinerlei Erfahrung in der Arbeit mit Flüchtlingen, sie traten an als Künstlerinnen und Menschen, nicht als Theaterpädagoginnen, Sozialarbeiterinnen oder Psychologinnen. Diese Tatsache, dass es kein pädagogisches Konzept gab, erwies sich jedoch als Chance, um den Jugendlichen näher zu kommen und ihr Vertrauen zu gewinnen. »Wir wollen mit euch gutes Theater machen und wir möchten, dass ihr euch selbst die Szenen für ein Stück über euer Leben überlegt und uns zeigt!«, so war die einfache Formel, mit der sie sich in den ersten Arbeitstreffen der Gruppe vorstellten.

Ziel der Arbeit war es, möglichst viele authentische Erfahrungen der Beteiligten in die Arbeit einfließen zu lassen und eine Produktion zu entwickeln, die sowohl Einblicke in die fremde Kultur und das Leben in den jeweiligen Heimatländern freigab als auch das Befremden über deutsche Eigenarten zeigen konnte. Die politische Situation der jugendlichen Flüchtlinge hier wurde zunächst nicht direkt thematisiert, zumal die Leiterinnen bis zu diesem Zeitpunkt nur durch die üblichen Medienberichte informiert waren.

Die Umsetzung dieses Vorhabens geriet zu einem äußerst komplexen Vorgang angesichts der Konstellation und Größe der Gruppe, die sich nach den kontinuierlich sehr gut besuchten Vorbereitungsterminen abzeichnete. Unter dem Vorzeichen

praktischer, theatraler Forschungsarbeit begegneten sich 16 Jugendliche aus Afghanistan und Afrika – das jüngste Mädchen 12, der älteste Junge 17 Jahre alt – auf einem ihnen unbekanntem Terrain, das die Leiterinnen, angesichts so vielfältiger Fremdheit, mit gewissermaßen aufgemischtem Instrumentarium versuchten, vorsichtig zu strukturieren. Denn was überhaupt Theater ist oder sein könnte, darüber gab es die unterschiedlichsten Vorstellungen, je nachdem ob es im Heimatland überhaupt eine Theatertradition gab und ob die Jugendlichen Kenntnis davon hatten. Dass es wiederum den Projektleiterinnen nicht darum ging, sie Rollen in einem bereits existierenden Stück spielen zu lassen, sondern wirklich alles mit ihnen zusammen neu zu (er)finden, etwas »Modernes« zu machen, rief aber durchaus positive Reaktionen von amüsiertem Ungläubigkeit bis aufgeregter Neugier hervor, sodass auf dieser Basis die Arbeit beginnen konnte. Zwei Dolmetscher, eine afghanische Studentin und ein Jugendlicher aus Liberia, der 16 verschiedene Sprachen und Dialekte beherrschte, bemühten sich erfolgreich, zumindest die sprachliche Vermittlung sicher zu stellen.

Die Zusammensetzung der Gruppe

Beim zahlenmäßigen Vergleich der afghanischen mit der afrikanischen »Fraktion« zeigte sich ein leichtes Übergewicht der afghanischen Gruppe. Sie bestand aus fünf Mädchen und vier Jungen, unter denen es auch Geschwister-Konstellationen gab: zwei ältere Brüder trugen jeweils die Verantwortung für ihre jüngere Schwester. Im Unterschied zu den ohne Brüder gekommenen Mädchen brauchten diese Schwestern zunächst die Erlaubnis ihrer Brüder, um überhaupt mitmachen zu dürfen. Wie Betreuerinnen erzählten, hatten sich im Vorfeld diesbezüglich schon harte Kämpfe, auch mit Einsatz von Schlägen seitens der Brüder, abgespielt. Schließlich konnten sich aber die Mädchen mit ihrem Wunsch dabei zu sein durchsetzen, behutsam unterstützt von den Projektleiterinnen, die es vermieden, die Autorität der Brüder offen zu hinterfragen. Da diese eine starke – und begabte – Fraktion darstellten, erschien ein Appell an ihr Verantwortungsgefühl geschickter, das sich nun auch auf die produktive Arbeit der entstehenden Theatergruppe richten sollte.

Unter den afrikanischen Jugendlichen – alle aus westafrikanischen Ländern – gab es nur ein Mädchen, das zur Rückenstärkung seine beste Schulfreundin mitgebracht hatte: ein Mädchen aus Portugal, das auch erst seit einem Jahr in Hamburg lebte. Sie wurde von allen akzeptiert und spielte in der Folgezeit weitere wichtige Rollen im Sozialgefüge der Gruppe: als kulturelle Vermittlerin, als Projektionsfläche für das Begehren insbesondere des afghanischen »Chef-Jugendlichen«, als Freiheit und Selbstbewusstsein signalisierendes Vorbild für die afghanischen Mädchen.

Die afrikanischen Jungen kannten sich untereinander gut und traten allesamt sehr unbekümmert und spielfreudig auf. Sie wurden von ihren afghanischen Kollegen mit einer Mischung aus Herablassung, Verwunderung und Neid betrachtet. Näheren sie sich den afghanischen Schwestern, die im Theaterraum erstmals Kontakt mit

fremden, gleichaltrigen Jungen bekamen, reagierten sie äußerst argwöhnisch. Als ein Junge aus Sierra Leone ein afghanisches Mädchen locker antanzte, kam es schließlich auch zu offener Aggression. Auf dem Rasen vor dem Übungsraum standen sich die afrikanische und afghanische Gruppe feindselig gegenüber – bereit zum Kampf. Die beiden Leiterinnen konnten die beiden Gruppen zunächst trennen und langsam beruhigen. Sie versuchten, jeweils nachvollziehbar zu machen, was geschehen war und die verschreckten Mädchen zu überzeugen, trotz allem weiter zu machen. Zwei Wochen später war es möglich, diesen Konflikt für die Bühne zu bearbeiten, allerdings nicht in der originalen »Besetzung«.

Es gelang schließlich, die 16 Jugendlichen über einen Zeitraum von zunächst drei Monaten zusammenzuhalten. Die permanente Konfrontation unterschiedlichster Kulturen und Temperamente führten zu zahlreichen und verschiedenartigsten Konflikten und Krisen, die gemeinsam durchlebt und bearbeitet worden sind. An einigen Brennpunkten kam aber auch allmählich eine größere Gelassenheit auf. So wuchs langsam eine äußerst lebendige Theatergruppe zusammen, die nach den täglichen Endproben in den Pfingstferien mit viel Energie ein spritziges und bewegendes Stück Jugendtheater auf die Bühne brachte: »HAJUSOM!«

Das Stück »HAJUSOM!«

Das Stück beschäftigt sich mit dem Lebensgefühl der Jugendlichen hier, im neuen fremden Land, der Fremdheit untereinander, dem gemeinsamen Schmerz, von Familie und Heimat getrennt zu sein. Zugleich vermittelt es auch eine unbändige Lebenslust, es wird getanzt und unglücklich geliebt, gekämpft, gefeiert und geträumt. Es ist tatsächlich ihr eigenes Stück geworden: die Ideen zu Szenen, die Musiken und Tänze haben sie selbst eingebracht oder die Regisseurinnen haben reale Geschehnisse aus der Probenzeit – wie den oben geschilderten Konflikt – später mit den Jugendlichen in Szenen umgesetzt.

Der Reiz der Form lag u. a. in dem Gebrauch von Video-Technik: ein TV-Kamerateam, verkörpert von den beiden Dolmetschern des Projekts, interviewte während des Stückes mit einer Live-Kamera die Jugendlichen mehrfach zu ihrer Situation in Deutschland. Diese »Fernsehbilder« – extreme Close-Ups oder Aufnahmen aus einer »Talk-Runde« in einem nicht einsehbaren »Studio« – wurden für das Publikum auf mehrere Monitore übertragen. Die Akteure erschienen zwischenzeitlich also wieder als mediale Bilder, dem Blickwinkel, unter dem sie für gewöhnlich von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden.

Das Publikum reagierte begeistert und getroffen auf das Stück. Die »Insider« auf Seiten der Sozialarbeiter-Betreuer zeigten sich sehr erstaunt, dass die wilde Mischung aus Mädchen und Jungen aus Afrika und Afghanistan überhaupt zusammen geblieben und gemeinsam derart produktiv gearbeitet hatte. Und sie zeigten sich angetan über die Entwicklung einzelner Jugendlicher, die befreit aufspielten und teilweise in der Lage waren, Ausschnitte ihrer traumatischen Fluchterfahrungen zu erzählen und darzustellen.

Die Jugendlichen selbst machte das Bühnenerlebnis und ihr Erfolg geradezu fassungslos glücklich, sie alle waren hoch motiviert weiterzumachen.

Ebenso die künstlerische Leitung: sie war beeindruckt und beglückt von der Präsenz der einzelnen Akteure auf der Bühne, von deren Lust, zu spielen und etwas von sich und der eigenen Kultur zu zeigen. Und sie erkannte die Kraft, die von dieser ungewöhnlichen Gruppe als gesamtem Ensemble ausging. Die Qualität dieser Kraft, die sich durch den gemeinsamen Prozess der Arbeit entwickelt hatte, bestand und besteht aus dem großen Mut, der Verletzbarkeit, der Einsamkeit und dem Überlebenswillen der Einzelnen – und in ihrer Bereitschaft sich vor einander und dem Publikum zu öffnen: ein wunderbares Geschenk.

Work-In-Progress: »HAJUSOM zwo!«

Zunächst war HAJUSOM! nur als ein dreimonatiges Projekt geplant, das nach Vorstellung der beiden Leiterinnen mit der Premiere und dem ersten Aufführungs-Set beendet sein würde. Statt dessen entwickelte das Projekt auf Grund der Intensität seiner sehr persönlichen Form von Theaterarbeit und dem Erfolg der ersten Aufführungen eine ungeahnte Dynamik. Die in den ersten drei Monaten in Gang gesetzten, auch kulturelle Differenzen überschreitenden zwischenmenschlichen und künstlerischen Prozesse zwischen allen Beteiligten wollte niemand abbrechen.

Hinzu kam ein außerordentlich großes öffentliche Interesse, das dem Projekt entgegengebracht wurde. In den aktuellen Diskursen – in Medien und Politik, in Wissenschaft und Kunst – war und ist das Thema »Flüchtlinge« von hoher Brisanz. HAJUSOM mit seiner spezifischen Konstellation von künstlerischen, sozialen und politischen Aspekten schien in eine Art Praxis-Vakuum zu stoßen.

Neue Konstellationen

Nach der Sommerpause begann also die zweite Phase des Projekts.² Das Ensemble hatte sich inzwischen verändert: vier Akteure waren aus verschiedenen asylrechtlichen Gründen nicht mehr in Hamburg, fünf Neue kamen hinzu. Die Größe der Gruppe blieb konstant, aber das ethnische Mischungsverhältnis veränderte sich. Die afrikanische Fraktion wurde durch das Hinzukommen zweier Mädchen und eines Jungen stärker, so dass das Gesamtverhältnis ausgewogener wurde. Die ohnehin schon erstaunlich große Mädchengruppe erstarkte noch mehr und stellte nun einen äußerst quirligen Machtfaktor dar. Afrikanische und afghanische Mädchen zogen durchaus an einem Strang, wenn grimmige afghanische Jünglinge das Probenspiel blockierten. Die afghanischen Jungen taten sich ohnehin schwerer mit den verän-

² Der LEB ermöglichte durch seine Unterstützung gemeinsam mit anderen, neu gewonnenen Co-Finanzierern eine kontinuierliche Weiterarbeit der beiden Leiterinnen und ihres Stabes. Die fördernden Institutionen neben dem LEB waren: *undenken/Heinrich-Böll-Stiftung, Ausschuss für kirchliche Weltdienste, EINE WELT NETZWERK HAMBURG e. V., terre des hommes.*

dernten Verhältnissen. Sie reagierten zunächst unwillig bis eifersüchtig, akzeptierten aber schließlich doch das neue Gefüge, das natürlich auch ein mehr oder weniger ausgeprägtes Machtgefüge ist, in dem immer wieder um Positionen gekämpft wird.

Da das Stück überwiegend mit autobiografischem oder anderem an die Persönlichkeiten der jeweiligen Spieler gebundenem Material arbeitete, musste es sich nun mit der neuen Konstellation der Gruppe ebenfalls verändern. Wichtig war allerdings, dass das Gros des Ensembles noch dabei war und auf den bereits gemachten Erfahrungen aufgebaut werden konnte. Die ganz eigenen Gesetzmäßigkeiten eines »flüchtigen« Ensembles sowie das künstlerische Interesse, Formen und Mittel des HAJUSOM-Theaters ständig weiterzuentwickeln und zu erproben, führten zu der Arbeitsform des Work-in-Progress, die für das Projekt unerlässlich ist. Diese Bezeichnung trifft allerdings keineswegs nur auf den künstlerischen Aspekt der Arbeit zu sondern beschreibt alle Arten von Lernprozessen, die im Rahmen von HAJUSOM stattfinden und die in ihrem Zusammenwirken die besondere Qualität auch des Endprodukts ausmachen.

Neue Horizonte

Entstanden ist in der zweimonatigen Probenzeit bei einem bis zwei Termin wöchentlich eine vertiefte und erweiterte Version des ursprünglichen Stücks: »HAJUSOM zwo!«

Das große Vertrauen, das im Verlaufe der bisherigen Arbeit unter allen Mitwirkenden entstanden war, stellte eine wertvolle Basis dar, von der aus die Projektleiterinnen mit den Jugendlichen inhaltlich und künstlerisch weitergehen konnten. So erfuhr das Publikum in der zweiten Fassung mehr über die politischen Probleme, die die jungen Flüchtlinge in Deutschland haben, sahen ihr Unverständnis, ihre Wut und Verzweiflung darüber. Und es wurden noch mehr intime Einblicke in die Kulturen ihrer Heimatländer vermittelt.

Nach der Premiere von »HAJUSOM zwo!« im Oktober folgten fünf weitere, sehr gut besuchte Vorstellungen in Hamburg, unter anderem im Rahmenprogramm der international gezeigten Ausstellung »Unerwünscht – eine Reise wie keine andere« die im *Museum der Arbeit* gezeigt wurde. Durch die Anbindung an diese ungewöhnliche und sehr gut besuchte Ausstellung, in deren Rahmen auch eine Fotoausstellung mit Szenenbildern aus dem Stück und ein Pressespiegel über das Projekt installiert war, bekam HAJUSOM! noch einmal eine breitere öffentliche Aufmerksamkeit und gewann von auch dort ein neues Publikum.

Außerdem fand ein erstes überaus erfolgreiches Gastspiel in Münster, *Theater im Pumpenhaus*, statt, für das alle teilnehmenden Jugendlichen eine Sondergenehmigung von der Ausländerbehörde erhielten, um Hamburg verlassen zu dürfen. Beide Vorstellungen – eine Schulaufführung und eine öffentliche Abendvorstellung – fanden vor brechend vollem Hause statt und die Aufnahme beim Publikum war gradezu überwältigend.

Im Anschluss an die Schulvorstellung fand ein langes Publikumsgespräch statt, ca. Zweidrittel der SchülerInnen blieben samt ihrer LehrerInnen im Zuschauerraum, auf der anderen Seite stellte sich das gesamte HAJUSOM-Ensemble ohne Ausnahme zur Verfügung. Am Ende des sehr fruchtbaren, lebendigen und teilweise zu Herzen gehenden Austauschs zwischen den Jugendlichen wurden im großen Stil Adressen ausgetauscht, die entsprechenden Korrespondenzen und Besuche sind noch nach Monaten lebendig.

»HAJUSOM drei!«: Vorläufiger Endpunkt und Neuanfang

»Unser Ziel, die Fähigkeit zu interkultureller Öffnung bei den jugendlichen Ensemblemitgliedern weiter zu fördern und diesen Vorgang auch dem jeweiligen Publikum mit theatralen Mitteln nahe zu bringen, konnten wir in den zurückliegenden Monaten mehr und mehr umsetzen ...

Auch die Integration neuer Jugendlicher, weiteres Ziel unserer Arbeit, ist sehr positiv verlaufen: Insbesondere seit der gemeinsamen Gastspiel-Erfahrung in Rheine sind die Bindungen innerhalb der Gruppe noch vielfältiger und tiefer geworden. Die Jugendlichen, die ja als unbegleitete minderjährige Flüchtlinge ohne Verwandte in Hamburg leben, sprechen mittlerweile über HAJUSOM als ihrer neuen Familie, die sie hier gefunden haben ...

Die inhaltliche und ästhetische Weiterentwicklung des Stücks HAJUSOM! mit seinen jeweils aktualisierten Fassungen HAJUSOM zwo! und drei! ist eine sehr fruchtbare Arbeit gewesen. Vor allem die Möglichkeit, sich jetzt auch an mit Angst besetzte Themen, wie Abschiebung und Tod, heranwagen zu können, ohne auf Abwehr zu stoßen, hat die Produktion sehr bereichert. Die reale von Abschiebung bedrohte Situation eines der afrikanischen Ensemblemitglieder gab dazu den Anlass. Es konnten neue Sequenzen und Szenen entstehen, deren hohe emotionale Kraft einerseits und formal strenge, choreografische Umsetzung andererseits eine neue Qualität in der Produktion darstellen, die für uns in Hinblick auf eine neue Produktion zukunftsweisend ist. Das Stück mit seinen harten Schnitten zwischen Trauer und Lebenslust öffnet die Herzen der Zuschauer, die auf ungewohnt nahe Weise sehr spezifische Einblicke in die Lebenssituation der jugendlichen Protagonisten erhielten.«

Der Ausschnitt aus dem Sachbericht der Projektleiterinnen vom Juli 2000 für die unterstützenden Institutionen lässt erkennen, dass das Endprodukt der ersten Work-in-Progress Produktion »HAJUSOM drei!« keineswegs den Endpunkt des Projekts markieren würde. Vielmehr unternahmen die Leiterinnen wichtige strukturelle Maßnahmen, um die künftige Arbeit des Projekts besser zu sichern.³

3 HAJUSOM trat in eine Kooperation mit *Kunstwerk e.V.*, das seitdem Management und Gastspielorganisation für die neue Produktion übernommen hat. Die finanzielle Förderung der neuen Produktion »7 Leben« wurde von Seiten der *Kulturbehörde Hamburg*, des *LEB*, von *undenken/Heinrich-Böll-Stiftung* und dem *Ausschuss für entwicklungsbezogene Bildung und Publizistik (ABP)* zugesagt, jenen Organisationen und Institutionen, die auch bis dahin schon das bundesweit einmalige Projekt unterstützt und mit ermöglicht haben. Dazu kommen später die *Senatskanzlei der Freien und Hansestadt Hamburg*, der *Fonds Soziokultur* und die *Norddeutsche Stiftung für Umwelt und Entwicklung*.

»7 Leben«: ein Beispiel für dokumentarische Arbeitsform im theatralen Raum

Für die neue Produktion »7 Leben«, deren Probenarbeiten im August 2000 begannen, erweiterten die Projektleiterinnen das künstlerische Leitungsteam. Neu dazu kamen: Jochen Roller, freier Choreograph und Tänzer (u. a. auf *Kampnagel*/Hamburg durch eigene Projekte bekannt) und die für die musikalische Dramaturgie verantwortliche Claude Janssen, die mit den Jugendlichen gemeinsam die Musik auswählte.

Ein neues Konzept

Wieder standen die Jugendlichen mit ihren sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten, ihren sehr unterschiedlichen Kulturen und ihren sehr individuellen Strategien in ihrer von größter Unsicherheit geprägten Lebenssituation im Mittelpunkt der Performance. Autobiografisches Material war die Basis der Arbeit. Neben den Differenzen erzählt »7 Leben« auch von den Gemeinsamkeiten der Erfahrungen dieser unterschiedlichen Jugendlichen, die Geschichten, die sich immer wiederholen und die den dramaturgischen Bogen bilden. Thematisiert werden nacheinander: die Liebe zu den jeweiligen Heimatländern und die Konfrontation mit Krieg und Fanatismus, die diese Liebe überschattet; die Flucht, in unterschiedlichen Varianten dargestellt: realistisch nacherzählt, als Bewegungschoreografie und als Zauberwerk helfender Geister; angerufen durch einen westafrikanischen Féticheur; das Ankommen in Deutschland – von den harten Stühlen der Ausländerbehörde bis zum quasi-touristischen Blick in ein fremdes Land.

Die meisten DarstellerInnen sprachen inzwischen gut deutsch bis auf die sechs neu hinzugekommenen Akteure, für die aber ihre jeweiligen Landsleuten die Übersetzungen machten. Das Ensemble hatte sich wieder verändert und wieder blieb es in seiner Größe bestehen. Die afrikanische Fraktion wurde noch stärker, es gab deswegen aber kaum mehr Probleme mit den afghanischen Jugendlichen. Der ethnische Aspekt war in Hinblick auf die Hierarchie ohnehin nicht mehr so dominant; wichtiger waren Kriterien wie der Besitz der älteren Rechte in der Gruppe oder die größere schauspielerische oder tänzerische »Power« geworden.

Für die Gesamtkomposition der Performance spielten die unterschiedlichen Sprachen – von Englisch und Französisch bis zu lokalen Dialekten – eine große Rolle. Nur teilweise wurden Übersetzungen durch einen Mitspieler geliefert. In vielen Sequenzen erübrigte sich eine Übersetzung durch den Bild-Kontext. In jedem Falle sollte der Klang der fremden Sprachen frei stehen. Texte und Bilder entstanden im Verlaufe der Probenarbeiten durch gezielte thematische Improvisationen und wurden mit Videotechnik aufgezeichnet. In den Konzeptphasen zwischen den Probenwochenenden überarbeitete das Team das gewonnene Material, gab es in die Proben zurück und fixierte eine vorläufige Endfassung.

Eine Passage aus dem Antrag bei der Kulturbehörde verdeutlicht das neue ästhetische Konzept, mit dem das Team bei der neuen Produktion arbeitete (die hier nun lieber als »Performance« bezeichnet wird und nicht als »Stück«):

»7 Leben« ist als eine Montage aus 21 Tableaus angelegt: Unter Tableaus verstehen wir Sequenzen, in denen eine jeweils eigene, nicht notwendig theatrale Form vorherrscht: Musik/Tanz/Storytelling, sowie cross-overs zwischen diesen Ebenen. Wir gebrauchen bewusst nicht den Begriff »Szenen«, der eine theatrale und in ihrer Aufeinanderfolge im Stück meist lineare Handlungsstruktur benennt. Eine überwiegend szenische Umsetzung der Inhalte gab es, neben einigen Tanz- und Bewegungs-choreographien, in der ersten Produktion des Projekts HAJUSOM! zu sehen. Mit den Produktionen »HAJUSOM zwei!« und »HAJUSOM drei!« haben wir die theatrale Mittel ständig weiterentwickelt – mehr choreografierte Szenen eingefügt und eine eher filmische Schnitttechnik bei der Montage der Szenen angewandt – wobei die Szenen selbst ihrer Form nach realistisch blieben. Mit »7 Leben« möchten wir ästhetisch und auch inhaltlich radikaler mit den Jugendlichen arbeiten und eine neue Form dokumentarischen Theaters finden, die die Berührung mit Pop- und Showelementen nicht scheut – die Jugendlichen leben heute hier, sehen *mtv* und stylen sich wie hiesige Jugendliche auch, mit denen sie über diese gemeinsamen jugendkulturellen Codes kommunizieren können.«

Die Performance »7 Leben«, deren relativ strenger Rahmen den beteiligten Akteuren gleichwohl den Raum für sehr persönliche Erzählungen gibt, wurde ein großer Erfolg. Nach der Premiere in der *FABRIK* in Hamburg folgten weitere Auftritte vor Ort, sowie Gastspiele nach Bielefeld und Münster.

Preisträger in Berlin

Die vorläufige Krönung der bisherigen Geschichte des Projekts »HAJUSOM« war der »Bundespreis des deutschen Theatertreffens der Jugend 2001« im Rahmen der »Berliner Festspiele« für »7 Leben«. Auf dem einwöchigen Festival im Mai 2001, dessen Schirmherr Johannes Rau ist, sorgte die Produktion für Furore (ebenso wie der Charme der DarstellerInnen im übrigen Festivalrahmen). Am Ende der Aufführung traten ca. 50 Jugendliche aus dem Publikum in das Schlussbild der Performance, stellten sich hinter die Reihe der Akteure und blieben dort stehen, bis nach dreieinhalb Minuten der laufende Musiktitel und die Performance zu Ende waren. Ein großer Teil dieser Jugendlichen weinte offen, auch viele im unten gebliebenen Publikum, woraufhin wiederum ein Teil der HAJUSOM-Jugendlichen ebenfalls zu weinen begann – eher verstohlen – denn dies war nicht mehr die Inszenierung. Etwas derartiges war bei keinem der vorangegangenen Auftritte von »7 Leben« passiert.

In der vom Festivalablauf vorgesehenen Diskussion am nächsten Tag wurde von den Mitwirkenden der anderen auf dem Festival vertretenen Theatergruppen – deutschen Gymnasiasten – gefragt: Ist das noch Theater, was einen zum Weinen bringt? Ist das noch Theater, wo Jugendliche ohne den Schutz einer Rolle auf der Bühne

Bühne stehen und von ihrem Leben erzählen, dessen Schrecken uns so (schutzlos) trifft? Darf das geschehen?

Den Leiterinnen wurde Manipulation und Zwangsvorführung der Jugendlichen unterstellt, bewusstes Drücken der Tränendrüsen, um spektakuläre Reaktionen zu erhalten.

Die Jugendlichen des HAJUSOM-Ensembles erklärten auf sehr klare und eindeutige Weise, warum ihr Theater so aussieht wie es ist: so viel Schmerz und so viel Spaß so nah zusammen - so sind wir! Wir wollen alles erzählen, was wir erzählen; das, was wir nicht sagen möchten, sagen wir nicht! Wir lassen uns nicht dressieren!

Eine spannende Debatte zum Thema Grenzüberschreitungen war entfacht, die sich über eine Woche hinzog – zum Glück wurde »7 Leben« gleich zu Beginn gezeigt. Den Projektleiterinnen fiel der Klassencharakter der Diskussion auf; wie schwer fiel es diesen hochgebildeten Oberstufenschülern, von einer, für den Rahmen zu starken Emotion überrascht zu werden, ohne sofort zu rationalisieren! Der Vorgang des Weinens schien hoch verdächtig und man begab sich lieber in die Rolle des Opfers von Manipulation und unlauterer Theaterpraxis als sich mit der Emotion weiter auseinander zu setzen. Es wurde mit Abgrenzungen gearbeitet, Regeln und Urteile wie »verlasse niemals deine Rolle! ... auf der Bühne darf kein privater Kleiderwechsel stattfinden! ... Pop-Musik ist Scheiße und nur für die Masse, ethnische Musik ist gut!« aus den gut gelernten Schubladen gezogen und der Produktion wegen Nichtbefolgung angekreidet.

Auf der Abschlussdiskussion am Ende des Festivals, nach den Eindrücken vieler anderer Theaterproduktionen, die in üblichen Formen der Begeisterung mehr oder weniger beklatscht wurden, hatte sich der Tenor bei den jugendlichen Schauspielern verändert: Ja, so etwas darf und muss geschehen, wir waren nicht vorbereitet auf eine Art von Theater, das uns so direkt konfrontiert mit unseren Emotionen, mit unserer Trauer, unserer Ohnmacht und unserem Schuldgefühl. Damit sind wir nicht klar gekommen. Noch mit einer Form von Theater, das uns geläufige Kriterien ad absurdum führt.

Von der Festivalleitung und der Jury erhielten »7 Leben« und alle HAJUSOM-Mitwirkenden noch einmal ein großes Lob für die Produktion, für die Teilnahme an den verschiedenen Workshops, die alle enthusiastisch besucht hatten, und an den Diskussionsrunden, bei denen das Ensemble jeweils vollzählig erschienen war und selbstbewusst seine Meinungen vertreten hatte. »HAJUSOM« in Berlin war in vielerlei Hinsicht ein großer Erfolg!

Resumée der künstlerischen Leitung

Theater ...

Für die Projektleitung ist die Arbeit mit den Menschen im HAJUSOM-Ensemble ein besonderer Glücksfall. Alle im Team fühlen sich durch ihre eigene künstlerische Praxis aktuellen Theaterformen verbunden, für die der Umgang mit autobio-

grafischem Material eine wichtige Basis ist. Die Kombination theatraler und tänzerischer Mittel, wie Storytelling und die choreografische Arbeit mit alltäglichen Bewegungen in chorischen Abläufen sind wichtige formale Elemente, mit denen speziell in der Produktion »7 Leben« experimentiert wurde. Für diese Art sehr persönlicher Theaterarbeit sind die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe aller Beteiligten eine große Bereicherung. Die Frage, ob Amateure oder Profis auf der Bühne stehen, wird irrelevant. Dennoch gelten für Produktionen wie »7 Leben« die gleichen Standards wie für andere Produktionen, in denen die KünstlerInnen mitwirken. Das Team samt Technik ist professionell und alle Jugendlichen sind in der Lage, mit hoher Konzentration und hohem Einsatz zu arbeiten – ob auf der Bühne oder im Probenraum. Die brodelnde und bisweilen explosive Energie, die hier neben zeitweiliger Lethargie häufig entstehen kann, verlangt allerdings insbesondere der Projektleitung ein außerordentlich hohes Maß an Geduld und die Fähigkeit zu einer Gelassenheit im Chaos ab, die die Fähigkeit zur Strenge nicht ausschließt.

... und Politik

Spätestens seit den Diskussionen auf dem »Theatertreffen der Jugend« in Berlin ist dem Ensemble sehr bewusst, dass die Form des HAJUSOM-Theaters ein traditionelles Verständnis von Schauspielerei und »richtigem« (deutschem) Theater sprengt. Für HAJUSOM ist Theater unter anderem auch Informationsmedium, in dessen ästhetisch bestimmten Rahmen der Bühne sich die Jugendlichen öffentlich politisch zur Situation in ihren Heimatländern äußern können. Und es ist ein Raum, in dem sie sich persönlich und künstlerisch in Reibung mit den sie umgebenden Kulturen – und nicht selten auch mit ihrer eigenen – weiter entwickeln und ihre Lebensgeschichten auf ganz neue Weise bearbeiten und weiterspinnen.

Die eigentliche politische Dimension, die das Projekt HAJUSOM mittlerweile besitzt, geht über das hinaus und ist ein weiterer, sehr wichtiger Aspekt der Arbeit geworden. Der anfänglichen Naivität und Unwissenheit in Hinblick auf die zum Teil hoch komplizierten asylrechtlichen Verfahrensweisen der Stadt Hamburg ist bei der Projektleitung mittlerweile ein starkes Engagement für die politischen Belange der Ensemblemitglieder gefolgt. Die große öffentliche Wirksamkeit des Projekts ist zu einem Mittel geworden, auf die laufenden Verfahren Einfluss zu nehmen. Jugendliche, die zu den extrem angstbesetzten Terminen bei der Ausländerbehörde vorgeladen sind, werden inzwischen auf Wunsch von der Projektleitung oder befreundeten Journalisten, zum Teil mit Kamera begleitet.

Die schriftlich bestätigte Tatsache, bei HAJUSOM kontinuierlich mitzuarbeiten, ist in den Akten der Anwälte, die mit den Asylverfahren der Jugendlichen betraut sind, zu einem Mosaikstein geworden, der – im Verbund mit anderen Argumenten – dabei helfen kann, ihren Mandanten einen besseren Status in diesem Land zu ermöglichen. So begab sich eine der Projektleiterinnen in einen so genannten »Unter-

stützerkreis«, der sich für einen Jugendlichen aus Togo einsetzte, um von hier aus für sein Bleiberecht zu kämpfen.⁴

Ein kleineres Erlebnis der Genugtuung ist die zeitweilige Umgehung der Residenzpflicht, indem HAJUSOM auf seine Gastspielreisen geht. Flüchtlinge dürfen normalerweise den Ort, an dem sie registriert sind nicht verlassen, solange sie nur eine »Duldung« oder »Aufenthalts gestattung« besitzen. Durch die offiziellen Einladungen von Festivals und Kulturämtern anderer Städte haben die Mitglieder des Ensembles nun die Möglichkeit, Hamburg doch einmal verlassen zu dürfen, und können neue Eindrücke von Deutschland sammeln und neue Kontakte knüpfen. Mehrfach wurde schon erfolgreich Druck auf die Ausländerbehörde ausgeübt, um wirklich allen Jugendlichen eine so genannte Ausnahmegenehmigung hierfür auszustellen.

Das künstlerische Team

Das Konzept für »7 Leben« entstand in Zusammenarbeit mit dem freien Choreografen und Tänzer Jochen Roller, (Studium der angewandten Theaterwissenschaft in Gießen, Tanz-Ausbildung im *Laban-Center*, London), und der Autorin und Dramaturgin Claude Jansen (Studium der angewandten Theaterwissenschaft in Gießen, Mitglied der Performance-Gruppe »She She Pop«, legt in verschiedenen Clubs in Hamburg als DJ auf).

Bühne: Kristina Hoffmann, Kostüm: Heike Hallenga

Projektleitung: Ella Huck und Dorothea Reinicke

4 So geschehen bei einem Jugendlichen aus Togo, der bereits in Abschiebehaft saß. Ein Ticket für den Rückflug nach Lomé wurde auch schon bereit gehalten. Aus dem Knast rief er eine der Leiterinnen an und bat um ihre Hilfe. Unter Zuhilfenahme ihrer Pressekontakte, in Kooperation mit seinem Anwalt und dem »Hamburger Flüchtlingsrat« wurde eine große öffentliche Kampagne über den Vorgang hergestellt. Der Jugendliche kam aus einer oppositionellen Familie und er wäre ohne Zweifel bei seiner Rückkehr nach Lomé in eine lebensgefährliche Situation geraten. Der Anwalt stellte einen Asylfolgeantrag – der erste war bereits abgelehnt worden – und arbeitet dabei u. a. mit dem Material von HAJUSOM: In einer Szene hatte sich der Jugendliche zur politischen Situation in Togo und seiner Situation hier geäußert; sich also öffentlich als Oppositioneller bekannt; sein Name stand unter dem jüngsten Antrag an die Kulturbehörde; auf vielen Pressefotos war er mitsamt Namen zu sehen. Im Verbund mit anderen Tatbeständen hatte der Asylfolgeantrag Erfolg: Der Jugendliche hat politisches Asyl bekommen hat einen Pass und darf hier bleiben.

Rüdiger Sareika

Kulturelle Vielfalt statt Turmbau zu Babel

Die Agenda 21 und der Konziliare Prozess der Kirchen

Vielfalt als Voraussetzung für Leben

Die Geschichte vom Turmbau zu Babel ist eines der faszinierendsten Beispiele des Zusammenspiels von Kunst und Kultur, Religion und Kirche, Entwicklung und Kritik. Was im *Pergamon-Museum* in Berlin anhand von Grabungsfunden und Modellen anschaulich nachvollzogen werden kann, verdichtet das Alte Testament in poetischer Sprache zu einer knappen, eindrucklichen Geschichte: Eine Gesellschaft legt sich auf ein Entwicklungsmodell fest, schafft eine in sich und für sich reiche und differenzierte Kultur, erreicht im Bereich der Künste und der Wissenschaft einen hohen Standard, aber dieses Gemeinwesen grenzt sich durch Mauern gegen die benachbarten Kulturen ab, kreist nur noch um die eigenen Werte und Gedanken, schraubt sich in einer eigenen Welt immer höher hinauf, akkumuliert, treibt mit einem Turm das selbstbezogene und lineare Entwicklungsmodell auf die Spitze und – scheitert. Die biblische Überlieferung hat die Lehre aus der Geschichte des faszinierenden Landes zwischen Euphrat und Tigris auf den Punkt gebracht: Monokultur ist tödlich! Vielfalt ist das von Gott gewollte Prinzip! Creative Diversity! Die Verwirrung der Sprachen, die wie eine Strafe aussieht, ist in Wahrheit die Chance des Überlebens. Pfingsten ist das Zeichen, dass in der Vielfalt nicht nur Verständigung möglich ist, sondern gerade erst durch den Zusammenklang von anscheinender Dissonanz die Vielgestaltigkeit der Harmonie der Schöpfung deutlich wird.

Lineares Denken, wie es die Vertikale des Turms von Babel ausdrückt, führt zum Absturz. Jonathan Borofsky hat dieses Beispiel in seiner Großskulptur auf der *documenta IX* (1992) für das 20. Jahrhundert übersetzt: »Man walking to the sky« – »Himmelsstürmer« – nennt er im Jahr des UN-Kongresses für Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro den jungen, dynamischen Mann, der blindlings auf einem scheinbar dem Logo der Deutschen Bank nachempfundenen, schräg nach oben weisenden Balken erfolgreich höher strebt. Er sieht nur den Himmel, nicht das Ende seines linearen Wegs, nicht die unmittelbare Absturzgefahr, die ihn nach einem weiteren Viertel seines Weges zum Ikarus der Globalisierung machen wird.

Mythen, Kunst und Religion können mit ihren jeweiligen Mitteln die Gefahren dieser eindimensionalen Wege erkennbar machen und für viele Menschen auf eine

vielfältige Weise beschreiben. Aber ähnlich wie Kunst und Kultur können auch Religion und Kirche missbraucht werden. Von Nebukadnezar über Nero und Napoleon, von Hitler bis hin zu Pol Pot reichen die Beispiele dafür, dass weder Kunst noch Wissenschaft, weder Religion noch Kirche per se Wahrheit oder gar Humanität garantieren können. Es bedarf immer wieder der kritischen Reflexion, der Einordnung der einzelnen Phänomene in den Gesamtzusammenhang, der Überprüfung an dem, was Albert Schweitzer im Zusammenhang von Theologie und Naturwissenschaft, Kunst und interkultureller Erfahrung das ethische Grundgesetz genannt hat: »Ich bin Leben, das leben will, inmitten von Leben, das leben will.«

Unsere eigenen Bedürfnisse immer wieder am Lebensrecht anderer und an der Verantwortung für die Schöpfung zu überprüfen, die ganze Fülle menschlicher Existenzmöglichkeiten auch mit den Mitteln der Kunst zu erschließen und so zu einer erweiterten Schöpfungsverantwortung zu gelangen, dazu fordert uns das Werk Albert Schweitzers und eine der Ästhetik und Kultur so zugewandte Theologie wie diejenige Dietrich Bonhoeffers auf. Bonhoeffer hat Kunst und die Anerkennung der »ästhetischen Existenz« des Menschen als Voraussetzungen für die Entwicklung der Freiheit eines Christenmenschen beschrieben. Vor diesem Hintergrund hat er zum Widerstand gegen den Faschismus aufgerufen. Sein Appell von 1934 für einen konziliaren Prozess für den Frieden wurde in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts bewusst wieder aufgenommen: Seither ist es das Ziel des Konziliaren Prozesses für Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung, eine als dem Faschismus vergleichbar empfundene Bedrohung von der Menschheit abzuwenden.

Kirche und Kultur sind also im Sinne Albert Schweitzers, Dietrich Bonhoeffers und vieler anderer Theologen mit der Geschichte der aktuellen Bemühungen für eine Überlebensstrategie der Menschheit verbunden. Über die Arbeit in den Gemeinden und den überregionalen Ämtern und Werken – wie *Brot für die Welt* und *Misereor*, über die Entwicklungsdienste und Umweltreferate – bis hin zu den an der Bewahrung der Schöpfung orientierten Kulturprogrammen erreichen die Kirchen eine Vielzahl von Menschen. So haben Kirchen weltweit die Thematik von Rio 92 zu Umwelt und Entwicklung mit vorbereitet und prägen über ihre Traditionen auch die Ausgestaltung des Agenda-21-Prozess.

Konziliarer Prozess und Agenda 21-Prozess

Nachdem die politischen Debatten der sechziger Jahre und die in den siebziger Jahren sich intensivierende Diskussion über die Grenzen des Wachstums und die Hinterfragung des europäisch-industriellen Entwicklungsweges auch in den Kirchen zu tiefgreifenden Veränderungen geführt hatten, kam es 1983 auf der Vollversammlung des Ökumenischen Rates in Vancouver, also knapp zehn Jahre vor dem UN-Kongress für Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro 1992, zur offiziellen Anerkennung der Notwendigkeit eines Neubeginns angesichts der drängenden Herausforderungen: »Um der Erfüllung all dieser Aufgaben näher zu kommen, sollte ge-

prüft werden, ob die Zeit reif ist für ein allgemeines christliches Friedenskonzil, wie es Dietrich Bonhoeffer angesichts des drohenden Zweiten Weltkrieges vor 50 Jahren für geboten hielt.« Vor diesem Hintergrund wurde der Aufruf formuliert für »einen konziliaren Prozess gegenseitiger Verpflichtung auf Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung«. Verbunden damit war das alte Motto der ökumenischen Bewegung: Global denken, lokal handeln.

Einer der nächsten entscheidenden Schritte war Carl Friedrich von Weizsäckers Appell auf dem Düsseldorfer Kirchentag 1985. Unter dem Titel: »Die Zeit drängt« legte Weizsäcker den Plan für eine Weltversammlung der Christen für Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung vor. Spätestens von diesem Zeitpunkt an kam es zu einem ständig dichter werdenden Beziehungsgeflecht zwischen dem Konziliaren Prozess und der Vorbereitung des UN-Kongresses für Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro 1992.

Kultur, Entwicklung und Nachhaltigkeit im Kontext der Kirchen

In den siebziger und in den frühen achtziger Jahren war die Diskussion der Kirchen über die Neudefinition ihres Bezugs zur sich wandelnden Kulturszene und Kulturpolitik noch nicht sehr ausgeprägt. Vor allem wurde der Zusammenhang von Kultur und Entwicklung vorerst nur in Fachkreisen diskutiert. Dort aber wurde das Gespräch über diesen Zusammenhang sehr intensiv vorangetrieben. Das führte dazu, dass, mit finanzieller und personeller Unterstützung der *Evangelischen Kirche in Deutschland*, 1986 in den Niederlanden das Buch von Thierry Verhelst, »Het recht anders te zijn«, erscheinen konnte. In der deutschen Übersetzung kam es unter dem Titel »Wurzeln zum Leben. Nord-Süd: Kulturelle Identität und Entwicklung« im Rahmen der Texte des *Kirchlichen Entwicklungsdienstes* heraus. Thierry Verhelst fasste die Diskussion über Kultur, Entwicklung und Umwelt zusammen und brachte sie gemeinsam mit dem von ihm in Folge der Untersuchung gegründeten Büro für »Culture and Development« in Brüssel seit Ende der achtziger Jahre voran. So wurde nicht nur das Recht der anderen Kulturen auf ihre Andersartigkeit anerkannt, sondern auch auf eindrucksvolle Weise nachgewiesen, dass nur über die Wahrnehmung und Anerkennung der Vielfalt der Kulturen ein Ausweg aus der Sackgasse der bisherigen Entwicklung zu finden ist.

Diese Position machte sich dann die Vollversammlung des *Ökumenischen Rates* in Canberra 1991 zu eigen. Erstmals wurde offiziell verankert, dass andere Kulturen das Evangelium anders interpretieren und dass mit den Visionen anderer Kulturen auch andere Entwicklungswege möglich sind. Damit war nicht nur eine Anerkennung der Praxis vieler Gemeindegruppen und kirchlicher Nichtregierungsorganisationen nachvollzogen, sondern auch offiziell der Anschluss hergestellt an das, was im Lomé-III-Vertrag oder von der UNESCO-Weltkonferenz über Kulturpolitik 1982 in Mexiko in ersten Ansätzen artikuliert worden war. Die je eigene Kultur gehört nicht nur zur Identität der einzelnen Völker, sondern leistet mit ihrem Beitrag

zur Vielfalt des Weltkulturerbes zugleich einen wesentlichen Beitrag zur Sicherung der globalen Zukunft.

Insgesamt zeigte sich neben der Anerkennung der anderen Kulturen und der Beschäftigung mit Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung die Notwendigkeit, sich der eigenen Kultur bewusster zu werden, und das durchaus in dem Sinne, dass wir nur in der Erfahrung der schöpferischen, der kreativen Kräfte der Menschen langfristig Vorstellungen für den Neubeginn realisieren können. 1996 erschien nach langer Recherche der Sammelband »Kirche und Kultur in der Gegenwart«. Nachdem der Beitrag der Kultur zur Bewahrung der Schöpfung lange Zeit nur theoretisch diskutiert worden war, machten hier Beiträge aus der Praxis deutlich, dass, über die traditionellen kirchlichen Kulturbeiträge im Bereich etwa des Kirchbaus, der christlichen Malerei, der Literatur und Musik hinaus, künstlerische Visionen und kulturelles Leben der Gegenwart zukunftsrelevante Dimensionen auch für die Kirchen haben.

Zur Praxis von Kultur und Kirche im Kontext von Agenda 21 und Konziliarem Prozess

Ganz entscheidend war die Gründung des *Ausschusses für entwicklungsbezogene Bildung und Publizistik (ABP) des Kirchlichen Entwicklungsdienstes*. Mit nicht sehr großen, aber kontinuierlich fließenden Finanzmitteln und einer eigenen Organisationsstruktur wurden seit Beginn der siebziger Jahre viele Kulturinitiativen von Nichtregierungsorganisationen (NROs oder NGOs), Kirchengemeinden und zum Teil Einzelpersonen unterstützt. Exemplarisch soll an dieser Stelle nur kurz auf die Arbeit von drei Einrichtungen hingewiesen werden:

- Die *Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika* (s. dazu den Beitrag von Peter Ripken in diesem Band), angesiedelt beim *Börsenverein des Deutschen Buchhandels* in Frankfurt, wird wesentlich von der Kirche mitfinanziert. Über die Arbeit dieser Fachstelle seit Ende der siebziger Jahre ist vielfach die Literatur der Länder dieser Kontinente erst bei uns bekannt geworden. Autorinnen und Autoren, die auf dem kommerziellen Buchmarkt anfangs keine Chance haben, erfahren so eine Förderung. Assia Djebar, die algerische Autorin und Trägerin des »Friedenspreises des Deutschen Buchhandels« 2000, konnte anfangs nur durch die Unterstützung über die Gesellschaft in Deutschland publiziert werden.
- Der Film ist in vielen Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas eine der besten Möglichkeiten, ein großes Publikum mit der eigenen Kultur in der Konkurrenz mit dem Einfluss der europäischen Kulturen vertraut zu machen und die Diskussion über eigene Entwicklungswege voranzutreiben. Die *Fachstelle für den entwicklungsbezogenen Film* fördert Regisseure in Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas, die sich nicht den kommerziellen Strukturen unterwerfen wollen. Darüber hinaus beteiligt sie sich auch an dem Fernseh-Workshop Entwicklungs-

politik, der seit den siebziger Jahren dafür sorgt, dass auch deutsche Filme über die Länder des Südens die kulturelle Identität der Menschen dort berücksichtigen.

- 1996 richtete dann der ABP nach jahrelanger Vorbereitung eine Projektstelle für den gesamten Themenkomplex von Kultur und Entwicklung ein. Ausschlaggebend war die Studie von Thierry Verhelst von 1986 und die Arbeit der verschiedenen ABP-Fachstellen im Bereich Kultur. So konnten erstmals Modelle kirchlichen Handelns in diesem Themenfeld zusammenfassend dargestellt werden, um Kriterien für die zukünftige Arbeit zu entwickeln.

Neben der Einrichtung einer eigenen Fachstelle für Umwelt und Entwicklung der *Evangelischen Kirche in Deutschland* sind es viele andere Institutionen auf katholischer und evangelischer Seite, die den Zusammenhang von Kultur und Agenda-Themen reflektieren und Projekte in diesem Bereich vorantreiben und fördern. Der »Missio-Kunstpreis« gibt jährlich eine Vorstellung davon, wie sich andere Kulturen verstehen und wie sie sich ihren weiteren Weg vorstellen. Eine Publikation des *Ökumenischen Rates der Kirchen (ÖRK)* wie das »Resource Handbook on Culture and Identity« mit dem Titel »What do we mean when we say sacred?« beschreibt, wie den Menschen jeder Teil dieser Schöpfung heilig ist und wie sie eigene Formen der Bewahrung suchen und pflegen. Mit der vom *Bund Umwelt- und Naturschutz Deutschland (BUND)* und *Misereor* gemeinsam herausgegebenen Studie »Zukunftsfähiges Deutschland« wurden 1996 Perspektiven, die sich aus dem Agenda 21- und aus dem Konziliarem Prozess ergaben, erfolgreich zusammengeführt.

Am Ende des 20. Jahrhunderts zeigen sich deutliche Hinweise darauf, dass im Bereich der Kirchen nicht nur ein fundiertes Wissen um die Zusammenhänge von Umwelt und Entwicklung besteht, dass es nicht nur einen erklärten Willen zu Gerechtigkeit, Frieden und zur Bewahrung der Schöpfung gibt, sondern dass man auch künstlerische Impulse aus allen Kulturen als wesentlichen Weg zur Gestaltung von Zukunft erkennt und dafür geeignete Strukturen schafft. Die große Chance für Kirche und Gesellschaft besteht darin, die gemeinsamen Interessen im Bereich des Agenda 21-Prozesses und des Konziliaren Prozesses zu identifizieren und zu bündeln und das neue Bewusstsein für Kultur und künstlerisches Handeln als Ressource für Zukunftsvisionen und als Impulse für aktuelles Handeln zu nutzen.

Auswahlbibliographie

- Breyer, Klaus/Hemkes, Barbara/Schneiderei, Udo (Hrsg.) (2001): *Agenda 21. Acht Schritte zur zukunftsfähigen Kommune*. Ein Gemeinschaftsprojekt des Instituts für Kirche und Gesellschaft der Evangelischen Kirche von Westfalen, Iserlohn, des DGB Bildungswerks e. V., des AQU-Teams und des Landesverbands der Volkshochschulen von Nordrhein-Westfalen e.V., Dortmund, Düsseldorf 2001
- Donner, Helmut (1996): *Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der Evangelischen Kirche*, Frankfurt am Main: GEP-Buch (hrsg. im Auftrag des Kirchenamtes der Evangelischen Kirche in Deutschland)

- Herzog, Clementine/Sareika, Rüdiger/Schade, K. Friedrich (Hrsg.) (1999): *Kunst wird die Welt mehr verändern als die Politik. Texte einer Tagung 1999 in der Evangelischen Akademie Iserlohn*, Frankfurt am Main (epd-entwicklungspolitik Materialien IV/99)
- Bernecker, Roland (Hrsg.) (1998): *Kultur und Entwicklung. Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplans*, Bonn: Deutsche UNESCO-Kommission
- Schmitthenner, Ulrich (1998): *Der konziliare Prozess. Gemeinsam für Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung. Ein Kompendium*, Idstein: meinhard text & design
- Deutsche UNESCO-Kommission (1997): *Unsere kreative Vielfalt. Bericht der Weltkommission »Kultur und Entwicklung«*, Bonn (Kurzfassung), 2., erweiterte Auflage, Bonn (Übersetzung der Originalausgabe von 1995)
- Verhelst, Thierry (o. J.): *Wurzeln zum Leben. Nord-Süd: Kulturelle Identität und Entwicklung*, Hamburg: Dienste in Übersee (Text zum kirchlichen Entwicklungsdienst 47)
- Weizsäcker, Carl Friedrich von (1986): *Die Zeit drängt. Eine Weltversammlung der Christen für Gerechtigkeit, Frieden und die Bewahrung der Schöpfung*, München: Hanser
- Deutschen UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1983): *Weltkonferenz über Kulturpolitik: Schlussbericht der von der UNESCO vom 26. Juli bis 6. August 1982 in Mexiko-Stadt veranstalteten internationalen Konferenz*, München: Sauer (UNESCO-Konferenzberichte, Nr. 5)
- Evangelischen Akademie Iserlohn (Hrsg.) (2000): *»Zukunft ist ein kulturelles Programm« (Hilmar Hoffmann). Kultur im Agenda-Prozess* (Redaktion: Clementine Herzog, Rüdiger Sareika), Iserlohn (Tagungsprotokolle – Institut für Kirche und Gesellschaft 25/2000).
- BUND/Misereor (Hrsg.) (1996): *Zukunftsfähiges Deutschland. Ein Beitrag zu einer global nachhaltigen Entwicklung*, Basel u. a.: Birkhäuser.

Dietmar N. Schmidt

Dialog der Kulturen Mehr noch Theorie als Praxis

Es ist ja schon so viel gesagt und auch geschrieben worden. Große Worte, deutliche, selbstverständliche. Dabei ist die Theorie der Praxis nicht immer voraus, auch ist die Praxis manchmal von der Theorie überlastet. Früher, aus heutiger Sicht, hat das Kultursekretariat Nordrhein-Westfalen sich eingelassen auf den Diskurs und hatte ihn verschiedentlich vorher bereits geübt.

Das *Kultursekretariat Nordrhein-Westfalen*? Das ist seit 1974 eine Institution, die in der Form einer öffentlich-rechtlichen Vereinbarung als Zweckverband der großen Städte dieses Bundeslandes die kulturelle Kooperation, vorzugsweise in vernetzten Veranstaltungen, initiiert und organisiert, moderiert und mitfinanziert. Unter den Vorsatz gestellt, zu »Fördern, was es schwer hat« gelten seine Aufmerksamkeit und sein Engagement zwar einer Kultur mit Anspruch, wohl aber deren Entwicklung diesseits markgängiger Prominenz, Kulturpraxis durch eine beispielhafte, beispielgebende kulturelle Praxis.

Um den theoretischen Ansatz haben wir uns mit dem starken Impuls der Mitgliedsstadt und Bundesstadt Bonn seit 1998 bemüht; wozu es allerdings bereits in den Leitsätzen von »Kultur 90«, einem Handbuch des Kultursekretariats zur Bestimmung der Aufgaben kommunaler Kulturpolitik, hinführende Motive gab. Im März 1999 kam es dann zwei Tage lang in der Bonner *Beethoven-Halle* zu einem Kolloquium unter dem Titel »Dialog der Kulturen«, dessen Dokumentation seither wie ein Stachel der Hoffnung auf eine kontinuierliche Realisierung der theoretischen Ansätze ist.¹

Dem Kolloquium voraus ging eine Verabredung im Kreis und in den Gremien der fünfundzwanzig großen und dem Kultursekretariat eingebundenen Städte Nordrhein-Westfalens; mit dem ersten Satz der aller ersten Projektbeschreibung: »Es ist ein allgemeiner, noch diffuser Konsens, dass die Kultur zwischen der industrialisierten und den unterentwickelten Weltregionen Ferment und Katalysator, vielleicht ein bestimmender Faktor sei am Rande des vorhergesagten huntingtonischen Kampfs der Kulturen im 21. Jahrhundert.«

Annäherungen mit Vorsicht, die doch auch praktische Ziele haben und etwas Anderes möglich machen sollen als den Austausch von Gastspielprogrammen, wie er

¹ Kultursekretariat Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Dialog der Kulturen*, Essen: Klartext Verlag (Kulturhandbücher NRW, Band 8) (zweisprachig: deutsch und englisch).

seit langem bei den Anfängen einer respektvollen Partnerschaft zwischen Ländern und Staaten, Völkern und Kulturen üblich – und ja durchaus nicht sinnlos – ist. Wir wollten freilich über diese Art der Konkretisierung hinaus auch andere kulturelle Methoden, Instrumentarien und Initiativen für die kulturelle Zusammenarbeit finden.

Noch weit weg von jeder Projektarbeit, hatten wir uns auf vier Länder beispielhaft eingestimmt – Länder und Regionen aus vier ganz unterschiedlichen Kulturkreisen und mit einer auch ganz unterschiedlichen Motivation bei der Entscheidung für sie: die *Türkei*, weil sie ein Land der Migration ist mit vielen Menschen, die hier mit uns leben; *Südafrika* wegen seiner historischen, fortwirkenden Belastung durch Kolonisation und Apartheid; *Kuba* vor dem Hintergrund einer Revolution und sozialistischen Entwicklung im engen Umkreis kapitalistisch orientierter Staaten; und die Provinz *Sichuan* des geschichtsträchtigen Riesen China mit seinem kommunistisch gesteuerten, mächtigen wirtschaftlichen Potential.

Von den Ergebnissen und den zusammenfassenden Empfehlungen der länderspezifischen Koordinatoren bleibt so manches beherzigenswert auch für den übergeordneten Zusammenhang eines Handbuchs zur »Kultur im Agenda 21-Prozess«.

Ein bemerkenswertes Novum der Konferenz war die Entwicklung eines Profils internationaler kultureller Zusammenarbeit durch Experten aus China, Cuba, Südafrika, der Türkei und aus Deutschland, die mit den Ergebnissen die Grundzüge einer partizipativen, zukunftsfähigen auswärtigen Kulturpolitik entwickelt haben.

So bestand Einvernehmen, dass zwischen den Begriffen »Kulturaustausch« und »Dialog der Kulturen« zu unterscheiden sei. Kulturaustausch ist die klassische Form des gegenseitigen Transfers von Künstlern und Ensembles in Form von Gastspielen oder »Kulturwochen«. Dialog ist dagegen die gemeinsame Arbeit von Künstlern und die Kooperation von Kulturvermittlern und -institutionen aus den Städten Nordrhein-Westfalens und der vier Partnerstaaten an längerfristigen interkulturellen Projekten (z. B. »Artists Residence«).

Alle Länderforen kamen zu dem Ergebnis, dass eine wesentliche Voraussetzung für eine längerfristige Zusammenarbeit jeweils länderspezifische Anlaufstellen, respektive -personen sind. (»Bedingungen für Dialog sind Ort, Zeit und Ressourcen«) Solche Koordinationsstellen als Anlaufpunkte sollen Erfahrungen und Kontakte sichern, die bei reiner Projektarbeit nicht gewährleistet und letztendlich kontraproduktiv sind. Die Zusammenarbeit sollte verbindlich definiert und festgeschrieben werden. (Vgl. auch den Beitrag von Tayfun Demir in diesem Band)

Schließlich Authentizität und Innovation: Kulturelle Zusammenarbeit orientierte sich in der Vergangenheit oft darauf, möglichst »authentische« Kultur eines Partnerlandes zum Inhalt von Programmen zu erklären. Dies basierte auf der Annahme, möglichst unverfälschte, traditionelle Formen von Kulturen zu zeigen und vernachlässigte die Realität einer globalen Kommunikation.

Es kann nicht darum gehen, nur überkommene Formen von Kultur zu präsentieren – der Verdacht des Exotismus drängt sich hierbei auf – sondern gemeinsam nach neuen Formen kulturellen Ausdrucks zu suchen, Mischformen zu schaffen und so das Verständnis für andere Kulturen weiter zu fördern.

Nicht verschwiegen darf hier freilich werden, dass dieser unser »Dialog der Kulturen« auf kommunaler Basis nur mühsam konkrete Fortschritte macht, vielmehr in der großen allgemeinen Verständigung, so sinnvoll sie sein mag, über einzelne Beispiele bisher kaum hinausgekommen ist. Im Verhältnis zu den weitgespannten, theoretisch begründeten Ziel, der gemeinsame, die nordrhein-westfälischen Städte mit den Interessen der Landespolitik verbindende praktische Schwung zu wünschen übrig.

Immerhin hat sich das Kultursekretariat seit langem bei der Projektarbeit an den »Dialog der Kulturen« mit einer Reihe von Beispielen herangewagt. Geraume Zeit vor dem Kolloquium bereits mit einer Austausch-Reihe bildender Künstler und Kunst unter dem Titel »Transfer«, der noch mit der DDR begann und über Belgien, Italien und Polen zu den nordspanischen Regionen Galicien, Asturien und Baskenland führt (und zur Zeit mit Israel vorbereitet wird). Beispielhaft daran war und ist der Fortschritt über den Austausch von Kunst hinaus. So wurden dabei jeweils in einem umfangreichen bilateralen Auswahlverfahren talentierte Künstler zwei Monate lang in das jeweils andere Land eingeladen, um dort zu arbeiten und zu leben und aus der Andersartigkeit, ja, Fremdheit, Kraft und Phantasie auch für den eigenen Schaffensprozess zu gewinnen. Talentförderung durch Kommunikation bei einer Kunstpraxis sozusagen auf Augenhöhe.

Weiter zurück reicht auch das Programm, das wir auf Anregung verschiedener Kulturämter unserer Städte über mehrere Jahre für türkische Mitbürger und sehr wohl auch für ihre deutschen Nachbarn aufgelegt haben: »Literatur aus der Türkei in NRW« brachte namhafte türkische Schriftsteller zu meist zweisprachigen Lesungen, Gesprächen und Diskussionen ins Land; knapp vierhundert Veranstaltungen waren es bisher insgesamt. Mit dem Schlagwort »Lingua Franca« setzen wir das Programm inzwischen unter Federführung engagierter Vermittler verändert fort mit der Motivation, vor allem Jugendliche in ihrem konkreten, mehrsprachigen »Dialog der Kulturen« zu interessieren.

Über den Gastspielaustausch hinaus gelangt ist beispielhaft die Stadt Bonn mit der gegenseitigen Einladung von Verwaltungskräften, die in Bonn beziehungsweise in der chinesischen Metropole Chengdu (Provinz Sichuan) die jeweils andere Arbeitspraxis zu studieren. Dazu hat das Kultursekretariat neben einer Einladung südafrikanischer Autoren auch im Rahmen eines internationalen Tanzfestivals die Arbeit eines deutschen Choreographen mit einer kubanischen Kompanie und deren Aufführungen in Nordrhein-Westfalen gefördert. Ein Programm, das wir gemeinsam mit dem Mülheimer *THEATER AN DER RUHR* in avancierter Form als »Turmbau zu Babel« demnächst fortsetzen werden. Dabei werden deutsche Schauspieler und ein deutscher Regisseur mit Schauspielern aus dem zentralasiatischen, ehemals sowjetischen Republiken Usbekistan, Kasachstan, Kirgisistan und Turkmenistan ein Stück erarbeiten, das dort wie hier gezeigt werden und die sprachlichen, kulturellen Hindernisse so respektieren wie überwinden soll. Kleine Schritte insgesamt in einem großen Prozess der zwischen der Globalisierung und kulturellen Selbstbehauptung Brücken schlägt: in einem Dialog, der die Fremdheit achten und begreifen, nicht aufheben will in Unkenntlichkeit.

Katharina Opladen

Facetten der Friedenskulturarbeit in Osnabrück

Kultur in der kommunalen Entwicklungszusammenarbeit

Die wesentliche Botschaft des Abschlussdokuments der Rio-Konferenz ist, dass Frieden, Entwicklung und Umweltschutz ineinander verflochten und untrennbar sind. Osnabrück hat sich als Stadt des Westfälischen Friedens der interkulturellen und der kommunalen Nord-Süd-Arbeit als ein Schwerpunkt ihrer lokalen friedenspolitischen Arbeit verpflichtet.

Kommunale Entwicklungszusammenarbeit in Osnabrück

Entwicklungszusammenarbeit auch in kultureller Hinsicht ist Bestandteil der Agenda-21-Beschlüsse von Rio 1992. In Osnabrück entwickelte sich – im Gegensatz zu vielen anderen Kommunen in Deutschland – bereits seit Ende der achtziger Jahre ein Schwerpunkt in der Kommunalen Entwicklungszusammenarbeit. Ziel war es, entwicklungspolitische Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit anhand konkreter Projektpartnerschaften im Süden in der kommunalen Arbeit zu verankern. Basis hierfür waren die Beziehungen zu Osnabrücks Partner- und Freundschaftsstädten, wie zum Beispiel Angers (Frankreich) mit seinen Beziehungen zu Bamako in Mali, Haarlem (Niederlande) und seine Partnerschaft mit Mutare in Simbabwe aber auch die Kooperation mit der Kinderhilfsorganisation *terre des hommes*, die ihre Bundesgeschäftsstelle in Osnabrück hat.

Erste konkrete finanzielle Projektunterstützung leistete Osnabrück seit 1992 für das von *terre des hommes* betreute *Mupfure College* in Chegutu/Simbabwe, ein Berufsbildungsprojekt für ehemalige Kämpfer und Veteranen der Befreiungskriege in Simbabwe. Gemeinsam mit der französischen Partnerstadt Angers unterstützt Osnabrück zudem den Aufbau von Alphabetisierungszentren in Bamako/Mali. Hierzu entsendet die Stadt regelmäßig Praktikantinnen und Praktikanten, die vor Ort den Aufbau konkret unterstützten. Für die Zukunft ist in Kooperation mit *terre des hommes* die Unterstützung einer Kinderrechtsorganisation in Kapstadt geplant.

Um diese Arbeit transparent und öffentlich zu machen, kam es 1992 zu einem Kooperationsvertrag mit dem *Aktionszentrum 3. Welt*, einer entwicklungspolitischen Initiative in Osnabrück, und *terre des hommes*. Die Stadt stellte jährlich 60 000 DM für die entwicklungspolitische Arbeit zur Verfügung. 1992 trat die Stadt zudem dem Klimabündnis bei.

1994 wurde vom Rat der Stadt offiziell das »Konzept Kommunale Entwicklungszusammenarbeit« verabschiedet, das auf den oben skizzierten zwei Arbeitsschwerpunkten basierte: zum einen die entwicklungspolitische Bildungs- und Kulturarbeit unter Einbezug lokaler Organisationen und Mitarbeit der Bürger sowie zum anderen die Projektpartnerschaft mit Simbabwe und Kulturarbeit mit Migranten vor Ort. Die Konzeption beschreibt ausführlich kommunale Handlungsfelder von der Energie- und Umweltpolitik bis hin zur Bildungs- und Kulturpolitik. Die Inhalte sind in weiten Teilen mit den Beschlüssen der Agenda 21 identisch. Das Osnabrücker Konzept formuliert das Bemühen einer Kommune, die eigene Politik stärker in globale Zusammenhänge zu stellen. Wenn sich die Situation der Länder im Süden und Osten nachhaltig verbessern soll, muss dies auch bei uns Veränderungen zur Folge haben. Die in Rio gefassten Beschlüsse zu den Aufgaben der Kommunen untermauert den bereits eingeschlagenen Weg einer neuen Sichtweise kommunaler Aufgabefelder.

Parallel zur Verabschiedung des Konzeptes benannte die Stadt eine Koordinatorin, die zusammen mit Vertretern von *terre des hommes* und dem *Aktionszentrum 3. Welt* seit 1994 das *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit (KEZ)* bildet, wobei eine halbe Stelle im Fachbereich Kultur und eine weitere halbe Stelle im *Aktionszentrum 3. Welt* angesiedelt ist. Der Vertreter von *terre des hommes* ist in diesem Gremium beratend tätig.

Erstes Ergebnis dieser engen Kooperation war 1994 das Ausführen der bundesweiten Fachtagung »Sichtwechsel – Kommunen zwischen lokalen Anforderungen und weltweiten Problemen«, aus deren Anlass sowohl die »Charta von Berlin« unterzeichnet sowie das »Osnabrücker Memorandum« verabschiedet wurde. Osnabrück war somit eine der ersten Kommunen, die sich den Zielen der Agenda 21 verpflichtete, aber auch eine der wenigen, die den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf die kommunale Entwicklungszusammenarbeit setzte. So waren Vertreter aus Simbabwe, Harlem, Bamako und Angers selbstverständlich Teilnehmer der Konferenz und machten das Thema aus anderen Perspektiven deutlich.

1994/95 wurde auf Anregung von *terre des hommes* und unter großer Bürgerbeteiligung das Projekt »Dritte-Welt-Bilanz« durchgeführt. Die Beteiligten arbeiteten in themenbezogenen Gruppen, deren Ergebnisse in einem zentralen Arbeitsausschuss zusammen getragen wurden. Träger des Projektes waren *terre des hommes*, das *Aktionszentrum 3. Welt* sowie die Stadt Osnabrück mit dem *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit*.

In diesem Projekt wurde beispielhaft die verschiedenen Beziehungsebenen der Stadt Osnabrück mit dem Süden nachgezeichnet. Bürgerinnen und Bürger dokumentierten, mit welchem ungeniertem Rassismus sich die Kolonialbegeisterung um die Jahrhundertwende äußerte; wie eng die wechselvolle Entwicklung der örtlichen Textilindustrie mit der in den ehemals kolonialisierten Ländern des Südens zusammenhing; wie in der Stadtentwicklung das Auto in den Mittelpunkt gerückt und der CO₂-Ausstoß zum Problem wurde; wo und wie Menschen, die ihre Heimat in der Dritten Welt verlassen mussten, heute in Osnabrück leben.

Neben der Darstellung von Verflechtungen und Berührungspunkten mit dem Süden stand die Frage nach Handlungsansätzen und Alternativen. Dabei wurden unterschiedliche Konzepte wie Verkehrsvermeidung, fairer Handel oder Städtepartnerschaften beleuchtet. Auch kommunale Ansätze wie der in Osnabrück eingerichtete »Runde Tisch Flüchtlingsfragen« und das »Konzept Kommunale Entwicklungszusammenarbeit« wurden diskutiert. Am Fallbeispiel Osnabrück zeigt sich, wo konkrete Möglichkeiten zum Handeln bestehen.

Die Dritte-Welt-Bilanz war damit ein Arbeits- und Diskussionsprozess, der zur Erarbeitung einer lokalen Agenda 21 führte.

Von der Dritte-Welt-Bilanz zur lokalen Agenda 21

Am 6.12.1994 erteilte der Rat der Verwaltung den Auftrag, sich im Sinne einer Querschnittsaufgabe mit allen gesellschaftlichen Gruppen zu beraten, um im Ergebnis eine lokale Agenda 21 für Osnabrück zu formulieren. Hierfür sollten die Arbeits- und Organisationsstrukturen des Projektes »Dritte-Welt-Bilanz« genutzt werden. Sie sollte Querschnittsaufgabe sein und wurde zunächst vom *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit* koordiniert. Mit der Unterzeichnung der »Charta von Aalborg« (»Charta der Europäischen Städte und Gemeinden auf dem Weg zur Zukunftsbständigkeit«) 1996 führte die Stadt den einmal eingeschlagenen Weg fort.

Seit dem Frühjahr 1996 befasste sich das aus dem Trägerkreis des Projektes »Dritte-Welt-Bilanz« hervorgegangene »Agenda-Forum«, begleitet durch das *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit*, mit der Aufgabe, den Prozess einer Lokalen Agenda zu konzeptionieren und anzustoßen. Das Forum entwickelte ein Dreisäulen-Modell, das eine dialog- und handlungsorientierte Gestaltung des Agenda-Prozesses auf drei Ebenen vorsah: auf der lokalen und regionalen, der europäischen und der Ebene der Nord-Süd-Beziehungen. Zudem bildete das Forum ein Steuerungsteam mit der Aufgabe, Schwerpunkte für die inhaltliche Arbeit im Agenda 21-Prozess zu setzen und die breite Beteiligung der Bürgerschaft zu gewährleisten.

Der Bürgerbeteiligungsprozess für eine nachhaltige Stadtentwicklung beruht seitdem auf zwei Schwerpunkten: der zielgruppenspezifischen Ansprache der Bürgerschaft im Bereich Soziales, Entwicklungspolitik und Internationales durch das *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit* und der themenspezifischen Ansprache im Bereich Ökologie und Ökonomie durch das *Umweltdezernat*. In beiden Bereichen haben sich insgesamt 12 Arbeitskreise gebildet, die nachhaltige Projekte entwickeln. Die Geschäftsführung verblieb bis zum Ende des Jahres 2000 im *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit*. Im November 1999 wurden dem Rat der Stadt Leitbilder und Ziele für eine nachhaltige Entwicklung der Stadt Osnabrück übergeben, die vom Agenda-Forum und den Arbeitskreisen erarbeitet wurden.

Im Jahre 2001 werden die Arbeitsgruppen und Projekte in die jeweils zuständigen städtischen Fachdienste implementiert. Die zentrale Koordination der Agenda-Aktivitäten wurde an das Amt für Strategische Stadtentwicklung übergeben.

Afrikanisches Kultur- und Filmfestival in Osnabrück: Beispiel für eine aktive und nachhaltige Bürgerbeteiligung in der interkulturellen Arbeit

Die kommunale Entwicklungszusammenarbeit ist integrierter Bestandteil der zu entwickelnden Agenda 21 für Osnabrück. In diesem Kontext, und auch mit Blick auf die Zusammenarbeit mit der Partnerstadt Angers, die bienal ein afrikanisches Filmfestival »Cinemas d’Afrique« veranstaltet sowie die Projektpartnerschaft mit dem *Mupfure-College* in Chegutu/Simbabwe, wurde 1996 die Idee eines Afrikanischen Kultur- und Filmfestivals in Osnabrück geboren. Ziel dieses Festivals war es, durch verschiedenste interkulturelle Veranstaltungen und Projekte einen anderen Blick auf Afrika zu ermöglichen. Entgegen eines vorherrschendem Afropessimismus und entgegen dem Bild des Krisen- und Katastrophenkontinentes sollte das Festival die Rahmenbedingungen schaffen, eine Annäherung an einzelne Länder und Kulturen auf vielfältige Weise zu ermöglichen.

Einer Einladung zur Mitarbeit an der Festivalplanung durch das Kulturamt folgten annähernd 60 Gruppen und Einzelpersonen. Schnell wurde deutlich, welche vielfältigen Kontakte bereits in Osnabrück zu Afrika bestanden. An den Planungen beteiligten sich Hochschulgruppen, Kirchengruppen, Eine-Welt-Initiativen und entwicklungspolitische und kulturelle Nichtregierungsorganisationen sowie Künstlerinnen und Künstler. Fünf Arbeitsgruppen (Politik, Medien und Kunst, Literatur, Musik und Theater und Interkultur) stellten das umfangreiche – über sechs Wochen andauernde Programm – zusammen. Eine Programmgruppe – bestehend aus Vertreterinnen und Vertretern der einzelnen Arbeitsgruppen – stimmte die einzelnen Projekte ab, das *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit* setzte sich koordinierend und federführend bei der Programmplanung ein. Das Programm 1997 bot eine Bandbreite von Aktivitäten, von einer dreitägigen Sommeruniversität über Schulprojektwochen, Ausstellungen, eine Literaturreihe, Tanz- und Theateraufführungen bis hin zu einem Markt und dem zentralen Filmfestival. Unter der Schirmherrschaft von Erzbischof Desmond Tutu wurde das Festival mit seinem speziellen bürgernahen und projektbezogenen Ansatz über die Region hinaus bekannt und veranlasste die Beteiligten, für 1999 ein weiteres Festival zu initiieren.

Aufgrund des intensiven Beteiligungsprozesses 1997, der die interessierten Bürgerinnen und Bürger sensibilisiert hatte, wurden die Organisationsstrukturen zur Festivalvorbereitung und -durchführung 1999 gestrafft. Ein Plenum, in dem alle interessierten Bürgerinnen und Bürger vertreten waren, beriet über das Gesamtkonzept und brachte Vorschläge und Ideen für das Festival ein.

Ein Steuerungsteam beziehungsweise eine Trägergemeinschaft initiierte und koordinierte die konkreten Projekte und stellte deren Gesamtfinanzierung sicher. Inhaltlich wurde versucht, mit einer thematischen Schwerpunktsetzung – verbindendes Thema war 1999 die »Straße« – und mit einem künstlerischen Schwerpunkt auf die zeitgenössische Musik Afrikas eine deutlichere Akzentuierung des Festivals zu setzen. Durch die Teilnahme an einem internationalen Wandmalprojekt zur Agenda 21, bei dem ein LKW unter dem Motto »Arte Mobile« von einem Kapstädter Künstler

und einer Osnabrücker Künstlerin gestaltet wurde – wurde besonders deutlich, wie mit kulturellen und künstlerischen Mitteln sozial- und umweltrelevante Themen der Agenda vermittelt werden können.

2001 unterstützt das *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit* neben dem dritten Afrika-Festival die Durchführung der internationalen *terre des hommes*-Konferenz »Exit – Wege aus der Gewalt für Kinder und Jugendliche« mit einem umfangreichen Regionalprogramm, an welchem sich über 60 Osnabrücker Einrichtungen und Initiativen beteiligen. Zudem initiierte das Büro das Projekt »mus-e« (»Multikulturelles soziales Schulprojekt für Europa«) in enger Kooperation mit der *Menuhin-Stiftung* und der *Bürgerstiftung* in Osnabrück. Hier kommen an vier Osnabrücker Grundschulen mit besonders hohem Anteil an Zuwanderern bildende und darstellende Künstlerinnen und Künstler zum Einsatz. Zielsetzung ist, dass die Kinder ihre Sinne, ihre Stimme, ihren Körper und Geist und vor allem ihre Kreativität selber erfahren, ein Selbstbewusstsein entwickeln und lernen ihre Energien positiv umzusetzen.

Im Rahmen des derzeit erarbeiteten Konzeptes zur Förderung der Friedenskultur in Osnabrück stehen neben der kontinuierlichen Förderung kleiner Initiativen und Veranstaltungen weiterhin Großprojekte auf der Tagesordnung, wie sie bereits seit Mitte der neunziger Jahre regelmäßig unter breitem Einbezug der Bevölkerung initiiert werden. Beispiele hierfür sind das Projekt »Israel-Palästina«, das interkulturelle Projekt »No Limits« im Friedensjahr 1998 oder das Türkei-Projekt im Sommer und Herbst 2000. Das Afrika-Festival wird biennial im Wechsel mit einem weiteren interkulturellen Großprojekt fortgeführt. Die Gründung eines »Interkulturelles Forums« – hervorgegangen aus einer »Arbeitsgruppe Kultur« bei der Fortschreibung des Migrationsplans für Osnabrück – wird bei den Großprojekten aber auch bei einzelnen Initiativen, wie die Gründung einer interkulturellen Programmzeitung – aktiv an Planung und Durchführung der Projekte mitarbeiten.

Deutlich wird bei der Arbeit im Rahmen von multisektoralen Großprojekten, dass ein breites Publikum angesprochen wird. Durch die Konzentration auf einen zeitlich eingrenzenden Projektzeitraum werden Inhalte und Programm deutlicher wahrgenommen. Da Themen wie Umwelt und Entwicklung mit all ihren Facetten auch künstlerisch vermittelt werden, werden weite Bevölkerungsteile sensibilisiert und die oft sperrigen und trockenen Themen aus ihrem Nischendasein heraus befördert.

Mit Blick auf die Bandbreite an Querschnittsaufgaben, Aktivitäten und Projekten, die vom *Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit* initiiert werden, aber weit über dieses Aufgabenspektrum hinausgehen und im Zusammenhang mit neu hinzugekommenen friedenskulturellen Aufgabenfeldern, wurde das Büro im Jahr 2001 in »Büro für Friedenskultur« umbenannt. Wie bisher wird es im Rahmen seiner vielfältigen Kultur- und Bildungsarbeit Projekte initiieren, in denen mit Unterstützung von Kunst und (Inter-) Kultur friedens- und entwicklungspolitische, interkulturelle und agendarelevante Themen und Zusammenhänge vermittelt und erfahrbar gemacht werden.

Literatur:

- Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit (1998): *Eine Erde – Verschiedene Welten. Osnabrück: Lokale Agenda 21 und globale Partnerschaft*, Westerkappeln
- epd-Entwicklungspolitik, CAF/Agenda-Transfer, Zentrum für kommunale Entwicklungszusammenarbeit (1998): »Osnabrück: Friedenspolitik als Auftrag«, in: *Kommunen in der einen Welt*, Frankfurt am Main: epd-Entwicklungspolitik
- Opladen, Katharina (1996): »Kommunale Entwicklungszusammenarbeit der Stadt Osnabrück: Sichtwechsel eingeleitet«, in: *Europa kommunal*, Heft 4/96, S. 166-169
- Poggemeier, Margret (1999): »Internationalismusarbeit und lokale Friedenspolitik als Wurzel der Agenda 21 in Osnabrück«, in: IFOK/ZKE (Hrsg.): *Was heißt hier Agenda?*, Detelbach: Röhl
- Stadt Osnabrück (1993): *Konzeption: Kommunale Entwicklungszusammenarbeit*, Osnabrück
- Stadt Osnabrück (1995): *Sichtwechsel – Kommunen zwischen lokalen Anforderungen und weltweiten Problemen*, Berlin: Difu-Materialien
- Stadt Osnabrück (2001): *Fenster in die Zukunft*, Osnabrück: secolo Verlag
- Stadt Osnabrück, Aktionszentrum 3. Welt, terre des hommes Bundesrepublik Deutschland e. V. (1995): *Dritte Welt Bilanz. Osnabrück – Menschen erkunden ihre Stadt*, Osnabrück: secolo Verlag
- Stadt Osnabrück, Büro für Kommunale Entwicklungszusammenarbeit (1999): *Leitbilder und Ziele einer nachhaltigen Entwicklung der Stadt Osnabrück im Rahmen der Lokalen Agenda 21*, Osnabrück

Clementine Herzog, Bettina Pelz

Kunst und Kultur im Agenda 21-Prozess

Neue Ideen, Initiativen und Konzepte im Nord-Süd-Dialog
Bundesweites Modellprojekt zur Qualifizierung

Kunst und Kultur im Agenda 21-Prozess

Auf Tagungen, Konferenzen, in Veranstaltungen und in der Projektarbeit in Agenda 21-Zusammenhängen in den letzten Jahren wurde vermehrt die Bedeutung von Kunst und Kultur für globale Entwicklungsprozesse und Zukunftsfähigkeit unterstrichen. Sie gelten als Querschnittsaufgabe und gehören zum Fundament nachhaltiger Entwicklungsprozesse und zur Zukunftsfähigkeit menschlicher Gesellschaften. Kultur wird dabei verstanden als Ensemble der Lebenszusammenhänge von Menschen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Künste der Kulturen sind Ausdruck und Ort symbolisierter Traditionen, verdichteter Gegenwärtigkeit und visionärer Kreativität. Die Herausforderung nachhaltiger Entwicklung beinhaltet auch eine grundlegende Reflektion und Umgestaltung von Traditionen, Symbolen, Werten und Handlungsmustern. Kunst und Kultur haben hier entwerfende, formgebende und produzierende Qualität. Sie bieten »open-spaces«, um die sozialen, ökonomischen, ökologischen und künstlerischen Dimensionen von Gegenwart und Zukunft dynamisch zu balancieren. Kunst und Kultur bergen gesellschaftliche Entwicklungspotentiale, die in dem Prozess der Realisierung der Agenda 21 bisher nur unzureichend aktiviert und ausgelotet wurden.

Für die lokale Ebene von Agenda 21-Arbeit bedeutet dies, kulturelle Identität zu stärken, im Sinne von Zugehörigkeit ebenso wie als kreative, gesellschaftsgestaltende Kraft. Im Kulturaustausch auf internationaler Ebene kann sich ein intensiver Dialog zwischen Menschen entwickeln, in dem sich die Akteure mit ihrem kulturellen Kontext als Gestaltende im Prozess für Nachhaltigkeit und Zukunftsfähigkeit erleben. Wichtiges Augenmerk ist dabei der Prozess des Entstehens und nicht ausschließlich Resultate von Entwicklung. Entwicklungsprozesse, die etwas Neues hervorbringen sollen, brauchen eine Offenheit, die nicht durch Ergebnis-Erwartungen verstellt, sondern von der Neugierde auf das zu Entdeckende gefördert wird. Dies bedeutet auch im fragilen Prozess von Kunstproduktion, insbesondere im internationalen Austausch und konträr zu tradierten Beziehungsmustern, dass es Raum für Vorläufiges und Raum zum Scheitern geben muss. Es entstehen nicht »fertige

Kunstwerke«, sondern die gesamten Prozesse von der Idee bis zur Realisierung sind wahrnehmbarer Teil von Entwicklung.

Ein prominentes Beispiel für diese Art von Auseinandersetzung ist die *documenta XI* unter der Leitung von Okwui Enwezor. Wesentlicher Bestandteil des Konzepts ist nicht die Ausstellung fertiger Produkte in Kassel im Jahr 2002, sondern die Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Fragen, die auf sogenannten Plattformen seit Beginn diesen Jahres in verschiedenen Städten weltweit durchgeführt werden und als »Nahrung« für künstlerisches Schaffen gelten kann. Politisches Engagement und künstlerisches Schaffen sind Arbeitsfelder, zwischen denen sich Spannungen nicht vermeiden lassen, bei denen jedoch viele gegenseitigen Impulse möglich sind.

Der Agenda 21-Prozess in den Künsten

Obwohl die Künste aller Sparten sich in besonderer Weise für Kommunikation und Austausch »auf Augenhöhe« anbieten, hat es Kulturarbeit und Kunstförderung, die auf Zukunft gerichtet ist, die ein gesellschaftliches Anliegen und einen moralischen Impetus hat, dennoch besonders schwer. Die Kunst-Fachwelt blickt mit besonderen Vorbehalten auf die künstlerische Qualität und die Inhalte der Projekte, die Perspektive, mit der in der Regel ohnehin Kunstproduktionen aus dem »Süden« und/oder dem »Osten« kategorisiert werden. Kunstschaffende im Agenda 21-Prozess wehren sich gegen diese Vorbehalte ebenso wie gegen die Vereinnahmung durch soziale, gesellschaftliche und/oder politische Zielvorgaben. Kunstschaffen im Sinne der Agenda 21 gelingt da, wo Kunstproduktion nicht als »Dienstleistung« für gesellschaftliche Entwicklung, sondern im Prozess und im Ergebnis als wesentlich an sich verstanden wird. Künstlerische Qualität braucht Unabhängigkeit und Autonomie. Nur wo sie gewährleistet werden, entstehen die faszinierenden Orte des Möglichen, die der Agenda 21-Prozess braucht.

Kunst- und Kulturprojekte im Agenda 21-Prozess

Diese junge Schnittstelle von Kunst- und Kulturprojekten im Agenda 21-Prozess bedarf auch für die Umsetzung in lokaler Arbeit und in Projekten besonderer Notwendigkeiten, die konzipiert, erprobt und trainiert werden müssen.

Die Fachstelle *Kultur* des *Kirchlichen Entwicklungsdienstes (KED)* hat daher ein bundesweites Modellprojekt zur Qualifizierung von Akteuren in Kunst, Kultur, Soziokultur, aus der Eine-Welt-Szene, aus kirchlichen und nicht-kirchlichen Agenda-Gruppen entwickelt. Die Teilnehmenden bekommen darin die Möglichkeit zur Beratung, Qualifizierung und Vernetzung für ihre Agenda-Projekte in einem bundesweiten Zusammenhang.

In Kooperation mit dem *Büro für Kulturberatung und Projektmanagement bettinapelz* in Hagen und dem *Zentrum für entwicklungsbezogene Pädagogik* in Stuttgart (ZEP) hat *KED Kultur* das Konzept für eine Langzeit-Fortbildung erarbeitet,

das sowohl eine theoretische Reflexion wie auch eine praxisnahe Qualifizierung in Kunst- und Kulturmanagement enthält. Interessierte VertreterInnen aus Initiativen der angesprochenen Zielgruppe haben sich auf die Ausschreibung mit Projektideen beziehungsweise eigenen Planungen für die Fortbildung beworben, die im Februar diesen Jahres angelaufen ist. Das Modellprojekt dieser Fortbildung erfolgt bisher mit jeweils einer Gruppe im süddeutschen Raum und einer im norddeutschen Raum. Die Veranstaltungsorte sind Stuttgart beziehungsweise Hildesheim. Die Fortbildung ist auf den Zeitraum eines Jahres ausgerichtet. Sie beinhaltet sechs Tagesseminare, Einzelberatungen der Projekte und das Anschließen von Projektnetzungen.

Die Gruppe setzt sich aus KünstlerInnen, MultiplikatorInnen aus der Dritte-Welt-Arbeit, Initiativen aus dem kirchlichen Spektrum und engagierten Einzelpersonen zusammen. Sie ist international besetzt (neben Deutschland auch Brasilien, Frankreich, Nigeria, Tunesien) und wird von wesentlich mehr Frauen als Männern besucht. Die Projekte der teilnehmenden Initiativen sind in den unterschiedlichsten Bereichen angesiedelt: Konzepte für Koordinationsarbeit im interkulturellen Austausch und Fortbildungszusammenhänge für interkulturelle Kompetenz, neue Modelle zur Durchführung von Fairen Wochen, eines Laden-Jubiläums oder eines Wandmalprojekts. Die Geschichtsschreibung zu interkulturellen Kontakten einer Gemeinde steht auf der Liste ebenso wie der Aufbau eines interkulturellen Kulturzentrums, die Ermöglichung von internationalen Künstlerbegegnungen, Publikationsarbeit, Hilfsprojekte etc.

In den sechs Tagesseminaren kommen Input-Anteile wie auch praktische Übungen und Umsetzungsmethoden zum Zug. Die Gewichtung richtet sich nach der jeweiligen Neigung der Gruppen. Durch die regelmäßige Arbeit in Arbeitsgruppen während der Seminarzeiten, in denen sich die TeilnehmerInnen gegenseitig beraten, wird der Kontakt zwischen den Beteiligten intensiver. Rundbriefe, die per Email zwischen den Treffen an die anderen TeilnehmerInnen verschickt werden, enthalten aktuelle Anfragen und Informationen zum Thema und greifen auf, was in der knappen Seminarzeit nicht gesagt werden konnte. Jede Teilnehmerin und jeder Teilnehmer erhält die Möglichkeit zu einer Einzelberatung der Projekte vor Ort. Diese werden individuell je nach Bedarf in die frühere Planungsphase oder zeitlich nah an die Durchführung der Projekte gelegt und behandeln spezifische Aspekte des Vorhabens, der Gruppensituation oder auch der örtlichen Infrastruktur. Ein weiterer Baustein ist die Vernetzung der beiden Fortbildungsgruppen, die auf Wunsch der TeilnehmerInnen durch ein gemeinsames Seminar zur gegenseitigen Unterstützung und Motivation ergänzt wird. Die Fortbildung ist ein flexibles Modell, um Haupt- wie Ehrenamtlichen, SozialpädagogInnen wie KunsthistorikerInnen, Regierungs- wie Nichtregierungsorganisationen gerecht werden zu können. Aus den bisher erfolgten Seminaren, Gesprächen, Rückmeldungen und Entwicklungen in den einzelnen Projekten lassen sich bereits jetzt deutliche Akzentuierungen inhaltlicher und technischer Art benennen, die für eine künstlerisch-kulturelle Agenda 21-Arbeit allgemein von wesentlicher Bedeutung sind.

Fokus: Diskursfähigkeit

Grundlegende Aspekte der Agenda 21-Arbeit sind eine funktionierende Kommunikation und Transparenz als Voraussetzungen für Partizipation. Es ist wesentlich, über den kulturellen Aspekt in der entwicklungsbezogenen Arbeit zu sprechen, wie auch über die Bedeutung entwicklungsbezogener Aspekte in kulturellen Projekten. Was unterscheidet Agenda 21-Projekte von traditionellen Nord-Süd/Ost-West/Dritte-Welt-Projekten? Was sind charakteristische Kriterien für Kunst- und Kulturprojekte im Agenda 21-Prozess? Wie können Projekte unterstützt und begleitet werden, die sich der Herausforderung stellen, neue Konzepte zu erarbeiten und Realisierungszusammenhänge zu erproben?

Im Rahmen der Fortbildung sind dabei folgende vorläufige Profile für Kunst- und Kulturprojekte im Agenda-Prozess formuliert worden. Sie dienen als vorläufige Orientierung umfangreicher inhaltlicher Diskussionen und Projektentscheidungen:

- Die Künste aller Sparten als verdichteten Ausdruck von Kulturen und als Orte besonderer Tradition und Qualität, Sensibilität, Kreativität und Produktivität fokussieren & künstlerische Experimentierfelder und Spielräume im interkulturellen Dialog schaffen;
- die *Form* als Aussage betrachten und in Bezug auf den *Inhalt* berücksichtigen (und umgekehrt);
- sich analytisch und visionär verhalten unter Berücksichtigung von Geschichte und Strukturen der PartnerInnen;
- den Dialog »auf Augenhöhe« führen und mit Differenz produktiv umgehen/(ökonomische) Ungleichheiten dynamisch balancieren/Flexibilität und Lernbereitschaft fördern;
- Menschenrechte, Frieden, Demokratie und Ökologie achten/Zukunftsfähigkeit entwickeln und nachhaltig handeln/Perspektiven entwickeln und Erfolg fördern.

Fokus: Kunst- und Kulturschaffende

Für viele Kunstschaffende sind Nord-Süd und West-Ost-Dialoge eine anregende Herausforderung, der viele mit Neugierde und Interesse begegnen. Kunstschaffende sind gewohnt, sich auf unbekanntem Terrain zu bewegen, im künstlerischen Sinne zu forschen und ihre besondere Perspektive in ihren Arbeiten zu dokumentieren. Erfolgreiche Projekte wie »Mural Global«, »common language«, die »Internationalen Kunstkontakte« des *FrauenKunstForums* und die »KinderKulturKarawane« zeigen, wie unterschiedlich künstlerische Lösungsansätze sein können, um kulturelle Differenzen zu bewältigen und visionär tätig zu sein. Die Rahmenbedingungen für die Entwicklung und Realisierung solcher Projektzusammenhänge sind eine neue, zusätzliche Herausforderung für die Akteure der »Szenen«. Kulturverwaltungen agieren anders als Initiativen und soziokulturelle Zentren, WissenschaftlerInnen anders als PädagogInnen und Kunstschaffende. Auch in den Kunst-Austausch-Prozessen

sen selbst spiegeln sich gesellschaftliche, soziale und politische Verhältnisse, repräsentiert durch die beteiligten Personen. Im internationalen Kontakt ist viel Finger-spitzengefühl im Umgang mit den Erwartungen der ausländischen KünstlerInnen nötig. Hier leistet eine sensible und professionell moderierende Begleitung wesentliche Unterstützung für eine erfolgreiche Kommunikation und als Konfliktmanagement.

Fokus: Öffentlichkeitsarbeit und Marketing

Projekte, die zu großen Anteilen aus öffentlichen Mitteln und durch Sponsoring möglich werden, stehen unter einem erheblichen Druck, öffentliche Akzeptanz vorzuweisen, Medienpräsenz und Besucherzahlen zu steigern. Ist die Akzeptanz noch wenig fortgeschritten, kommt der Öffentlichkeitsarbeit und dem Marketing eine besondere Bedeutung zu. Die grundlegende Einsicht dabei ist, dass Öffentlichkeitsarbeit nicht gegen den Strom schwimmen kann, wohl aber Wahrnehmung beeinflussen kann. Das Ziel der Bemühungen ist es also, sich bemerkbar zu machen, das Vertrauen der Öffentlichkeit zu gewinnen und sie auf den Aspekt der Partizipation aufmerksam zu machen. Der Zielgruppe der »traditionellen« KunstrezipientInnen müssen die Projekte mit den für sie ungewöhnlichen Zielsetzungen verständlich gemacht werden. Neben den Besonderheiten des Kulturmarketings muss sich Öffentlichkeitsarbeit im Agenda 21-Prozess insbesondere mit der Situation befassen, dass der Begriff Agenda 21 vielfältig genutzt wird, da es sich um einen offenen Entwicklungsprozess handelt. In der Öffentlichkeit entsteht daher ein eher diffuses Bild, das sich zunächst nur KennerInnen zu erschließen scheint. Ein wesentlicher Teil der Projektdurchführungen sind daher durchdachte Konzepte für die Öffentlichkeitsarbeit, die den jeweiligen relevanten Bezugsrahmen klären helfen.

Fokus: Fund-Raising

Für interessante, innovative Projekte und Präsentationen gibt es viele Finanzierungsmöglichkeiten. Doch die erfolgsversprechenden Pfade im Dschungel der Möglichkeiten zu erkennen und zu verfolgen, ist nicht einfach und oftmals sehr zeitaufwendig. Ein besonderes Problem der Förderpraxis für Projekte in diesem Zusammenhang ist, dass möglichst offene Entwicklungsprozesse initiiert werden sollen. Öffentliche und private Sponsoren dagegen erwarten präsentable Ergebnisse, mit denen sie sich profilieren können.

Insbesondere für die Schaffung struktureller Voraussetzungen und für die vorbereitenden koordinierenden Leistungen ist es schwer, Finanziere zu finden, da das Ergebnis vorerst unsichtbar bleibt. So kommt es oft aus finanziellen Notwendigkeiten zu Präsentationen, die dem künstlerischen Anspruch der Akteure nicht gerecht werden. Ihre fehlende Ausstrahlungskraft kann wiederum der Grund für die Ablehnung von Folgeprojekten sein.

Den Funds, öffentlichen wie auch privaten Financiers, muss das Prozesshafte der Vorhaben und die Notwendigkeit klar gemacht werden, Entwicklungsstufen als Ziel und Ergebnis anzuerkennen. Den Fund-Raisern fällt daher die Aufgabe zu, ihnen genau diese Besonderheit verständlich zu machen und sie zu motivieren, abseits von ökonomischen Notwendigkeiten kreativ zu agieren.

Fokus: Kooperationen/ Netzwerke

Viele der bewährten Netzwerke übernehmen im Agenda 21-Prozess wesentliche Funktionen. Dennoch müssen für eine erfolgreiche Agenda-Arbeit neue Zusammenhänge geschaffen werden. Vor allem die Einbeziehung der vielfältigen Kunstszene und ihrer Sparten sowie der Kultur- und Geisteswissenschaften ist notwendig, um zu gewährleisten, dass Prozesse ganzheitlich geführt werden können.

Vielfältige Qualifikationen brauchen verschiedene Informationsquellen und unterschiedliche Berater, was eine Schaltzentrale allein nicht ausreichend abdecken kann. Die Akteure müssen lernen, sich in informellen Kreisen zu vernetzen und voneinander im konstruktiven Sinn zu profitieren.

Fokus: Projekt- und Veranstaltungs-Know-how

Für eine erfolgreiche Projektentwicklung und Veranstaltungsabwicklung wird ein spezifisches Know-how benötigt. Künstlerische Freiheit und planerisches Timing fügen sich in der Praxis nicht immer nahtlos ineinander; der Forschungscharakter von Projekten und das aus finanziellen Gründen notwendige, präsentierbare Ergebnis stehen sich oft als gegensätzliche Interessen im Weg. Technische und finanzielle Möglichkeiten müssen mit künstlerischer Freiheit dynamisch balanciert werden, alles unter Berücksichtigung von »political correctness« im Sinne der Agenda 21. Um diesen Prozess erfolgreich zu bewältigen, wird von den verantwortlichen Akteuren ein hohes Maß an Professionalität benötigt. Da sie meist nicht aus hauptamtlich arbeitenden Zusammenhängen kommen, ist es besonders dringend, die Projektleitungen zu beraten, zu qualifizieren und Hilfestellungen für Finanzierungsressourcen zu geben. Agenda 21-Arbeit heißt, an Vorangegangenes anknüpfen zu können und das jeweilige Projekt als einen Baustein in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Erfolgreiche Projekte mit einer reflektierten Auswertung und sorgfältigen Dokumentation bilden das Fundament für zukünftige Vorhaben und sorgen dafür, dass der Blick für den nächsten Schritt, das nächste Ziel etc. nicht verloren geht.

Der Verlauf der Fortbildung bisher bestätigt das Konzept: alle Teilnehmenden sind in hohem Maß für »ihr« Projekt und »ihre« Arbeit motiviert. Der Wissenstransfer und die unmittelbare Übersetzung auf die verschiedenen Praxisorte und damit auch eine Überprüfung des vermittelten Know-hows stärken die TeilnehmerInnen in ihrer (Leitungs-)Verantwortlichkeit in den Projekten. Die individuellen Beratungsangebote dienen der vertiefenden Umsetzung des Fortbildungswissens, aber auch der

Entwicklung spezifischer Lösungsansätze für »Problemzonen« der unterschiedlichen Projekte. Personalführung, Zeit- und Finanzmanagement, Projektstrukturen sowie Öffentlichkeitsarbeit sind dabei die wesentlichen Themenfelder. Kommunikations- und Kritikfähigkeit werden durch die Gruppenprozesse gestärkt, was auch Projektmodifikationen mit sich bringt, zum Beispiel sich im Rahmen der Fortbildung einer kritischen Analyse durch die Arbeitsgruppe auszusetzen, ist nicht immer einfach, jedoch oftmals heilsam und hilfreich für weitere Kooperationen.

Entscheidungs- und Handlungskompetenz werden so erhöht und Projektrisiken werden überschaubarer: Zum Beispiel wurde im Laufe der Qualifizierungsmaßnahme in manchen Projekten zusätzlicher Personal- und Finanzierungsbedarf ermittelt, weil »versteckte« Aufgaben frühzeitig und vollständig mit in die Projektplanung aufgenommen wurden. Der erhöhte Druck und persönliche Stress entsteht zu einem Zeitpunkt, wo noch über die Realisierung des Projektes entschieden werden kann und nicht erst im Projektverlauf, wo es kein Zurück mehr gibt und Realisierungen oftmals zu finanziellen und energetischen Lasten Einzelner gehen. Der reflektierte Blick auf das Aufgabenvolumen zur Projektrealisierung führt bei Ehrenamtlichen oder auch allein arbeitenden Personen schnell an deren Kapazitätsgrenze. Diese Frustration kann in der Fortbildungsgruppe tariert und gemeinsam können neue Lösungsansätze und Motivationsimpulse entwickelt werden.

Im Verlauf der Fortbildung bis heute sind auch konkrete Ideen für gemeinsame Projekte entstanden: Als ein Langzeitvorhaben wollen mehrere Initiativen an einem Kulturaustausch zwischen Tunesien und Deutschland arbeiten. Einige TeilnehmerInnen erarbeiten gemeinsam ein realisierbares Konzept für eine zunächst deutschlandweit agierende Agentur für interkulturelle Kompetenz zur Unterstützung von Kunst- und Kulturprojekten im Agenda 21-Prozess. Die Weltgipfelkonferenz Rio +10 im Jahr 2002 in Südafrika soll von mehreren Initiativen der Fortbildung gemeinsam begleitet und durch eigene Positionen und Projekte in Deutschland mit gestaltet werden. Das informelle Netzwerk, das sich zwischen den TeilnehmerInnen entspinnt, erweist sich als produktiv und hilfreich. Zugleich fungiert es als Modell für die vielen informellen Netzwerke, die sich in der Agenda-Arbeit kreuzen. Die TeilnehmerInnen lernen exemplarisch, wie sie in Arbeitszusammenhängen mit flexiblen Strukturen ihren Weg gehen und Unterstützung für ihre Arbeit finden können.

Aus den Erfahrungen zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Fortbildung lassen sich mehrere Perspektiven für das Spektrum von erfolgreichen Kunst- und Kulturprojekten im Agenda 21-Prozess ableiten. Es gibt wesentliche Defizite an der Schnittstelle von Kunst und Kultur und den traditionellen Arbeitsansätzen zur Agenda 21, die durch Qualifizierungsinitiativen und Coaching balanciert werden können. Im formellen und informellen Raum ist Beratung, Moderation und Professionalisierung nach wie vor nötig, um das Potential von Kunst- und Kulturprojekten im Kontext von Agenda-Arbeit zu reflektieren, auszuloten und sichtbar zu machen. Für die differenzierte Beurteilung von Kunstqualitäten und Kulturprojekten im Kontext der Agenda 21 braucht es ein Mehr an Information, Orientierung und (Fach-)Öffentlich-

keit. Neue, kreative Konzepte für Öffentlichkeitsarbeit, in den tangierten »Szenen« ebenso wie im öffentlichen Raum, sind von wesentlicher Bedeutung für die sich entwickelnde Agenda-Arbeit. Auf Konferenzen, Meetings, in Institutionen, Initiativen und Gremien muss eine offene Atmosphäre für den ungewohnten Zusammenhang geschaffen werden, die für die Arbeit von InitiatorInnen und anderen Kulturvermittelnden unterstützend wirkt. In Vorbereitungen zu öffentlichen Plattformen wie zum Beispiel für Rio+10 müssen aus verschiedenen Richtungen Initiativen für eine stärkere Einbindung von Kunst und Kultur in die Grundsatzdiskussion zur Agenda 21 ergriffen werden.

Claudia Saerbeck

Interkulturelle Arbeit – eine Odyssee!

Sonntag, 25. März 2001, 13:00 Uhr: Im *Bahnhof Langendreer*, einem großen soziokulturellen Zentrum in Bochum, ist gerade ein Konzert mit Geoffrey Oryema und Band zu Ende gegangen, 500 begeisterte ZuhörerInnen, in der Sendung »Mati-nee der Liedersänger« live übertragen im WDR 5.

Claudia Saerbeck, seit 15 Jahren im *Bahnhof Langendreer*, Verantwortliche für den Programmbereich, im Gespräch mit Gerd Spieckermann.

Gerd Spieckermann: *Claudia, du siehst zufrieden aus und scheinst genau so von dem Konzert begeistert zu sein, wie Eure Besucher.*

Claudia Saerbeck: Ja, das stimmt. Einmal bin ich als Mitverantwortliche hier im Bahnhof, wie nach jeder Veranstaltung, froh, wenn alles geklappt hat mit der Technik, der Organisation usw. und wenn ich den Eindruck habe, dass unser Publikum, die Künstlerinnen und Künstler zufrieden nach Hause bzw. von der Bühne gehen können.

Darüber hinaus hat mir auch ganz persönlich das Konzert sehr gut gefallen. Ich finde es toll, wie Geoffrey Oryema, der ja ursprünglich aus Uganda kommt und heute im Exil in Frankreich lebt und arbeitet, in seiner Musik Traditionelles aus seiner Heimat mit angelsächsischem Pop verbindet. Der Mix aus Gitarren, Percussions, Xylophonen und alten afrikanischen Instrumenten, wie zum Beispiel der Nanga (siebenseitige Harfe) lässt im Zusammenspiel mit dem Gesang ein völlig neues Hörerlebnis entstehen und das macht einfach Spaß.

Ein Blick in Eure Monatsprogramme zeigt, dass das Konzert heute kein Einzelfall ist, sondern ihr seit eurer Gründung beständig Künstler und Gruppen aus den unterschiedlichsten Regionen und Ländern dieser Welt eingeladen habt.

Die Präsentation von Künstlern speziell aus Afrika oder Lateinamerika gehört seit Bestehen des *Bahnhof Langendreer* ganz originär zu unserer Kulturarbeit. Seit unserer Eröffnung im Dezember 1986 haben wir uns immer wieder ganz bewusst bemüht, Künstlerinnen und Künstler aus Regionen dieser Welt einzuladen, die nicht unbedingt im Mittelpunkt der Öffentlichkeit oder der Medien gestanden haben. Die Gründe dafür liegen sicher einmal in der allgemeinen programmatischen Ausrich-

tion der Soziokultur in den 80er Jahren und natürlich auch in der Herkunft der Akteure, die den Bahnhof in Bochum erkämpft haben.

Ich will jetzt nicht die komplette Geschichte oder die frühe Programmatik der Soziokultur referieren, deswegen nur einige Stichworte: Soziokultur ist von einem erweiterten Kulturbegriff ausgegangen, der nicht nur den Kanon der klassischen Künste umfasste; Soziokultur hat Kunst und Kultur in einen sozialen und gesellschaftspolitischen Kontext gestellt; Soziokulturelle Zentren haben sich in ihrer Entstehungsphase als Bestandteil von ›linker‹ Gegenkultur und Gegenöffentlichkeit verstanden; viele der Menschen, die sich für die Einrichtung von soziokulturellen Zentren eingesetzt haben, entstammten den Neuen Sozialen Bewegungen, zum Beispiel der Frauen- und Ökologiebewegung oder aber auch aus Gruppen und Initiativen der internationalen Solidaritätsbewegung.

Von daher war es fast selbstverständlich, dass politische Motivationen auch in die Kulturarbeit, in die Gestaltung des Veranstaltungsprogramms eingeflossen sind.

Wir haben also in Zusammenarbeit mit örtlichen Solidaritätsgruppen nicht nur theoretisch die Revolution und den Aufbau in Nicaragua oder die Apartheid in Südafrika thematisiert und sachliche Informationen über diese Länder vermittelt oder um Unterstützung von Befreiungsbewegungen geworben, sondern wir haben darüber hinaus auch versucht, durch die Präsentation von Künstlern aus diesen Ländern, die selbst ja fast immer in ihrer Heimat mit künstlerischen Mitteln für Veränderungen gearbeitet haben, hier bei uns ein Bild der sozialen und politischen Situation dieser Länder zu vermitteln. Man könnte also sagen, unsere Kulturarbeit war darauf gerichtet, den Blick für die notwendigen politischen Veränderungen zu schärfen, zumindest aber die öffentliche Aufmerksamkeit auf diese Länder zu lenken oder auch einzelne konkrete Projekte finanziell zu unterstützen.

Ein konkretes Beispiel für eine solche Arbeitsweise war der Aufruf zur Unterstützung des Kulturzentrums und Theaterhauses *Justo Rufino Garay* in Managua, den wir 1989/1990 in einem Netzwerk zusammen mit anderen soziokulturellen Zentren in NRW gestartet haben: Durch Benefizveranstaltungen mit Theatergruppen aus Nicaragua und zusätzlichen Spenden von Anteilen der Gagen sollte die Kulturarbeit mit 200 000 DM unterstützt werden. Ohne die Entwicklung einer bundesweiten, europäischen und auch internationalen Zusammenarbeit und Vernetzung mit Initiativen, Kulturzentren, Festivals und Agenturen einerseits und ohne die unterstützende langjährige Kooperation mit dem WDR wäre diese Arbeit nicht zu leisten gewesen.

Über diese – stark politisch motivierte – Kulturarbeit hinaus, war ein weiteres Anliegen, mit dem Bahnhof überhaupt einen Ort zu schaffen, an dem die vielfältige Kultur der sogenannten Dritten Welt öffentlich wahrnehmbar wurde. Mitte/Ende der achtziger Jahre gab es, zumindest im Ruhrgebiet, kaum solche Orte oder Chancen: in den Angeboten der kommunalen Kulturinstitutionen, zum Beispiel den Theatern oder Museen, aber auch in den Medien, im Rundfunk oder Fernsehen, beschränkten sich meist internationale Präsentationen auf den europäischen oder angloamerikanischen Bereich, Dritte Welt und Kunst schien als Kombination nicht zu existieren.

Diesem Vorurteil sind wir mit unserer Programmarbeit entgegengetreten und haben eigentlich in allen Genres – Theater, Tanz, Literatur, Film oder Bildender Kunst – mit Einzelveranstaltungen, Reihen oder Festivals versucht, diese Lücke zu füllen.

Im Musikbereich haben wir bereits 1986 in Kooperation mit anderen Institutionen angefangen, herausragende Künstler vorzustellen, die in ihren Herkunftsländern bereits große, populäre »Stars«, aber in Deutschland fast gänzlich unbekannt waren: Mohammed Mounir aus Ägypten, Cheb Kader aus Algerien, die Gruppe »Irakere« aus Kuba, um nur einige zu nennen. Also zu einer Zeit, als noch wenig von »Weltmusik« gesprochen wurde, war unser Ziel, den eingeschränkten europäischen Blickwinkel aufzugeben und deutlich zu machen, welche qualitätsvollen künstlerischen Potentiale auch in anderen Regionen dieser Welt vorzufinden sind. Und diese Zielsetzung hat natürlich nicht nur eine explizit kulturpolitische, sondern auch eine gesellschaftspolitische Dimension.

Du hast angesprochen, dass ihr im Bahnhof Langendreer bereits Mitte der achtziger Jahre einen inhaltlichen Schwerpunkt auf die Präsentation von Künstlern aus der Dritten Welt gelegt und ihr in diesem Bereich auch Festivals und Veranstaltungsreihen durchgeführt habt. Kannst du ein paar der wichtigsten darstellen?

Neben den vielen einzelnen Veranstaltungen u.a. mit lateinamerikanischen Theatergruppen sind sicher das »Festival traditioneller Musik« und die »Heimatklänge« gute Beispiele für diesen Teil der Arbeit im *Bahnhof Langendreer*:

Das Festival traditioneller Musik wurde vom *Institut für vergleichende Musikstudien* ins Leben gerufen. Dieses Institut in Berlin, das heute leider nicht mehr existiert, und sein Leiter, Professor Dr. Habib Touma, hatten sich zur Aufgabe gemacht, weltweit Musikkulturen zu erforschen und zu dokumentieren und ausgewählte Beispiele regelmäßig in Deutschland im Rahmen dieses Festivals – zunächst nur in Berlin – zu präsentieren. Professor Touma hat lange Jahre persönlich die einzelnen Länder bereist und vor Ort Gruppen für Aufführungen in Deutschland ausgesucht.

Da dieses Konzept genau in unser inhaltliches Profil passte, haben wir es schon 1987 aus Berlin »importiert« und in unser eigenes Programmangebot integriert.

Das Festival wird bis heute, inzwischen allerdings in Kooperation mit dem *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin, in jedem Jahr mit einem anderen regionalen oder inhaltlichen Schwerpunkt bei uns im *Bahnhof Langendreer* durchgeführt.

Grundsätzlich ist das Anliegen des Festivals, dem Publikum die Möglichkeit zu geben, Einblicke in traditionelle Kulturen anderer Völker zu bekommen und authentisch andere, für uns fremde, künstlerische Ausdrucksformen sinnlich zu erfahren und wahrzunehmen. Musik und Tänze sollen dabei in weitest gehender Ursprünglichkeit präsentiert werden, das heißt, dass die Musiker fast immer auch auf ihren alten traditionellen Instrumenten spielen, deren Klang und Spielweise mit klassischen europäischen Instrumenten kaum zu vergleichen ist, oder dass alle Tänzer, Schauspieler und Musiker ihre traditionellen Gewänder und Kostüme tragen – allein die kunstvolle Gestaltung und Farbenpracht ist dabei meist ein besonderes Erlebnis.

Zur Aufführung kommen Tänze und Musikstücke, die sich zum Teil vor Jahrhunderten entwickelt haben. Mitunter reichen sie bis in die vorchristliche Zeit zurück und haben sich bis heute unverändert erhalten. Sie können Teile geistlicher, religiöser oder weltlicher Feste sein, die vielleicht ursprünglich über Tage dauern und hier natürlich nur in einer »Bühnenfassung« aufgeführt werden.

Um es zu konkretisieren: im Mai 1989 war ein Schwerpunkt Asien und Ensembles aus Indien, Aserbaidschan, Thailand und Malaysia boten rituelle Tempeltänze und Volksmusik dar; 1990 war der Schwerpunkt des Festivals »Trommler der Welt« und verschiedene Gruppen, unter anderen Aja Addy und das Ensemble Tsuianaa aus Ghana führten vornehmlich Musik und Tänze auf, die vom Kampf gegen böse Geister handelten; 1997 mit dem regionalen Schwerpunkt Karibik reichte die Bandbreite von venezolanischen Romanzen, über magische Voodoo-Riten bis hin zu Fruchtbarkeits- und Begräbnisritualen.

Zuletzt, im September 2000, präsentierte das »Festival traditioneller Musik« die Region Amazonien, in der man die letzten archaischen Kulturen vorfindet.

Auch das Festival »Heimatklänge«, das 1988 in Berlin auf Initiative des *Tempodroms* als »Festival der urbanen Volx- und Tanzmusik« im Rahmen des Programms »Berlin – Kulturstadt Europas« startete, wurde von uns in Kooperation mit dem ZAKK in Düsseldorf, der *Börse* in Wuppertal und dem *Jungen Forum* in Recklinghausen 1990 im Ruhrgebiet etabliert.

»Heimatklänge« präsentiert zeitgenössische populäre Musik aus den Metropolen Südamerikas, Afrikas, Europas und Asiens. Das musikalische Spektrum reichte in den letzten Jahren von Klezmer-Musik, über Rai, Gipsy, Westafrikanischer Tanzmusik, südafrikanischem Township-Pop bis zu sibirischen Schamanengesang.

Wir wollen unser Publikum auffordern, die Ohren für neue Klänge zu öffnen, sich auf kulturelle Gebiete vorzuwagen, die auf den ersten Blick fremd und unnahbar erscheinen. Wir wollen unserem Publikum aber auch eine Alternative zu anglo-amerikanischen Popsounds anbieten, die jenseits von Klassik und Jazz liegt. Und gleichzeitig eröffnet die Präsentation außereuropäischer Künstler hier bei uns die Möglichkeiten des Austauschs und der Zusammenarbeit mit einheimischen Musikern, was kulturell natürlich interessant und spannend sein kann.

Wenn ich höre Tempeltänze, Voodoo, Beerdigungs- und Fruchtbarkeitsrituale, drängt sich mir die Frage auf, ob nicht die Gefahr besteht, dass für uns fremde künstlerische Ausdrucksformen, die ihren Ursprung fast immer in der sogenannten Dritten Welt haben, völlig aus ihrem gesellschaftlichen und sozialen Kontext gerissen werden und hier in Deutschland oder Europa als, wie du sagst, »Bühnenfassung« nur noch das Bedürfnis eines Publikums nach Exotismus befriedigen?

Ja, natürlich. Diese Gefahr besteht immer! Und obwohl wir grundsätzlich den Anspruch haben, Ursprung und Geschichte der Darbietungen, politische und gesellschaftliche Zusammenhänge oder auch die sozialen Verhältnisse im Ursprungsland mit zu transportieren, kann es auch manchmal gründlich daneben gehen und man

merkt erst während der Aufführung, während des Konzertes, dass das Konzept nicht funktioniert, die eigenen Zielsetzungen im konkreten Fall nicht erreicht werden können. Ein Beispiel dafür: Vor einigen Jahren hatten wir im Rahmen des Festivals traditioneller Musik eine vielköpfige Gruppe aus Papua-Neuguinea zu Gast, die in diesem Jahr zum ersten Mal überhaupt in Europa aufgetreten sind. Sie haben in einer 90-minütigen »Bühnenfassung« ein Ritual dargeboten, das in seiner ursprünglichen Fassung eigentlich vier Tage dauert und mit seinen musikalischen, tänzerischen und theatralen Bestandteilen den Dank an die Götter für eine gute Ernte oder erfolgreichen Fischfang beinhaltet. Diese verkürzte Darstellung hat für beide Seiten, für das Publikum und für die Künstler, nicht funktioniert. Unverständnis und Irritation waren im Saal bald mit den Händen zu greifen.

Es kommt also darauf an, bei der Auswahl der Gruppen sowohl darauf zu achten, möglichst die kulturelle Vielfalt einer Region angemessen zu repräsentieren, aber gleichzeitig – und ebenso wichtig – nur Gruppen einzuladen, für die ein Bühnenauftritt vor einem Publikum nicht unvereinbar mit den Gebräuchen und Gepflogenheiten im heimischen Umfeld ist. Das kann bedeuten, dass bestimmte Musikkulturen über ihren angestammten Raum hinaus bei uns nicht bekannt gemacht werden können, weil das fehlende Umfeld eine authentische Darbietung der Musik, des Tanzes verhindern würde.

Neben der sorgfältigen Auswahl der Gruppen haben wir es uns im Bahnhof bei solchen Veranstaltungen zur Regel gemacht, dass wir die eigentliche kulturelle Veranstaltung umrahmen und einbetten in verschiedene andere Angebote.

Das Festival »Heimatklänge« besteht jeweils eben nicht nur aus einem Feuerwerk mitreißender Konzerte, sondern gibt gleichzeitig unserem Publikum die Möglichkeit in wöchentlichen Werkstattgesprächen vor dem Konzert der Gruppe einen vertiefenden Einblick in das Heimatland der in dieser Woche auftretenden Künstler zu bekommen. Referenten geben zusätzliche Hintergrundinformationen zur sozialen, politischen oder kulturellen Situation mit Bildern, Berichten oder Filmen, wir organisieren zusätzlich Ausstellungen, Diskussionsveranstaltungen oder spezielle Filmprogramme im Kino. Und nicht zuletzt besteht der Raum für eine persönliche Begegnung zwischen Publikum und Künstlern, da letztere in der Regel mehrere Tage vor Ort sind und die Teilnahme an den Werkstattgesprächen auch selbst als Bereicherung ihres Aufenthaltes in Europa begreifen.

Ein solches Konzept sorgt bei allen Beteiligten immer wieder für Überraschungen. Ich persönlich werde nie die Situation vergessen, als 1992 in einem »Heimatklänge«-Werkstattgespräch der Referent aus Zimbabwe, offenbar weil er bei den Anwesenden Unverständnis verspürte, seinen Vortrag unterbrach, um ein Lied aus seiner Heimat vorzusingen.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie wir verhindern wollen, dass fremde Kulturen bei uns als bunte Folklore präsentiert werden: Im Rahmen des »Festivals traditioneller Musik« werden alle Veranstaltungen durch Musikhistoriker und Ethnologen für das Publikum eingeführt, um kulturelle, musikhistorische und soziale Zusammenhänge verständlich zu machen. Ich finde, dass wir als Veranstalter einfach in der Pflicht

stehen, dafür zu sorgen, dass fremde Musik nicht einfach konsumiert wird, sondern wir müssen auch die Möglichkeiten schaffen, dass sie verstanden wird. Wir wollen die Musik nicht als exotischen Leckerbissen anbieten, sondern wollen sie in den Kontext ihrer Entstehungsgeschichte, ihres gesellschaftlichen Hintergrunds einbinden.

Ich will mit unserem Programmangebot eben keinen voyeuristischen Blick in ein lebendes Völkerkundemuseum werfen, sondern dazu beitragen, die Darbietungen über den eigentlichen Kunstgenuss hinaus, in ihrem kulturellen, sozialen und politischen Zusammenhang verständlich zu machen.

Dazu gehört dann auch, dass wir unser Publikum fordern müssen. Du hast ja gerade selbst erlebt, dass während des Konzertes von Geoffrey Oryema die Erläuterungen zum Ursprung seiner Musik, zu einzelnen Instrumenten o. ä., die Francis Gay vom *WDR* gegeben hat, in ihrer Ausführlichkeit nicht bei allen im Publikum auf Zustimmung gestoßen sind. Viele kommen natürlich mit der Erwartung, ein tolles Konzert, mitreißende Musik zu erleben und empfinden dann solche Einführungen und Erläuterungen eher als Störung. Da müssen wir, glaube ich, auch bereit sein, unser eigenes Publikum ein wenig zu irritieren, übliche Seh- und Hörgewohnheiten zu brechen.

Wie würdest du aktuell die übergeordneten gesellschaftlichen oder politischen Zielsetzungen eurer interkulturellen Programmarbeit beschreiben?

»Gesellschaftliche und politische Zielsetzungen!« Große Worte für ein einzelnes Kulturzentrum! Grundsätzlich glaube ich, man muss sehr vorsichtig sein, Kulturarbeit mit Ansprüchen und Erwartungen, die über das hinausgehen, was ich vorher erzählt habe, zu überladen.

In einer Situation, in der seit einigen Jahren Fremdenfeindlichkeit, Rassismus, gewalttätige Übergriffe bis hin zum Mord an »Fremden«, in Deutschland zunehmen, ist der internationale Kulturaustausch nur einer von mehreren Bausteinen bei der Bearbeitung und Lösung des gesellschaftlichen Problems. Aber natürlich ist es wichtig, dass wir versuchen, Räume zu öffnen beziehungsweise offen zu halten, in denen die Wahrnehmung, die Begegnung, der Umgang mit fremden Kulturen möglich ist.

Und vielleicht bewirkt ja mitunter die sinnliche Wahrnehmung ein Mehr an Toleranz, Respekt und Verständnis für Anderes, »Fremdes«, als jede theoretische Erläuterung und Erklärung andersartiger kultureller Ausdrucksformen es vermag. Vielleicht fördert eine solche Erfahrung auch die Bereitschaft, sich mit anderen Denkweisen, anderen Wahrnehmungsformen auseinander zu setzen.

Und dies würde einem Land wie Deutschland, das ja selbst die CDU inzwischen als »Einwanderungsland« anerkannt hat, mehr als gut tun. Wir selbst müssen uns mit der Frage beschäftigen, wie wir in einem Land, in dem eine große Vielzahl unterschiedlicher Nationalitäten und Ethnien zusammenlebt, dieses Zusammenleben tagtäglich gestalten wollen.

Zum Abschluss die Frage nach den Perspektiven eurer interkulturellen Arbeit: Welche Anforderungen, welche Weiterentwicklung siehst du?

Hierzu kann ich direkt an das gerade genannte Stichwort »Einwanderungsland Deutschland« anknüpfen. Speziell in Deutschland kommt es meiner Meinung nach darauf an, die Kultur der hier lebenden Migranten endlich stärker in den Blickpunkt zu rücken, sie zu einem festen Bestandteil der öffentlichen Präsentation zu machen, in Theatern, in Konzerthäusern, in Kulturzentren und nicht zuletzt auch in den Medien. Im Unterschied auch zu anderen europäischen Ländern werden Kulturen von Migranten bei uns noch immer allzu oft auf die folkloristische Schiene in der »Woche der ausländischen Mitbürger« abgeschoben.

Wirft man beispielsweise einen Blick auf die französische Musikszene stellt man fest, dass Migranten schon längst einen unverzichtbaren Beitrag dazu leisten: Der senegalesische Sänger Youssou N'Dour sang das offizielle Eröffnungslied bei der Fußballweltmeisterschaft, der Song »Aïcha« des Algeriers Khaled ist eines der erfolgreichsten französischsprachigen Lieder weltweit, ein anderer Algerier, Rachid Taha feiert aktuell große Erfolge in den französischen Charts.

So etwas wäre hier bei uns momentan fast undenkbar. Es fehlt an fast allem, um Künstler ausländischer Herkunft, die in Deutschland leben, aus ihrer Nischenexistenz herauszuholen: an einem Netz von Produktions- und Veranstaltungsorten, an denen sie kontinuierlich arbeiten und aufführen können; an Mut zum künstlerischen und kommerziellen Risiko in Kulturinstitutionen und Plattenfirmen; am politischen Willen der öffentlichen Kulturpolitik, speziell hier fördernd zu unterstützen.

Seit 1999 führen wir jährlich, zusammen mit einem Netz von Kooperationspartnern das Projekt »ODYSSEE Kulturen der Welt« in verschiedenen Städten im Ruhrgebiet durch, das sich zum Ziel gesetzt hat, Migrationsprozesse als positive und spannende kulturbildende Elemente in seinen aktuellsten künstlerischen Ausdrucksformen zu begreifen und für ein breites Publikum erlebbar zu machen.

Ein Blick auf das Festivalprogramm im August 2000 verdeutlicht unsere Intention: Unter anderen war das *Orchestre National de Barbès* aus Paris im Ruhrgebiet zu Gast, in dem 12 Musiker aus drei Nationen (Algerien, Marokko und Frankreich) zusammenspielen und in deren Musik sich natürlich die unterschiedlichen kulturellen Ausdrucksformen zu etwas Neuem mischen. Ihre Musik ist eine Collage aus Jazz, Funk, Gnawa, Rai und anderen maghrebinischen Traditionen, und paart rockige Rhythmen mit der bisweilen mystischen Tiefe der arabischen Musik.

Weitere Festivalbeiträge liegen im Bereich des Cross-Culture wie etwa das gemeinsame Konzert der Ska-Bands »Athena« aus Istanbul und »The Frits« aus dem Ruhrgebiet oder »United Nubians meet Sister India« mit ägyptischen und indisch-britischen KünstlerInnen.

Im Rahmen der »Odyssee« hat darüber hinaus an 10 verschiedenen Schulen in fünf Städten das Projekt »School goes Ethno« stattgefunden (vgl. den Beitrag von Pit Budde in diesem Band). In Workshops mit erfahrenen internationalen Musikern und Musikpädagogen konnten die Jugendlichen Erfahrungen mit der Musik, mit In-

strumenten und Gegenständen des alltäglichen Lebens ›fremder‹ Kulturen machen. Abschließend fanden jeweils Konzerte mit der Weltmusikgruppe *Lame Bora* in Schulen und Stadtteilen statt. Abgerundet wurde das Programm durch eine Fotoausstellung zum Thema »Migration heute«, eine Filmreihe zum Thema »Migration im europäischen Film« in drei Kinos der beteiligten Städte und mit den bereits durch das Festival »Heimatklänge« bekannten Werkstattgesprächen.

Wir machen auf diese Weise seit langem die Erfahrung, dass ein so konzipiertes Projekt Menschen einfach Lust macht, sich musikalisch oder im Gespräch auf den Prozess einzulassen, der entsteht, wenn sich verschiedene Kulturen begegnen, aufeinanderprallen, sich gegenseitig beeinflussen. Ein Prozess, in dem kein bestimmtes Ergebnis vorhersehbar ist. Interkulturelle Arbeit ist eben auch eine Odyssee!

Pit Budde

School goes Ethno – oder: Ethno goes School

Das Interesse der Menschen in der westlichen Welt an Musik, die aus anderen Erdteilen, den Randgebieten Europas und von den indigenen Völkern Amerikas und Australiens stammt, nimmt stetig zu. In den Regalen der CD-Läden finden sich eigene Abteilungen mit dem Label »Weltmusik«, unter dem alle »exotischen« Musiken zusammen gefasst werden. Erst einmal ist dies eine gute und wichtige Entwicklung, droht doch durch die global arbeitenden Medienkonzerne eine ausschließlich kommerzielle, auf den schnellen Erfolg ausgerichtete Mainstream-Musik zum weltweiten musikalischen Einheitsbrei des neuen Jahrhunderts zu werden. Eine jetzt schon spürbare Folge ist eine Vereinheitlichung der musikalischen Formen und des Musikgeschmacks einerseits und ein Verdrängen von traditionellen, klassischen und modernen Stilen der Völker der Welt andererseits. Der unglaubliche Reichtum an Klängen, musikalischen Formen, Vortragsarten und Musikinstrumenten wird durch synthetische Billigimitate ersetzt, die an jeder Ecke zu kaufen sind. Das Label »Weltmusik« sorgt in dieser Situation, trotz aller Oberflächlichkeit, zumindest für eine lebendige Nische in den CD-Geschäften, bei den großen Radiosendern und professionellen Veranstaltern.

Doch was hat das mit der Schule zu tun?

In den Schulen und Kindergärten sitzen, spielen und lernen Kinder und Jugendliche unterschiedlichster Herkunft und Nationalitäten neben- und miteinander. Die Kultur der »ausländischen« Kids wird in den Einrichtungen bislang allerdings nur selten als Chance, meist eher als Belastung gesehen. Aber wie sollen Kinder und Jugendliche weltoffen, tolerant und gleichberechtigt aufwachsen, wenn sie nicht einen phantasievollen, positiven Weg zum jeweils »Fremden« kennen lernen? Musik ist als Medium bestens für eine lebendige, nonverbale Begegnung und Kommunikation geeignet. Darüber hinaus bewirkt die direkte und spielerische Begegnung mit Menschen anderer Hautfarbe, Nationalität und Kultur mehr und wirkt nachhaltiger als ganze Bücher voller »second hand«-Informationen und -Beschreibungen.

Vom Container-Dorf ans Lehrerpult

1993 engagierte mich das »Multikulturelle Forum« in Lünen, eine von türkischen Migranten ins Leben gerufene Organisation, eine internationale Musikgruppe zusammenzustellen. Der Kontakt zu den Bewohnern des nahe gelegenen Container-Dorfes, in dem Flüchtlinge aus verschiedenen afrikanischen Ländern lebten, war schnell hergestellt. Einige interessierte und engagierte »Inländer« kamen dazu. Es entstand eine Gruppe, in die die Afrikaner Lieder ihrer Heimatländer einbrachten. Gemeinsam wurde arrangiert, gesungen und gespielt. Es entstand eine Gruppe, die mehr war als eine Musik-Band. Wir lernten voneinander, wir trafen uns in »Container-City«, wie die Flüchtlinge die Asylantenunterkunft mit einer gehörigen Portion Galgenhumor nannten, sangen, tanzten, kochten und aßen zusammen. Nach den ersten Auftritten der Gruppe, den ersten Zeitungsartikeln änderte sich die Situation der Afrikaner. Sie wurden auf der Straße erkannt, angesprochen, es entstanden völlig neue soziale Kontakte, neue Freundeskreise. Doch rassistische Übergriffe konnten dies leider nicht verhindern. Um dagegen anzugehen, besuchten wir die Basis der Gesellschaft von morgen. Wo kann eine Normalität im Umgang mit dem »Fremden« besser gelernt werden als in der Schule und im Kindergarten? Bald saßen wir in Kindergruppen und Klassenzimmern, sangen und tanzten gemeinsam mit den Kindern. Die Flüchtlinge erzählten über den Alltag der Kinder in ihren Heimatländern und über ihre Lebenssituation hier in Deutschland. Schnell verloren die Kinder ihre »Angst vorm schwarzen Mann«, wenn sie denn überhaupt jemals außerhalb der Köpfe der Erwachsenen existiert hatte.

»Wo sind denn deine Federn?«

Joe Martin heißt mit seinem indianischen Namen Kwa-Kwa Eeth, sein Volk sind die Tla-Ooh-Qui-Ath – First Nations. Er lebt an der Westküste Kanadas in einem Gebiet, dessen gigantische Urwälder seit Jahrzehnten von multinationalen Holzkonzernen kahl geschlagen werden. Die Indianer wehren sich gemeinsam mit weißen Umweltgruppen seit ebenso langer Zeit gegen die Zerstörung ihrer Heimat. Die Kinder in der Klasse 3 wussten lediglich, dass ein Indianer mit seiner Tochter ihre Klasse besuchen würde, um über das Leben der Indianer in der heutigen Zeit zu berichten. Enttäuschte Gesichter als wir die Klasse betreten. »Wo hast du denn deine Federn?« »Lebst du im Zelt?« »Wieso hast du keine Indianerkleider an?« »Wie viele Pferde hast du?« »Kennst du Winnetou?« Die Klischees sitzen tief, nicht nur bei den Kindern. Joe sieht nicht so aus, wie sich die Kinder einen Indianer vorstellen. Er beantwortet alle Fragen mit einer bewundernswerten Gelassenheit. Federn werden nur zu besonderen Anlässen getragen und bei seinem Volk eher gar nicht. In seiner Heimat regnet es oft und viel, seit Hunderten von Jahren leben die Menschen deshalb in Holzhäusern. Indianer-Kleidung wird nur bei Zeremonien getragen und sie

ist bei seinem Volk auch nicht aus Leder. Pferde gibt es in seiner Heimat an der Küste keine und von Winnetou hat er noch nie gehört ... Wie würden wir uns fühlen, wenn wir irgendwo am Ende der Welt gefragt würden, warum wir als Deutsche denn keine Lederhosen an hätten und ob wir außer Sauerkraut auch noch andere Dinge essen. Doch die Kinder werden immer faszinierter. Die Klasse ist geteilt. Die »deutschen« Kinder suchen nach Verbindungen zu dem, was sie über Indianer gelesen, gehört und im Fernseher gesehen haben. Die »ausländischen« Kinder sind überrascht. Da stehen zwei Menschen vor ihnen, die sehen ein wenig dunkler aus als die Deutschen, haben schwarze Haare und könnten ihre türkischen oder arabischen Verwandten sein. Sonst sind die »deutschen« Kinder nie so neugierig und fasziniert wenn Menschen vor ihnen stehen, die augenscheinlich anders sind als sie selbst. Die türkischen Mädchen befragen Giselle, Joes Tochter. Viele Gemeinsamkeiten zwischen dem Alltag in der Familie des indianischen Mädchens und ihrem eigenen Leben werden deutlich. Die »deutschen« Kinder sehen erstaunt, wie leicht sich das indische Mädchen mit den türkischen versteht.

Wollen die Rassisten 'nen Tanz mit uns wagen

Seit Jahren existiert im Ruhrgebiet und der Umgebung ein Pool von MusikerInnen aus verschiedenen Herkunftsländern, die in unterschiedlichen Projekten zusammenarbeiten. Hintergrund der Kooperation ist der Wunsch nach einer neuen, gemeinsamen Musik, die ein kreatives, positives Beispiel für die internationale Realität des Lebens in Deutschland setzt. Ausdrücklich geht es nicht darum, die jeweilige Kultur der Herkunftsländer 1 : 1 zu übertragen sondern sie phantasievoll, vorsichtig zu »übersetzen«. Als Vorreiter gesellschaftlicher Entwicklungen fällt es den Musikern leicht, die musikalische Sprache des jeweils anderen zu verstehen, Verbindungen einzugehen und eigene Ideen, seien sie individueller oder kultureller Art, einzubringen. In der Zusammenarbeit und auf der Bühne wird eine gleichberechtigte Normalität gelebt, die im Alltagsleben der meisten Menschen noch weit entfernt scheint. In der Gruppe *LameBora* arbeiten MusikerInnen aus Tanzania, Zambia, Angola, Äthiopien, Bolivien, Portugal, der Türkei und Deutschland zusammen. Aus den Begegnungen ist die Worldbeat Gruppe »Radio Ethiopia« entstanden, von der eine CD mit dem Titel »Wax & Gold« existiert, die in der Türkei und in Deutschland veröffentlicht wurde. In dem Titel »Tanz auf dem Vulkan« hat die Band ein politisches, antirassistisches Statement formuliert, dessen Text in mehr als ein Dutzend Sprachen übertragen wurde. Bei den Übersetzungen war es besonders interessant festzustellen, dass in vielen Sprachen der Begriff Rassist oder Rassismus überhaupt nicht existiert. So wurden die Worte in die Situation der jeweiligen Kultur übertragen. Im Amharischen, das in Äthiopien gesprochen wird, heißt es: »Hier gibt es Menschen, die Schwarze und Braune nicht mögen. Sie sind Menschenfresser. Lasst sie uns mit dem Stock verjagen!« In Kiswahili aus Ostafrika wurde daraus: »Apartheid ist eine Schwäche des Herzens. Alle Farben sind schön, sie schmücken die Erde!«

Karibuni Watoto – Willkommen Kinder

Die Bemühungen für eine weltoffene, zukunftsfähige Gesellschaft beginnen im Elternhaus, im Kindergarten und in der Schule. Ein wichtiger Arbeitsschwerpunkt der MusikerInnen aus dem Pool von LameBora ist mittlerweile die Gruppe »Karibuni«, die den Begriff einer »Weltmusik für Kinder« geprägt hat. Traditionelle Kinderlieder, Spiele und Tänze zu einem bestimmten Thema werden gemeinsam mit MusikerInnen der jeweiligen Kultur aufgearbeitet, textlich und musikalisch ins Deutsche beziehungsweise in die Hörgewohnheiten der Kinder übertragen. Die Lieder werden in der Originalsprache und in der deutschen Übertragung gesungen, die authentischen Musikinstrumente erklingen gemeinsam mit Gitarre und Akkordeon, die als Mittler zwischen den Kulturen fungieren. Zu den CDs, die mittlerweile zu den Themen Afrika, Indianer Nordamerikas, Orient, Australien und Lateinamerika aufgenommen wurden, existieren spielpädagogische Bücher, die mit einer Vielzahl von lebendigen Ideen, Basteleien, Spielen, Rezepten und Sachinformationen PädagogInnen und engagierten Eltern die Möglichkeit bieten sich den Themen spielerisch umfassend zu nähern. Die Reaktionen von Kindern, Eltern, ErzieherInnen, LehrerInnen und der Medien auf diese Arbeit sind überwältigend. Im gesamten deutschsprachigen Raum werden die Bücher und CDs in Schulen und Kindergärten eingesetzt. Die Gruppe »Karibuni« gibt Mitmach-Konzerte mit Weltmusik für Kinder und führt Projekte in pädagogischen Einrichtungen durch. Die Lieder, die in dieser Arbeit entstehen oder ins Deutsche übertragen werden, sind Beiträge zu einem lebendigen internationalen Lied-Repertoire der Zukunft, in dem sich »inländische« und »ausländische« Kinder wieder finden und zu Hause fühlen.

Von Mausefallen und Trommelgewitter

»Das ist eine Mausefalle!« Die kleine Leila ist ganz schön fix und clever im Raten und hat eine klare Vorstellung davon, was man in Afrika mit solchen kleinen Schachteln anfängt. Doch dieses mal liegt ihre Antwort knapp daneben. Sie hält ein Daumenklavier aus Tanzania in der Hand. Gespannt lauschen die Kinder den fremden Klängen, die diese Holzschachtel mit Metallzungen erzeugt. Vorher haben sie schon versucht mit einem Korb auf dem Kopf durchs Klassenzimmer zu gehen. Sogar die Lehrerin hat es geschafft. Die Kinder bestaunen die Blechautos der afrikanischen Kinder und lenken selbst einmal das Drahtauto mit »Fernbedienung« durch den Raum. Als dann die Trommeln erklingen, hält es die Kinder nicht mehr auf den Sitzen. Die Lehrerin guckt etwas besorgt und wundert sich. »Wollt ihr ein afrikanisches Kinderlied lernen?« – »Jaaaaaaahhhhhh!!!!!«

Die Kinder lesen Myke die Worte von den Lippen ab und nach zwei, drei Versuchen schallt es bis ins Lehrerzimmer: »Ukuti – Ukuti, Wamnazi – Wamnazi, Ukijao Pepo – Wa Pepeya.« Die Lehrerin singt lauthals mit. »Was bedeutet das eigentlich, was wir da gerade singen?«, fragt Marlen in einer kurzen Atempause. Also das

Ganze noch mal auf Deutsch: »Die Blätter – die Blätter, der Palme – der Palme, – Ja sie schaukeln im Wind – Schuh Schuh.«

Dann gibt es ein Trommelgewitter. Sechs Trommeln werden verteilt, manche so groß, dass vier Kinder gleichzeitig darauf spielen können. Erst streicheln alle ganz sanft und langsam über die Trommelfelle. Dann wird es schneller – lauter – und noch schneller und noch lauter und endet schließlich in einem gewaltigen Trommelgewitter. Irgendwann klingelt es. Auf dem Schulhof singen die Kinder in der Pause »Ukuti – ukuti« und tanzen den Tanz des Tausendfüßlers aus Sambia.

School goes Ethno

Sind die Jugendlichen überhaupt noch zu erreichen und für irgend etwas zu begeistern, das einen gesellschaftspolitischen Anspruch vor sich her trägt? Na klar sind sie das, man sollte sie allerdings da abholen, wo sie sind. Das Projekt »School goes Ethno« bemüht sich darum, Weltmusik in die Schule zu transportieren und Jugendliche für diese Musik zu sensibilisieren und bestenfalls zu begeistern. Hip-Hop und Rap lassen sich über Rhythm & Blues, Blues und die Worksongs schwarzer Sklaven in Nordamerika leicht bis in die traditionelle Musik Afrikas zurückverfolgen. Das ist ein interessanter Aspekt der Weltmusik, der allerdings leicht dazu verführt, opportunistisch auf den Musikgeschmack vieler Jugendlicher zuzugehen und das eigentliche Ziel aus den Augen zu verlieren. Denn die traditionellen und modernen Musiken außerhalb des stromlinienförmigen Main-Streams haben noch eine Menge mehr zu bieten. Erst einmal ist es meist »Hand-gemachte« Musik, bei der die klingenden Instrumente von wirklichen Menschen gespielt werden. Das mag für den ein oder anderen zwar komisch klingen, doch verlieren immer mehr Kids den Zugang zu selbst gespielter Musik, da die meisten Klänge und Rhythmen ja ohne Probleme aus dem Internet auf den PC geladen werden können. Da ist es schon ein echtes Erlebnis, nicht auf der Tastatur, sondern auf einer mit Ziegenfell bespannten Trommel zu spielen. Oder auf dem afrikanischen Musikbogen, in Lateinamerika Berimbau genannt. An diesem Instrument ist leicht zu erkennen, wie sich Musikinstrumente überhaupt entwickelt haben. Der Jäger schoss den Pfeil, die Sehne sirrte und erzeugte einen leisen Ton. Der Jäger hielt den Bogen an den Mund, der wurde zum Resonanzkörper und verstärkte den Klang der Sehne. Mit dem Pfeil lässt sich ein wunderbarer Rhythmus auf die gespannte Sehne klopfen. Eine an Bogen und Sehne angebrachte Kalebasse verstärkte den Ton weiter und ermöglichte es, gleichzeitig zum Musikbogen zu singen ... Die wenigsten Jugendlichen haben Probleme damit, ein unbekanntes Musikinstrument in die Hand zu nehmen und einmal auszuprobieren wie es denn klingt. Schwieriger ist es mit dem Singen. Doch gerade das Singen ist der Anfang aller Musik. Spontanes, gemeinsames Singen sollte nicht nur auf dem Fußballplatz geschehen. Afrikanische Call-Response Gesänge bilden ein ideales Repertoire, um mit Jugendlichen zu singen. Die Rhythmen, die kommunikative Form und der Klang der fremden Sprache sind spannend genug, um alle Coolness zu ver-

gessen. Vollkommen aus ihrer coolen Rolle fielen die Jugendlichen bei einem tansanischen Jagdritual, das sie als Tanz einübten. Die Jungen spielten die Jäger und durften so richtig die Machos spielen, inklusive Prahlerei und Body Builder Gesten nach der erfolgreichen Jagd auf eine imaginäre Antilope. Die Mädchen tanzten mit schwingenden Hüften, die Bewegungen durch Kanga Tücher noch verstärkt, hin zu ihren Jägern, die alles versuchten, um den Mädchen mit Gesten und Tanz zu imponieren. Nachher hatten Schülerinnen und Schüler nicht nur einen Aspekt afrikanischer Kultur, sondern auch sich selbst ein wenig besser kennen gelernt.

CDs und Bücher:

- »Solimbeya«, Songs from Container City, CD und Dokumentation, Multikulturelles Forum, Lünen
- »Radio Ethiopia«, CD, Ada Müzik, Istanbul
- »Karibuni Watoto«, afrikanische Kinderlieder, CD, Ökotopia Verlag
- »Fliegende Feder«, Kultur der Nordamerikanischen Indianer, Medien-Box, Ökotopia Verlag
- »iftah ya simsim«, Kinderlieder aus dem Orient, CD, Ökotopia Verlag
- »Didgeridoo und Känguru«, Kinderlieder aus Australien, CD, Ökotopia Verlag
- »Karneval der Kulturen«, Kinderlieder aus Lateinamerika, CD, Ökotopia Verlag
- »Karneval der Kulturen«, Spielepädagogisches Buch, Ökotopia Verlag

Dodo Schulz

Zukunft formen

Kulturelles Lernen: ein Baustein für nachhaltige Bildung

Der weitverbreitete Slogan des »Global Denken – lokal Handeln« dient in der Pädagogik der Reduktion der Komplexität der weltweiten Probleme. Er öffnet die Dimension des eigenen Handelns vor Ort, ist oft Ausgangspunkt pädagogischer Praxis und bedient sich der uralten pädagogischen Weisheit vom Nahen zum Fernen.

Es gibt verschiedene Formen, Methoden und Themen, die die globale Perspektive in Lernsituationen entwickeln. Ebenso viele Fragestellungen gibt es. Eine Zugangsdimension ist die Kultur. Wie diese in der Bildungspraxis lebendig werden und damit ihren Beitrag für ein nachhaltiges Kulturverständnis leisten kann, soll nun Gegenstand sein.

Ayla Neusel, Präsidentin der *internationalen Frauenuniversität (ifu)* sieht als eine der großen Herausforderungen der Bildung für nachhaltige Entwicklung die Initiierung von persönlicher Betroffenheit, die ihrer Meinung nach unabdingbare Voraussetzung für eine Lernbereitschaft über die Fragestellung der »Internationalen Gerechtigkeit« und damit von entscheidender Bedeutung für die Zukunft ist. (Neusel 2001: 27 f.) Ihre These lautet: »Wenn wir persönliche Betroffenheit als notwendige Voraussetzung für Lernbereitschaft akzeptieren und organisieren wollen, muss es uns gelingen, Menschen aus den Ländern des Südens nicht zum Lernobjekt, sondern zum Lernpartner zu machen. – Nicht über, mit dem Süden müssen wir lernen!« (Ebd.)

Mit diesem Grundgedanken »Nicht über, mit dem Süden müssen wir lernen« haben wir bei der *EXILE Kulturkoordination e.V.* im Jahre 1982 begonnen, Angebote für die schulische und außerschulische Kulturarbeit von und mit Künstlerinnen und Künstlern aus den Ländern des Südens zu entwickeln. Zunächst einmal bietet eine Begegnung mit Menschen anderer Kulturkreise die Möglichkeit, mit den zur Verfügung stehenden und angesprochenen Sinnen andere Perspektiven wahrzunehmen. Als Betroffenheit verstehen wir die Entdeckung der verschiedenen Standpunkte, die bei kulturellen Begegnungen möglich wird. Dazu zählen wir die verschiedenen internationalen Karikaturausstellungen und Theateraufführungen mit Werkstattgesprächen mit *Teatro Vivo/Guatemala* und *Jane Thomé/Brasilien*, Workshops mit Musikerinnen und Musikern unter dem Titel »School goes Ethno« sowie Lesungen und Diskussionen zum Beispiel mit *Denis Goldberg/Südafrika*.

Beispiele aus der Praxis

Eine wichtige Überlegung unserer Kulturarbeit war und ist es, Menschen aus dem »Süden« mit ihren Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kenntnissen, ihrem jeweils individuellen Reichtum vorzustellen. Die Bilder des Südens, die in den Medien vermittelt wurden, entsprachen gerade in der Anfangszeit unserer Arbeit nicht diesem positiven Ansatz. »Der Süden«, das waren in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit die Orte der »Unter«-Entwicklung, der Katastrophen, kriegerischen Auseinandersetzungen, die Orte, wo Armut und Elend herrschten. Das Wissen von Teilöffentlichkeiten, zum Beispiel der Solidaritätsbewegungen mit den Freiheitsbewegungen in Lateinamerika, das durch eine differenzierte Wahrnehmung der gesellschaftlichen Verhältnisse fundiert ist, konnte für die schulische Kulturarbeit nicht vorausgesetzt werden. Eine Bestätigung dieser Annahme erfuhr ich bei einem Konzert der Musikgruppe »Xam Xam« aus Gambia in einer Gesamtschule in Leopoldshöhe bei Bielefeld. Die Schülerinnen und Schüler zeigten sich nach dem Konzert beeindruckt darüber, dass die afrikanischen MusikerInnen mit modernen elektrischen Musikinstrumenten arbeiten konnten, dass es in Gambia überhaupt Strom gab, um diese einsetzen zu können. Mit den Erläuterungen der Musikgruppe zu traditionellen Rhythmen aus Gambia wurde dem jugendlichen Publikum deutlich, dass auch in einem afrikanischen Land verschiedene Kulturen nebeneinander existieren und sich entwickeln. Für viele SchülerInnen war diese Begegnung mit den Musikern aus Gambia offensichtlich die erste, die sie in ein Gespräch mit Menschen aus diesem Kulturkreis brachte. Die Neugier der Kinder und Jugendlichen, etwas über die Lebenshintergründe der Musiker zu erfahren, die auch als persönliche Betroffenheit gewertet werden kann, bot Anlass, in den folgenden Unterrichtsgesprächen den afrikanischen Kontinent und die Lebensbedingungen in Gambia genauer unter die Lupe zu nehmen. Eine wertvolle Ergänzung einer solchen Begegnung wäre sicherlich die Einbindung der Musiker in diesen Unterricht gewesen. Für solche vertiefenden Begegnungen müssen die entsprechenden Rahmenbedingungen jedoch oft erst noch geschaffen werden. Künstlerinnen und Künstler müssen sich auf pädagogische Arbeit vorbereiten. Sie müssen für diese Art ihrer Arbeit ebenso entlohnt werden wie andere pädagogische MitarbeiterInnen. Die Kontakte zu den Schulen müssen hergestellt und die Arbeit der Musikerinnen und Musiker an die, im Vergleich zum Kulturbetrieb, völlig andere Organisationsform von Schule angepasst werden. Diese Arbeit leisten Vermittlungsorganisationen, wie zum Beispiel die *EXILE-Kulturkoordination e. V.*

Das Projekt »School Goes Ethno« greift diese Erfahrung auf. Neben einem Konzert der Musikgruppe *Lamebora* werden Workshops, die musikalische Fähigkeiten und Kenntnisse vermitteln, an einer Schule angeboten. (Siehe hierzu den Beitrag von Pit Budde in diesem Band) »School Goes Ethno« setzt bewusst bei den Kulturen der Migrantinnen und Migranten an. Dahinter steckt die Überlegung, die kulturellen Hintergründe von Kindern mit Migrationshintergrund in den Mittelpunkt schulischer Arbeit zu rücken. Damit werden sie für die Kinder und Jugendlichen als

ein Teil des kulturellen Lebens der Gesellschaft, in der sie ihren Lebensmittelpunkt haben, erfahrbar. Mit diesem Konzept kann kulturelle Teilhabe aller Gruppen verschiedenster kultureller Anbindung zur Selbstverständlichkeit in multikulturellen Lerngemeinschaften werden. Kinder und Jugendliche erfahren, dass die verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen Gemeinsamkeiten und Unterschiede haben und als Kulturen mit je eigenen Traditionen gewachsen sind und weiter entwickelt werden. Sie lernen aber auch, dass diese sich gegenseitig befruchten und bereichern können.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Vermittlung von Kenntnissen über verschiedene Kulturen mit ihren historischen und sozialen Gebundenheiten. Die SchauspielerIn Jane Thomé aus Brasilien hat in ihrem Stück »Nossas Criancas« die verschiedenen Lebenswelten von reichen und armen Kindern in Brasilien aufgezeigt. Sie hat damit einen Anstoß gegeben, über die verschiedenen Lebenswirklichkeiten innerhalb nationaler Gesellschaften nachzudenken und damit Länder des Südens in ihrer Differenziertheit wahrzunehmen. Von diesen Gedankengänge ist es leichter, eine Brücke zu den Verhältnissen in der Bundesrepublik, der eigenen Stadt oder auch dem eigenen Stadtteil zu schlagen, damit Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Lebenswelten von Kindern hier wie dort heraus zu kristallisieren. Hier kann auch ein Weg geöffnet werden, universelle Werte und Rechte, wie zum Beispiel Kinderrechte, in den Mittelpunkt der Beschäftigung zu rücken.

Das Stück »IXOC – Frau« von *Teatro Vivo* aus Guatemala (siehe dazu auch die Beiträge von Carmen Samayoa und Dieter Overath in diesem Band) bietet Einblicke in ein ganz anderes Thema. Die Geschichte einer guatemalteckischen Frau auf der Flucht vor Militärs und der Suche nach einer sicheren Bleibe für sich und ihr Kind, wirft andere Fragestellungen auf, die vertiefende Blicke auf gesellschaftliche Strukturen entwickeln können. Lebenssituationen von Frauen in den Blick zu nehmen, diese anlässlich eines Theaterbesuches oder Workshops mit der SchauspielerIn/AutorIn genauer zu betrachten, kann eine Reflektion der Stellung der Frau in der hiesigen Gesellschaft einleiten oder einen Vergleich zwischen verschiedenen Gesellschaften ermöglichen. Die direkte Begegnung mit der SchauspielerIn bietet in einem Dialog die Chance etwas über die Lebenssituationen von Frauen in Guatemala im allgemeinen und in historischer Dimension zu erfahren. Die persönlichen Erfahrungen einer Frau aus diesem Kulturkreis, die in einem Theaterstück ihre Perspektive vorstellt, bietet dafür Anknüpfungspunkte. Die Begegnung wird damit Geschichtsunterricht und/oder sozialwissenschaftlicher Unterricht. Die Arbeit an kulturellen Ausdrucksformen, zum Beispiel im Rahmen eines Theaterworkshops, geleitet von der SchauspielerIn, kann für die Auseinandersetzung mit diesem Thema auf andere Art fruchtbar sein. Sie hilft der Erarbeitung eines eigenen Standpunktes, der in Theaterbildern seinen Ausdruck findet. Die Beteiligung von Frauen und von Kindern an der Gestaltung von Zukunft ist darüber hinaus explizites Thema der Agenda 21. Um zu einer Vorstellung von Zukunft zu kommen, gilt es immer die Gegenwart zu kennen.

Die Arbeit mit Karikaturausstellungen in Schulen und anderen Bildungsinstitutionen zeigt den Betrachtern: es gibt Themen, die weltweit auf der Tagesordnung stehen, zu denen Menschen verschiedenster Kulturkreise gleiche Positionen einnehmen und doch unterschiedliche Perspektiven aufzeigen. In der Karikaturausstellung, »Schöne neue Welt – schöner neuer Wald«, Ergebnis eines internationalen Karikaturwettbewerbs, wird deutlich, dass das globale Problem Umweltzerstörung und Ressourcenverbrauch in vielen Ländern der Welt gleichermaßen wahrgenommen wird. Die Verantwortung für diese Situation wird sowohl im jeweils eigenen kulturellen Hintergrund gesucht, aber auch eindeutig den Konsum- und Wohlstandsgesellschaften angelastet. Mit dem Mittel des spitzen Bleistifts werden so die Inhalte der Agenda 21 transportiert, die aus den Bildern herausgearbeitet werden können. Mit den Karikaturen wird immer Handeln und werden Haltungen und Werte thematisiert. Gerade die Veränderung von Haltungen und Werten in Bezug auf den Umgang mit Ressourcen und die Erörterung von Fragestellungen internationaler Gerechtigkeit in Hinblick auf den Verbrauch von Ressourcen, die Ausschüttung von Emissionen, die Abschaffung von Armut und der Erhalt von Vielfaltigkeit sind Themen, die in der Diskussion um nachhaltige Entwicklung Relevanz haben. Die Arbeit mit der Ausstellung bietet somit Anknüpfungspunkte, über die eigene Perspektive nachzudenken und sie in ein Verhältnis zur Meinung der Karikaturistinnen und Karikaturisten zu setzen. Andere Ausstellungen, wie zum Beispiel »Jacke wie Hose« oder »Entwicklungsland D« bieten diese Möglichkeit ebenfalls und verfolgen damit das Ziel, globale Probleme wahrzunehmen, Verständnis für andere Perspektiven zu entwickeln, Eigene in Frage zu stellen oder verfestigen zu können und ein Verständnis von der Vielschichtigkeit globaler Probleme zu bekommen.

Autorenlesungen können ein vielfältiges Spektrum an Themen abdecken. Die Geschichte der Entwicklung einer Gesellschaft im Umbruch, wie von der Koreanerin Pak Kyongni im Rahmen einer Familiensaga dargestellt, stellt die Geschichte Koreas in den Mittelpunkt. Auszüge aus dem Buch und das anschließende Gespräch vermitteln Kenntnisse über ein Land, in dem auch Essener Mitbürgerinnen und Mitbürger ihre Wurzeln haben. Wenn Koreanerinnen oder Koreaner eine solche Lesung besuchen können, machen sie die Erfahrung, dass auch ihre Kultur im Leben ihrer Stadt von Bedeutung ist. Viel weiter geht die Auseinandersetzung um kulturelle Hintergründe und die Geschichte einer Gesellschaft bei Lesungen, die Denis Goldberg in Schulen, Kultur- und Bildungsinstitutionen hält. Denis Goldberg, ist als einziger weißer Südafrikaner gemeinsam mit Nelson Mandela im wohl bekannten Rivonia Prozess 1964 wegen seines Kampfes gegen das Apartheid-Regime verurteilt worden. Er hat 22 Jahre für seine Überzeugung im Gefängnis gesessen und nach seiner Freilassung bis zum Wechsel der Regierung in Südafrika für den *African National Congress, ANC*, gearbeitet. Er ist Zeitzeuge einer Umkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse auf »friedlichem« Weg, Zeitzeuge einer Veränderung des gesellschaftlichen Konsenses und damit des Wertgefüges hin zu einer gleichberechtigten Teilhabe an der Gestaltung von Zukunft durch die vormals unterdrückte Bevölkerungsmehrheit. Dass dies kein einfacher Weg war und ist, davon

erzählt Denis Goldberg in seinen Lesungen. Das Gespräch, die Auseinandersetzung mit den Erfahrungen, die Denis Goldberg vermittelt, kann uns eine Hilfestellung sein. In unserer Gesellschaft, wie in den anderen westlichen Wohlstandsgesellschaften, muss sich etwas ändern im Wertgefüge, im gesellschaftlichen Konsens, wenn wir das Leitbild Nachhaltigkeit in unserem Kulturverständnis verankern wollen. Die differenzierte Betrachtungsweise der verschiedenen Teile und Interessen innerhalb einer Gesellschaft, die Denis Goldberg dem Publikum bei seinen Lesungen näher bringt, bietet Reflektionsmöglichkeiten für die Komplexität der Veränderung, die für einen gleichberechtigten Umgang von Menschen verschiedener Kulturen notwendig sind. Insofern kann der von Ayla Neusel eingangs zitierte Satz »Mit dem Süden müssen wir lernen« noch eine andere Bedeutung gewinnen. Von Menschen des »Südens« können wir lernen.

Pädagogische Herausforderungen brauchen verbesserte Rahmenbedingungen

Diese Formen des kulturellen Lernens als einen Baustein nachhaltiger Bildung zu bezeichnen ist angemessen, wenn man auf die aktuelle Veröffentlichung des *Verbands Entwicklungspolitik deutscher Nichtregierungsorganisationen (VENRO) »Bildung 21«* (VENRO 2001) zurückgreift. Insbesondere wenn man die Systematik der nachhaltigen Bildung, wie sie von Gerhard de Haan aufgezeigt wurde, in Betracht zieht. Dort ist der »Erwerb von Gestaltungskompetenz« als wesentliches Ziel der nachhaltigen Bildung formuliert. »Sie bezeichnet das Vermögen, die Zukunft von Sozietäten, in denen man lebt, in aktiver Teilhabe im Sinne nachhaltiger Entwicklung modifizieren und modellieren zu können. ... Darin sind ästhetische Elemente ebenso aufgehoben wie die Frage nach den Formen, die das Wirtschaften, der Konsum und die Mobilität annehmen können und sollen, oder nach der Art und Weise, wie künftig Freizeit und Alltag verbracht werden, wie sich Kommunalpolitik oder auch die internationalen Beziehungen ausgestalten sollten.« (Haan 2001: 69 f.) Die Frage nach den Formen, der Art und Weise des Handelns in der jeweils eigenen Gesellschaft wird in allen oben beschriebenen kulturellen Begegnungen thematisiert. Darüber entsprechen die Themen der kulturellen Angebote in den Punkten »Relevanz für die eigenen Sozietäten«, »Differenziertheit des Wissens« und »Engagement und Solidarität« dem Kriterienkatalog von de Haan. Auch die Unterrichtsprinzipien »Interdisziplinarität«, »Partizipation« und »Innovative, auf Kooperation basierende Strukturen«, die bei de Haan formuliert werden, sind berücksichtigt.

Es bleibt die Frage, warum die oben beschriebenen Formen der Bildungsangebote im Bereich des kulturellen Lernens nicht dem »Globalen Lernen«, das aus der Entwicklungspolitik entwickelt wurde oder dem »Interkulturellen Lernen«, das seine Tradition unter anderem in der Ausländerpädagogik hat, zugeordnet werden. Für die Entwicklung eines nachhaltigen Kulturverständnisses brauchen wir einen erweiterten Kulturbegriff, der die Komplexität der Agenda 21 aufgreift, wie er zum Beispiel von Hildegard Kurt und Michael Wehrspau (2001: 16 ff.) auch in diesem

Buch beschrieben wird. Dass das mittlerweile sehr umfassende Konzept der nachhaltigen Bildung am besten ein Dach für die verschiedenen pädagogischen Strömungen bietet, darauf weist auch Renate Nestvogel hin: »Die Hauptsache ist, dass die interdisziplinären und vernetzten Aufgaben vermittelt werden, die gesellschaftliche Entwicklungen an uns herantragen, und dass einzelne Schwerpunkte nicht aus ihrem (welt-) gesellschaftlichen Kontext herausgelöst werden. ... Lediglich mit dem Begriff der Bildung für eine nachhaltige Entwicklung scheint mir eine Lerndimension gegeben zu sein, die in bisherigen Begriffen zumindest nicht explizit anklingt, und zwar die ausdrückliche Zukunfts- oder auch die ökologische Dimension, die im Sozialen und Ökonomischen nicht zwangsläufig mit enthalten sind.« (Nestvogel 2001: 89) Die Komplexität, die diesen Bildungsinhalten zu Grunde liegt, aufzulösen, ohne sie zu verneinen und zu bagatellisieren, ist die Kunst der Praktiker im Bildungsgetriebe. Dafür müssen sie ausgebildet und weitergebildet werden.

Betätigungsfelder für Kommunen

Die Pädagoginnen und Pädagogen vor Ort zu unterstützen, diese Konzepte nachhaltiger Bildung in die pädagogische Arbeit aufzunehmen, ob sie nun kulturelles Lernen zum Schwerpunkt haben oder eher ökologische Aspekte in den Vordergrund stellen, ist Aufgabe der staatlichen Bildungsträger. Die Betrachtung der Ergebnisse des Kongresses »NRW in globaler Verantwortung«¹ und des oben schon öfter zitierten VENRO-Kongress »Bildung 21« machen deutlich, dass kohärente Konzepte zur Umsetzung der Ziele und Vorstellung der Bildung für nachhaltige Entwicklung noch nicht vorhanden sind. Ein Defizit liegt darin, dass die Diskussionen zum Teil noch nicht verknüpft sind. Das zeigt sich zum Beispiel daran, dass im Papier des NRW-Kongresses die außerschulische Bildung an den dort geführten Bildungsdiskurs angehängt werden. Das lässt noch keine Perspektive erkennen, die die Sach- und Fachkompetenzen institutioneller und außerinstitutioneller Bildungsträger zusammenbringt. Da die Agenda 21 die Kommunen besonders in die Verantwortung nimmt, bieten sich hier für die Kommunen besondere Betätigungsfelder. Diese könnten sich in dem Bereich »innovative, auf Kooperation basierende Strukturen« entwickeln und entfalten.

Partizipation unterstützen

Erste Versuche, die Themen nachhaltiger Bildung in pädagogische Praxis zu transferieren, haben sich in der Regel auf Initiativen von zivilgesellschaftlichen Gruppen, wie Eine-Welt-Gruppen, Umweltgruppen, den Universitäten, den Abteilungen für politische Bildung in den Jugendämtern und/oder andere zarte Pflänzchen im außerschulischen Bildungsbereich beschränkt. In Essen existiert zum Beispiel seit ei-

¹ Siehe auch die Erklärung des Kongresses »Nordrhein Westfalen in globaler Verantwortung« am 30. November und 1. Dezember 2000 in Bonn; <http://www.munlv.nrw.sites/specials/kongress/erklaeung/htm>.

nigen Jahren ein *Arbeitskreis Eine Welt Lernen*, der genau die oben genannten Akteure zusammenfasst und mit Angeboten für die pädagogische Arbeit versucht, den Diskurs über ein Verständnis nachhaltiger Lebensweisen in die pädagogische Praxis einzubinden. Beispiele dafür sind Schulungen für MultiplikatorInnen in Schule und Jugendarbeit, die verschiedene Projektangebote aus dem Bereich nachhaltiger Bildung vorstellen, die erste Essener Agendawerkstatt, die sich als Projekt des Essener Agendaprozesses mit konkreten Angeboten direkt an Schulgruppen gewandt hat und Broschüren, die über Kontaktstellen für Angebote zur nachhaltigen Bildung Auskunft geben. Diese verschiedenen Ansätze und Strukturen zur Vernetzung zu fördern und zu unterstützen, wäre eine wesentliche Hilfestellung zur Umsetzung der Konzepte für nachhaltige Bildung. Da, wo Entscheider (Politiker) und Macher (Dezernenten, Amtsleiter) in der Schul- und Kulturpolitik auf kommunaler Ebene die Mühen der Zivilgesellschaft für die Verbreitung eines nachhaltigen Kulturverständnisses unterstützen, werden deutliche Signale gesetzt. Signale für die Wertschätzung der Arbeit der Zivilgesellschaft und für die Bedeutung eines Themas im Alltagsgeschäft. Manchmal ist es schon hilfreich, wenn wenigstens die Geschäftsführung eines Arbeitskreises über eine Verwaltungsstruktur abgewickelt werden kann.

Strukturen für Transferstellen einrichten und unterstützen

Aus dieser Vernetzungsstruktur kann sich mehr entwickeln. Die Zusammenarbeit von institutionellen und außerinstitutionellen Bildungsträgern führt Sachkompetenz zusammen. Daraus Anlaufstellen für den Themenkomplex der nachhaltigen Bildung zu entwickeln, wäre für die pädagogische Arbeit ein Gewinn. Erfahrungen mit entsprechenden Informations- und Beratungsstellen im Bereich der politischen Bildung sprechen für sich. Für pädagogische PraktikerInnen wäre es eine Hilfe zu wissen, wo in der eigenen Stadt Experten und Lernorte für Themen der nachhaltigen Entwicklung zu finden sind, sowohl für einzelne Fragestellungen als auch für die ganzheitliche Entwicklung der eigenen Bildungsorganisation. Beratungs-/Servicestellen für nachhaltige Bildung können mit der Veröffentlichung von guten Beispielen, der Vermittlung von erfahrenen Praktikern, der Vorstellung von Projektarbeiten oder Lernangeboten von Fachleuten als feste Kontaktstellen den Slogan vom »Global denken – lokal handeln« in die pädagogische Praxis transferieren. Mit der Unterstützung von solchen Transferstellen würden Kommunen Signale setzen für die nachhaltige Entwicklung in der kommunalen Gemeinschaft und das Engagement und die Erfahrung der außerinstitutionellen Träger von Bildungs- und Kulturarbeit fördern.

Spaß und Freude an der Auseinandersetzung mit Wertgefügen anderer Kulturen zu ermöglichen, ist ein Anliegen, das uns bei der *EXILE Kulturkoordination e.V.* seit unserer Zusammenarbeit mit Institutionen des Bildungsbereichs am Herzen liegt. Damit stehen wir nicht allein, wie das Abschlussstatement von Gerhard de Haan auf dem Kongress »Bildung 21« zeigt: »Es geht nicht nur darum, Gemein-

wohl fördern zu wollen, Nächstenliebe fördern zu wollen, aktiv sein zu wollen, sondern auch darum, Spaß daran zu haben.« (Haan 2001: 174)

Man würde Gerhard de Haan sicherlich Unrecht tun, wenn man ihn zum Befürworter einer Spaßgesellschaft stempeln würde, in der es nur noch um die kurzlebigen Momente, die Kicks geht. Spaß und Freude an einer Sache oder einer Begegnung zu erleben, sind sicherlich ein wesentlicher Motor für das Lernen. Zusammenhänge zu erkennen und Selbstwirksamkeit zu erfahren sind Dimensionen des Lernens, die Spaß machen. Diesen Spaß haben wir und alle Beteiligten in den Projekten kultureller Begegnung schon vielfach erlebt. Das Lernen mit allen Sinnen setzt in der Erfahrungswelt der Schülerinnen und Schüler an und führt sie in lebendige Auseinandersetzungen mit Menschen eines anderen kulturellen Hintergrundes, die andere Fragen zur Lösung globaler Probleme aufwerfen und andere Perspektiven für die jeweils eigene Entwicklung entwerfen. Wir wünschen uns, dass diese Arbeit für eine Kultur der Nachhaltigkeit in Zukunft weiterhin Unterstützung erfährt und der Spaß an der Sache nachhaltig bei allen Beteiligten wirkt und lebenslang zu neuen Begegnungen führt.

Literatur:

- Haan, Gerhard de (2001): »Stand von Umwelt und Entwicklung nach Rio«, in: VENRO (Hrsg.): *Bildung 21 – Lernen für eine gerechte und zukunftsfähige Entwicklung*, Bonn
- Kurt, Hildegard/Wehrspau, Michael (2001): »Kultur: Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes«, in: *GAIA*, Heft 10/2001
- Nestvogel, Renate (2001): »Interkulturelles Lernen und global Culture: ein Beitrag zu einer nachhaltigen Entwicklung?«, in: VENRO (Hrsg.): *Bildung 21 – Lernen für eine gerechte und zukunftsfähige Entwicklung*, Bonn
- Neusel, Ayla (2001): »Die Welt in Zeiten der Globalisierung – Herausforderungen für Politik und Bildung«, in: VENRO (Hrsg.): *Bildung 21 – Lernen für eine gerechte und zukunftsfähige Entwicklung*, Bonn
- VENRO (Hrsg.) (2001): *Bildung 21 – Lernen für eine gerechte und zukunftsfähige Entwicklung*, Bonn



für die Stärkung der kulturell-ästhetischen Dimension nachhaltiger Entwicklung

Wir, die Unterzeichnerinnen und Unterzeichner, rufen die Politik und alle am Jahrhundertprojekt »Zukunftsfähigkeit« beteiligten Akteure auf, sich beim »Weltgipfel für Nachhaltige Entwicklung« 2002 in Johannesburg für eine *strukturelle* Einbeziehung der kulturell-ästhetischen Dimension in die Strategien zur Umsetzung nachhaltiger Entwicklung einzusetzen.

Das Leitbild Nachhaltige Entwicklung beinhaltet eine *kulturelle* Herausforderung, da es grundlegende Revisionen überkommener Normen, Werte und Praktiken in allen Bereichen – von der Politik über die Wirtschaft bis zur Lebenswelt – erfordert. Nachhaltigkeit *braucht und produziert* Kultur: als formschaffenden Kommunikations- und Handlungsmodus, durch den Wertorientierungen entwickelt, reflektiert, verändert und ökonomische, ökologische und soziale Interessen austariert werden.

In der 1992 auf dem »Weltgipfel Umwelt und Entwicklung« in Rio verabschiedeten Agenda 21 wurde als Strategie für eine zukunftsfähige Entwicklung das Zusammenspiel von Ökonomie, Ökologie und Sozialem ausgearbeitet. Darüber hinaus hebt das Aktionsprogramm die Bedeutung der Partizipation aller Akteure hervor und enthält so eine richtungsweisende Chance der Demokratisierung. Die Rio-Deklaration spricht in Artikel 21 bereits an einer Stelle die geistig-schöpferische Dimension an: »... die Kreativität, die Ideale und der Mut der jungen Menschen auf der ganzen Welt müssen mobilisiert werden«. Gleichwohl werden Kultur und ästhetische Gestaltung nicht entsprechend ihren gesellschaftlichen Entwicklungspotenzialen berücksichtigt.

Die UNESCO-Konferenz zu Kultur und Entwicklung hat 1998 in Stockholm Nachhaltige Entwicklung als Grundlage für den Erhalt und die weltweite Förderung kultureller Vielfalt erkannt und anerkannt. Das erste Prinzip des in Stockholm verabschiedeten Aktionsplans »The Power of Culture« lautet: »Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung sind wechselseitig voneinander abhängig.« In einer zunehmend spezialisierten Welt werden jedoch die erforderlichen Vernetzungen bisher nicht systematisch geleistet.

Vor diesem Hintergrund halten wir es für unbedingt erforderlich, die Ansätze in den Agenda 21-Prozessen und in der Kulturpolitik zusammenzuführen. Das Konzept Nachhaltige Entwicklung kann und muss in der Weise vertieft und weiterentwickelt werden, dass es gleichberechtigt mit Ökonomie, Ökologie und Sozialem auch Kultur als quer liegende Dimension umfasst. Es geht darum, die auf Vielfalt, Offenheit und wechselseitigem Austausch basierende Gestaltung der Dimensionen Ökonomie, Ökologie und Soziales als kulturell-ästhetische Ausformung von Nachhaltigkeit zu verstehen und zu verwirklichen. Eine Zukunftsperspektive kann in einer eng verflochtenen

Welt nur gemeinsam gesichert werden. Globalisierung braucht interkulturelle Kompetenz im Dialog der Kulturen.

■ Wie sieht nachhaltige Entwicklung konkret aus? Gibt es ihre eigenen Formen, Muster, Stile und ihr gemäße Materialien und Gestaltungsweisen? Wie lässt sich kreatives, auf Inspiration und Emotionalität, auf sinnlicher Wahrnehmung und Offenheit beruhendes Verhalten fördern? Wie können Menschen eigenwillig und eigensinnig ihre Werte leben? Worin unterscheiden sich nachhaltige Lebens- und Wirtschaftsstile ästhetisch von den vorherrschenden nicht-nachhaltigen Produktions-, Arbeits- und Lebensformen?

■ Wenn Nachhaltigkeit attraktiv sein und faszinieren soll, wenn sie die Sinne ansprechen und Sinn vermitteln soll, dann wird die Kategorie Schönheit zum elementaren Baustoff einer Zukunft mit Zukunft, zu einem allen Menschen zustehenden Lebens-Mittel.

■ Für das Gelingen der Agenda 21 kommt es entscheidend darauf an, jene Akteurinnen und Akteure einzubeziehen, die über das Vermögen verfügen, Ideen, Visionen und existenzielle Erfahrungen in gesellschaftlich vermittelbaren Symbolen, Ritualen und Praktiken lebendig werden zu lassen. Damit erhöht sich die Chance, das Projekt Nachhaltigkeit – bis heute für viele ein reines Umweltprogramm – als eine Strategie zur Sicherung individueller Freiheitsentfaltung für die jetzigen und die zukünftigen Generationen erkennbar zu machen. In dem Maße, wie die Nachhaltigkeitsdebatte offensiv in Auseinandersetzungen mit dem Feld kultureller Praxis tritt, wird sie verstärkt öffentlich wahrgenommen, wächst ihre Attraktivität und ihr gesellschaftliches Prestige.

■ Daher fordern wir die Verhandlungsdelegationen auf, in Johannesburg den Grundstein für eine lebendigere Wechselbeziehung zwischen natur- und sozialwissenschaftlichen Strategien einerseits und kulturell-ästhetischer Gestaltungskompetenz andererseits zu legen. Die Weiterentwicklung der Agenda 21 sollte sich strukturell den Entwicklungspotenzialen von Kultur und Ästhetik öffnen. Erst dann gewinnt Nachhaltigkeit die ihr gemäßen Formen.

Ursprung dieses Manifests ist die Tagung »Ästhetik der Nachhaltigkeit«, die vom 20.-22. April 2001 in der *Evangelischen Akademie Tutzing* stattfand. Veranstalter waren die *Evangelische Akademie Tutzing*, die *Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e.V.*, die *anstiftung ggmbh*, München, die *Schweisfurth-Stiftung*, München sowie Dipl.Ing. Werner Schenkel, 1. Direktor und Prof. beim *Umweltbundesamt*, Vorsitzender Wiss. Beirat REK Wittenberg, Anhalt, Bitterfeld. Die Teilnehmenden kamen zum einen aus dem gesamten Spektrum kreativer Gestaltung – aus Kunst, Architektur, Film, Design, Werbung, Stadt- und Landschaftsentwicklung – und zum anderen aus den Feldern Ökologie und Nachhaltigkeit.

c/o Projekt »Kultur und Nachhaltigkeit«, Bernd Wagner/Hildegard Kurt,
 Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Weberstr. 59a,
 53113 Bonn, Tel. 0228/20167-0, Fax 0228/2 01 67 33, E-Mail: wagner@kupoge.de

Autoren und Autorinnen

René Block, geboren 1942, ist seit 1997 künstlerischer Leiter des *Museum Fridericianum* in Kassel. 1964 Eröffnung einer Galerie in Berlin; 1974 Kunstpreis des deutschen Kritikerverbandes für die 10-jährige Galeriearbeit und Eröffnung einer Galerie in New York; parallel Kurator von Ausstellungen für den *Neuen Berliner Kunstverein* (»Grafische Techniken« 1972; »Geschichte des Multiples« 1973), die *Berliner Festwochen* und die *Akademie der Künste*. 1982 Wechsel zum Berliner Künstlerprogramm des DAAD und 1993 Verantwortlicher für das Programm des Ausstellungsdienstes am *Institut für Auslandsbeziehungen (ifa)* in Stuttgart.

Pit Budde ist Musiker, Autor und Journalist. Er tourte acht Jahre als Singer-Songwriter mit der Rockgruppe *Cochise* durch Deutschland. Er ist Autor einer Gitarrenschule und produziert mit internationalen Musikern CDs und Radiosendungen für verschiedene Sender. Als Interpret, Musiker und Produzent hat er mehr als 30 Tonträger veröffentlicht und beschäftigt sich seit vielen Jahren mit den Kulturen der indianischen Völker; mehrere Aufenthalte in Kanada und den USA. Akteur bei Projekten interkulturellen Lernens, zum Beispiel »School goes Ethno« im Rahmen des Road-Festivals »ODYSSEE – Kulturen der Welt«.

Prof. Dr. Geoffrey V. Davis, geboren 1943, Lehrkraft am *Institut für Anglistik der RWTH Aachen*; seit 1999/2000 Lehrstuhlvertretung für neue englischsprachige Literaturen und Kulturen an der Universität Frankfurt. Studium der Romanistik und Germanistik an der Universität Oxford (*St. Edmund Hall*); Gastprofessuren an den Universitäten in Nizza, Trento und Verona, Senior Research Fellow an der *Curtin University* (Perth, West-Australien); Sekretär der *European Association of Commonwealth Literature and Language Studies (EACLALS)* und Mitherausgeber der Buchreihe »Cross/Cultures: Readings in the Post/Colonial Literatures in English«. Autor zahlreicher Veröffentlichungen zur englischsprachigen Literatur, insbesondere Südafrikas und Kanadas, aber auch zur DDR- und deutschen Exil-Literatur.

Tayfun Demir, geboren 1950; seit 1979 Mitarbeiter der Stadt Duisburg für unterschiedliche Aufgaben, u. a.: Projektentwicklung und -betreuung (z. B. »Türkische Lesereisen«), Kultur- und Bildungsarbeit, Kulturmanagement, Lektoratstätigkeiten im deutsch-türkischen Kontext. Veröffentlichungen von Bibliographien, Ausstellungskatalogen, Essays und literarischen Texten; davor Journalist, Verleger und Herausgeber in Istanbul; 1977 Emigration nach Deutschland.

Prof. Dr. Denis Goldberg, geboren 1933 in Cape Town/Südafrika; Direktor des Hilfsfonds *Community HEART (Health, Education and Reconstruction Training – Gesundheits-, Bildungs- und Wiederaufbautraining für Kommunen im südlichen Afrika)* in London mit einem deutschen Büro in Essen. Als ANC-Mitglied hat er

den bewaffneten Arm »Um Khonto We Sizwe« mit aufgebaut und wurde gemeinsam mit Nelson Mandela im Rivonia-Prozess 1964 zu lebenslanger Haft verurteilt. Nach seiner Haftentlassung nach 22 Jahren im Hochsicherheitsgefängnis in Pretoria ging er 1985 nach London zu seiner Familie ins Exil und ist seither Vermittler zwischen Afrika und Europa, u. a. durch seine zahlreichen Lesereisen, Vorträge und Aktivitäten in der antirassistischen Bildungsarbeit.

Martin Greve lebt als Musikwissenschaftler und Journalist in Berlin. Seit über 12 Jahren beschäftigt er sich mit Musik in der Türkei, zuletzt in einem Forschungsprojekt der *Technischen Universität Berlin* über türkische Musik in Deutschland; arbeitet als Vermittler und Veranstaltungsberater im interkulturellen Bereich und ist Autor zahlreicher Veröffentlichungen zu diesem Thema.

Annette Heilmann, geboren 1965 in Paris, studierte Islamwissenschaft in Berlin, Ankara und Kairo. Seit 1997 ist sie Referentin der künstlerischen Leitung am *THEATER AN DER RUHR* in Mülheim. Mehrjährige Aufenthalte in Frankreich, Belgien, Italien, Türkei und Ägypten sowie längere Studienaufenthalte in die Ländern des Nahen und Mittleren Osten.

Clementine Herzog, geboren 1964, leitet die *Fachstelle Kultur des kirchlichen Entwicklungsdienstes/KED*. Studium der Kulturwissenschaften in Hildesheim. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind Bildungsarbeit zu Kultur und Entwicklung, Kunst und Kultur im Agenda-Prozess sowie zeitgenössische Kunst aus Afrika. Museumstätigkeiten in verschiedenen Museen, Projektarbeit u. a.: »KinderKulturKarawane«, Wandmalprojekt »Mural Global«

Hilmar Hoffmann, geboren 1925; seit 1993 Präsident des *Goethe-Instituts*; Studium an der *Folkwang-Hochschule für Musik und Theater* in Essen; 1950 Gründung und Leiter (bis 1965) des Studios »das zeitgenössische schauspiel«, 1951-65 Leiter der *Volkshochschule Oberhausen*; 1965-70 Kulturdezernent in Oberhausen; 1970-90 Dezernent für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main; 1990-93 Geschäftsführer der *Stiftung Lesen* in Mainz; 1956-1970 Jurymitglied zahlreicher internationaler Filmfestspiele (Cannes, Moskau, Karlsbad, Locarno ...); seit 1985 Vorsitz des Verwaltungsrats des *Deutschen Filminstituts*.

Ella Huck, geboren 1965, arbeitet als freischaffende Schauspielerin und Regisseurin und lebt in Hamburg. Nach ihrer Handwerksausbildung und der Initiierung verschiedener Off-Theaterprojekte in Münster. Tournee mit dem »Asphalt-Theater« erste in Italien, der Schweiz und Frankreich. 1996 gründete sie gemeinsam mit Dorothea Reinicke das Label »FUCHS-Produktion«.

Dr. Jürgen Jansen, geboren 1938; Akademischer Oberrat im *Institut für Politische Wissenschaft* der *RWTH Aachen* mit den Schwerpunkten sozialwissenschaftliche Fachdidaktik und Internationale Beziehungen. Studium der Anglistik und Romanistik in Köln, Bonn und London, danach Tätigkeit als Lehrer. Zweitstudium der Pädagogik, Politischer Wissenschaft sowie Internationale und Technische Zusammenarbeit an der *RWTH Aachen*. Deutschlektor für den *DAAD* in Indien und Tätigkeit an der *Maharaja Sayajirao University of Baroda*. Mitarbeit in verschiedenen Projekten wie *Dritte Welt Forum Aachen*, *Lokale Agenda 21 Aachen*.

Tina Jerman, geboren 1954; Literaturwissenschaftlerin; Mitbegründerin der *EXILE-Kulturkoordination* 1982 als Agentur, Beratungsstelle und Veranstalter für internationale Kunstprojekte und Kunst im Migrationsprozess, wo sie bis heute arbeitet. Studium der Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Bochum, Wien und Essen, danach freiberufliche Tätigkeit. Veröffentlichungen und Veranstaltungen z. B.: »Das Rot von CocaCola – Erfahrungen und Perspektiven in der Nord-Süd-Kulturarbeit« 1997 und »Dialog der Kulturen« 1998. Vorstand *LAG3W/NRW* und Beirat der *ABP-Fachstelle Kultur der EKD*.
WWW.ExileKulturkoordination.de

Klaus Klinger, geboren 1954, ist Künstler. Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, ab 1978 Wandbilder im öffentlichem Raum; Reisen nach Mexiko und in die USA. Seit 1987 Organisation von interkulturellen Wandmalprojekten mit Künstlern aus Lateinamerika und Arbeiten in Nicaragua, Chile, Brasilien, Senegal und vor allem in Kuba. 1992 Initiierung des ersten umfangreichen Wandmalprojekts Lateinamerika – Europa, zu dem 35 KünstlerInnen nach Europa eingeladen wurden; seit 1997 Konzeption und Arbeit für das weltweite Wandmalprojekt »Mural Global« zur Agenda 21, das von *Farbfieber e. V.*, einem gemeinnützigen Kunstverein, der mit künstlerischen Mitteln die Begegnung der Menschen und die Völkerverständigung fördert, getragen wird. WWW.Farbfieber.de

Dr. Dieter Kramer, geboren 1940, ist außerordentlicher Universitätsprofessor in Wien und seit 1990 Oberkustos im *Museum für Völkerkunde* (jetzt *Museum der Weltkulturen*) der Stadt Frankfurt am Main. Studium in Mainz und Marburg, 1968-1976 wissenschaftlicher Mitarbeiter für »Europäische Ethnologie« an der *Philipps-Universität Marburg/Lahn*; 1977-1990 im *Dezernat Kultur und Freizeit* der Stadt Frankfurt am Main, 1995-1998 Referent des Präsidenten des *Goethe-Instituts* in München; seit 1994 im Vorstand der *Gesellschaft für Ethnographie* (Berlin), Mitglied im Kuratorium der *Römerberggespräche* Frankfurt am Main.

Dr. Hildegard Kurt, geboren 1958, arbeitet als Kulturwissenschaftlerin, freiberufliche Übersetzerin und Autorin. Seit 1997 ist sie außerdem Kunstredakteurin der Zeitschrift *Zukünfte*. Studium der Germanistik und Romanistik; 1999 Promotion am

Kulturwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin; seitdem freie Projektarbeit in den Bereichen Kunst, Nachhaltigkeit und Agrarkultur, derzeit beim Institut für Kulturpolitik, Bonn und dem Kultusministerium Rheinland-Pfalz.

Kordula Lobeck de Fabris, geboren 1954, ist Initiatorin, künstlerische Leiterin und Organisatorin des Projekts »Unter Wasser fliegen«, das inzwischen zum Begriff in internationalen Theaterkreisen geworden ist. Die Wuppertalerin ist Sprach- und Literaturwissenschaftlerin, Schauspielerin und Regisseurin. Neben eigenen Regiearbeiten, inszenierte sie mit verschiedenen Gruppen im In- und Ausland.

Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin, geboren 1954; seit Januar 2001 Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien. Studium der Philosophie, Physik, Mathematik und Politikwissenschaft in München und Tübingen; Promotion 1983, Habilitation 1989. Professor an der University of Minnesota/USA, der Universität Tübingen und seit 1993 an der Universität Göttingen; Forschungsgebiete: Rationalität, Ethik, Politische Philosophie, Wissenschafts- und Erkenntnistheorie. Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste; von Juli 1998-Dezember 2000 Kulturreferent der Stadt München

Katharina Opladen, geboren 1964; seit 1995 bei der Stadt Osnabrück im Fachbereich Kultur, Bereich interkulturelle Projekte und Kulturfestivals tätig. Studium der Geografie; mehrmalige entwicklungspolitische Studienaufenthalten im südlichen Afrika.

Dieter Overath, geboren 1954; Geschäftsführer von TRANSFAIR Deutschland e. V. und RUGMARK Deutschland. Studium der Betriebswirtschaft in Köln, Schwerpunkt Marketing; einjähriger Aufenthalt in Mittelamerika im Rahmen von Entwicklungsprojekten; seit 1979 bei amnesty international in unterschiedlichen Funktionen tätig. Durchführung von internationalen Kulturtagen und Engagement in diversen Theatergruppen, Vorstand der Dachorganisation Fairtrade Labelling Organizations International (FLO). WWW.transfair.org

Dr. Yüksel Pazarkaya, geboren 1940 in Izmir, Autor und Journalist, arbeitet seit 1986 beim WDR Köln. Er kam nach dem Abitur im Februar 1958 nach Deutschland. Studium der Chemie, Germanistik und Philosophie in Stuttgart; 1965-1979 Lehrauftrag für Deutsch an der Uni Stuttgart; 1972-1985 Fachbereichsleiter für Fremdsprachen an der VHS Stuttgart. Er publiziert seit 1960 in Türkisch und Deutsch eigene belletristische Werke und Übersetzungen. 2001 sind erschienen: »Odyssee ohne Ankunft – Poetikvorlesung«, Dresden; »Weidengasse – die deutsch-türkische Straße Kölns« (zus. mit H. Biskup u. a.), Köln.

Bettina Pelz, geboren 1963; gründete 1996 das Projektbüro *bettinapelz*, *Kulturberatung & Projektmanagement* in Hagen zur Entwicklung und Realisierung von kulturellen und künstlerischen Projekten. Studium der Philosophie, Geschichte und Sozialpädagogik in Münster. 1988 Mitarbeit bei *Management Andrea Goldkuhle*, im *Bürgerzentrum Schuhfabrik*, Ahlen und im *Werkhof Hohenlimburg*, Hagen. Seitdem an der Realisierung zahlreicher, auch internationaler Veranstaltungskonzepte und von Qualifizierungskonzepten im Aufgabenfeld Kulturmanagement beteiligt.

Melica Reinhart, geboren 1958 in Kroatien; lebt als freischaffende Malerin in Hagen; Gründungsmitglied des *FrauenKunstForum Südwestfalen e. V.* und seit vielen Jahren aktiv in der Konzeption und Durchführung verschiedener, internationaler Künstlerinnenaustauschprojekte, insbesondere mit der NRW-Partnerprovinz Mpumalanga in Südafrika, derzeit im Hinblick auf die *UN-Konferenz zu Umwelt und Entwicklung* in Johannesburg im Jahr 2002.

Dorothea Reinicke, geboren 1951; lebt in Hamburg und arbeitet seit 1980 als freie Schauspielerin, Regisseurin und Performerin. Studium der Germanistik und Geschichte; macht seit 1993 eigene Projekte auf *Kampnagel* in Hamburg und im *Theater im Pumpenhaus* in Münster, in denen sie für Konzept und Regie verantwortlich ist. Zusammenarbeit u. a. mit Bonnie Showers (Seattle), Ute Wassermann (Hamburg/Berlin), Vilém Wagner (Berlin); seit 1996 Regisseurin in *FUCHS-Produktion*.

Peter Ripken, geboren 1942 in Bielsko-Biala/Polen; arbeitet seit 1987 als Geschäftsführer der *Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e. V.* in Frankfurt am Main. Studium der Sozial- und Literaturwissenschaft in Köln, Göttingen und Berlin; Mitarbeit in der Entwicklungshilfe und der Anti-Apartheid-Bewegung, der *Informationsstelle Südliches Afrika (issa)* und freier Journalist; von 1984-1986 Redakteur der Afrika-Redaktion der *Deutschen Welle*. Autor/Herausgeber zahlreicher Aufsätze und Bücher, zuletzt zusammen mit H. Ehling »Die Literatur Schwarzafrikas« (Becksche Reihe, München 1997).

Dr. Wolfgang Sachs, geboren 1946, arbeitet für das *Wuppertal Institut für Klima, Umwelt und Energie*, dort u. a. zuständig für internationale Beziehungen. Studium der Soziologie und Theologie in München, Tübingen und Berkeley/USA; war lange in der Grünen Bewegung in Deutschland und Italien aktiv und Mitherausgeber der Zeitschrift *Development*; Gastprofessor an der *Pennsylvania State University*; zahlreiche Veröffentlichungen zum Verhältnis von Ökologie und Entwicklung. WWW.wupperinst.org

Claudia Saerbeck, geboren 1955, seit 1986 verantwortlich für das Kulturprogramm des Soziokulturellen Zentrums *Bahnhof Langendreer*. Nach dem Studium der Sozialwissenschaften in Bochum Mitinitiatorin dieses Soziokulturellen Zentrums und

Mitarbeit in verschiedenen kulturellen und politischen Initiativen auf lokaler und landesweiter Ebene; 1997-1999 Produktionsleitung »RuhrRevue«.

WWW.Bahnhof-Langendreer.de

Carmen Samayoa, geboren 1957 in Guatemala; Schauspielerin, Theater- und Tanzpädagogin. Sie studierte Tanz und Theater und arbeitete als Tänzerin in der *Nationalen Tanzkompanie* in Guatemala; Gründungsmitglied von *Teatro Vivo*. 1980 Exil, zuerst in Mexiko, ab 1983 in Europa. Als Schauspielerin und Mitglied von *Teatro Vivo* hat sie an der Erarbeitung zahlreicher Theaterstücke mitgearbeitet und umfangreiche internationale Tourneen in Amerika und Europa organisiert. Daneben ist sie als Theater- und Tanzpädagogin tätig. Zur Zeit lebt sie in Südfrankreich.

Dr. Rüdiger Sareika, geboren 1949; Studienleiter an der *Evangelischen Akademie Iserlohn* in den Bereichen Kultur und interkulturelle Kommunikation und Beauftragter für Kunst und Kultur der *Evangelischen Kirche von Westfalen*; u. a. Mitglied im Kuratorium des Kunstdienstes der *EKU/EKD*, im Beirat der Projektstelle »Kultur und Entwicklung« des *Kirchlichen Entwicklungsdienstes der EKD* sowie im Beirat von *Culture et Développement*, Brüssel. WWW.kircheundgesellschaft.de.

Helmut Schäfer, geboren 1952; Theaterleiter und Dramaturg. Studium der Philosophie und Soziologie, verschiedene Lehrtätigkeiten. Seit 1972 Dramaturg an Theatern in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Köln und Stuttgart. Als langjähriger Partner von Roberto Ciulli hat er das Profil des *THEATERS AN DER RUHR* auch als Ort der Auseinandersetzung mit Politik, Wirtschaft und Gesellschaft entscheidend geprägt. Er hat zahlreiche Theaterstücke übersetzt und bearbeitet, darüber hinaus Veröffentlichungen von Essays und Vorträge.

Andreas Schmid, geboren 1955; Künstler und seit Januar 1999 Vorstandssprecher der *Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste - IGBK*. Studium an der *Akademie der Bildenden Künste* und Geschichtsstudium an der *TU* in Stuttgart; Sprachstudium in Beijing sowie Studium der chinesischen Kalligraphie an der Kunstakademie in Hangzhou (Provinz Zhejiang). Internationale Einzel- und Gruppenausstellungen, Tätigkeit als Kurator, zahlreiche Veröffentlichungen und Vorträge zur zeitgenössischen chinesischen Kunst. Seit 1997 Vorstandsmitglied des *European Council of Artists (ECA)*, Kopenhagen; WWW.igbk.de

Dr. Dietmar N. Schmidt; seit 1989 Direktor und Geschäftsführer des *Kultursekretariats Nordrhein-Westfalen*; bis 1975 Theater- und Musikkritiker bei zahlreichen großen Zeitungen und Zeitschriften, von 1975-1985 Theaterchef der *Ruhrfestspiele Recklinghausen* und der *Würzburger Festspiele* sowie Schauspielregisseur am *Staatstheater Kassel*; Vizepräsident der *Deutschen Akademie der Darstellenden*

Künste sowie Autor und Regisseur zahlreicher Theater- und Musikfilme für ARD und ZDF. WWW. info@nrw-kultursekretariat.de

Dr. Traugott Schöfthaler, geboren 1949; seit 1993 Generalsekretär der *Deutschen UNESCO-Kommission*. Studium der Theologie und Soziologie in Erlangen, Heidelberg und Berlin; von 1975-1985 Lehr- und Forschungstätigkeiten am *Max-Planck-Institut für Bildungsforschung* und an der *Freien Universität Berlin* sowie am *Internationalen Institut für Bildungsplanung* der UNESCO in Paris; 1986 Bildungsreferent, 1989 Pressesprecher und stellvertretender Generalsekretär der *Deutschen UNESCO-Kommission*, Bonn. Veröffentlichungen u. a.: »Im Schatten des Fortschritts« (mit Christoph Wulf) (1986).

Dodo Schulz, geboren 1962; Lehrerin für Sport und Erziehungswissenschaften. In den achtziger Jahren im sozio-kulturellen Zentrum *Zeche Carl* in Essen tätig, seit 1990 Mitarbeiterin der *EXILE Kulturkoordination*, beteiligt an vielfältigen Kultur- und Bildungsprojekte; seit 1996 Promotorin für Eine-Welt-Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit, Konzeption und Koordination von Projekten zum kulturellen und globalen Lernen in Zusammenarbeit mit lokalen und überregionalen Bildungsträgern; Mitarbeit u. a. beim Essener Arbeitskreises »Eine Welt Lernen in Essen«, Essener Agenda Forum. Daneben seit 1995 im eigenen Büro Tourneemanagement.

Mark Terkessidis, geboren 1966; Diplom-Psychologe und Autor; von 1992-1994 Redakteur der Zeitschrift *Spex*. Beiträge zu den Themen Jugend- und Populärkultur, Identitätsbildung, Migration und Rassismus in verschiedenen Zeitung sowie in Rundfunkbeiträgen; Buchveröffentlichungen u. a.: »Kulturkampf – Volk, Nation, der Westen und die Neue Rechte« (1995); »Psychologie des Rassismus« (1998); »Migranten« (2000); Gründung des *Institute for Studies in Visual Culture* in Köln, Mitglied der Migranten-Vereinigung *Kanak Attak*.

Jutta van Hasselt, geboren 1951; seit April 1999 freiberufliche Autorin/Fachjournalistin in Bonn; Studium am Fachbereich *Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaften* der Universität Mainz; 1974-1980 Tätigkeit als wissenschaftliche Übersetzerin und Terminologin, 1981-1999 Referentin in der Abteilung Internationale Angelegenheiten des *Sekretariats der Kultusministerkonferenz* in Bonn; zuletzt Leiterin der Arbeitseinheit *Multilaterale Angelegenheiten* (Vereinte Nationen mit Schwerpunkt UNESCO, OSZE, OECD); zahlreiche Veröffentlichungen zur multilateralen Zusammenarbeit.

Anna Vierhaus, geboren 1953; Dipl. Sozialpädagogin und arbeitet seit 2000 als Gleichstellungsbeauftragte der Stadt Hagen; Gründungsmitglied des *FrauenKunst-Forums Südwestfalen e. V.* und aktiv in der Konzeption und Durchführung verschiedener, internationaler Künstlerinnenaustauschprojekte, insbesondere mit der

NRW-Partnerprovinz Mpumalanga in Südafrika und im Hinblick auf die UN-Konferenz zu Umwelt und Entwicklung in Johannesburg im Jahr 2002.

Bernd Wagner, geboren 1948; wissenschaftlicher Leiter des *Instituts für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft*; verantwortlicher Redakteur der *Kulturpolitischen Mitteilungen*. Studium der Pädagogik und Soziologie in Frankfurt am Main; Tätigkeit an der Universität Frankfurt und danach langjährige Arbeit im Verlagsbereich und als kulturpolitischer Publizist; seit Anfang der neunziger Jahre Mitarbeit bei der *Kulturpolitischen Gesellschaft*; Vorstandsmitglied des *Hessischen Gesellschaft für Ökologie und Demokratie* (Landesstiftung der *Heinrich-Böll-Stiftung*).

Prof. Peter Weibel, geboren 1944 in Odessa; seit 1999 Vorstand des *Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* in Karlsruhe. Studium der Medizin, Literatur, Film, Philosophie und Mathematik in Wien und Paris. Tätigkeit als Künstler und Kurator, zahlreiche Schriften zur Kunst- und Medientheorie. 1984 Professor für Mediengestaltung an die *Universität für angewandte Kunst* in Wien, seit 1997 Lehrtätigkeit an zahlreichen Hochschulen. 1989 Gründung des *Instituts für Neue Medien* an der *Städelschule* in Frankfurt am Main; langjähriger künstlerische Leiter der *Ars Electronica* in Linz und Kurator des österreichischen Beitrags zur Biennale von Venedig.

*Dr. Michael Wehrspau*n, geboren 1948; arbeitet seit 1993 als wissenschaftlicher Angestellter beim *Umweltbundesamt (UBA)* in Berlin im Bereich sozialwissenschaftliche Umweltforschung und Umweltbildung. Nach der Lehre zum Industriekaufmann und dem Studium der Soziologie, Philosophie und Psychologie in Berlin (FU) und München war er in den achtziger Jahren als wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Konstanz (Schwerpunkte Familiensoziologie, Identitätstheorie, Sozialer Wandel) beschäftigt.

Thomas Weis, geboren 1962; seit 1996 Geschäftsführer der *Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK)*; nach dem Studium der Verwaltungs- und Politikwissenschaft an der Universität Konstanz und an der *Freien Universität Berlin* war 1991-1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Berliner Büro der *Kulturpolitischen Gesellschaft* und ist seit 1998 Mitglied im Vorstand des *European Forum for the Arts and Heritage (EFAH)*. WWW.igbk.de

